

T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

QUEER MEDYAYI ALIMLAMAK: BİR QUEER TELEVİZYON
ÇALIŞMASI OLARAK NETFLIX TELEVİZYON İÇERİKLERİNİN
İNCELENMESİ

MUSTAFA ALGÜL

2502170292

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. SEÇKİN ÖZMEN

İSTANBUL-2021

ÖZ

QUEER MEDYAYI ALIMLAMAK: BİR QUEER TELEVİZYON ÇALIŞMASI OLARAK NETFLIX TELEVİZYON İÇERİKLERİNİN İNCELENMESİ

MUSTAFA ALGÜL

Batı televizyon kurgularında queer temsilleri, günümüze kadar belli gelişmeler göstermiş olsa da uzun yıllar çoğunlukla problematik bir çerçevede sunulmuştur. 1990'larda temsil biçimlerindeki değişimi takiben medya araştırmacıları, queerin daha kapsamlı ve görünür temsillerini keşfetme adına yaklaşımlarını çeşitlendirmeye başlamıştır. Sabit kimlik fikrini sorgulayan, hegemonik normlar ve biyolojik özcülük karşıtı bir yaklaşım olan queer kuram ise bu temsilleri incelemek için yeni ve verimli bir bakış açısı sunmuştur. Böylece televizyondaki queer görünümüleri geniş bir perspektifte inceleyen queer televizyon çalışmaları da hız kazanmıştır. Günümüzde televizyon endüstrisinin, kurumlarının ve izleyici pratiklerinin bir dönüşüm sürecinde olması ekranlarda queer anlatı ve karakterlerinin tasvirini doğrudan etkilemektedir. Özellikle çevrimiçi yayın kuruluşlarının cinsiyet/cinsellik konularında yenilikçi görünen televizyon içerikleri üretmesi, queere yönelik ifade ve imkân alanlarını genişletmektedir. En geniş kullanıcıya sahip yayın platformu Netflix'in, televizyon içeriklerinde queer görünürlüğe en çok alan sağlayan kuruluş olması içeriklerin izleyicilerde bıraktığı anlamların incelenmesini önemli kılmaktadır. Bu çalışma, Netflix yapımı queer televizyon içeriklerinin izleyiciler tarafından nasıl alımlandığını ortaya çıkarmayı amaçlayan bir izleyici çalışması olarak tasarlanmıştır. Bu doğrultuda, Netflix orijinal yapımı olan farklı türde 14 televizyon içeriği seçilmiş ve (heteroseksüel ve queer bireyler olmak üzere) 20 katılımcıyla derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Veriler, nitel veri analiziyle çözümlenmiş ve katılımcıların alımlama pratikleri çeşitli başlıklar altında incelenmiştir. Sonuç olarak katılımcılar, Netflix içeriklerindeki queer anlatı ve karakterleri yenilikçi/ilerici bularak queerin geleceği için büyük bir gelişme kaydedildiğini ve Netflix'in queere olumlu bir çerçevede yaklaştığını belirtmiştir.

Anahtar Kelimeler: Queer, Queer Televizyon, Görünürlük, Temsil, Alımlama, Netflix

ABSTRACT

RECEPTION THROUGH QUEER MEDIA: EXAMINING NETFLIX TELEVISION CONTENTS AS A QUEER TELEVISION STUDY

MUSTAFA ALGÜL

Although queer representations in Western television fiction have shown certain developments until today, they have been presented in a problematic framework for many years. Following the change in representational forms in the 1990s, media researchers began to diversify their approaches to explore more comprehensive and visible representations of queer. Queer theory, which is an approach against hegemonic norms and biological essentialism and questions the idea of fixed identity, offered a new and efficient perspective to examine these representations. Thus, queer television studies, which examine queer appearance on television from a broad perspective, gained momentum. The fact that the television industry, institutions and audience practices are in a transformation process in today, directly affects the portrayal of queer narratives and characters on screen. In particular, the production of innovative television content by online streaming services on gender/sexuality-based topics expands the fields of expression and possibilities for queer. The fact that Netflix, with the largest users, is the streaming organization that provides the most space for queer visibility in television content, makes it important to examine the meanings of the contents for the audience. This study is designed as an audience study aiming to reveal how Netflix's queer television contents are received by the audience. In this direction, 14 different types of television content from Netflix originals were selected and in-depth interviews were conducted with 20 participants (including heterosexual and queer individuals). The data were analyzed by qualitative data analysis and the reception practices of the participants were evaluated under various headings. As a result, the participants stated that a great improvement has been made for the future of queer by finding the queer narratives and characters in Netflix content innovative/progressive and Netflix has approached queer visibility in an affirmative framework.

Keywords: Queer, Queer Television, Visibility, Representation, Reception, Netflix

ÖNSÖZ

“Hakkını savunmanın güzelliği, başkalarının da seni ayakta görmesi ve ayağa kalkmasıdır.” -Cassandra Duffy

Sosyal bilimlerin en değerli bulduğum yönü, aklınıza gelen küçük bir fikri araştırmaya başladığınızda karşılaştığınız diğer yeni düşünce biçimleriyle beraber fikrinizi geliştirebilmenizdir. Disiplinlerarası çalışmaların sağladığı bu perspektif, queer meseleleriyle ilgili bir tez yazmaya karar verdiğimde odak konularımı ilişkilendirebilmemin önünü açtı ve nihayetinde fikir parçaları bir puzzle gibi birleşti. Ülkemizde yeterli ilgiyi göremediğini düşündüğüm queeri araştırdıkça, öğrendiklerimi aktarma şevkim daha da arttı. Konumladığı eleştirel pozisyonu anladıkça ve çeşitli kuramcıların alan sağladığı faydalı düşünceleri okudukça aslında tüm insanların mikro ölçekte de olsa queerin temellendiği konular hakkında bilgi sahibi olması gerektiğine olan inancım, bu çalışmayı yapmamdaki en büyük motivasyonum oldu.

Tez yazım sürecimde benimle bilgilerini, deneyimlerini esirgemeyen ve desteğini her zaman hissettiren tez danışmanım sevgili Prof. Dr. Seçkin Özmen’e, tezimle ilgili tıkanıp gittiğim noktalarda bana çıkış yolu gösteren sevgili hocalarım Doç. Dr. Zeynep Özarıslan ve Doç. Dr. Gizem Parlayandemir’e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Hayatım boyunca olduğu gibi tez yazım sürecimde de bana destek veren sevgili anneme, babama ve kardeşlerime, tezimi yazarken sıkıntıya düştüğümde beni rahatlatan arkadaşlarım Doğan Yılmaz ve Kaan Karaca’ya, sağladığı kaynaklarla çalışmama destek veren arkadaşım Ali Tuzcu’ya, tezimin biçimsel yazımında bana yardımcı olan Emir Fidan’a, dört yıllık sürecin her aşamasında olduğu gibi tez yazım süreçlerimizde de iletişimde kalarak birbirimizi desteklediğimiz doktora arkadaşlarıma ve son olarak bu çalışmaya dahil olup görüşleriyle tezimi şekillendiren katılımcılarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Herkesin kendisi gibi olabildiği güzel günlere...

Mustafa Algöl

İstanbul, Ekim/2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ	<i>Sayfa</i> ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v
TABLolar LİSTESİ	viii
GÖRSELLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

QUEER KURAMI ANLAMAK

1.1. Cinsiyetin Karşıt Söylemi: Queer Kuramın Doğuşu.....	14
1.2. Kültürel Anlaşılabilirlik Ağı: Heteroseksüel Matris	23
1.3. Bitmeyen Sonsuz Edimler: Toplumsal Cinsiyet Performatifliği	25
1.4. Potansiyel Eşitsizlik Normları: Heteronormativite ve Homonormativite	29
1.5. Queer'in Mücadele Sahaları.....	33

İKİNCİ BÖLÜM

QUEER MEDYAYI ANLAMAK

2.1. Queer Medya Çalışmaları	38
2.2. Queer Televizyon Çalışmaları	42
2.3. Medyada Queer Farkındalığı	48
2.4. Televizyonda Queer Görünürlüğü ve Temsili.....	51
2.4.1. Görünmez Bir Görünürlük Mücadelesi: 1950-1980	53
2.4.2. 'Gay 90'lar': Queer Temalı Programların ve Görünürlüğün Yükselişi	57
2.4.3. <i>Gaystreaming</i> Etkisinde 2000'ler ve <i>Post-Gay</i> Dönemi.....	65
2.4.4. Çevrimiçi Platformların Etkisinde 2010'larda Queer Görünürlük.....	71

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR VE İZLEYİCİ ARAŞTIRMALARI

3.1. Kültürel Çalışmaların Mantığı ve Çalışma Alanları	75
3.2. İzleyici Araştırmaları	81
3.2.1. Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı	83
3.2.2. Kodlama/Kodaçılama Modeli	85

3.2.3.	Alımlama Analizi.....	89
3.2.3.1.	Alımlama Çalışmalarının Başat Örnekleri	92

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM

4.1.	Araştırmanın Konusu	98
4.2.	Evren ve Örneklem	98
4.3.	Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi.....	102

BEŞİNCİ BÖLÜM

BULGULAR VE TARTIŞMA

5.1.	İZLEYİCİ DENEYİMLERİ IŞIĞINDA TELEVİZYONUN ‘QUEER’ HALİ ..	106
5.1.1.	İzleyicilerin Netflix’i İzleme Motivasyonları	106
5.1.2.	Televizyon Draması Değerlendirme Ölçütleri	109
5.1.3.	Televizyonda Queer İmgelere Dair Bellek	110
5.1.4.	Queer Karakter Portreleri.....	111
5.1.5.	Queer Karakterler ve Gündelik Hayat.....	115
5.1.6.	İdeal Queer Temsili Mümkün Müdür?	116
5.1.7.	Queer Temsilin Önemi ve Potansiyel Katkıları	119
5.2.	NETFLIX TELEVİZYON İÇERİKLERİNİN ‘QUEER’ HALİ	123
5.2.1.	Queer Anlatıların Beğenilme Ölçütleri	123
5.2.1.1.	<i>Pose</i> : Performatif Bir Queer Mücadele.....	123
5.2.1.2.	<i>Sense8</i> : Ben Aynı Zamanda Biziz.....	127
5.2.1.3.	<i>Bonding</i> : Zevklere Bağlanmak.....	129
5.2.1.4.	<i>RuPaul’s Drag Race</i> : Cinsiyet Sınırlarını Aşmak	131
5.2.2.	Queer Anlatı Duygulanımları.....	133
5.2.3.	Mesele Olan Queer / Mesele Olmayan Queer.....	137
5.2.4.	Karakterlerle Kurulan İlişkiler	139
5.2.4.1.	Queer Karakterlerle Özdeşleşme.....	139
5.2.4.2.	Sempatik/Antipatik Queer Karakterler	143
5.2.4.3.	Stereotip/(İleşmeyen) Karakterler	147
5.2.5.	Karakterlerin Sosyal İlişkileri	152
5.2.5.1.	Queer Mekânlar / Queer Yaşamlar	152
5.2.5.2.	Queer Aileler / Aile İlişkileri	155

5.2.5.3. Queer Birliktelikler	161
5.3. NETFLIX VE QUEER KÜLTÜREL YAPILANMA	166
5.3.1. Netflix ve Queer İçerik Üretimi	166
5.3.2. Queer Direniş İfadeleri.....	170
5.3.3. Queer Temsilin Olası Devinimleri.....	178
SONUÇ	182
KAYNAKÇA.....	198
EKLER	219
ÖZGEÇMİŞ	229



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: 1990-2000 Yılları Arasında Amerikan Prime-Time Televizyonda Açık Queer Karakterlerin (<i>openly queer characters</i>) Görünürlük Grafiği	59
Tablo 2: Çalışma Kapsamında Seçilen Netflix Orijinal Televizyon İçerikleri	99
Tablo 3: Katılımcıların Cinsiyet ve Cinsel Yönelimine İlişkin Veriler	100
Tablo 4: Katılımcılara Yönelik Genel Bilgiler	101



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Katılımcı 3'ün İdealize Ettiği Queer An (<i>Pose</i>)	116
Görsel 2: <i>Paris Is Burning</i> (1990)	125
Görsel 3: Balo Salonu Sahnesi (<i>Pose</i>)	125
Görsel 4: Karakterler (<i>Sense8</i>)	126
Görsel 5: Tiffany ve Peter (<i>Bonding</i>)	129
Görsel 6: RuPaul (<i>RuPaul's Drag Race</i>)	131
Görsel 7: Podyum (<i>RuPaul's Drag Race</i>)	131
Görsel 8: Angel (<i>Pose</i>)	140
Görsel 9: Nomi (<i>Sense8</i>)	140
Görsel 10: Elektra ve Bianca (<i>Pose</i>)	144
Görsel 11: Pray Tell (<i>Pose</i>)	144
Görsel 12: Titus Andromedon (<i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i>)	145
Görsel 13: George ve Mae (<i>Feeling Good</i>)	145
Görsel 14: Karakterler (<i>Hollywood</i>)	148
Görsel 15: Balo Salonu Sahnesi (<i>Pose</i>)	152
Görsel 16: Balo Salonu Jüri Oylaması (<i>Pose</i>)	152
Görsel 17: AJ ve Ruby (<i>AJ and The Queen</i>)	157
Görsel 18: Karakterler (<i>Tales of The City</i>)	157
Görsel 19: <i>Pose</i> , Jenerik	172

GİRİŞ

Medya görüntüleri, film/televizyon metinleri ve popüler kültür ürünleri toplu olarak kültürün farklı yönlerini temsil eder. Yaşamlar, arzular, korkular, sevinçler ve acılar hakkında özdeşleşilebilen veya özdeşleşilemeyen hikâyeler anlatır. Kimliklerin yönlerini temsil eder, kim olduğumuzu anlamamıza yardımcı olur. Bazen de kimlikler, bedenler veya topluluklar hakkında olumsuz veya zarar verici görüntüler yaratır. Bu görüntüler ‘gerçeklik’ ve kaçılabilir hayali dünyalar inşa ettiği güçlü materyaller olarak sayılabilir. Görüntüler, seçenekleri sınırlarken veya sesleri sustururken olanaklar da sunar. Görsel hikâye anlatıcıları olarak televizyon ve film metinleri genellikle kendimiz ve bizden farklı olan başkaları hakkında hikâyeler anlatır.

Günümüzde insanlar medyanın kültürel ortamıyla kaçınılmaz bir ilişki içindedir. Medya, toplumdaki insanların imajını, yerini ve kültürünü anlama/tanımlama konusunda öncü bir role sahiptir. Medyanın izleyici görüşü üzerindeki etkileri iletişim araştırmalarının önemli bir bölümünü oluşturur ve medyanın kültür ve sanat alanlarındaki göreceli hâkimiyeti araştırmacılar tarafından kabul edilir. Medya fikirleri, değerleri ve dünyaya bakış açısını şekillendirmeye yardımcı olur ve bazı fikirler sunar. Kitleler medya yoluyla toplumsal gerçekliğin üretimi ve tüketiminde yaratılan medya söylemleri, mevcudiyetini korumaktadır. Raley ve Lucas’a göre (2006: 20) medya kuruluşları, toplumda farklı grupların temsili, var olma hakkı ve kendilerini ifade etmek için çalışır.

Kitle iletişim aracı olarak televizyon, kuşkusuz ki tarihi toplumu şekillendirmede önemli bir rol oynamış ve çoğu zaman kamuoyunu etkilemek için bir araç olarak kullanılmıştır. Bu etkileri düşünüldüğünde televizyon, iletişim tarihindeki en evrensel ve baskın kitle iletişim aracı, en çok tercih edilen medya tüketimi ve ana bilgi kaynağı haline gelmiştir (Kubey ve Csikszentmihalyi, 1990; Gross, 2001; Chambers, 2009). Gerçekten de televizyonun insanların düşünce ve hareket tarzlarını etkilemek için muazzam bir gücü vardır. Örtük bir biçimde televizyon, izleyicisini kendi gerçekliğine/değerlerine ikna edebilir ve bunu geliştirebilir (Gerbner, Gross, Signorielli ve Shanahan, 2002: 44). Televizyon dramaları gerçek hayattaki benzerliklerden olayları, karakterleri seçer ve nihayetinde kendi hiper-gerçekliğini

oluşturmak için gerçeği yeniden yapılandırır (Baudrillard, 2014: 14). Belirli grupların toplumdaki televizyon dramalarında (örneğin, ırk / etnik azınlıklar, kadın, cinsiyet, yaşlılar) temsili, değer yargılarını ve değerlerin yansıma niteliklerini anlamak için birçok araştırmaya konu olmuştur (Fouts ve Inch, 2008: 36). Azınlık gruplarının temsili özel bir ilgi alanıdır çünkü bu gruplar toplumda sıklıkla dışlanır (Raley ve Lucas, 2006: 20). Bu azınlık/marjinal gruplardan birinin de queer topluluk veya LGBTİ+ grupları olduğu söylenebilir.

Ortak bir kanı olarak medyaya maruz kalmak, insanların eşcinselliğe yönelik tutumlarını etkilemektedir. Televizyon, belirli bir sosyal grubun karakterlerini gösteremediğinde ya da bunları olumsuz veya stereotipik bir şekilde tasvir ettiğinde, ilgili sosyal grubun kitlelerce tanınması ve saygı görmesi engellenebilir. Tarihsel olarak queer kimliklerin çoğunlukla heteronormatif ve homofobik bakış açılarıyla televizyon üzerinden öğrenildiği (Hantzis ve Lehr'den aktaran Netzley, 2010: 970) düşünüldüğünde, etnik ve ırksal azınlıklar gibi, bir sosyal grup olarak queerler de televizyondaki tanınma ve saygı eksikliğinden orantısız bir şekilde olumsuz etkilenmiştir. Ortalama bir medya tüketicisi, azınlık durumları nedeniyle, konuyla ilgili birinci elden sınırlı bir bilgiye sahip olabilir. Bu nedenle, bu azınlık gruplarının gerçek yaşamı hakkındaki temel bilgi kaynağı, bu azınlıkların televizyon programlarındaki karakterler olarak kurgusal tasvirleridir. Gray'e göre (2009: 1165) medya, "queer kimliklerle ilgili sosyal bilgi için birincil üretim alanıdır." İnsanların medya kullanımı arttıkça, medya mesajlarına maruz kalmaları da artmaktadır. Bir medya mesajı, kültürel uygunluğun davranışlarını ve anlamlarını yaratarak/pekiştirerek sosyalleşen karakterolojik temsiller aracılığıyla kültürel deneyimlerin aktarılmasına yardımcı olur (McInroy ve Craig, 2017: 33).

1950'lerden ve 80'lerin sonlarına kadar Amerikan televizyonları 'ev'deki 'aile'lere nadiren de olsa- gay ve lezbiyen temsillerini çoğunlukla stereotipik ya da negatif karakter öğeleriyle (problemlili bir hastalık, gülünç bir öğe, psikolojik sorunlu, alkolik, karmaşık duygulu ve hatta bazen katil) sunmuş, heteronormatif düşünce yapısı eşcinselliği karşıt 'nesne' olarak konumlandırmıştır. Bu durum 1990'lara gelindiğinde, neo-liberal politikaların etkisi, yeni pazar arayışları, teknolojik ve toplumsal hareketlenmelerle birlikte yön değiştirmeye başlamış, dönemin popüler televizyon

dramalarının belli bölümlerinde queer karakterlere/anlatılara yer vermesiyle ve en nihayetinde 90'lar sonunda tema ve konusu doğrudan queerlikle ilişkilendirilen televizyon dramalarının çıkmasıyla yumuşamaya başlamıştır (Lovelock: 2019: 33-35 ve Parsemain, 2019: 2). Bu süreç, 90'lar akademik ikliminde yeni filizlenen queer kuram ve queer direnişten bağımsız düşünülemez. Queerin televizyonda söz sahibi olma çabası 2000'li yıllarda kendini daha sık göstermiş, güçlü ve daha önce görülmemiş çeşitli temsillerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ayrıca ilgili durum, disiplininin bazı temel öğelerini queer ve toplumsal cinsiyet kuramlarından alarak ana akım televizyondaki queer varlığıyla ilgilenen akademik bir alt çalışma alanının, yani queer televizyon çalışmalarının, 90'lar sonu/2000'ler başında hız kazanmasını sağlamıştır.

Queer veya queerlik, heteronormatif normların sınırlarını zorlayan bir alandır. Lezbiyen, gay, biseksüel ve transgender kimlikler de genel cinsiyet normlarını bozduklarından queer olarak nitelendirilebilir. Queer kimlikleri ayrıca erkek-kadın, maskülen-feminen, heteroseksüellik-homoseksüellik arasındaki ikili zıtlıklara da karşı çıkar (Ellis, 2017: 2). Queer, akışkan bir kategoridir. Akademik bilimde gay/lezbiyen çalışmalarıyla bağlantılı ancak özdeş olmayan bir bilgi birikimini tanımlamak için 'queer kuram' ortaya çıkmıştır. Terimin kendisi açık uçludur ve savunucuları, cinsiyetin sabit/statik olmaktan çok akışkanlığının benimsenmesi gerektiğini savunur. Queer, politik olarak radikaldır ve cinselliğin kültür ve ideolojide hangi işleve hizmet ettiğiyle ilgilenir (Raymond, 2010: 98).

Kimliklerin oluşumuna katkıda bulunması, görüş ve tutumları etkilemesi bakımından queerin popüler kültürdeki temsili/varlığı önemlidir. Aracılı temsiller sadece gerçekliği yansıtmaz, aynı zamanda cinsiyet ve cinsellik normlarını üretirken veya bozarak inşa eder (Capsuto, 2000: 15 ve Chambers, 2006: 81). Popüler televizyon "insanlarla oturma odalarında birebir bağlantı kurup farklı kültürel kimlikler, toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilgili temsilleri" göstermek için eşsiz bir fırsat olması açısından özellikle önemlidir. Egemen ideolojileri yansıtan ana akım bir medya olan televizyon ile tanımı gereği normu altüst eden queer arasında içsel bir gerilim vardır (Ellis, 2017: 3 ve Joyrich, 2014: 133). Bireyler genellikle 'kimliklerini oluştururken birincil bilgi kaynağı olarak kurgusal medya anlatılarına güvenirlir' (Meyer, 2009:

240), özellikle de damgalanmış ya da marjinalleştirilmiş nüfusların üyeleri olduklarında. Lezbiyen, gay, biseksüel, transgender ve diğer normatif olmayan kimliklerin popüler medyada temsil edilmesi kimlik gelişimi/sunumuna katkıda bulunarak LGBTİ+ bireylerin toplumda daha geniş bir şekilde anlaşılmasını ve saygı duyulmasını teşvik edebilir.

Queer televizyon çalışmaları, queer kimliklerin televizyondaki görünürlüğünü analiz etmek için feminist televizyon eleştirilerinin üzerine kurulmuş, toplumsal cinsiyet ve queer kuramlarının temeline dayanan, farklı bakış açılarıyla yaklaşılabilen, nispeten yeni bir alt çalışma alanıdır. Erken queer televizyon çalışmaları, queer imgelerin televizyondaki görünürlük konumlarını, pozitif/negatif temsillerini incelemiş, aynı zamanda karakterleri ve hikâye anlatımını, queer görünürlüğe ve queer hareketine yardımcı ya da zararlı katkıları açısından analiz etmiştir. Kavram, LGBTİ+ bireylerin televizyondaki görünürlüğü ve politik olarak tanınması açısından çeşitli içerikleri çalışma alanına dâhil ederek, queer kuram ve televizyon çalışmalarını birleştirip disiplinlerarası bir konum kazanmıştır.

Queer televizyon çalışmaları, televizyonun hala en popüler ve en ‘ana akım’ medya aracı olduğunu, bütün azınlıklardan izleyicilerin televizyon içerikleriyle saatler harcadığını; ama aynı zamanda, televizyonun yoğun bir siyasi tarihi olduğunu, politika, sosyal dinamikler, kültürel değerler ve insan ilişkileri üzerinde izleyicide bir etki bıraktığını kabul eder. Queer çalışmalarıysa, zorlayıcı ve rahatsız edici ideolojik normları kendi bünyesinde işler, güçlü kültürel ve politik direniş mekânları sunar. Tıpkı queer kuramın özünde olduğu gibi queer televizyon çalışmaları da hegemonik normları eleştirel bir düzlemde inceleyerek bir karşıt görüş alanı sunmayı hedefler (Davis ve Needham: 2009: 3 ve Joyrich, 2014: 134-135). Televizyon, sadece karakterlerin heteroseksüel ya da queer olarak görüldüğü bir program koleksiyonu değildir. Televizyon, egemen kimlik ve görünürlük ideolojilerine meydan okuyan mantıklarla dolu kendi temsil sistemini sunabilir ve queer kültürü baskın söylemden çıkarma potansiyeline sahiptir.

Tarihsel olarak dünyada, televizyon ve sinemadaki eşcinsellik temsilleri, heteroseksüel temsillere göre çok daha düşük olmuştur (Waggoner, 2018: 1878-1879).

Yine de bazı toplumsal hareketler, teknolojik gelişmeler ve önemli direnişlerin bir sonucu olarak, kitle iletişim araçlarında eşcinsellik (toplumsal bir gerçeklik olarak) görünürlüğünün ve temsil gücünün en azından geçmişe göre kademeli olarak arttığı bilinmektedir (Calzo ve Ward, 2009: 282). Eşcinselliğin stereotipik ve olumsuz tasviri medyaya hâkim olmasına rağmen son eğilimler ve araştırmalar, cinsel azınlıkların tasvirinin çeşitliliğinde ve olumlu doğasında bir artış olduğunu ve olmaya devam edeceğini göstermektedir. Çünkü, televizyonun baskın cinsiyet ve cinsellik kavramlarını basitçe pekiştirmekten fazlasını yapabileceğini savunan birçok araştırmacıya göre televizyon metinleri aynı zamanda heteronormatif uygulamaları ve fikirleri bozup altüst edebilme potansiyeline sahiptir. Dolayısıyla televizyona iki ucu keskin bir kılıç gibi yaklaşılmalıdır.

GLAAD¹'nin son raporlarından biri olan *Where We Are On TV*²'ye göre Amerika'da kablolu ve dijital mecralarda yayın yapan kuruluşlarda, LGBTİ+ karakterlerinin televizyondaki varlığı 2019-2020 yıl aralığında her zamankinden daha yüksek oranlara çıkarak %10,2'lik bir görünürlüğe ulaşmıştır. Ek olarak televizyon dramalarında, LGBTİ+ toplulukları içinde son on yılda temsil edilenlerden çok daha fazla çeşitlilik olduğu belirtilmiştir. Bu çeşitlilik erkek ve kadın karakterlerin eşit yüzdesini, siyahi insanları ve diğer birçok normatif olmayan cinsel kimliği içerir. Bu nedenle şu anda, queer görünürlüğü televizyon dramaları tarihinde hiç olmadığı kadar bir gelişme göstermektedir. Bu artış, kimlik politikalarının en büyük karşılıklarından biri olan LGBTİ+ hareketinin, medya ayağındaki 'görece' politik karşılığı olarak düşünülebilir. Hilton-Morrow ve Battles (2015), artan görünürlüğün LGBTİ+ topluluğu için kültürel ve politik tanınırlık kazanmada ve ayrıca bireyler için bir destek ve kimlik oluşturma

¹ Gay, Lesbian Alliance Against Defamation. 1990 yılında LGBTİ+ bireylerin hayatlarını göz ardı etmeyen ve onları temsil eden medya kuruluşlarını, televizyon/film içeriklerini ve insanları onurlandırmak amaçlı başlatılmış bir organizasyondur.

² Kuruluşun düzenli faaliyetlerinden biri, başta televizyonda olmak üzere mevcut görünürlük durumunu dikkate alarak, 'Televizyonda Neredeyiz' raporunun yıllık olarak yayınlanması da dâhil olmak üzere, medya görünürlüğünü izlemektir. GLAAD, televizyondaki gay, lezbiyen, biseksüel ve transgender karakterlerin sayısının hesabını yapar, ekranda buldukları çeşitlilik ile gerçek hayatta buldukları çeşitlilik arasında belirli karşılaştırmalar yapar ve ayrıca sayıları bir ilerleme işareti olarak kullanır.

kaynağı sağlamada muazzam ilerleme kaydettiğini inkâr etmenin zor görüldüğüne işaret eder. Ayrıca bu durumun, ilgili toplumun LGBTİ+ bireylerine bakışındaki kültürel değişimi yansıttığını söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle çevrimiçi yayıncılık yapan medya kuruluşlarındaki temsil alanının artması ve genişlemesi, queer televizyon çalışmaları altında araştırılmaya uygun bir düzlem sunmaktadır.

Teknolojik gelişmeler televizyon sektörünün ve internetin yakınlaşmasına neden olmuş ve internet tabanlı televizyon yayıncılığı ve kullanımı son yıllarda tüm dünyada hızlı bir artış göstermiştir. Geleneksel televizyon yayıncılığından farklı olarak izleyiciye birçok yenilik ve rahat kullanım ortamı sağlayan çevrimiçi yayıncılığında, televizyon dramalarının başlı başına bir pazar olduğu fark edilmiştir. İnsanların boş zaman aktiviteleri arasında yer alan televizyon izleme alışkanlığının, dijital mecralardaki yayınları izleme alışkanlıklarıyla yarış içerisine girdiği söylenebilir. Dijital yayıncılığın teknik altyapısının gelişmesinin ardından çevrimiçi seyir platformları son yıllarda giderek yaygınlaşmıştır. Geleneksel televizyon izleme pratiğinden farklı bir izlenim tecrübesini kullanıcılara sunan bu platformlar özellikle yeni medya okuryazarlığı görece yüksek genç kuşak bireylerin izleme alışkanlıklarını şekillendirmektedir.

Global Web İndeksi (2017) tarafından yapılan araştırmaya göre, Türk genç izleyicilerin çoğu geleneksel televizyondan çok çevrimiçi akışı tercih etmektedir. Bu rapor ayrıca, çevrimiçi televizyon izleyicilerinin %70'inin 16-34 yaş aralığında olduğunu ortaya koymaktadır. Ek olarak, RTÜK³ (2018: 15) tarafından yayınlanan televizyon izleme eğilimlerinin araştırmasına göre, gençler bireyler arasında geleneksel televizyon izleme oranları her geçen yıl kademeli olarak azalmaktadır. Araştırmaya göre gençler, daha çok yeni medya servislerini ve dijital platformları kullanarak televizyon izleme eğilimindedir. Bu nedenle, Türkiye'deki genç izleyicilerin sansür düzenlemeleri ve yasalarından kaçınmak için geleneksel televizyon yerine çevrimiçi yayın platformlarını izlemeyi seçtiği söylenebilir. Kuşkusuz ki Netflix, en tercih edilen dijital yayın platformlarından birisi olmuştur.

³ Bknz: <https://www.rtuk.gov.tr/assets/Icerik/AltSiteler/televizyonizlemeegilimleriarastirmasi2018.pdf> (Erişim Tarihi: 11.10.2020).

Netflix, film-drama yapımcılığı ve dağıtımı alanında faaliyet gösteren ve 1997 yılında ABD’de kurulmuş bir medya kuruluşudur. DVD satış ve kiralama işi yapma üzerine kurulan şirket, 2007 yılında kullanıcılarına internet üzerinden film izleme imkânı da sunarak faaliyetlerine devam etmiştir. Netflix’in ilk televizyon draması 2013 yılında yayınlanmaya başlanan *House of Cards* olmuştur. 190 ülkedeki 209 milyon ücretli abone kitlesinin olduğu bildirilen Netflix (Netflix Media Center, 2021: 21 Nisan), dünyanın her yerini birbirine bağlayan çok yönlü bilgi ve yayın akışları yaratmaktadır. Netflix, dünyada kullanımda olan internet trafiğinin yüzde 15’ini⁴ bünyesinde döndürmektedir. Bu oran Amerika’da yüzde 19’dur⁵. Netflix esnek fiyat aralıklı aylık abonelik, isteğe bağlı yüzlerce televizyon içeriği, reklamsız ve dijital cihazlarda her zaman oynatılabilen bir konfor alanı sunarak bazı izleyicilerin film ve televizyon içeriklerini tüketme şeklini değiştirmiştir (Bucciferro: 2019: 2). Netflix ve ardından Hulu, Amazon gibi çevrimiçi yayın hizmetlerinin ortaya çıkması yalnızca televizyon programlarının tüketilme şeklini değil aynı zamanda onları yaratanları da değiştirmiştir.

Netflix öncelikle televizyonda dijital dönüşümün temelini atmış, ardından da film ve televizyon içeriklerinin yapımı ve gösterimini düzenleyen eşik bekçilerinin geleneksel uygulamalarını bozuma uğramıştır. Milyonlarca dolar yatırım yaparak film yıldızları ve yönetmenlerle (yaşlı kadın oyuncular, siyahi insanlar ve çeşitlilik kıstas alınarak oluşturulan oyuncu kadroları) anlaşmış, sayısız orijinal içeriğin yapımını ve dağıtımını üstlenmiştir (Bucciferro: 2019: 3). Netflix ile yerli dijital platformlar arasında sezon anlaşmasında anlaşılan bölüm sayısı kadar içeriğin belirtilen tarihte tek bir seferde izleyiciye sunulması gibi fark bulunmaktadır.

Netflix, 2016 yılında 130 ülkeyle beraber Türkiye’de de yayına başlamış ve özellikle son yıllarda oldukça popülerlik yakalamıştır. Türkiye’de Netflix kullanıcılarının 3.5 milyon civarında olduğu ve bu rakamın daha da artacağı belirtilmektedir⁶. Toplu taşıma araçlarında Netflix yayınlarının en çok izlediği ülke Türkiye olarak açıklanmıştır. Ayrıca, Comparitech’in raporu, aylık 2.60 Amerikan doları kullanım

⁴ Bknz: <https://www.sandvine.com/phenomena> (Erişim Tarihi: 15.10.2020)

⁵ Bknz: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-45750544> (Erişim Tarihi: 15.10.2020)

⁶ Bknz: <https://tr.sputniknews.com/turkiye/202103071043972764-netflix-turkiyedeki-abone-sayisini-acikladi/> (Erişim Tarihi: 07.03.2021)

tutarıyla Türkiye'nin dünyada en ucuz Netflix aboneliği sunan ülkelerden biri olduğunu göstermektedir⁷. Netflix Türkiye birimi tarafından Forbes'e yapılan açıklamada, gelecek 20 yıl içerisinde televizyonun tamamen internet mecrasına kayacağı savunulmaktadır.⁸

2010'lu yıllarla birlikte Hulu, Amazon ve Netflix gibi çevrimiçi yayın platformları, kablolu televizyonla rekabet halinde hizmet vermeye başlamış ve geleneksel televizyon sisteminden farklı olarak geniş kitlelere ulaşması gereken reklam iş birliğiyle sınırlandırılmamıştır. Bu durum yapımcı ve senaristlere daha yenilikçi, özgür ve 'heteroseksüel beyaz erkek' paradigması dışında hikâyeler anlatabilmesine ön ayak olmuştur (Parsemain, 2019: 31). Özellikle Netflix, heteroseksüel beyaz erkeklerin televizyondaki hâkimiyetine meydan okumak ve cinsiyet, cinsel yönelim, ırk ve ulusal kimlikler açısından çeşitliliği tanıtmayla bilinir (McFarlane, 2017: 149). Geleneksel televizyon dramalarındaki genel tablo, cinsiyete ilişkin toplumsal önyargıları ve kalıplaşmış klişeleri destekleyen bir dengesizliği ifade etmektedir (Thomson, 2016: 10). Dijital yenilikler filmleri ve televizyon içeriğinin üretime, dağıtımına ve tüketimine ilişkin eski kalıpları değiştirerek işleri daha da karıştırmaktadır. Artık küresel bir ayak izi olan Netflix'in, geleneksel sınırları ve alışlagelmiş anlatıları bozabilme yetisi söz konusudur.

Ana akım televizyonun topluma şekil verme ve katkıda bulunmadaki rolü göz önüne alındığında Netflix, izleyicilerin en sevdiği programların sınırsız bölümlerini yayınlama yeteneği sunan ve bu platformun etkilerini incelemek için daha önemli hale getiren öncü bir eğlence-bilgi kaynağı olarak ortaya çıkmıştır. İzleyicilerin izleme alışkanlıklarını yeniden şekillendirmesinin yanı sıra, içerik üretiminde de Netflix'in geniş bir tema paleti kullandığı ve kimlik temsillerine de özel bir önem verdiği görülmektedir. Tıpkı prime-time televizyonun on yıllardır toplumu şekillendirmesi gibi, Netflix'in ortaya çıkışı da hızla büyüyen kitlesini yansıtmak ve ona hitap etmek amacıyla daha fazla program ve yeni/farklı karakterlerin gelişimine zemin hazırlamıştır.

⁷ Bknz: <https://www.comparitech.com/blog/vpn-privacy/countries-netflix-cost/> (Erişim Tarihi: 15.10.2020)

⁸ Bknz: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-45750544> (Erişim Tarihi: 15.10.2020)

Daha önce söz edilen GLAAD'ın *Where We Are On TV* adlı raporunda Netflix, çevrimiçi yayıncılık yapan kuruluşlar arasında 'queer' başta olmak üzere birçok azınlık gruplarının temsilleri açısından açık ara ilk sırada yer almaktadır. Diğer bir deyişle Netflix, televizyon içeriklerinde en fazla queer karakter barındıran yayın kuruluşu olarak belirlenmiştir. Netflix için üretilen birçok orijinal televizyon dramaları/programları, önceki on yıllardan farklı olarak, queer karakterlerin anlatı içinde ön planda olduğu, anlatıya yön verdiği ve bazı durumlarda anlatının tamamen queerleştiği⁹ bir yapılaşmayı doğurmuştur. Bu gerçek, farklı toplumlarda geçmişten beri yükselmekte olan LGBTİ+/queer direnişinden bağımsız düşünülemez. Netflix içeriklerindeki queer temsilde görülen bu eğilimin queer bireylerin toplumda (ya da izleyicilerde) kabul edilme fikrini oluşturmak için bu şekilde devam edeceği varsayılabilir. Netflix'teki queer içeriklerin kanıtlanmış artışı bu çalışmanın çıkış noktasını belirlemiştir.

Amaç

Televizyon ve internetin yakınsaması sonucunda ortaya çıkan çevrimiçi televizyon yayıncılığı, kullanıcıya sunduğu kolaylıklar, ayrıcalık hissiyatı, içerik çeşitliliği vb. sebeplerle dünyada giderek hız kazanan bir sektör haline gelmiştir. Televizyonun akıllı telefonlar ve çevrimiçi yayın platformları gibi dijital teknolojiler aracılığıyla üretimi, dağıtımı ve tüketimin, endüstriler ve izleyiciler arasında yeni ilişkiler kurduğu söylenebilir. Bu yeni bağlantılar da queer televizyon alanında hatırı sayılır miktarda karşılık bulmuştur.

Netflix, çevrimiçi yayıncılık kuruluşları arasında açık bir şekilde en çok tercih edilenidir. Netflix'in kendi bünyesinde ürettiği orijinal televizyon içeriklerinde (görünürlük açısından daha önceki yıllarda önemli girişimler gerçekleşmiş olsa da) queer anlatı ve karakterlere daha sık yer verdiği görülmektedir. Bu durumun, kullanıcı sayısı düşünüldüğünde kitleleri etkileyebilecek bir güce sahip olan Netflix'in, queer görünüm ve imgeleri üzerinden araştırılmasını önemli kılmaktadır. Netflix'in

⁹ Queer kelimesi isim, fiil ve sıfat olarak kullanılabilir. Queer yorumlamalar ve analizler 'queerleştirmek' olarak anılır; çünkü bir metni belli bir biçimde okuyarak queerleştirmeyi içerir. Bir fiil olarak queer, -dönüştürme, değiştirme, tuhaflaştırma- anlamına gelebilir (Barker ve Scheele, 2018: 102 ve Joyrich, 2014: 135).

geleneksel televizyona bir alternatif oluşunun queer görünürlüğe/temsile bir ihtimal alanı açtığı düşünülmektedir. Netflix orijinal televizyon içeriklerinde görünürlük açısından önemli bir söz sahibi olan queer karakter ve anlatıların hem temsil açısından çeşitliliği beslediği hem de kullanıcılarına özgürleştirici bir imkân sunduğu varsayılmaktadır.

Bu çalışma temel olarak, Netflix'teki queer görünürlüğün izleyiciler tarafından nasıl alımlandığını göstermeyi amaçlamaktadır. Bir kitle iletişim aracı olarak televizyonun¹⁰ ve kitle kültürünün queeri, metin yazımı ve yapımı bakımından yeniden anlamlandırdığı/ürettiği düşünülerek bu çalışmada, queer imgelerin ve queer azınlığın kültürel/politik olarak dijital mecralardaki varlığı izleyiciler üzerinden tartışılmıştır. Griffin'e göre (2019: 40) izleyicilerin medyanın aynı cinsten arzu ve cinsel azınlıkların temsillerini anlama/alımlama yolları queer televizyon çalışmalarında önemli bir konudur. Bu araştırma boyunca akademisyenler ister izleyiciler arasındaki yorumların çeşitliliği ister onları tükettikleri bağlamın çeşitliliği olsun, çeşitliliği vurgulamıştır.

Bu çalışma, queer televizyon çalışmalarını bir kavram olarak ele alıp, Netflix'i bir queer televizyon çalışma modeli olarak izleyici alımlaması üzerinden incelemiştir.

Bu doğrultuda çalışma, temel olarak aşağıdaki iki soruya cevap arayacaktır:

- 1- Bireylerin izleme pratiklerindeki değişimler göz önünde bulundurularak, Netflix'te yayınlanan¹¹ queer televizyon içerikleri (queer anlatılar ve queer karakter temsilleri) izleyicilerin algısını nasıl etkilemekte ya da izleyiciler tarafından nasıl alımlanmaktadır?
- 2- Kültürel ve cinsel kodların farklılıkları düşünüldüğünde, heteroseksüel izleyiciler ile queer izleyicilerin Netflix'teki queer anlatıları alımlama pratiklerinde ne gibi benzerlik ve farklılıklar bulunmaktadır?

Sözü edilen iki temel amaç sorusuna ek olarak bu çalışma, aşağıdaki amaç sorusunu da yanıt vermeye çalışacaktır:

¹⁰ Bu çalışmada Netflix, geleneksel televizyon anlayışından farklı olarak bir dijital televizyon olarak ele alınacaktır.

¹¹ Bu çalışmada 'Netflix Orijinal Yapımları' incelenecektir.

- 3- İzleyici okumaları göz önüne alındığında, Netflix içeriklerindeki queer görünürlük/politika ve queerin dijital kamusal alandaki potansiyel direnişi, Netflix'in ve queerin televizyondaki geleceği hakkında neleri ortaya çıkarmakta ve izleyicilerde ne gibi etkiler uyandırmaktadır?

Çalışma kapsamında belirlenen amaç sorularının cevapları, sonuç bölümünde özetlenerek açıklanmıştır.

Önem

Hem ekonomik hacmi hem de abone sayısı açısından git gide büyüyen Netflix,¹² akademik alanda disiplinlerarası birçok açıdan incelenebilir. Bu çalışma Netflix'i, queer kuram ve queer televizyon çalışmalarından yararlanarak queer perspektifle inceleyecektir. Kullanım popülarlığı bu denli yüksek bir kuruluşun kendisinin, ideolojisinin ve temsil gücünün araştırılması önemli olacaktır. Ayrıca, değişen ve değişmekte olan izleyici pratiklerinin temsil ve alımlamaya olan etkilerinin büyük bir pazar olan Netflix üzerinden değerlendirilmesinin, izleyici çalışmaları adına makul veriler sunacağı düşünülmektedir.

Konuyla ilgili yapılan literatür taramasında Türkiye'de iletişim çalışmaları alanında 'queer' başlığı altında gerçekleştirilen akademik çalışmaların oldukça yetersiz olduğu görülmüştür. Bu çalışma, hem alana katkı sağlayarak ilgili boşluğu doldurması hem de Türkiye'de -queer alımlama- başlığı altında kapsamlı bir şekilde yapılmış ilk doktora çalışması olması bakımından önemlidir.

Kuramsal Altyapı

Bu çalışma için detaylı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın kuramsal altyapısını üç temel başlık oluşturmuştur. Bunlardan ilki çalışmanın temellendiği queer kuramdır. Geçmişten günümüze queer ve kimlik politikalarının değişen toplum yapısıyla dönüşümü, LGBTİ+ ve queer mücadelenin kültürel/politik ve akademik

¹² Temmuz 2021 verilerine göre Netflix'in toplam kazanımı 7,3 milyar dolardır.

Bknz: <https://www.statista.com/statistics/273883/netflixs-quarterly-revenue/> (Erişim Tarihi: 21.07.2021).

*Netflix'in Türkiyeden aylık geliriye (Haziran 2020 rakamlarıyla) 53 milyon dolardır.

Bknz: <https://digitalage.com.tr/netflix-turkiye-abone-sayisi-ve-elde-edilen-gelir-aciklandi/> (Erişim Tarihi: 15.10.2020).

yönleri/kökenleri ve queerin çalışmada incelenecek belli başlı temel kavramları (performativite, heteronormative, homonormative, kimlik sınırları vb.) açıklanmıştır. İkinci bölümde, queer medya çalışmaları genelinde, queer televizyon çalışmalarına yer verilmiştir. Queer söylem ve politikaların ana akım televizyondaki karşılığı, queer karakterlerin televizyondaki temsilleri geçmişten günümüze tarihsel bağlamda incelenmiştir. Queer televizyon çalışmaları ‘görece’ son yıllarda popüler olduğu için yakın dönemde yapılmış araştırmalar da bu çalışmada yer almıştır. Üçüncü bölümdeyse, kitle iletişim tüketimini detaylandırmak ve okuma biçimlerini anlamlandırmak amacıyla kültürel çalışmalar disiplini, tarihsel perspektifte izleyici çalışmaları, alımlama analizi ve alımlama çalışmalarının önemli eserlerine yer verilmiştir.

1. QUEER KURAMI ANLAMAK

Birçok kuramsal terim gibi, queer de tek bir sınırlı tanım taşımaz ancak okuyucuların benimsediği yaklaşıma bağlı olarak değişen çok sayıda anlama sahiptir. Queer kavramının bu çok kipli yapısı Annamarie Jagose'nin sözce-yorumu ile daha açık hale getirilebilir:

“Son zamanlarda queer kavramı farklı biçimlerde kullanılmaya başlandı, bazen kültürel anlamda marjinal kabul edilen cinsel kimlikleri ortak bir çatı altında birleştiren bir kavram olarak işlev görmektedirken bazen de geleneksel gay ve lezbiyen çalışmalarından doğmuş bir teori modelini tanımlar [...] Buradan, queerin henüz katılaşmadığı, tutarlı bir profile kavuşmadığı anlaşılmamalıdır, daha ziyade bu, kavramın tanımlanmasındaki belirsizliğin ve kavramın esnekliğinin, onun kurucu özelliklerinden biri olduğunu göstermektedir” (2017: 13).

Jagose, queerin yalnızca; ne haklarını savunmak ve farklı olabilmek için aktivist bir hareket, ne marjinalleşmiş insanlar ya da kendilerini kasıtlı olarak normallik sınırlarına karşı ya da dışına konumlandıran insanlar için bir sosyal grup ne de heteronormatif kategorilere meydan okuyan başka bir kimlik kategorisi olmadığını vurgular. Aslında queer, yukarıda sıralananların hepsidir ve bu kuramsal tanımlayıcılar ve pratikteki ilişki dökümleri tarafından doğrulanabilir. Terimin anlaşılabilirliği, özünü tercüme eder: kimlik, cinsellik ve çağdaş toplumu yöneten diğer sosyal kurum kategorilerinin performatifliğini ve inşa edilmişliğini belirtmek istediği sürece tanımdan kasıtlı olarak kaçınan bir terimdir. Ken Plummer'ın (2003: 522) ileri sürdüğü gibi; 'queer kısmen kendi söylemlerimizi yapıbozuma uğratmak ve kategorilerimiz aracılığıyla düşünme şeklimizde daha büyük bir açıklık yaratmak' olarak görünebilir.

Queer sözcüğünün çeşitli yer ve zamanlarda farklı anlamları olmuştur. İlk zamanlarda tuhaflığa ya da farklılığa gönderme yapan bu sözcük, zamanla birilerini aşağılamak amacıyla kullanılan bir terime dönüşmüştü. Daha sonra olumlu anlamı geri kazanıldı. Nitekim, 'queer' kelimesi 80'lerin sonunda ve 90'ların başında akademisyenler tarafından yeniden kullanılmasından ve queer kuramın akademik bir disiplin olarak doğmasından çok önce de vardı.

1.1. Cinsiyetin Karşıt Söylemi: Queer Kuramın Doğuşu

Etimolojik kökeninde queer, 16. yüzyılda İngilizce konuşulan ülkelerde ‘tuhaf’ ya da ‘gayrimeşru’ bir şeye gönderme yapmak için kullanılmış ve 20. yüzyılın başlarında bile queer sözcüğü halen bu anlamını korumuştur. Arthur Conan Doyle’ın *Sherlock Holmes* hikâyelerinde sözcük, ‘tuhaf’ veya ‘şüpheli’ anlamıyla geçer (Barker ve Sheele, 2018: 8). Dynes (1990: 1090) *Encyclopedia of Homosexuality* adlı eserinde, 20. yüzyıl Amerika’ında queerin ‘eşcinsellere yönelik sözlü tacizde muhtemelen en popüler argo sözcük’ olduğunu belirtmektedir. Ek olarak *Oxford English Dictionary*’e¹³ göreyse queer, 20. yüzyılın başlarında, kendi kendine yeten bir unvan olmadığından genellikle aşağılayıcı ve homofobik bir hakaret olarak kullanılmıştır (OED, 2020).

Queer, aslında 19. yüzyıldan bu yana eşcinselliğin anlamsal kuvvet alanını oluşturagelmiş bir dizi sözcükten sadece sonuncusudur. Homoseksüel, gay, lezbiyen ve queer terimleri art arda gelerek eşcinsel cinselliğin kavramsallaşmasındaki tarihsel değişimlerin büyük ölçüde izinden gitmiştir. Fakat daha az öngörülebilir sebeplerden ötürü karakterize ettikleri dönemlerden önce ya da sonra da gelebilmektedir (Jagose, 2017: 93-95). 20. yüzyılda queer sadece negatif bir anlam taşımamaktaydı. George Chauncey (1995: 101), 1910 ve 1920’lerin New York’unda, kadını andıran cinsiyet konumlarından ziyade, eşcinsel ilgileri temelinde kendini diğer erkeklerden farklı olarak tanımlayan maskülen erkek eşcinsellerin de kendilerini ‘queer’ olarak adlandırdığını belirtir. Aksine ‘gay’ kelimesi 30’lu yıllarda popülerlik kazanmış ve II. Dünya Savaşı sonrasında kullanım üstünlüğü pekişmiştir. Fakat ‘tuhaf’, ‘garip’, ‘acayip’, ‘tekinsiz’ ve ‘bozuk’ gibi kelime karşılıkları olan *queer* kelimesi, 20. yüzyılda İngilizce konuşulan ülkelerde eşcinselleri aşağılamak amacıyla argoda ‘ibne’ye karşılık gelen bir anlamda kullanılmaya devam edilmiştir (Çakırlar ve Delice, 2012: 15).

Amerika’da eşcinselliğin oldukça politikleştiği 1960’ların¹⁴ sonundan itibaren, cinsel azınlıklar politik taleplerini ifade edebilecek bir dil arayışındaydı. Geleneksel olarak

¹³ Bknz: <https://www.oed.com/> (Erişim Tarihi: 01.10.2020).

¹⁴ Eşcinsel aktivizmin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilen ve 1969 yılında New York’ta polisler ve eşcinseller arasında yaşanan Stonewall İsyanı, başta Amerika olmak üzere diğer dünya

sosyal dışlanmayı tartışmak için kullanılan Marksizm veya Neo-Marksizm, eşcinselliğin bir sınıf olarak, salt ekonomik sömürü açısından kuramsallaşamaması nedeniyle yetersizdi. En azından 60'ların sonundan bu yana, cinsel azınlıklarla ilgili konuları ele alacak yeni teorik yaklaşımlara ve yeni kavramlara ihtiyaç duyulmuştu. Queer, 70'ler ve 80'lerde Amerika'da baskın olan cinsellik ve toplumsal cinsiyete ilişkin tartışmalardan farklılaşan politik dilin bir parçası haline gelmiştir. Kavram, farklı türdeki aktivistler, organizasyonlar ve bireyler tarafından kullanılan akademik tartışmalara geniş ölçüde uygulanmış ve hatta çeşitli ticari bağlamlarda ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda, normatif olmayan cinsellikler üzerine çalışan birçok akademisyen, çalışmalarını tanımlamak için queer terimini kullanmış ve aktivistler dâhil olmak üzere birçok kişi kendilerini -bir kimlik kategorisi olarak- bu terim aracılığıyla tanımlamıştır (Karnak, 2015: 1-4).

Genel anlamda sözcüğün kullanımında, normatif cinsellik doğrularının dışında kalana bir gönderme söz konusudur. Bu nedenle, 1980'lerin sonlarında sosyal söylemlerde yeniden dirilinceye kadar, queer hala homofobik ve kendini güçlendiren bir çifte tutum sergilemiştir. Bu dönemlerde queer aktivistler yerleşik kimlik kategorilerini ve diğer normatif kurumları sorgulamanın gerekliliği konusunda ısrar etmişlerdir (Burnichon, 2018: 14). Aynı dönemde LGBTİ+ topluluklarındaki insanlar, queer sözcüğünü kendilerini tanımlamak için nötr bir sözcük ya da benliklerinin pozitif bir biçimi olarak kullanmak üzere geri kazanmaya başlamış (Barker ve Sheele, 2018: 10) ve sözcüğü meşrulaştırma politikaları başarı kazanmıştır. Bu devinim, hegemonik cinsiyet ve cinsellik ideolojilerinin görmezden geldiği her türlü tuhaflığı ve çarpıklığı içinde barındıran bir kelimeyi sahiplenerek, meşruiyet arayışının ve mağduriyet söyleminin ötesinde radikal bir müdahalenin fitilini ateşlemiştir (Çakırlar ve Delice, 2012: 16). Dolayısıyla yapısöküme uğrayıp dönüştürülen bir kavram olarak queer, günümüzdeki kullanım şekline ulaşmıştır.

Söz konusu sahiplenme durumun dönüm noktalarından birisi; 1990 yılında 'Queer Nation' isimli bir aktivist grubun, New York Onur Yürüyüşünde "*Queer'ler Bunu*

ülkelerdeki eşcinsel hakları hareketinin fitilini ateşleyen ayaklanma olarak görülür. Jagose'ye (2017: 45) göre Stonewall, "asimilasyonist politikalardan ve sükûnet yanlısı taktiklerden uzaklaşıldığı" ve eşcinsel özgürleşme hareketinde kültürel bir değişim sağladığı için sembolik bir öneme sahiptir.

Okusun!” adlı bir bildiri dağıtmış olmasıdır. Burada önemli olan, queer kelimesinin heteronormatif cinsellik düzlemine karşı stratejik bir konumda kullanılmasıdır. ‘Queer kuram’ ifadesi doğmadan önce ‘Queer Nation’ terimi, 1991 kışında kısa süreli yayın hayatı olan gay/lezbiyen dergisi Outlook'un kapağında yer almıştır. Yazarlar Allan Berube ve Jeffrey Escoffier, Queer Nation'ın kendi politik aktivizminde paradoksları benimsemeye çalıştığı, aktivizmin yeni bir biçim aldığı ve kimlik meselesi etrafında döndüğü noktasını özellikle vurgulamışlardır (Turner, 2000: 12). Böylece ‘queer’ kelimesi politik olarak sahiplenilmiş, aykırı veya norm dışı kabul edilen cinsel kimliklerin/deneyimlerin ifadesinde -çatı- terim görevi görmeye başlamıştır (Halperin, 2003: 340). Dahası, queer sıkça heteroseksüel ya da cisgender¹⁵ olmayanları ifade etmek için kullanılır. Bu ifadenin, alfabe karmaşıklığına yol açan ve sürekli uzayan LGBTQQIA’dan çok daha kapsayıcı bir terim olduğu söylenebilir. Queer, sadece cinsel sapkın sayılanlar için değil, aynı zamanda standart sosyal uygulamaların bir sonucu olarak marjinalleşmiş hissedenler ve heteroseksüel normun dışında duran ya da ana akım LGBTİ’ye meydan okuyan insanlar için de bir şemsiye terimdir (Giffney, 2004: 73 ve Barker ve Sheele, 2018: 8). Farklı düşünme ve eyleme biçimlerindeki toplumsal cinsiyet ve cinsellik normlarına meydan okumanın bir yolu olarak da görülebilir.

Creekmur ve Doty’e göre (1995) queer kuramın kökleri, gay ve lezbiyen çalışmalarını kökten değiştiren eşcinsellik kavramının sorgulanmaya başladığı 1970’lerin sonlarında bulunabilir. O zamanlar eşcinsellik, özcü ve tek tip çağrışımını yitirmeye başlarken, eşcinsel arzu sosyal ve tarihsel bir bağlamda konumlandırılmaya başlanmış ve yavaş yavaş sınıf, ırk, etnisite ve milliyet, kimlik tartışmasına dâhil edilmiştir (Seidman, 1995: 116). Yine de queer kuram için kesin bir başlangıç noktasından söz etmek olanaksızdır. Çünkü queer kuramı besleyen pek çok düşünce, bu terimin kullanılmaya başlamasından çok önceleri de dolaşımdaydı. Kimi uzmanlar queer kuram teriminin uzun zamandan beri kullanıldığı ileri sürmektedir. Her ne kadar tuhaflığı, düzen dışılığı ve politik karşıtlığı ima edecek şekilde queerin akademik anlamda ilk kullanımı Paul Goodman’ın *The Politics of Being Queer* (1969) adlı eseri

¹⁵ Yaşamını doğduğu cinsiyette sürdüren, diğer bir deyişle, doğuştan atanmış cinsiyetiyle cinsiyet kimliği ve davranışı arasında uyumsuzluk yaşamayan kişi (Stryker, 2016: 199). Türkçe’de (Ali Arıkan’ın çevrimiyle) trans olmayan anlamında ‘natrans’ olarak da kullanılmaktadır.

olsa da (Kornak, 2015: 9) pek çok araştırmacı, queer kuramın doğuş anını 1990'da Kaliforniya Üniversitesinde gerçekleştirilen gay ve lezbiyen cinsellikleri üzerine bir çalışma konferansında Teresa de Lauretis'in ilk kez bu terimleri (queer ve queer kuram) kullanması olarak gösterir (Halperin, 2003: 339).¹⁶ Ardından de Lauretis, 1991 yılında *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* dergisinde 'Queer Teori: Lezbiyen ve Gay Cinsellikleri' başlıklı özel bir sayı hazırlamıştır. Bu sayıda cinsellik üzerine odaklanılmış olsa da sonradan kimlik politikaları ve iktidarın cinsellikle ilişkisi çerçevesinde işleyiş biçimleri tartışılmıştır. Lauretis'e göre queer, "cinselliğin cinsiyetini sarsar ve sorgular" (Barker ve Sheele, 2018: 59). De Lauretis (1993: 142), queer kuramı şunları yapmak olarak görür: "Heteroseksüelliği tüm cinsel olguların dayandığı temel olduğunu kabul etmemek, cinsel öznelliğin çok farklı biçimlerde şekillendiği kabullenmek ve böylelikle gay/lezbiyen çalışmalarında çoğulcu bir yaklaşımı kanıksamak." Ek olarak de Lauretis, ilginç bir şekilde konferanstan üç yıl sonra, insanların/akademisyenlerin queer'i, kendisinin başta belirttiği politik ve eleştirel biçimde işlemediğini düşünmüş ve queer kuram terimini terk etmiştir. Gerekçe olarak da ana akım güçlerin ve bazı kurumların queer'i kavramsal açıdan manasız/değersiz bir üretime soktuğunu göstermiştir (Jagose, 2017: 153 ve Barker ve Sheele, 2018: 61). Fakat 80'li yıllardaki temel gay/lezbiyen çalışmalarının akademik anlamda geliştirdiği ve de Lauretis'in de açtığı yol, queer kuramın 90'lı yıllarda gelişmesi ve birçok queer kuramın ortaya çıkması için uygun bir düzlem oluşturmuştur.

Queer kuramın 1990'lar başında ortaya çıkması ve üzerine yoğunlaşılması tesadüfi değildir. 80'li yıllarda tüm dünyada baş gösteren AIDS¹⁷ salgınının kimlik, iktidar, bilgi kategorileri ve genel olarak queer aktivizminin gelişmesinde önemli bir yeri vardır. Diğer bir deyişle AIDS salgını sürecinde ortaya çıkan politik örgütlenme, cinsel

¹⁶ Profesör de Lauretis 1980'lerin sonlarında New York'ta aktivistler, sokak çocukları ve sanat dünyasının üyeleri tarafından gay-olumlayıcı anlamda "queer" kelimesinin etrafa saçıldığını duymuştu. Bu -iğrenç- terimi akademik kutsal kelime olan "kuram" ile eşleştirme cesareti ve inancı vardı. Konferanstaki açılış konuşmasında, başlığı bir provakasyon olarak tasarladığını kabul etti. Özellikle gay ve lezbiyen çalışmalarının (kendi deyimiyle "şimdiye kadar yerleşik ve genellikle uygun formül" olan) kayıtsızlığını, bu yeni ortaya çıkan alanda gay ve lezbiyen konularının ilişkisinin adil olduğunu ima etti (Halperin, 2008: 339).

¹⁷ Acquired Immune Deficiency Syndrome (Edinsel Bağışıklık Yetmezliği Sendromu)

kimliklerin yeniden yapılanmasında görünür olmuş (Jagose, 2017: 117) ve queerin kuramlaşmasını beslemiş/gerektirmiştir.

AIDS hastalığının bilimsel araştırması sürecinde eşcinsel erkekleri işaret eden vaka raporları, bu hastalığın eşcinsellerle bağdaştırılmasının önünü açmış, ABD’de medya başta olmak üzere hükümet, din ve sağlık kurumları ve milliyetçi çevreler duruma ilgisizliğini/karşıtlığını göstermiş, (Wolf, 2012: 164) ayrıca hastalığa gay vebası¹⁸ terimi iliştilmiştir (Bayramoğlu, 2011: 391). Eşcinsel arzuyu çirkinleştirme ve homofobi üretimi olarak da yorumlanabilecek bu girişimler, radikal aktivizmin yenilenmesini ve queer aktivizmin temellenmesini teşvik etmiştir. Özellikle erkek eşcinselliğin hedef gösterildiği durum, medyanın stratejik inşasını işaret etmektedir:

“Eşcinselin, bir sınır ihlali olarak görülen eşcinsellik nedeniyle edindiği kirlenmişlik statüsü ile eşcinsel kirlenmenin özgül bir kipliği olarak görülen hastalık arasında hesaplı inşasıdır bu. Hastalığın bedensel sıvı alışverişiyle bulaşması, sansasyon meraklısı homofobik imleme sistemlerinin kurduğu görsellikte, geçirgen bedensel sınırların toplumsal düzen açısından teşkil ettiği tehlikelere işaret eder... Erkekler arasındaki cinsellik hegemonik düzenin onaylamadığı türden bedensel geçirgenlikleri açıkça kurduklarından, hegemonik bakış açısından bakıldığında erkek cinselliği bir tehlike ve kirlenme mevziidir, üstelik AIDS’in kültürel varlığından önce ve bağımsız olarak da böyledir” (Butler, 2019: 218-219).

Jagose’ye (2017: 115) göre AIDS, queer için en sık atıfta bulunulan bağlamdır ve salgının oluşturduğu aktivizmin teorik ağıdır. Bu ağın belli bir bölümü queerin sunduğu şeyi politik mücadele için oldukça geniş bulmuştur. Queer, “radikal aktivizmin yenilenmesini beraberinde getiren AIDS krizi’nin yanı sıra, halkın AIDS’e tepkisinin yol açtığı artan homofobiye karşı bir tepki” olarak da görülebilmektedir. Bu dönemde özellikle kurulan ACT UP¹⁹ adlı AIDS aktivist örgütü, sivil itaatsizlik ve doğrudan eylem taktikleriyle, toplumda yaratılan yanlış algıyı birçok farklı formla yıkmaya çalışmıştır. AIDS aktivizminin, cinsel pratiklerin tartışmaya açılmasındaki rolünün büyük olduğu söylenebilir. AIDS aktivistlerinin ‘kimlik kurma’ ve ‘kimlik bozma’ söylemleri, queer kuramın gelişmesinde önemli olmuştur. 1980’ler sonu ve 90’lar başında “siyasal ve toplumsal duyarsızlığa karşı protestonun en önemli

¹⁸ GRID- Gay Related Immune Deficiency

¹⁹ ACT UP: AIDS Coalition to Unleash Power

taşıyıcısı” (aktaran McRuer, 2013: 257) olarak addedilen AIDS salgını ve protestoları, kimlik, adalet, arzu, bilgiyle ilgili birçok kültürel varsayımı reddettiği (Yingling, 1997: 12) ve kimliği belirsiz bir yere konumlandığı için queer kuramla kaçınılmaz bir yakınlık göstermiştir.

Queer kuram gay/lezbiyen çalışmaları, toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmalarından eleştirel ölçekte çokça esinlense de büyük ölçüde post-yapısalcı kuramdan türetilmiştir (Clark, 2007: 1256). 1970’li yıllardan başlayarak bir dizi post-yapısalcı yazarın (Derrida, Lacan ve Foucault gibi eleştirel düşünürler) kimlik, özne, iktidar ve direniş kavramları merkezinde kendinden önceki kuramları (özellikle yapısalcı kuramları), kuramcıları ve fikirleri tartışmaya açmasıyla muhalif ve politik bir kırılma yaşanmıştır. Post-yapısalcılar tek, evrensel ve mutlak bir ‘gerçek’ (Barker ve Scheele, 2019: 55) olmadığını ancak belirli bilgi biçimleri ve ortaya çıkma süreçlerinin kültürel/tarihsel olarak özel yollarla ‘doğallaştırıldığını’ savunur. Dolayısıyla ‘anlam’, ‘doğruluk’, ‘öznellik’, ‘özgürlük’ ve ‘güç/iktidar’ gibi kavramların yeniden düşünülmesi gerekir (Sullivan, 2003: 39). Özellikle heteronormativite, heteronormatif olmayan cinsellik ve cinsel kimlik sorunlarına temelden eleştirel yaklaşımlar getirilmiş, kimliğin doğallaştırılmış kültürel bir kategori ve sabit olduğu fikri keskin bir şekilde reddedilmiştir. Anlamı (bu durumda kimliği) sınırlayana karşı geliştirilen bu eleştirel tutum, queer kuramın kendini temellendirdiği en özcü bağlamlardan biri olmuştur. Ek olarak queer kuramcılar, Foucault’nun (1980, *Power and Knowledge*) muhtemelen baskıcı ve üretken bir faktör olarak iktidara ilişkin görüşünden büyük ölçüde esinlenmiştir. Foucault’nun iktidar kavramının esası, iktidarı birbirine bağlamasında ve direnişin güç ilişkilerinin bir yansıması olarak genişlemesine ve ifade edilmesine izin verilen söylemsel direniş pozisyonunda yatar (Foucault, 2016).

Post-yapısalcı kuramcılar, yapısalcılığın farklı katmanlarına değinmişse de ortak olarak sundukları bir argüman varsa o da yapıları oluşturan ikili karşıtlıkların sorgulanmasıdır. Derrida öncülüğünde post-yapısalcılar (yapısalcılardan farklı olarak dil indirgemeciliğin ötesine geçerek) metinleri merkeze alıp yapısöküme uğratmıştır. Bu durum edebi, sanatsal ya da bilimsel metinlerin, ikili karşıtlıklarda (rasyonel/duygusal, erkek/kadın, deli/akıllı vb.) bir tarafın nasıl ayrıcalıklı hale getirildiğini ortaya çıkarmak için analiz edilmesi anlamına gelir. Yapısöküm dilin,

özellikle gerçek ve adalet gibi ideal kavramların indirgenemez bir şekilde karmaşık, kararsız veya belirlenmesi imkânsız olduğunu vurgular (Harcourt, 2007: 17-19). Post-yapısalcılar, bir metnin tek bir anlamı olmadığını ileri sürer ve metinlere dair çoklu (hatta bazen çelişkili) yorumlar sunar. Özetle post-yapısalcılar, özneye dair belli bir gerçeğin olmadığı, öznenin sabit ve değişmez bir kimliğe sahip olmadığını, kimliğin ideolojik ve normatif süreçlerle kurulan kültürel bir yapı olduğunu (Barker ve Scheele, 2019: 55-56) belirtir.

Judith Butler'ın *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi) ve Eve K. Sedgwick'in *Epistemology of the Closet*²⁰ (Dolabın Epistemolojisi) adlı eserleri, queer kuramın temel metinleri olarak sayılabilecek iki kitaptır ve ikisi de 1990 senesinde yayınlanmış olup cinselliğe, kimliğe ve toplumsal cinsiyet kavramlarına karşı üretilmiş entelektüel yaklaşımlar içermektedir (Gauntlett, 2008: 145 ve Jagose, 2017: 105).

Dolabın Epistemolojisi adlı kitabında Sedgwick (1990); insan cinselliğini neyin oluşturduğu sorusunu yanıtlamaya çalışır. Ona göre; özellikle cinsellik bağlamında standart ikili karşıtlıkların özgürlük ve anlayışı/anlamı sınırlar. Sedgwick, yapılandırılmış bir ikili muhalefette cinselliği, eşcinselliğe veya heteroseksüelliğe sınırlamanın çok basit olduğunu ifade eder. Ek olarak Sedgwick, cinsellik ve toplumsal cinsiyet arasındaki düğümün çözülmesi gerektiğini, aksi takdirde heteronormatifliğin/heteroseksizmin yerini sağlamlaştırarak koruyacağını belirtir. Cinsel yönelimin belli davranışlar, bölgeler ya da duygulanımlar, fiziksel türler, frekanslar, simgesel yatırımlar, yaş ve iktidar ilişkileriyle de bağlantılı olabileceği gerçeğini ifade eder ve cinsel etkinliğin, cinsel yönelim kategorisi altında kişiden kişiye çokça fark ettiğinin altını çizer (Barker ve Sheele, 2018: 94).

Judith Butler ise Amerikalı filozof, edebiyat eleştirmeni ve toplumsal cinsiyet kuramcısı olarak tanınmakta ve 90'ların başından beri Kaliforniya Üniversitesinde dersler vermektedir. Butler çoğunlukla queer kuramın yaratıcısı olarak düşünülse de

²⁰ *(In the) Closet*: Dolap ya da 'dolabın içinde olmak' terimi, cinsel yönelim ve kimliklerini sosyal baskılar sebebiyle açıklamayan LGBTİ+ bireyler için kullanılan mekânsal bir metafordur. *Coming out of the closet* (dolaptan çıkma) terimi ise bireyin cinsel yönelimini diğerlerine açıklamasını, dolayısıyla kimliğin görünür kılınmasını ifade eder.

kendisini bu kuramın kurucusu olmaktan ziyade bir parçası olarak görmüş ve *Cinsiyet Belası*'nda geliştirdiği argümanları hiçbir zaman queer kuram olarak etiketlememiştir:

“... Bir partide yanımda oturan birinin queer teori üzerine çalıştığını söylediğini hatırlıyorum, dönüp ona ‘Queer teori nedir?’ diye sordum. Bana deliymişim gibi baktı; çünkü açık ki queer teori olarak adlandırdığı şeyin bir parçası olduğumu düşünüyordu. Oysa benim tek bildiğim Teresa de Lauretis'in yazdığı ‘Queer Kuramı’ başlıklı bir makaleydi. O an queer teorinin bir parçası olduğum hiç aklıma gelmemişti...” (Osborne ve Segal'dan aktaran Gauntlett, 2008: 145).

Cinsiyet Belası, özünde Butler'ın kendisinden önceki feminist ve yapısalcı yaklaşımların kuramsal/düşünsel düzlemde kimlik ve özne kavramlarına getirdiği eleştirel söylemler üzerinedir. Eser, açık bir şekilde feminizm kapsamında çerçevelenmiş ve biyolojik özcülük anlayışının sorunlarını dile getirmektedir. Butler (2019: 11-12) kendi deyimiyle, *Cinsiyet Belası* adlı eserini yazarken asıl sorunsalının “feminist edebiyat kuramında çok yaygın olan heteroseksüel varsayımı eleştirme ve toplumsal cinsiyetin sınırlarına ve yerleşik standartlara uygunluğuna dair birtakım sorulara dayanan, toplumsal cinsiyetin anlamını erilliğe ve dişiliğe dair basmakalıp fikirlerle sınırlı tutan görüşlere itiraz getirmeye çalışmak” olduğunu söylemiştir. Zaten genel olarak queer kuramcılar feminizmi, cinselliği saf bir şekilde ataerkil toplumsal cinsiyet ilişkilerinin bakış açısından -kadın/erkek ikiliğine dayanan, özsel karakter temelli- ele aldığı için sıkça eleştirir.

Butler (2019: 43-46) feminizmin temsil, özne ve kimlik kavramlarının birleştiricilikten ziyade ayrıştırıcı öğeler taşıma potansiyeli olduğunu, toplumsal cinsiyet içinde kadının iddia edildiği gibi ‘özne’ konumunda olmadığını, kadının ‘temsil’ edilebilmesi için öncelikle ‘özne’ olarak tanınması gerektiğinin altını çizmektedir. Ek olarak, kadınlara tek ve tutarlı bir ‘grup’ ya da ‘kategori’ olarak vurgu yapmanın feminizmin gizil olanaklarını kısıtladığını, tektipleştirmeyi meşrulaştırdığını, kimliğin üretim istikrarını bozduğunu ve feminist özneyi sabit, değişmez bir özne kategorisi olarak inşa etmenin mümkünsüzlüğünü savunarak asıl problemin ‘kadınlar kategorisi’nde olabileceğini söyler. Bu kategorilerin cinsiyet ilişkilerinin farkında olmadan düzenlenmesi ve somutlaştırılmasının önünü açtığını vurgular. Dolayısıyla Butler, kadın olmanın kimliğin değişmez ve belirleyici bir parçası olmadığını, kadınlar/erkekler hakkında

varsayımsal genellemelerden kaçınılmasını ve feminizmin toplumsal cinsiyet süreci üzerinden değerlendirilmemesi gerektiğini belirtir.

Cinsiyet Belası'nın çıkış noktalarını; batı feminizmin diğer feminizmlere kendini evrensel olarak sunması (Butler, 2019: 47), heteroseksüelliğin bir nevi yeniden üretilmesi (kendini tek geçerli norm olarak sunması) ve cinsel farkı kökten savunan post-yapısalcı feminist akımın zorunlu heteroseksist argümanlara dayanıyor olması (Yıldız, 2011: 396 ve Özkazanç, 2013: 119) hakkındaki endişe ve problemler oluşturmaktadır. Butler temel olarak, toplumsal cinsiyetin heteroseksüel düzeni ayrıcalıklı kılan ve koruyan bir kurgu, cinsiyetin (*sex*) de toplumsal cinsiyet (*gender*) gibi kültürel bir inşa olduğunu, dolayısıyla toplumsal cinsiyet ve cinsiyetin eş değer kılınarak heteronormative ve homofobinin önünü açtığını belirtir. Butler, (2019: 52-76) toplumsal cinsiyeti eril ve dişil kavramların üretildiği ve doğallaştırıldığı bir mekanizma olarak görür ve toplumsal cinsiyet ile cinsellik kavramlarının içten içe birbiriyle ilintili olduğunu vurgular. Hatta biyolojik cinsiyetin, en başından beri toplumsal cinsiyetten başka bir şey olmadığı sonucuna varır.

Butler'ın (2019: 61-65), kendi argümanlarından önce geliştirilen feminist söylemler içinde en çok eleştirdiği konulardan biriye, zorunlu olarak ikili karşıtlığa (kadın-erkek, eşcinsel-heteroseksüel vb.) ya da ikili iktidar ilişkilerine dayalı bir yapı oluşturularak kimliklerin sabitleme çabasıdır. Ona göre cinsiyetin ikili doğası 'verili' olarak görülür fakat bunun -bedenleri anlayabilmek/görebilmek için- yapının kendisi olduğunu iddia eder ve sebebinin herkesin kültürel olarak inşa edilmesini kabul ettiği toplumsal cinsiyet görüşünün olduğunu belirtir (Butler, 2019: 47 ve Gauntlett, 2008: 149). Hâlbuki bu yapılanma, cinsiyetin 'doğal' bir söylemsellik içinde araçsal bir işlev görmesini, böylelikle toplumsal cinsiyet, cinsiyet ve arzu üçleminin normalleştirilmiş süreklilik fikrini yeniden üretmesini sağlamaktadır (Yardımcı ve Güçlü, 2016: 21). Çünkü biyolojik cinsiyet kategorisine dayanan ikili karşıtlık kurgusu, heteronormatif toplum sisteminin en belirgin özelliği ve geniş kapsamlı bir iktidar modeli olarak düşünülebilir. Wittig'e (2013: 39-40) göre cinsiyet kategorileri toplumu heteroseksüel olarak kuran siyasal kategorilerdir ve doğal olarak verili değildir. Erkek ve kadın kategorilerinin yalnızca heteroseksüelliğin çıkarlarına hizmet ettiğini, dolayısıyla heteroseksüel olmayan bireyler için geçerli olmadığını savunur. Cinsiyete getirilen

ikili kısıtlama, zorunlu heteroseksüellik sisteminin üreme odaklı hedeflerine hizmet eder. Jagose'ye (2017: 26-29) göreyse cinsiyet/toplumsal cinsiyet sisteminin getirdiği ikili cinsiyet hiyerarşisinde olduğu gibi -kadınları erkeklere boyun eğdirmek/ heteroseksüel ve homoseksüel arasında ikilik yaratmak- davranışı kimliğe dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda bu kavramları hiyerarşik olarak yapılandırır. Cinsel pratiklerin belli şartlar altında düzenlenmesi kaçınılmaz bir şekilde kategorileştirmeyi zorunlu kılar. Günümüzde hala (çoğunlukla kabul gören) cinsellik, heteroseksüel ve homoseksüel olarak iki kutupta kategorileşmiştir.

1.2. Kültürel Anlaşılabilirlik Ağrı: Heteroseksüel Matris

Butler (2019: 49), sözü edilen kategorileşmenin sorunsalını ortaya koyabilmek için *heteroseksüel matris* terimini ön plana çıkarır ve bu terimi “bedenlerin, arzuların, cinsiyetlerin doğallaştırılmasını sağlayan kültürel idrak çerçeveleri”²¹ için kullanır. Zorunlu heteroseksüellik²² kavramının dayattığı istikrarlı bir toplumsal cinsiyet algısı (erilden kastın erkek, dişilden kastın kadın olması) üzerinden şartlandırılmış beden hiyerarşinin tek, tutarlı ve doğal olabileceğinin varsayımıdır. Scott ve Jackson'a (2012: 17-18) göre heteroseksüel matris,²³ bedeni kadın ve erkek olarak çağırır fakat arzuyu cinsiyetin tersi yönünde şekillendirerek arzu ve cinsellik pratiklerini normalleştirir. Doğal olarak heteroseksüel matrisle beraber cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzu arasında (hatalı) bir süreklilik akışı sağlanır. Bu süreçte kadın ve erkek kategorileri esas alınır. Heteroseksüel kadın ve erkek dışındaki tüm cinsel yönelimler ‘sapkın’ olarak belirlenir ve normun dışında bırakılır. Heteroseksüel matris, bedeninin anlaşılabilirliği üzerinden ona bir ‘cinsiyet’ olarak varoluş sağlar. İkili cinsiyet karşıtlığına uymayanlarsa “gelişimsel hatalar, kültürel imkânsızlıklar” olarak

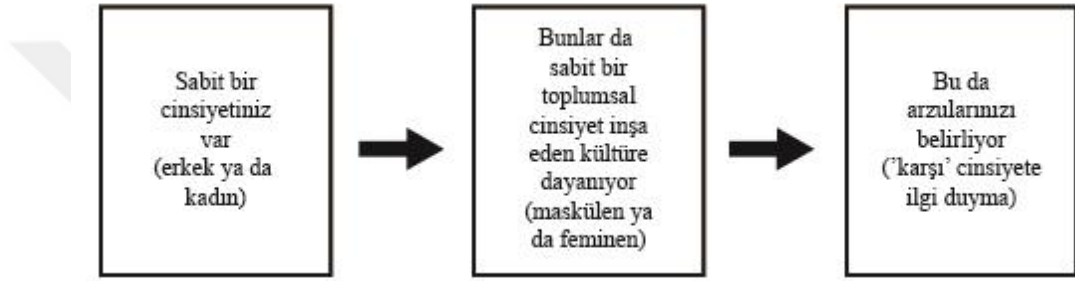
²¹ Butler, heteroseksüel matris terimini Monique Wittig'in (1980) ‘heteroseksüel sözleşme’ (*heterosexual contract*) ve Adrienne Rich'in (1981) ‘zorunlu heteroseksüellik’ (*compulsory heterosexuality*) kavramlarından yararlanarak ortaya koymuştur.

²² Bu terim Adrienne Rich'in 1981'de yazdığı "*Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*" adlı makalesinde popülerlik kazanmıştır. Rich bu makalesinde queer bir noktaya parmak basarak cinselliğin her şeklinin incelenmesi gerektiği, kadınların heteroseksüelliği ve ataerkil toplumsal cinsiyet ilişkilerini geliştirmeye zorlandığını belirterek, heteroseksüelliğin aslında politik bir kurum olduğunun altını çizer.

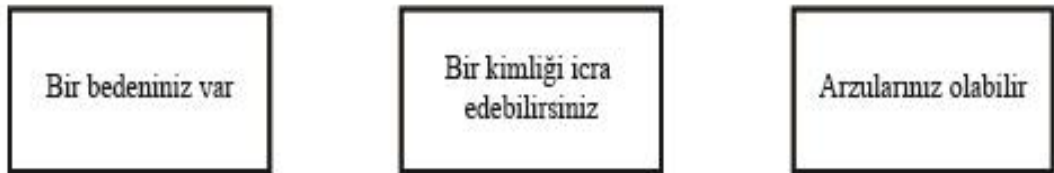
²³ Matris (*Matrix*) sözcüğü Eski Fransızcada ‘rahim’ anlamına gelen cinsiyetlendirilmiş bir terim olduğunu, ancak aynı zamanda Eski Latince’de ‘bir şeyin geliştiği kaynak, çıkış noktası’ anlamına geldiğini belirtme yarar vardır (Online Etymology Dictionary, bknz: <https://www.etymonline.com>. Erişim Tarihi: 15.10.2020).

betimlenir. Böylece ‘doğal’ cinsiyetin benimsenmemesi özneyi/bireyi sistematik olarak sansürlenme ve düzenden silinmeyle karşı karşıya bırakabilir (Butler, 2019: 51-54). Böylece heteroseksüel matris cinsiyetin üstlenişini sağlar ve bireye heteroseksüelliği doğallaştırıp zorunlu kılar. Maskülenliği erkeklerle, feminenliği kadınlarla özdeşirerek arzuyu sınırlandırır.

İletişim kuramcısı David Gauntlett, Butler’ın heteroseksüel matris modelini küçük bir diyagramla özetler:



Fakat Butler (2014: 148-149) bunlardan birinin kabul edilmek zorunda olmadığını söyler. Bedenler toplumsal cinsiyeti belirlemediği gibi, toplumsal cinsiyetinde de arzuları belirleme zorunluluğu yoktur. Bunlar arasında bir bağlantı yoksa dolayısıyla bu hayali bağlantılar parçalanmalıdır. Oklarını da aradan kaldırarak yukarıdaki matris modeli şu şekilde yenilenebilir:



İnsanların cinsellikleri arasındaki farklar, bedene erkek/kadın diye bakılmasına gerek olmadığını, toplumsal cinsiyetin algılanışındaki tarihsel ve kültürel çeşitlilik, kimliklerin ikili olmadığını yanı sıra, şimdiki anlayışla olduğu gibi maskülenliğe/feminenliğe dayanmadığını da göstermiştir. Dolayısıyla arzular da ikili toplumsal cinsiyet düzenindeki ilgi duyma biçimine dayanmaz ve toplumsal cinsiyetin ötesinde pek çok şeyle de (belli rollerle, duygularla, senaryolarla) ilişkilidir (Barker ve Scheele, 2019: 78).

Butler (2019: 51), cinsiyetin bir geçmişi varsa; insanlar her zaman bu şekilde bölünmemişse (insanların kadın ve erkek olarak ikiye bölünmesi), bilimsel söylemler ‘cinsiyet’ ikiliği hakkındaki görüşümüzü oluşturmuşsa, bunun evrensel olarak sabit bir terim olmadığını savunur. Bilim ve cinsellik tarihleri, bu cinsiyet görüşünün tartışma ve itiraz olmaksızın gelişmediğini göstermiştir ve özellikle erkek ya da kadın olarak kolayca kategorize edilemeyen bazı insanların -hermafrodit²⁴, intersex²⁵- doğduğu iyi bilinen gerçek, bu sözde ikili cinsiyet dünyasında en azından üçüncü bir kategori olduğunu göstermektedir (Gauntlett, 2008: 148). O halde heteroseksüel matrisin ikili mantığının, her zaman karşıt ikiliklerin eşleşmesini ve birinci unsurun ikinci unsura oranla daha ayrıcalıklı bir konumda olması gerektiği söylenebilir.

1.3. Bitmeyen Sonsuz Edimler: Toplumsal Cinsiyet Performatifliği

Butler, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet hakkında düşünme ve konuşma şeklimizin “kültür içinde hayal edilebilir ve gerçekleştirilebilir toplumsal cinsiyet biçimlenimlerinin olasılıklarını önceden varsayma ve önleme” eğiliminde olduğunu belirtir. Kişinin hümanist görüşlerinin çoğu, cinsiyeti -en azından kültür tarafından yerleştirildiğinde- sabit hale gelen, o kişinin benliğinin kalıcı bir parçası olan bir nitelik olarak görür. Ancak Butler (2019: 55-57), "cinsiyeti, toplumsal olarak oluşturulmuş özneler arasında belirli bağlamlarda bir ilişki olarak anlayan tarihsel ve antropolojik konumları" tercih eder. Başka bir deyişle cinsiyet, bir kişide sabit bir nitelik olmaktan ziyade farklı bağlamlarda ve farklı zamanlarda değişebilen akışkan bir değişken olarak görülmelidir. O halde toplumsal cinsiyet doğal, özsel ve sabit bir kimlik değilse, nedir?

Queer kuramda sıkça karşılaşılan bu soruya Butler, *toplumsal cinsiyetin performatifliği* üzerinden yanıt arar. İlk kez *Cinsiyet Belası* adlı kitabında değindiği bu konuyu, *Bela Bedenler* (1993) adlı kitabında daha da geliştirir: “Toplumsal cinsiyet ifadelerinin arkasında toplumsal cinsiyet kimliği yoktur; o kimlik, edimsel olarak, kendisinin sonuçları olduğu söylenen ‘dışavurumlar ve ifadeler’ tarafından performatif olarak kurulur” (Butler, 2019: 77). Yani Butler burada, davranışımızı belirleyen bir toplumsal cinsiyet kimliğinin olmadığını belirtir; aksine, bu davranış bizim toplumsal

²⁴ Hem erkek hem de kadın cinsel organına sahip canlılar için kullanılan terimdir.

²⁵ Hem erkek hem de dişi cinsiyet özelliklerine sahip canlılar için kullanılan terimdir.

cinsiyetimizdir. Öyleyse buradan toplumsal cinsiyetin, evrensel bir kim olduğunuzdan ziyade, belirli zamanlarda yaptığımız şeyler olduğu sonucu çıkarılabilir.

Butler (2014: 8), performatifliğin “tekil ve kasti bir edim olarak değil, aksine yenileyici ve atıfsal bir pratik” olarak algılanmasını belirtir. Performatiflik ne serbest iradeyle oynanan bir oyun ne teatral bir öz kimlik sunumudur; ne de basit bir performans ya da doğaçlama ile denk tutulabilir (Butler, 2014: 139). Toplumsal cinsiyetin performatif boyutu tam anlamıyla normların zorunlu tekrarıdır; çünkü heteroseksüellik, normatif toplumsal cinsiyet kimliklerinin performatif tekrarıyla doğallaştırılmaktadır (Jagose, 2017: 106). Böylece edimsel tekrarlar sonrasında cinsiyet normlarını sabitleştiren bir yapılanma ortaya çıkar. Butler’a göre (2014: 24) performatiflik, aynı zamanda, adlandırdığını üreten veya meşrulaştıran söylemsel bir pratiktir. Performatif eylemler, otoriter konuşma türleridir ve ancak toplumun yasaları veya normları aracılığıyla uygulanabilir. Bu ‘ifadeler’ sadece söylenerek, belirli bir eylemi gerçekleştirmekte ve bir güç sergilemektedir. Bunlara örnek olarak mülkiyet beyanları, vaftizler, evlilikler, açılış törenleri ve yasal hükümler verilebilir. Performansın anahtarı olan şey tekrardır (Butler, 2014: 316 ve Halberstam, 1998: 25). Llyord (1999: 198) performatifliği, cinsiyetten bağımsız bir bedene sosyal bir dayatma olarak değil, öznelerin sosyal olarak anlaşılır hale gelmesini sağlayan bir "kendi kendini üretme" modu olarak görür. Benzer şekilde, "gerçek" veya "otantik" erkek veya kadın performansı olamaz. Sadece sık tekrarlanarak aşına olunan kimlik kalıpları vardır, ancak Butler, onlarla ilgili sabit veya önceden belirlenmiş hiçbir şey olmadığını öne sürer (Gauntlett, 2008: 151).

Bireyler içine doğdukları toplum tarafından ‘kadın’ ya da ‘erkek’ olarak doğrudan kimliklendirilir ve bireylerden kadınlığın/erkekliğin ne olduğuna dair kültürel söylemler içinde eylem yapması beklenir. Tekrar edilen bu söylemler ‘gerçek’ olarak algılanır, cinsiyet normları tasdik edilmiş olur ve hangi bedensel hazların doğru olduğu matris içinde düzenlenir. Kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç içinde birey edimleri, bedensel bağlamda doğallaştırılır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, bireylerin toplum içinde sahiplenmek istedikleri ve özdeşleştikleri ‘özne’ olabilmek adına gerçekleştirdikleri icralar ya da performanslardır. Mevcut söylemler içselleştirildiğinde bunlara dair performanslar tekrarlanır ve bu söylemler gerçek, sabit ve değişmez olarak kabul edilebilir.

Butler, ‘gerçek’ bir toplumsal cinsiyet kavramının bir yanılsamadan ibaret olduğu ve cinsiyet belirleyicilerin öznenin iradesinden bağımsız, kültürel olarak ‘verili’ olan performatifler olduğunu belirtir. Buna ek olarak, heteroseksüel toplumsal cinsiyet normları içinde ‘abartılı’ olarak üretilen ve düzenlenen ‘kadın’ ve ‘erkek’, seçmedikleri fakat uzlaşmak zorunda kaldıkları ‘zorunlu performanslar’ sergiler (Butler, 2014: 334). Emre işaret eden bu normlara uymayanlar kendi itaatsizliğini yaratarak, normun kendisinin bir abartı olduğunu savunur. Tam bu noktada Butler, “heteroseksüel normları eşcinsel bir bağlam içinde değiştiren bir pratik” (Jagose, 2017: 107) olan *drag*²⁶ kavramını performatifliğe bir örnek olarak gösterir. Ona göre drag, dışavurumcu cinsiyet modelini ve gerçek bir cinsiyet kimliği fikrini altüst eder, çünkü (Butler, 2019: 226) “*drag, toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsuzluğunu örtük olarak açığa çıkarır.*” Heteroseksüel inşaların heteroseksüel olmayan çevrelerdeki (*drag* performansçıları gibi) taklitlerinin, heteroseksüelliğin ‘sözde’ özgünlüğünün önünü kestiğini, ‘parodik tekrarlar’ sayesinde toplumsal cinsiyet rollerinin üretilmişliğini ve heteroseksüelliğin doğallık ve özgünlük iddialarının aslında bir taklit olduğunu (Taş, 2012: 319) belirtir. *Drag*, cinsiyet ile performans, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ile performans arasında bir uyumsuzluk olduğunu gösterir, çünkü performansçının ‘sözde’ cinsiyeti gerçekleştirilen cinsiyetle aynı değil. O halde toplumsal cinsiyet, parodiden başka bir şey değildir ve parodi, kimliğin esnekliğini ve temelsizliğini göstermesi bakımından doğası gereği yıkıcıdır (Sullivan, 2003: 86). Fakat *drag*, orijinalin parodisini yapmaktan ziyade, bir orijinal kavramının taklidini yaparak, toplumsal cinsiyetin kendini benzettiği orijinal kimliğin aslında kökeni olmayan bir taklit olduğunu ortaya koyar (Butler, 2019: 227). *Drag*’in eleştirel potansiyeli, “cinsiyetin yaygın bir biçimde heteroseksist olarak değerlendirilen egemen hakikat-rejimine yönelik bir eleştiriyle” ve “heteroseksüel rejimlerin kendi ideallerini kontrol altında tutmaktaki başarısızlık ve bunun ifşası” ile ilgilidir (Butler, 2014: 329-335). Yani bir *drag* performansı, orijinalin kopyası değil, kopyanın kopyası olması anlamında cinsiyete dair normatif modelin bir benzeridir. Butler’ın (2019: 29) bu örneği vermesindeki amacı, toplumsal

²⁶ Başlangıçta farklı amaçlarla karşı cinsin giysisini giymek olarak betimlenmişken bugün queer bakış açısıyla giysiden, jest, hal ve tavra kadar herhangi bir hali üstüne giymek olarak açıklanabilir (Moon ve Woodland, 2013: 284).

cinsiyet ‘hakikati’nin sabit olmadığını ve bunun zayıflığını teşhir etmektir. Cinsiyetin parodik canlandırılması olarak da okunabilecek *drag*, kişinin olmak ya da yapmak istediği türden bir cinsiyetin gerçekleşmesi sürecini kapsar. Bu, gönüllü kimlik modeli olarak kişinin kendi kimliğini özgürce ve bilinçli olarak yaratmasını mümkün kılar.

Fakat Butler, *drag*’i yıkıcı bir parodi olarak görmesinden ziyade toplumsal cinsiyet ve cinselliklere doğallık atfederek ayrıcalıklı kılan varsayımların yapısöküme uğratılması için etkili bir kültürel model olarak görür (Jagose, 2017:107). Ona göre *drag* ve edindiği potansiyel edimsellik, sorunsuz bir şekilde alt üst edici değildir:

“*Drag*, ideal cinsiyetlerin heteroseksüel olarak icra edilmesini ve doğallaştırılmasını sağlayan sıradan taklitleri yansıttığı ve onların iktidarını bu ifşayı yerine getirerek azalttığı sürece altüst edici bir işleve hizmet eder. Ancak heteroseksüelliğin doğallaştırılmış statüsünü ifşa etmenin onun alt üst edilmesiyle sonuçlanacağına dair bir garanti verilemez. Heteroseksüel normları onları sorgulamaksızın yeniden idealleştiren, doğa-bozan parodilerde görebileceğimiz gibi, heteroseksüellik hegemonyasını kendi doğa-bozumu üzerinden gevşetebilir” (Butler, 2014: 325-326).

Kısacası *drag* kültürü ve performansları üzerinden toplumsal cinsiyetin doğallık ve özgünlük iddialarını tartışmaya açan Butler, toplumsal cinsiyetin kültürel ve aynı zamanda (tıpkı *drag* gibi) taklide dayalı performatif edimler olduğunu savunur. Butler, aynı zamanda, *cross dressing*²⁷, *butch*²⁸/*femme*²⁹ gibi cinsel tarz olarak benimsenen kimliklerin³⁰ de tabulaşmış cinsiyet rollerinin özcü temellere sahip olmadığını ve bunların da birer parodili kimlik olduğunu belirtir. *Butch* kimlik görünümünün erillikle ilişkilendirilmesi, lezbiyenliğin heteroseksüellik çerçevesinde asimile edilmesinin basit ve desteksiz bir yorumuyken aynı şekilde ‘*femme*’ler kadınsı sahneyi çağrışırsa da onu yerinden ederler. *Butch* ve *femme* kimlikte sorgulanan şey, orijinal veya doğal kimlik kavramlarının kendisidir (Butler, 2019: 225 ve Ögüt, 2011: 390). Buradan da her toplumsal cinsiyetin bir taklit etme performansı olduğu sonucu çıkarılabilir.

²⁷ Karşı cinsle bağdaştırılan kıyafetleri giymek. Travestizmi ve *drag*’i de kapsayan daha genel bir terimdir. (Butler, 2019: 225). *Crossdresser* kişiler cinsiyet değiştirmek zorunda değildir.

²⁸ Başlangıçta erkeksi performansta bulunun lezbiyeni ifade ederken queer bakış açısıyla anlamı, yönelimden veya cinsiyetten bağımsız ‘erkeksi’ olana genişlemiştir (Moon ve Woodland, 2013: 285).

²⁹ Başlangıçta kadınsı performansta bulunun lezbiyeni ifade ederken queer bakış açısıyla anlamı, yönelimden veya cinsiyetten bağımsız ‘kadınsı’ olana genişlemiştir (Moon ve Woodland, 2013: 283).

³⁰ Bu kimlikler ya da ifadelerin özellikle lezbiyen toplulukları arasında heteroseksüel ilişkileri taklit mi ettiği yoksa ona meydan mı okuduğu süregiden bir tartışma konudur (Stryker: 2016: 208).

1.4. Potansiyel Eşitsizlik Normları: Heteronormativite ve Homonormativite

Queer kuramın eleştirel potansiyelini ortaya çıkaran ve aslında en temelde karşı çıktığı kapsayıcı kavramlardan biri de *heteronormativitedir*. En genel anlamda heteronormativite/heteronormatiflik, cinsiyet ikiliği kurgusuna dayanan heteroseksüelliğin varsayılan, tercih edilen ve ‘normal’ cinsel yönelim biçimi olduğu inancıdır. Kavramı ilk kez, queer kuramın kurucularından biri olarak da kabul edilen, Michael Warner 1991’de yazdığı *Introduction: Fear of a Queer Planet*³¹ adlı makalesinde tanıtmıştır. Kavramı tasarlarken Gayle Rubin’in ‘cinsiyet hiyerarşisi’³² ve daha önce de sözü edilen Adrienne Rich’in ‘zorunlu heteroseksüellik’ terimlerinden yararlanmıştır. Warner’a (1993: 21) göre imtiyazlı bir yapısı olan “heteroseksüel kültür, kendisini insan ve cinsiyetler-arası ilişkilerinin temel ve tam biçimi, tüm topluluğun bölünemez temeli ve toplum olmadan var olmayacak üreme araçları” olarak görür. Berlant ve Warner (1998: 548) heteronormativite’yi, “cinsellik olarak örgütlenmiş, heteroseksüelliği tutarlı ve ayrıcalıklı kılan anlayış yapıları, pratik yönelimler ve kurumlar” olarak tanımlar. Kitzynger’a (2005: 477) göre heteronormativite, sosyal kurumların ve politikaların, insanların heteroseksüel olduğu ve cinsiyet ile toplumsal cinsiyetin doğal ikili olduğu varsayımını nasıl güçlendirdiğini tanımlar. Heteronormatiflik, bedensel çekimin ‘normal’ olarak bir kadın ve erkek arasında, dolayısıyla cinselliğin de penis ve vajina arasında (PIV seks)³³ yaşanabileceği gibi bir takım kültürel varsayımlara dayanır (Barker ve Scheele: 2019: 84). Heteronormativitenin bir merkez noktasının olmadığı fakat insanların düşünme/konuşma biçimlerine nüfuz eden, toplumsal ve kolektif olaylara bakış açılarını sarmalayan dağınık bir yapılanma olduğu söylenebilir.

³¹ Warner bu makalede ilk kez, ‘queer’ sözcüğünü, LGBTİ+ topluluklarının asimilasyon karşıtı politikalarını ön plana çıkarmak ve gay/lezbien çalışmalarının sorunlarını çözmek bir öneri olarak sunar. Queer terimini, devlet ve kurumları ve vatandaşlığın sınırları hakkındaki tartışmalara uygulanabilecek bir politik gösterene dönüştürür. Queer’den gelen politik dürtülerin yönünü tasarlar. Queer terimini sadece cinsel azınlıklara atıfta bulunmak için değil, baskın cinsellik rejim ve normlarını reddeden herkes için kullanır. Queer adına akademik düşünme, yazma ve öğretim biçimleri geliştirir (Warner, 1993 ve Kornak: 2015: 97-98).

³² Kültürel antropolog Gayle Rubin’e (1993: 153) göre, ana akım toplumdaki heteronormativite, cinsel uygulamaları ahlaki olarak "iyi seksten" "kötü sekse" derecelendiren bir "seks hiyerarşisi" yaratır. Hiyerarşi, kendini adanmış heteroseksüeller arasındaki üreme, tek eşli cinsiyeti "iyi" olarak konumlandırır ve bu standardın altında kalan cinsel eylemleri ve bireyleri "kötü seks"e düşene kadar aşağıya yerleştirir.

³³ Penis in Vagina

Fuss (1991: 1-3) temsile dayalı bir sistem olarak heteronormativitenin, katı bir şekilde tanımlanmış heteroseksüellik dışındaki her şeyi gizlemediğini vurgular. Çünkü ona göre ikilikler, hiyerarşik yapılarını kendilerini destekleyen başka ikili karşıtlıklar sayesinde inşa eder. Heteroseksüel matrisin kültürel yansıması olarak heteroseksüellik, hem "içi" hem de "dışında" olarak kabul edilenler sayesinde anlamlıdır (örneğin heteroseksüellik, tipik olarak kendisini, olmadığı şeyin eleştirel karşıtlığı içinde tanımlar: eşcinsellik). Bu, heteroseksüellik olarak anlaşılmayan şeyin resmi ya da anlatı olarak tanınmasını gerektirir. Çakırlar ve Delice (2012: 11) ise heteronormativitenin; heteroseksüel yönelimin dışında kalanların ısrarla marjinalleştirildiği, görmezden gelindiği, baskı ve şiddete maruz bırakıldığı veya en iyi ihtimalle "uysal ötekiler" olarak sindirildiği bir düzen olduğunu belirtir. Tekrar eden bu heteronormatif edimler Foucault'cu bir çerçevede kişiye, hayatı boyunca hiçbir toplulukta farklı ve ayıksı durmamayı, düzeni bozmamayı hatırlatır niteliktedir (Erdem, 2012: 47).

'Normal' ve 'heteroseksüel' eş anlamda kullanılmaya meyillidir ve bu, tüm sosyal ilişkilerin ve bu ilişkilerle var olan tüm düşünme biçimlerinin heteronormatif olduğu anlamına gelebilir. Heteroseksüel kültür içinde yaşamak *straight*³⁴ bir dil yaratmakla beraber kaçınılmaz olarak heteroseksüel görmeyi, konuşmayı ve düşünmeyi öğretir (Sumara ve Davis, 2015: 202). Yani, aksi kanıtlanmadıkça herkes heteroseksüel olarak varsayılır. Dolayısıyla heteroseksüel kültürün, cinsel özelliğin her ifadesinin ölçüldüğü karşı nokta ve heteroseksüelliği norm olarak somutlaştıran eklemleme ve temsillerin toplamını belirttiğini söylemek yanlış olmaz.

Berlant ve Warner (1998: 549), heteronormativitenin (veya bir kurum olarak heteroseksüelliğin) hiçbir zaman mutlak tutarlı ve istikrarlı olmadığını ve ayrıcalıklarının birçok (bazen de çelişkili) biçimler aldığını belirtir. Heteronormativite, ayrı ve kolayca tanımlanabilen bir düşünce, kurallar ve düzenlemeler gövdesi olarak mevcut olmasından ziyade belirsiz ve karmaşık şekillerde de olsa, her türlü uygulama, kurum, sistem ve sosyal yapılar hakkında bilgi verir. Warner'a göre (1993: 26)

³⁴ İngilizcede 'düz' anlamına gelir fakat günlük dilde eşcinsel olmayan kimse, heteroseksüel anlamında da kullanılır. 'Düz' sözcüğü, toplumsal ve ahlaki düzene uymak için *düz* bir çizgi halinde durulması gerektiğini hatırlatır niteliktedir.

heteronormativite veya onun yıkılması yalnızca heteroseksüel olmayan veya queer öznelliklerin temsillerinde bulunur. Kültür, toplumsal cinsiyet ve cinsel normların yeniden ifade edildiği alan ise, aynı zamanda bunların önlenebileceği ve yeniden müzakere edilebileceği bir alandır. Çoğu kez gözden kaçan işleyişlerine rağmen, kültür içinde dolaşan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet normları, yetersizlikleriyle ifşa edilebilecek, baskıyı meşrulaştırmaları için eleştirilebilecek ve istikrarsızlıkları nedeniyle altüst edilebilecek somut söylemsel düğümler ortaya çıkarır, böylece cinsiyet kavramlarını yeniden yapılandırma potansiyeli sunar. Heteronormativite, heteroseksüelliğin sözde doğallığını sürdüren kültürel bir rejim olduğu için, kaçınılmaz tutarsızlıkları ve çelişkileri bir direniş ve yıkım alanı sunar (Vanlee, 2019: 42). Dolayısıyla bazı sanat ve medya formları heteronormatif kültürel varsayımların eksikliklerini ve matris içindeki yetersizliklerini açık bir şekilde yorumlayabilir.

Bu noktada queer kuramın sadece heteronormativiteye değil, bütün ‘normatif’ ideallara karşı eleştirel yaklaştığını yeniden belirtmek gerekir. Çünkü queer aynı zamanda ‘*homonormativite*’nin de tersine işleyecek bir şekilde süregelenmiştir (Halberstam, 2005: 23). Queer aktivizmin, eşcinsel aktivizmde³⁵ normatifliğe, bu durumda bir nevi heteronormativiteye uyması nedeniyle benimsediği yaklaşımı eleştirmesi ışığında gelişen bir terim olan homonormativite, ilk kez Lisa Duggan’ın “*The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*” adlı kitabında popülerlik kazanmıştır. Duggan (2003: 50), homonormativiteyi “baskın heteronormatif varsayımlara ve kurumlara itiraz etmeyen, onları destekleyen ve sürdüren, aynı zamanda aile içi ve tüketimle bağlantılı özelleştirilmiş, depolitize edilmiş eşcinsel kültür olasılığını vaat eden bir siyaset” olarak tanımlar. Bu terim heteronormatif bir toplumda belirli queer kimliklerin nasıl kabul ve normalize edilebilirliğini ifade eder. Dolayısıyla homonormatif siyaset, heteronormatif kurumları yapısızlaştırmaya veya değiştirmeye değil, onlara dâhil olmaya çalışır. Duggan’a (2003: 60-65) göre buradaki en büyük sorun, belirli insan gruplarının (ekonomik olarak dezavantajlı queerler, kalıp cinsiyetlere uymayan ve trans bireyler, queer seks

³⁵ Eşcinsel kimlik politikaları bir yandan eşcinseller arasındaki farkın değil, aynılığın altını çizirken bir yandan da heteroseksüeller ile eşcinseller arasında, aslında fark olmadığını vurgulayarak özcü bir siyaset izler. Egemen kültürle bütünleşme yolunda ‘sorgulama’ ve ‘eleştirme’den uzak, tehditkâr olmayan bir üslup belirler. Bu durumsa queer politikaya tamamen karşıdır (Erdem, 2012: 50-51).

işçileri, interseks insanlar, siyahi queerler vb.) bu normatif queer kavramının dışında bırakarak LGBTİ+ topluluklarını değer hiyerarşisine bölmektedir. Yani, bu yeniden üretilen 'homonormatif sistemin' merkezine 'batılı, beyaz ve gay erkeği/kadını' konumlandırarak 'batılı ya da beyaz olmayan gay erkeği/kadını' yabancı statüye düşürmesidir. Homonormatif siyaset, baskın ırklaştırılmış, sınıflandırılmış ve cinsiyetlendirilmiş kurumlara aktif bir şekilde karşı çıkmaz. Medya/popüler kültür temsilcileri dâhil olmak üzere kamusal yaşamın tüm alanlarını etkileyen "geniş, çok meseleli bir neoliberal siyasetin" bir parçası olarak anlaşılmalıdır.

Böylece homonormativite, "queerler arasında merkezi bir iktidar dinamiğinin ortaya çıkışını" tanımlamak için kullanılmıştır; burada neoliberal kapitalizm, ataerkillik, sömürgecilik ve ırkçılık bazı queer konuları güçlendirmek ve asimilasyon sürecinde diğerlerini daha da marjinalleştirmek için çalışmıştır ve bu durum 'normalleştirilmiş' ve 'radikal' queerler arasında yeni yanlış ikilikler kurmuştur (Podmore, 2013: 264). Neoliberalizmin cinsel politikasının bir ifadesi olarak homonormativite, cinsel kimlik etiketlerinin politik önemini azaltmakta, bunun yerine bireyselliği, özgürlüğü ve seçimleri vurgulamaktadır (Grant, Beasy ve Coleman: 2019: 5).

Queer kuramcı David Halperin *How To Be Gay* adlı kitabında (2012: 433-441) homonormativitenin, "heteroseksüellik normlarının ve değerlerinin eşcinseller arasında kopyalanması ve uygulanması gerektiği" varsayımına dayandığını belirtir. Ona göre eşcinseller ortak, toplumsal bir varoluştan veya kendilerine ait bir sosyal dünyadan mahrum bırakıldıklarında, queer siyasetinin temeli heteroseksüel baskıya karşı direniş olmaktan çıkar ve bunun yerini asimilasyon, yani bir bütün olarak ana akıma ve topluma uyum sağlama dürtüsü alır. Ek olarak Halperin, şehir içi queer bölgelerin ve gay gettolarının kentleşme ve yeniden sermayelendirilmesinin yerleşik heteroseksüel normların yaygınlığına ve ayrıcalıklı hale gelmesine katkıda bulunduğunu, sosyal hayattaki özgürleşme tutumlarının asimilasyona bağlı olarak homonormatif bir ikiliği pekiştirdiğini söyler.

Homonormativite, queer kimliklerin toplumsal, politik ve kültürel biçimlemeleri ve bunların ulusaşırı sermayenin asilime edici stratejileriyle kaynaşmış olan neoliberal çok kültürlü farklılık politikalarıyla ilişkileri üzerine odaklanma eğilimindedir

(Stryker, 2016: 198). Dolayısıyla homonormative, heteronormativiteye benzer şekilde uygulanır ve algılanır. Çünkü homonormativite aile, evlilik, tek eşlilik, üreme (ya da evlat edinme) ve üretkenlik gibi heteroseksüel kültür normlarıyla ortaklığı vurgular ve sadece bu tutumları toplumsal kabul olarak görmeyi mümkün kılar. Fakat sosyal kurumlar ve politikalar, insanların heteroseksüel olduğu ve cinsiyet ile toplumsal cinsiyetin doğal ikili olduğu varsayımını güçlendirir. Buradan hareketle homonormativite, queer özneleri heteronormatif sistem ağlarında ‘ehlileştirme’ çabası olarak görülebilir. Normlara uygun bir şekilde yaşamak queer’liği yitirebilir fakat Rubin’in (1993: 158) de söylediği gibi, “tek eşliliğe dayanan bir eşcinsel ilişki, kabul edilebilir bir cinsellik formu” oluşturabilir.

1.5. Queer’in Mücadele Sahaları

Çalışmanın bu bölümüne kadar queer kavramı ve kuramları üzerine temel fikirler sunulmuştur. Bunlar; kimliğin değişmez/sabit olmadığı ve bir süreç halinde performatif pratiklerle yenilendiği, cinsiyetin kültürel bir inşa olduğu, normatifliğin ikili karşıtıklardan kurulan ilişkiler aracılığıyla özneleri belli kategorilere hapsettiği ve bu olguların toplumsal yapılardan ve iktidar ağlarından bağımsız düşünülmemeyeceği olarak belirtilebilir. Queer, özünde radikal bir eylem çağrısı sunar. Eril ve dişi oluşumların -öğrenilmiş olsa da- kırabileceği akışkan bir model ve kimikleştirilmeyen bir ittifak önerir. Bedene/benliğe bağlı cinsiyetin istenilen şekilde gerçekleştirilebileceğini söyler. Tarafsız bir kavram olmayan queer, cinsel azınlıkların tutkulu bağlılığını işaret eder ve bireyleri cinselliği düşünmenin/deneyimlemenin yeni yollarını aramaya yönlendirir. Queer, olunandan ziyade yapılandır.

Queer kuramcı Alexander Doty (1993: 3) queeri, “normatif/doğrusal olmayan kültürün bütün üretim ve kabul alanlarında esnek yer sağlayan bir kavram” olarak tanımlar. Bu yüzden queer kuram, ilk baştaki dar anlamının sınırlarını sürekli aşmaya çalışır (Barker ve Scheele, 2019: 97). Queer kuram, doğal cinselliğin imkânsızlığına değinir, ‘kadın’ ve ‘erkek’ gibi sorunsuz görünen kavramları sorgulayarak cinselliğe ilişkin başka bir düşünce tarzı ve söylemi sunar (Jagose, 2017: 11-12). Kimliğin çoklu, akışkan, değişken ve tutarsız olabileceğini söyleyen queer kuram, aslında kimiksizleştirmeyi düşünsel bir zemine oturtturarak heteronormativiteye karşı radikal, alternatif ve stratejik

bir dil oluşturur. Her durumda queer ve queer kuram, normatif bilgi ve kimliklere meydan okuma potansiyeline sahip bir tür belirsiz ve tanımlanamaz pratikler ve (politik) pozisyonlar dizisi olarak inşa edilmiştir.

Queer kuram kendisini ne olduğuyla değil, neye karşı olduğuyla konumlandırır. Queer en basit ve geniş haliyle cinsellik söz konusu olduğuunda normun dışında kalanlardan ibarettir ve normun temelleri olan düzen, otorite ve hiyerarşı gibi kavramlara (dışardan) eleştirel bakabilme perspektifi sağlar. Cinsiyet, kimlik ve cinsel pratiklere dair her türlü sınırlayıcı sisteme karşı olarak ‘normal’i ve karşıtı ‘anormal’i oluşturan sebepleri sorgular. Normali oluşturan her ne ise onunla esaslı bir direniş ilişkisi sürdürür (Yardımcı ve Güçlü: 2013: 18, Ergül, 2013: 389 ve Jagose, 2017: 121). Warner’a (1993: 17-18) göre queer, normal rejimlere karşı kapsamlı bir direniş sergiler ve normal davranış fikrini protesto eder.

Bu noktada queer ile ilgili yanlış bir kullanıma açıklık getirmek gerekir. Queer çoğu zaman gay, lezbiyen, biseksüel, transgender ve interseks (LGBTİ) kavramlarının eş anlamlısı olarak kullanılmaktadır. Hâlbuki bu anlamlandırma süreci sadece eşcinsellere ait değildir. Queer teori, akademik bilimde gay/lezbiyen ya da eşcinsellik çalışmalarıyla bağlantılı ancak özdeş olmayan bir bilgi kümesini tanımlamak için ortaya çıkmıştır. Queer, tanımı gereği normal, meşru ve baskın olanla çelişir. Özellikle zorunlu olarak atıfta bulunduğu hiçbir şey yoktur (Raymond, 2010: 98 ve Halperin, 1997: 62) ve tüm farklı, aykırı cinsellik pratiklerini kapsayıcı bir genişliktedir. Dolayısıyla “cinsel çeşitliliğin homoseksüel/heteroseksüel gibi iki kategoriye indirgenmesine karşı bir duruştur” (Erdem, 2012: 44). Yani queer duruşun öznesi eşcinsellik değil, cinselliktir. Eşcinsellik, cinsel çeşitlemelerin sadece bir tanesidir ve bazı noktalarda bu iki kavram birbirinden ayrılabilir. Sullivan’a (2003: 23-24) göre LGBTİ+ politikasının ‘asimilasyon yanlısı’ tutumu (egemen kültüre kabul edilmek ve onunla bütünleşmek, böylece sorgulama ve eleştirmeden uzak durmak), queer politikalarla zıtlık taşır. Çünkü queer, “özcülüğu (*essentialist*) ve aynılık söylemini” reddederek onu yapıbozuma uğratmayı hedefler (Erdem: 2012: 50). Daha önce de söylendiği üzere queer kuram, yapıbozumcu bir strateji olarak cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsellik, sosyallik ve aralarındaki ilişkilerin heteronormatif anlayışlarının doğallığını bozmayı amaçlamaktadır (Sullivan, 2003: 81). Queer kuram, tarihsel

bağlama yerleştirmek için geçen yüzyıllarda geliştirilen eşcinsellik söylemlerini ve terminolojik argümanları yapısızlaştırmaya çalışır. Butler'a (2014: 161) göre "eşcinselliğin meşrulaştırılması, sembolik olanın queer bir biçimde yeniden anlamlandırılmasının büyümesi ve düzenin normatifliğini dönüştürmesi adına normalleş(tir)menin gücüne direnmek zorundadır." Burada "queer" eşcinsellikle bağlantılıdır, ancak bir kavram olarak "eşcinsellik" ihlal edici veya dönüştürücü bir potansiyel içermez. Aksine, daha önce de sözü edildiği gibi eşcinsellik sembolik düzen tarafından emilebilir. Kısacası eşcinsellik kavramı, queer kuramın değindiği konu başlıklarından sadece bir tanesidir. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, belli kuralları olmadığından her kuramcı queer'i kendi yorumlamasıyla da kuramsallaştırabilir. "Eşcinsel ve queer" kimi kuramcıya göre farklı düzlemde incelenmesi gereken iki farklı terimken, kimi kuramcılar bu iki terimi aynı içerik altında da eritebilmektedir. Bu durum daha çok popüler medya incelemelerinde öne çıkmaktadır.

Butler'a (2014: 321) göre queer; "müşterek bir mücadele sahası, bir dizi tarihsel düşüncenin ve gelecek tahayyülünün başlangıç noktası olacaksa, şimdiki zamanda asla tamamıyla sahip olunamayan ama her zaman yeniden tertiplenebilen, bükülebilen çarpıtılabilen, genişleyebilen politik amaçlar doğrultusunda queerleşebilen olarak kalmak zorundadır". Burada Butler, queer özneye politik ve zaman içinde düşünsel anlamda dönüşebilen bir eylem atfeder. Queer'i politik olanın alanına davet eder ve bu doğrultuda ona akışkan bir eleştirelilik sunar. Zaten Warner (1993: 6-7) da queer olma ve queer anlayışa kavuşmanın, "toplumsal cinsiyet, aile, bireysel özgürlük, devlet, tüketim ve arzu, doğa ve kültür, olgunlaşma, üreme politikaları, ırk ve ulus fantezisi, sınıf kimliği, hakikat ve güven, sansür, mahrem hayat, şiddet, sağlık ve beden" gibi kültürel normlarla bağlantılı damgalamalarla sürekli bir mücadele halinde olmak anlamına geldiğini söyler. Cinsel düzenin mantığı sosyal kurumlar içinde en standart anlatımlara gömülü olduğundan queer mücadele sadece hoşgörü ve eşit statü sağlamayı hedeflemez. Queer ve politik olan kaçınılmaz bir şekilde karşı karşıya gelir ve queer bu 'normalleştirici' kurumlara radikal eleştiriler getirmek ve meydan okumak zorundadır.

Her ne kadar queerin çıkış noktası cinsiyet, normatif olmayan cinsellik ve normlara karşı eleştirel bir pozisyon oluşturmak olsa da -kendini sınırlamadığı için- sınıf, ırk,

etnisite, dinsel ilişkiler, milliyet, yaş ve sakatlık gibi konular da zaman içerisinde queer başlığı altında çeşitlenmiş ve tartışılmıştır. Çünkü bir öznenin sosyal konumunu oluşturan diğer bileşenler olarak ırk, sınıf ve cinsellik, sosyal kimlik biçimlerine bağlı olarak birbiriyle örtüşür ve kesişir (Karnak, 2015: 114 ve Yardımcı, 2014: 297). Ian Barnard (1999: 201-203), *Queer Race* adlı makalesinde ırk, cinsel yönelim, sınıf, cinsiyet gibi kültürel kategorilerin birbirlerinden bağımsız olarak var olmadıklarını, aksine iç içe geçmiş sistemler olarak işlediklerini iddia eder. Bununla birlikte, her bir öznenin bir dizi ayrı temel kimliğe sahip olmasından ziyade; etnik kimlik, ırksal kimlik, cinsiyet kimliği, cinsel kimlik, sınıf kimliği³⁶ gibi kategorilerin yan yana olduğu belirtir. Çünkü cinsellik her zaman zaten ırklaştırılmıştır ve ırk her zaman zaten cinselleştirilmiştir. Dolayısıyla, ırk ve cinsellik, belirli özne konumlarında kesişen ve üst üste gelen iki ayrı kimlik eksenini değil, daha ziyade, biçimsel ve içsel olarak birbirini tanımlayan anlam ve anlayış sistemlerini sınırlandırmanın yollarıdır (aktaran Sullivan, 2003:72). Dolayısıyla ırk kategorileri, insanların tanımlanıp denetlenmesinin -toplumsal cinsiyet ve cinsellik kadar- belirleyici unsurlarından birisidir. Queer, 'öteki' ve azınlık olanların görüşlerini yansıttığından, ırk kavramının da cinsellik kadar kimliğin şekillenmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Queer teriminin anlamı konusunda bir fikir birliği yoktur ancak genellikle "politik olarak radikal olan, ikili kategorileri (heteroseksüel/homoseksüel, kadın/erkek vb.) reddeden [ve] daha akışkan kategorileri kucaklayan" olarak kanıksanmıştır (Raymond, 2010: 98). LGBTİ+ bireylerin bu terimi özümsemesiyle süreç içinde queer, popüler bir iletişim parçasına haline gelmişti. Akademideyse çoğalmış, türetilmiş ve cinsiyet/cinsellik yapı ve işlevlerin sorgulanmasına araç olmuştur.

Değişime, dönüşüme ve yorumlamaya açık bir terim olan queer, genel olarak insan bilimleri alanında ortaya çıktığı için pek çok akademik çalışma, edebiyat, sanat, politika, medya ve öteki kültürel metinlere odaklanır. Özellikle popüler kültür metinleri queer kuramın ele aldığı temel alanlardan birisidir (Barker ve Scheele, 2019: 98). Queer kuram ve popüler kültür hem politik hem de kültürelidir. Popüler kültürü,

³⁶ Bir kişi kendini örneğin siyahi, engelli, işçi sınıfı, lezbiyen ve anne olarak tanımlayabilir. O zaman bu kişinin dört kat ezildiği ve bu nedenle, örneğin beyaz, işçi sınıfı, engelli, heteroseksüel bir anneden daha fazla ezildiği iddia edilebilir (Sullivan, 2003: 71). Ya da siyahi bir eşcinsel ile beyaz bir eşcinsel arasında konumlandırma açısından farklılıklar bulunur.

cinselliğin baskın toplumsal cinsiyet kavramlarıyla ilişkili metinsel olarak oluşturulduğu araçları ifşa etmeye ve sorunsallaştırmaya çalıştıkları ölçüde politik olan bir dizi okuma/yazma pratiğini içerir (Sullivan, 2003: 189-190). Driver (2017: 4-14) popüler kültürü “queer insanların yaratıcı bir şekilde olasılıkları hayal ettiği, bağlantılar kurduğu, anlamlar oluşturduğu ve ilişkileri ifade ettiği bir süreç” olarak tanımlar ve popüler kültürün “queer olarak büyüme sürecinin üretken bir parçası” olan çeşitli medyaları içerdiğini belirtir. Öyleyse queer kuram, kültürel metinlerin -kitaplar, filmler, televizyon programları, dergiler, politik manifestolar, bilimsel teoriler vb.- cinsellik ve öznellik anlayış ve deneyimleri nasıl şekillendirdiğiyle ilgilendiği ölçüde kültürelidir. O halde, popüler kültürü sıralamak, anlam ve kimliğin metinsel olarak (yeniden) üretildiği yolları keşfetmek için kültürel eserlerle eleştirel bir şekilde ilgilenmeyi içerir.

2. QUEER MEDYAYI ANLAMAK

Queerlik, hegemonik normlara meydan okuyan bir başkalık biçimidir. Lezbiyen, gay, biseksüel, transgender, interseks (LGBTİ) kimlikler cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasındaki normatif uyumu bozdukları için queer olarak kabul edilebilmektedir. Queer kimlikler, daha önce de sözü edildiği gibi, erkek ve kadın, eril ve dişil, heteroseksüellik ve eşcinsellik arasındaki ikili karşıtlıklara karşı çıkar. Dolayısıyla ‘queer’ kelimesi sadece heteroseksüel-olmayanları kapsamaz. Kavram, tanımı gereği, katı ve statik kimlik yapılarına meydan okuyan, benliğin değişken ve akışkan bir anlayışını yakalar. Kültürel ve politik olanda söylem üretmek/söylemi yapı bozuma uğratmak, dışlanmış olanla kültür arasındaki ilişkileri keşfetmek adına bir disiplin sağlayan queer, cinselliğin toplumsal cinsiyet tanımlarına ve ilişkilerine indirgenmesini sağlayan araçları ifşa etmeye ve sorunsallaştırmaya çalışır. Medyanın neredeyse her alanda ideolojik söylemler üreten yapısı göz önüne alındığında, queer ile olan ilişkisi kaçınılmaz olmuştur. Geleneksel olmayan toplumsal cinsiyet performansları ve azınlık cinsellikleri, medyanın birçok kolunda/biçiminde süreç içinde kendini bir şekilde (yeniden) üretmeyi başarmıştır.

2.1. Queer Medya Çalışmaları

Modern eşcinsel hakları hareketinin başlangıcı olarak bilinen 1969 Stonewall Ayaklanmasını takip eden dönemde, Amerika’daki gay ve lezbiyen bireyler kendi kimliklerini açıklamaya ve bunun bir parçası olarak da birçok aktivist 70’ler ve 80’ler boyunca eşcinsellerin ana akım medya formlarında var olan tasvir ve temsillerini eleştirmeye başlamıştır. Tüm marjinalleştirilmiş azınlıklar veya (alt) kültürler gibi geyler ve lezbiyenler de kültürel deneyimlerini ve katılımlarını, genel olarak göz ardı edildikleri veya ezildikleri baskın bir kültür tarafından kısıtlanmış ve yasaklanmış bulmaktaydı. Çünkü bilinen bir argüman varsa o da tarihsel olarak eşcinsel kimliklerin medyadaki yansımasının olumsuz stereotipik temsillere ve bireylerin kültürel hoşgörüsüzlüğün tasvirine dayalı olduğudur. Bu eleştirel devinimin en önemli sebeplerinden biri olarak popüler kültürdeki queer temsillerin ya da anlatıların kitlelerin görüşlerini şekillendirme varsayımı etrafında inşa edilmiş olması gösterilebilir.

Chambers’a göre (2009: 20) popüler kültürdeki belirli queer temsil stratejilerinin bilim yoluyla okunaklı olarak ifade edilmesi -sonuç olarak- gelecekteki metinlerde daha geniş bir şekilde yeniden üretilmesine izin verir ve karşı hegemonik söylemlerin açık bir şekilde formülasyonuna katkıda bulunur. Diğer bir deyişle, bilim yoluyla hayata geçirilen queer politika, kültürel metin üreticilerine heteronormativitenin tuzaklarından nasıl kaçınabileceklerine dair açık reçeteler yapma etrafında da kristalleşebilir (Doty, 1993: 104). Bu sayede, yapısöküme uğratma gibi metinsel yöntemleri kullanılarak, (popüler) metinlerin heteronormatif mantığını ve eklemlenmelerini ortaya çıkabilir.

Başlangıçta queer medya çalışmaları, kültürel çalışmalar perspektifinden metin çözümlemelerine odaklanmıştır. Burada belirtmek gerekir ki; 80’li ve 90’lı yıllarda medya çalışmaları ayrılmamış olduğundan, queer kuramcılar medya alanında genellikle sinema ve televizyon ürünlerini inceleyerek çalışmalar yapmıştır. Amerikan medya çalışmaları, 80’lerde medyaya yönelik kültürel çalışmalar yaklaşımlarıyla ilgilenmeye başladığında, izleyicilere ve yapım uygulamalarına olduğu kadar aracı görüntülere de dikkat ettiğinde, medya akademisyenleri işe, Stuart Hall gibi Birmingham Okulu akademisyenlerinin çalışmalarını temel alarak başlamıştır. Ancak, bu katılımın ürettiği çalışmalar, nadiren ‘farklılık’ eksenlerini içermiştir. Farklılıklar hesaba katıldığında, akademisyenler genellikle beyaz kadınların temsillerini incelemiştir (Martin, 2018: 3). 90’ların başında queer medya araştırmacılarını birleştiren faktör ekranda, üretimde ve yayında queer -ya da gay/lezbiyen- temsil eksikliği idi (Erhart, 1999: 165).

Kültürel çalışmalar geleneğinden gelen queer kuramcı Alexander Doty ise, -queer kuramın ortaya çıkmaya başladığı 90’lı yılların başında- ilk kez queer çalışmaları akademisyenlerini, medyayı queer veya baskın olmayan bir bakış açısıyla analiz etmek için medya üretimi, temsil ve alımlama uygulamalarıyla ilgilenmeye davet etmiştir. Queer ve kültür ilişkisi çerçevesinde film ve televizyon üretimindeki queer potansiyellere yöneldiği ve erken dönem queer medya çalışmalarından biri olarak gösterilebilen 1993 tarihli *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* (Olguları Mükemmel Bir Şekilde Queerleştirmek: Kitle Kültürünü Yorumlamak) adlı kitabında, ana akım medyayı queer kuramla okumak için yeni ve alternatif yollar

sunar. Doty (1993: 11-13) queer medya kültürünün geliştiği üç yer olduğunu öne sürer: “a) metinlerin üretimi sırasındaki etkiler, b) kendini gay-lezbiyen-queer olarak tanımlayanların tarihsel olarak özgül okumaları ve metin kullanımları, c) bir kişinin beyan ettiği cinsellik ve cinsiyet bağlılığına bakılmaksızın bir şekilde queer olarak kabul edilebilecek alımlama pozisyonlarını benimsemek.” Kültürel metinlerde -kendi tabiriyle- ‘hayaletlerin’ yer aldığını ve bu hayaletlerin dolaplarından çıkarılması gerektiğini savunur. Kültür ve kitle iletişim araçlarının queer potansiyellerine önem veren Doty, kültürel metinlerin, gösterici anlamdan ziyade yan anlam üzerine odaklanan, yani homofobi ve heteroseksizm kültürünün bizi görmekten alıkoyduğu bir metinde gizli, inandırıcı okumalar bulmaya çalışan queer okumalar için potansiyel sunduğunu ileri sürer. Homoseksüellik ve heteroseksüellik arasındaki geleneksel ayrımın ötesine geçen tüm -cinsel kimlik- izleyicisinin queer pozisyonlar, okumalar ve zevkler geliştirdiğini savunur. Cinsel kimliklerin inşasında olduğu gibi, metinlerin cinselliklerini inşa ve ifşa etmenin önemini vurgular. Zaten Warner’a (1993: 19) göre de queer kuram olarak adlandırılacak neredeyse her şey, “metinlerin -edebiyat, kitle kültürü ya da dil- cinselliği şekillendirme yollarıyla” ilgilidir. Böylece popüler kültüre yönelik queer kuramları, cinsiyet/cinsiyet sisteminde kullanılan kategorileri doğrulayan ya da sorunlaştıran temsillerle odaklanabilmiştir. Bu durum queer ile kitle kültürü arasındaki bir zamanlar ‘gizli’ olan ilişkinin bilimsel bir açıklamasını teşvik edebilir (Doty ve Creekmur, 1995: 13). Başlangıçta queer araştırmacılar, bir queer imgenin veya anlatının tam olarak neye benzediğine karar vermeye çalışırken, queer teriminin neye atıfta bulunduğunu belirlemek için çaba harcar. Tipik olarak "queer", karşıt olarak, yani düzensizlik, karşıtlık (non-, contra-) veya düz olmayan (anti-straight) özelliklere sahip temsil olarak tanımlanır. Ek olarak, queer içeriği anlamaya çalışmanın yanı sıra, queerliğin tam olarak nerede bulunabileceğini açıklamaya çalışırlar. Nispeten tartışmasız üç alan ortaya çıkar: Birincisi, queerlik senaryolarda lezbiyen, gay veya queer yazarlar tarafından görünebilir; ikincisi, lezbiyen, gay veya eşcinsel bir yönetmen aracılığıyla bir sahneye aktarılabilir veya üçüncüsü, lezbiyen, gay veya queer olan oyuncuların performanslarında görünebilir (Doty, 1993: 15 ve Benshoff, 1997: 13-16). Doty ve Gove (1997: 90), televizyondaki gay, lezbiyen ve queer imgelerin diyalog yoluyla metinde açık bir şekilde sunulabileceğini veya karakterlerin cinsel davranışları ile bir karakterin cinselliğinin queerliği başka işaretler

temelinde anlaşılabilirliğini açıklamaktadır. Böylesi bir belirsizlikle, izleyiciler, görüntülerde sunulan queerliği yakalamak için, aynı anda anlaşılması zor referansları deşifre ederken, hayal güçlerine başvurarak, çoklu okuma performanslarına açık hale gelir. İşte bu durumu Doty (1993) ‘*queer moments*’ (muğlak anlar) olarak tanımlar. Heteronormatif bakış açılarıyla kurulan hafıza pratikleri ve tarih yazımında oluşan boşlukları doldurmak için anahtar bir rol oynar.

Medya kuramı ve pratiğine karşı queer bir yaklaşım ataerkillik, milliyetçilik, heteronormativite ve neo-liberal kapitalizmin entrikalarına dair örtüşen yapılar-eleştirel analiz yoluyla- meydan okuma olasılıkları önermiştir (Ahn, Himberg ve Young, 2014: 119). Disiplinlerarası bir alt-çalışma alanı olan, queer kuram ve terimlerle temellenen queer medya çalışmaları, toplumsal cinsiyet ve cinselliği üreten medyayla ilgili temsil ve üretim biçimleriyle ilgilenir. Bu durum, hangi mekanizmaların toplumsal cinsiyet normlarıyla normatif cinsellik ve arzu fikirlerini üretmek için çalıştığını ve bu ilişkilerin nasıl okunaklı hale geldiğini anlamayı sağlar (Seier’den aktaran Köppert, 2019: 4). Queer medya, film ve televizyondan sürekli genişleyen dijital alana kadar medya biçimlerini inceleyen bir kategoridir. Queer medya, queer ile yakınlık sağlayan medyal dönüşümleri, queer yaşam/kültür/kuramda başlatılan kültürel ve kavramsal değişimleri kapsayan tarihsel bir işlev de görür. Ayrıca, kendilerini queer yorumlara, queer dünyalara ve queer insanlara açık hale getirebilecek medyayı yorumlamak için bir dizi uygulama ve yöntemi de adlandırır – feminist ve gay/lezbiyen medya çalışmalarının onlarca yıldır yaptığı gibi- (Villarejo, 2013: 12 ve Tongson, 2017: 125). Queer okuma ve queer yorumlama ışığında queer medya, gelenek ve normlara meydan okumak, yeniden yorumlamak ve zorlamak için medya çalışmalarını queer olarak anlamayı ima eder (Köppert, 2019: 5).

Avila-Saavedra’ya göre (2009: 8) queer medya çalışmaları, kültürel ve sosyal bir kurum olarak kitle iletişim araçlarının, sosyal etkileşimlerin temsilinde heteroseksüelliğin üstünlüğü olarak ifade edilen cinsel statükonun sürdürülmesine nasıl katkıda bulunduğunu incelemektedir. Medya eleştirisindeki queer bir bakış açısı, geylerin ve lezbiyenlerin sayısal temsili meselelerinin ötesine geçerek, daha geniş bir hegemonya kavramı bağlamında bu tür temsillerin doğası ve karmaşıklığının bir analizine doğru gitmeyi gerektirir. Rodriguez’e göreyse (2018: 1-2), queer medya

araştırmaları çeşitli kategorilerde kendine yer bulur: İlk olarak queer kimlikleri, bireyleri, karakterleri ve temaları içeren ve aynı zamanda queer bireylerin de etkileşimde bulunduğu medya formlarını (gazeteler, dergiler, televizyon, film ve internet platformları), ikinci olarak queer potansiyelinde medya üretiminin, alımlanmasının ve kullanılmasının çeşitli boyutlarını, üçüncü olarak da farklı disiplinlerden kaynaklanan hibrit araştırmalarla (medya çalışmaları, internet çalışmaları, gay/lezbiyen çalışmaları³⁷, iletişim, psikoloji, sosyoloji ve tarih vb.) farklılık gösteren yöntemsel ve kuramsal argümanları inceler. Sullivan (2003: 189) medya ya da popüler kültürü queer çerçevede analiz etme/yorumlamanın tek bir doğru yolu olmadığına dikkat çeker. Ona göre disiplinlerarası alanların doğası gereği bu sorgulama farklı konulara karşı geliştirilen çeşitli ve bazen çelişkili kuramsal pozisyonlara yönelmeyi beraberinde getirir. Queer medya çalışmaları, çeşitli eleştirel zihin alışkanlıklarını kullanan akademisyenler tarafından kullanılan çeşitli, dağınık araştırma soruları, analiz nesneleri ve metodolojik yaklaşımları içerir (Griffin, 2018: 171). Queer medya çalışmaları geleneksel olarak basılı mecralar, televizyon ve filmde merkezlenmiş olsa da 90'lı yıllarda yaygınlaşmaya başlayan internetle birlikte araştırmacılar çevrimiçi queerliğe³⁸ de yönelerek, cinsellik ve toplumsal cinsiyetin çevrimiçi ortamlarda da akışkan olduğunu vurgular (Rodriguez, 2019: 5). Queer medya çalışmaları, kitle kültüründe ciddi hızlarda ortaya çıkan sıkıntılı, genellikle çelişkili temsiller yelpazesi hakkında düşünmek için geniş bir metodolojik yaklaşıma izin verir (Ahn, Himberg ve Young, 2014: 118).

2.2. Queer Televizyon Çalışmaları

İlk bakışta 'queer' ve 'televizyon' birbirine karşıt iki kavram olarak görünebilir. Çünkü televizyon, kapitalist iktidar biçimlerinin kodlarına büyük ölçüde bağlanmış bir kitle iletişim aracıdır. Öte yandan queer ise, hegemonik formlara ve temsillere meydan okuyan, onları bozan, cinsellik veya cinsiyet içindeki ikili ayrımların ötesine geçerek çoklu veya geçişken kimliklerle aynı hizada olan bir kavram olarak bilinir. Bir 'ana

³⁷ Gay ve lezbiyen çalışmaları "cinsel anlamların kültürel üretimi, yayılması ve değişimlerine" odaklanır (Abelove, Barale ve Halperin, 1993: 16).

³⁸ Cyberqueer Studies, bkznz: Wakeford, N. (1997) - Cyberqueer. *Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction* (sy. 20–38).

akım' araç olarak televizyon, (televizyon çalışmalarının odak noktası olarak) baskın ideolojileri yansıtmaya, kırma ve üretme eğilimindedir. Aksine queer çalışmalarıysa, güçlü kültürel ve politik direniş alanları sunan ideolojik normlara meydan okumaya ve rahatsız etmeye adanmıştır. Televizyon, doğası gereği queer duyarlılıkları iletmek için uygunsuz görünebilir. Fakat değişen toplum ve sahiplik yapıları, süregelen zamanda direnç gösteren topluluklara -olumlu ya da olumsuz- temsil hakkı verebilmektedir. Joyrich'e göre (2014: 133-134), "queer televizyon çalışmalarının içsel paradoksları, ana akımın eşzamanlı olarak hem kurucu hem de karşı koyan konumundan ortaya çıkmıştır." Ona göre, televizyonun içindeki çelişkili bağlantılar, queer ile bağlamını üretken kılabilmektedir. Queer televizyonun paradokslarının televizyon mantığını potansiyel olarak üretken yollarla hem "çerçevelemek hem de yerinden etmek" üzerine çalıştığını öne sürer. Heller (2011: 666) queer kuramın, televizyonun yalnızca cinsiyet ve cinselliği anlaşılır kılan mekanizmalar ve dinamiklerdeki rolüne açık sözlü bir ilgi uyandırmadığını, aynı zamanda onları belirli baskı biçimlerine yol açan güç ilişkilerinde sağlamlaştırdığını vurgular. Queer kuramın ortaya çıkmasıyla televizyon çalışmalarında yeni bir alt alan oluşmuş ve bu alan kabaca baskın geleneklere karşılık gelmiştir. Miller (2010: 23) bu yerleşik ilgi alanlarını şu şekilde ayırmıştır: (1) televizyon teknolojisi, ekonomisi ve üretimi, (2) televizyon içeriği veya televizyon metni, (3) televizyonu tüketen insanlar, izleyiciler.

Doty ve Gove (1997: 85), 1940'ların sonlarından beri televizyonda sürekli olarak bir tür queer temsiline olduğunu düşünmüş ve bu durumun queer okumalara zemin hazırladığını belirtmiştir. 1970'lerin başındaki Stonewall sonrası (*Post-Stonewall*) dönemden bu yana hem medya akademisyenleri hem de eleştirmenler, basmakalıpların medyada nasıl resmedildiğini ve sunulan queer görüntülerinin çeşitliliğini araştıran 'olumlu' ve 'olumsuz' temsil sorunuyla uğraşmışlardır (Gross, 1991: 25). Bu eleştirel yaklaşımla ilgili olarak, gay ve lezbiyen görüntülerin farklı heteroseksüel ve queer izleyici grupları tarafından nasıl okunduğu ve yorumlandığı konusunda farklılıklar bulunmaktadır (Doty ve Gove, 1997; Erhart, 1999; Raymond, 2010). Doty (1993), farklı cinsel kimliklere sahip izleyicilerin aynı medya içeriğini çok farklı şekillerde nasıl yorumlayabileceğini araştırmıştır. Daha geleneksel medya içeriğinden alt

kültürel anlamlar yaratan, zevkli ve bazen dirençli yorumlar üreten bir 'queer okuma', Doty'nin çalışmasının sonucudur.

Cinsiyet/cinsellik ve televizyon arasındaki ilişki, farklı cinsiyet ve cinsellik biçimlerini temsil edilme olasılığını yapılandıran ekonomi-politik yaklaşımına veya queer karakterlerinin izleyici alımlama etkileşimine odaklanabilir. Ron Becker'ın çalışmaları (1998, 2006) televizyonun ekonomi politiğinin queer boyutuna odaklanırken -yani izleyicilerin demografik yapısının değişmesi ve bunun sonucunda ortaya çıkan stratejiler- analizleri dışavurumcu, metinsel bir bakış açısına bağlı kalır. Pazarlama söylemleri, cinsiyet ve cinsellikle ilgili daha geniş sosyo-kültürel söylemsel oluşumlar hakkındaki okumaları, 90'ların Amerikan televizyon kurgusunu hem neoliberal bir ticari strateji hem de heteronormatif mantıkta yerleşik olarak queer karakterlerin (yani metin bileşenlerinin) artan görünürlüğüne çerçevelemek için destekleyici bilgiler üretir. Farklı bir şekilde Frederik Dhaenens'in (2012) çalışmaları, queer kuram ve televizyon alımlama analizi arasında bir ilişki kurar. Bu durum, televizyon kurgusunda queer direncinin, genel cinsiyet ve cinsellik varsayımlarının metinsel yıkımlarının izleyiciler tarafından nasıl alımlandığına dair veriler sunar. Queer kuramın entelektüel başarılarını ve itirazlarını televizyona odaklanarak birleştiren akademisyenler, televizyonun metinselliğiyle ilgilenmiştir (Davis ve Needham, 2009: 1).

Televizyon çalışmaları temelde disiplinlerarası bir akademik çalışma alanı olduğu için, queer televizyon çalışmaları adı altında toplanan uygulamalar ve yaklaşımlar daha birleşik bir odağa sahiptir. Cinsiyet ve cinsellik biçimlerinde televizyonun normatif ya da anti-normatif işlevi, queer konuların televizyon metinlerinde ifade edilişi ve queer kuramın metinsel odağı, televizyon ile queer arasındaki ilişkide örgütleyici bir mantık oluşturur. Queer kuramın cinsiyet ve cinselliğin hegemonik biçimlerinin sürdürülmesinde ya da yıkılmasında temsil ve söylem konularına yaygın vurgusu sayesinde queer televizyon çalışmaları, eleştirel araştırmanın merkezi nesnesi olarak televizyon metnini ön plana çıkarır (Villarejo, 2009: 49-50). Bu metinsel bakış açısı hem kapsamını genişleterek hem de derinleştirerek queer kurama katkıda bulunur. Diğer taraftan televizyon kurgusunda queer temsillerinin normatif mekanizmalarını açığa çıkararak bir kültür politikası biçimini ifade eder veya tersine, cinsellik ve

cinsiyet çeşitliliği tasvirlerinin cinsiyet ve cinselliğin hegemonik biçimlerini nasıl bozduğunu ya da yapısöküme uğrattığını araştırır (Vanlee, 2019: 67). Samuel Chambers (2009: 18) *The Queer Politics of Television* adlı kitabında, queer televizyon çalışmalarının ne yapması gerektiğine ilişkin yorumunda, bunun belirli bir kültürel politikayı aydınlatmak için queer kuramı kullanmak anlamına geldiğini, queer kuram ve politikayı ilerletmek için televizyon programlarının metinlerini okumaya dayandığını belirtmektedir. Benzer şekilde Lynne Joyrich (2014: 136-142) *Queer Television Studies: Currents, Flows, and (Main)streams* adlı makalesinde, queer kuramın televizyonun sorgulanmasına izin verdiğini, televizyonun eş zamanlı olarak queer kuramın kendisini sorgulamak için bir yöntem sunduğunu belirtir. Aynı makalede Joyrich, iki konuyu daha tartışmaya açmıştır: Birincisi, cinsel azınlıkların televizyon programcılığındaki artan normallliği ile televizyon akademisyenleri tarafından bu normları yıkmak amacıyla yapılan queer eleştiriler arasındaki ilişki. İkincisi, çevrimiçi yayın gibi dijital teknolojiler ilk etapta ‘televizyonun’ ne olduğunu karmaşıktırdığında televizyon çalışmanın ne anlama geldiğidir.

Queer televizyon çalışmaları, film çalışmaları gibi, aynı zamanda bir arkeolojik projedir, yani televizyon tarihinin geriye (ve ileriye) dönük bir sorgulanmasıdır (Sullivan, 2003: 193). Yani queer televizyon çalışmaları, queer eleştiri ve yansıma biçimlerini televizyonun kültürel metinlerinde arar ve popüler televizyon aracılığıyla cinsellik/cinsiyet normallliğini bozma potansiyeline sahip stratejileri tanımlar. Queer televizyon çalışmaları, televizyona yönelik eleştirel keşfi sayesinde televizyon çalışmalarının disiplinler çeşitliliğine katkıda bulunan bir araştırma alanıdır.

Queer televizyon çalışmaları, queer anlatıların ana akım medyaya eklemlenmesi ve bozuma uğraması arasındaki kesişimde konumlanır ve eleştirel/politik direniş alanları üretir. Televizyonun hegemonik normları (yeniden) üreten mantığını vurgular ve hegemonik normları istikrarsızlaştırmaya çalışarak televizyon içinde queer mantığı geliştirir. Diğer bir deyişle, queer televizyon’un ‘queer’i, sadece televizyon içeriklerindeki queer temsilleriyle ya da queer izleyicilerin ana akım içerikleri yorumlamalarıyla sınırlı değildir. Queer televizyon, çeşitliliği ve esnek anti-, karşıt-normatif pozisyonları üreten, dönüştüren ve cevaplayan bir alan sağlar. Ek olarak queer televizyon, kabullenme üretiminin tanımlanmasına yardımcı olacak bir güce

sahiptir (Burnichon, 2018: 28-29). Cinsellik ve televizyonla bağıntılı pek çok sosyal konu, queer televizyonun çalışma alanı olabilir. Televizyonun farklı cinsellikler normlarıyla olan tarihi ve bu cinselliklerin temsili (transseksüellik, biseksüellik vb.) televizyon ve queer anlatıların türleri (fantastik, komedi, bilim kurgu, korku vb.), queer gençliğin televizyon algısı, televizyonun farklı formatları (yarışmalar, reality-tv, seriyaller, haberler, belgeseller vb.), kesişimsellik (queerlik, ırk, etnisite, din vb.), medya endüstrileri/stratejileri, medya çalışanı queerler, izleyici ve alımlama, hayranlık çalışmaları ve teknolojik değişimler (Griffin, 2019) buna örnek gösterilebilir. Sonuç olarak queer televizyon çalışmaları, queer görünümünün ana akım televizyondaki yerini, görünürlük/görünmezlik, kimlik, sınıf, ırk, meşrulaştırma, ana akımlaştırma, ekonomi-politik perspektiften inceleme ve aynı zamanda queer temsillerin izleyici alımlaması/okumasıyla olan ilişkisini inceleyen disiplinlerarası bir alandır.

Hollis Griffin (2019: 1-2) *Queer Television* adlı makalesinde, queer televizyon çalışmalarını genel hatlarıyla şu şekilde özetler: Queer televizyon çalışmaları, cinsel azınlıkların televizyon programlarındaki temsilleri ve aynı zamanda televizyonun cinsiyete, toplumsal cinsiyete ve cinselliğin toplumsal inşasına nasıl katıldığını daha iyi anlamak için yol belirleyen bir alandır. Televizyon programlarında cinselliğin nasıl temsil edildiğini, belirli türlerde nasıl işlediğini, izleyici yorumlarını nasıl bilgilendirdiğini, televizyon endüstrisinin iş dünyası ve yapım uygulamalarını nasıl şekillendirdiğini ve sosyal adalet savunuculuğu için aktivistlerin onunla nasıl ilişki kurduğunu açıklamaya çalışır. Queer televizyon üzerine çalışan akademisyenler cinselliğin, televizyon izlemenin zevkiyle nasıl ilişkili olduğuyla ve cinsellikle televizyonun sürdürdüğü güç ilişkileriyle (örneğin bazı kimlik gruplarını diğerlerine göre değerlendirme vb.) ilgilenir. Bu nedenle, queer televizyon üzerine yapılan araştırmalar niteliksel değer taşır. Çünkü ‘zevk’ ve ‘iktidar’ hiyerarşilerini anlamak öznel olabilir. Bilim insanları, televizyon ve cinsellik arasındaki ilişki üzerine özenli, titiz bir araştırma yaparak ortaya çıkan ortam ve dünya hakkında anlamlı bilgiler öğrenebilmektedir.

Televizyon okumaya yönelik queer yaklaşımlar sadece cinsel azınlıkların temsillerine odaklanmaz. Nitekim queer analizi, tüm cinsel kimliklerin sosyal inşasına yatırılır. Bu nedenle, queer televizyon analizi, ekranda heteroseksüeller ve heteroseksüel arzu

temsil edildiğinde cinsiyet hiyerarşilerini sıklıkla sorgular (Griffin, 2019: 30). Benzer şekilde ‘queer televizyon’ kavramı, LGBTİ+ veya queer karakterleri içeren programları ifade etmek zorunda değildir. Televizyona uygulandığında, queer kavramı, aracın (*medium*) queerliğine de atıfta bulunabilir. Format, izleme deneyimleri veya tüketim biçimleri bakımından normlara direnen televizyona ait görsel metinler ve uygulamalar queer olarak kabul edilebilir. *Veronica Mars* (The CW, 2004–2007), *The Comeback* (HBO, 2005), *30 Rock* (NBC, 2006–2013) ve *Arrested Development* (FOX/Netflix, 2003–2006; 2013-) gibi LGBTİ+ karakterleri az olan veya hiç olmayan ancak medya geleneklerini bozan programlar, televizyon ortamını queerleştirdiği için ‘queer televizyon’ olarak nitelendirilir (Parsemain, 2019: 13). Joyrich’in (2014: 135) de açıkladığı gibi:

“Metinselliklerin ve cinselliklerin bir anlatıda tam olarak bir araya gelmesi gerekmez. Yani, bazı televizyon biçimlerinin bir bakıma daha fazla queer hale gelebileceği nokta, içlerinde daha fazla queer görüldüğü anlamına da gelmez. Bir fiil olarak queer (oynama, dönüştürme ve tuhaflaştırma süreci) sıralanır. Bir isim olaraksa queer (“tanınabilir” LGBTİ+ -ve her türlü cinsel kimliği- olan kişileri) tanımlamaktır.”

Benzer şekilde Hilton-Marrow ve Battles (2015: 152-153), queer okumalar perspektifinin önerdiği gibi, bir medya metnini queer yapanın tek başına eşcinsel karakterlerin görünürdeki varlığı olmadığını belirtir. Onlara göre görünürlük paradigmasının sınırlamalarından biri, LGBTİ+ kimliği ve yaşamının karmaşıklıklarını görmezden gelmesidir. Bazen metinler gay veya lezbiyen karakterler içerebilir, ancak queer yaşamın karmaşıklıklarıyla tam olarak ilgilenmeyebilecek veya heteronormativiteye meydan okuyacak şekillerde olabilir. Heteronormatif bir hikâye, karşı cinsten ilişkilerin merkezietini ilişkisel mutluluğun zirvesi, evlilik arayışı ve gelecekteki mutluluğun anahtarı olarak çocuk yetiştirme, destek ve mutluluk kaynağı olarak çekirdek aile biriminin önemini vurgulayan bir hikâyedir. Aynı zamanda, LGBTİ+ karakterlere açıkça atıfta bulunmayan metinler, aslında daha büyük olası queer zevkler sunabilir. Hilton-Marrow ve Battles, bu duruma örnek olarak, Los Angeles’taki başarılı hayatlarını geride bırakan orta yaşlı üç kadın ve bir yaşlı kadını konu alan *Hot in Cleveland* (TV Land, 2010-2015) adlı sit-com’u örnek vermektedirler. Bir yandan, açıkça tanımlanmış herhangi bir queer karakter

içermemesine rağmen, yapım birkaç düzeyde queer izleyicilere hitap etmektedir: Birincisi, yapımın uzun zamandır queer takipçileri olan diğer yapımlara metinler arası referanslar sunmasıdır. İkinci olarak da bir gay ikonu olan ve *Golden Girls*'ten bilinen Betty White'ın yapımındaki varlığıdır. Anlatının ana odağı, kadınlar arasındaki arkadaşlıktır ve heteronormatif olmayan queer zevkleri de tüm izleyiciler için sunmaktadır.

Chambers (2009), queer televizyonun 'kültür politikasındaki' ikna edici doğasının yadsınamaz olduğunu savunur. Queer televizyon, queer fantezinin onarıcı ve özdeşleştirici uygulamalarını yeniden canlandırırken, queer bir dünya yaratma potansiyelini de taşıyabilir.

2.3. Medyada Queer Farkındalığı

Tarihsel olarak geyler ve lezbiyenler -ya da queer kimlikler-, popüler kültürün ürün ve mesajlarıyla -her zaman tam anlamıyla yıkıcı olmasa da- popüler edebiyat, film, televizyon, müzik, moda endüstrilerinde üretim yaparak ve alternatif yollar deneyerek ana akım kitle kültürle farklı şekillerde ilişki kurmuştur (Doty ve Creekmur, 1995: 10). Yalnız bu ilişkinin sürdürülebilirliği 70'li ve 80'li yıllarda Amerikan medyasının tüm kollarında kendini sorgulatmaya başlamıştır. Televizyon, sinema ve yazılı basın gibi ayaklarda queer bireyler (ya da queerlik), ana akım medyada görünürlük ve temsil bakımından sorunlu bir yapılanmaya sahiptir.

Fejes ve Petrich (1993: 396-397), *Invisibility, Homophobia and Heterosexism: Lesbians, Gays and the Media* adlı makalesinde, 80'ler Amerika'sında büyük etki uyandıran AIDS salgınının ortaya çıkmasıyla ana medyada LGBTİ+ bireylerin temsilinin önceki dönemlerden daha da olumsuz yansıtıldığını vurgularlar. Fakat aynı zamanda bu salgının ana akım medyayı LGBTİ+ topluluklarının geniş varlığını kabul etmeye ve onlara daha ciddi bir gözle bakmaya zorladığını belirtirler. Bu durum, dolayısıyla, LGBTİ+ toplulukları hakkında daha fazla bilgi öğrenmeye ve sorunlar hakkında biraz daha duyarlı hale gelerek LGBTİ+ figürlerinin daha fazla ortaya çıkmasını ve medyanın homofobi farkındalığı sağladığının altını çizerler.

80'ler boyunca Amerika medya endüstrilerinin kapsamlı bir şekilde özelleştirilmesi, 90'larda yeni pazarlar geliştirmek isteyen şirketler arasında yaygın bir uygulama haline

gelen azınlık pazarına odaklanılmasına yol açmıştır. 1990'lar eşi görülmemiş bir gay ve lezbiyen görünürlüğünün on yılıydı (Becker 2006, Walters 2001, Tropicano 2002). Eşcinsel içerik, filmlerde, ağ ve kablolu televizyonda, dergilerde, gazetelerde ve reklamlarda görülmüş; siyasette ve yaşamada ele alınmıştır. Ana akım medyada gay/lezbiyen temsiliinin artışı, film, televizyon ve müzik endüstrilerinde yeni bir queer piyasa değerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. 1990 yılı, Madonna'nın (David Fincher yönetmenliğinde) siyahi ve Latin kökenli dansçıların yer aldığı 'Vogue'³⁹ adlı şarkısının video klibinin sansasyonel çıkış yılıdır (bu durum hem şarkıcının cesaretine övgü hem de eşcinsel, siyah ve Latin alt kültürünün sömürüsüne yönelik eleştirileri beraberinde getirmiştir). Aynı yıl, dünya prömiyerlerinde birçok ödül toplayan, bir queer alt-kültür olarak Amerika'daki 'balo kültürü' geleneğini ve queer figürleri etnografik açıdan konu alan *Paris Is Burning* (Paris Yanıyor) adlı belgesel filmin de çıkış yılıdır (Ahn, Himberg ve Young, 2014: 119). Bu gelişmeler ışığında B. Ruby Rich adlı akademisyense, 1992 yılında *Sight & Sound* (sy, 32) dergisinde, 1990'ların başlarında queer temalı bağımsız film yapımındaki hareketi tanımlamak için ilk kez 'Yeni Queer Sinema' terimini ortaya atmıştır. Queer açılımlar, birçok yapısal değişiklik gösteren televizyon dünyasında da karşılık bulmuş, 90'lar boyunca çoğu televizyon yapımlarında⁴⁰ queer karakterler 'görünürlük' açısından büyük bir yükselişe geçmiş ve hatta ilk kez bu yıllarda baş karakterlerin queer olduğu⁴¹ programlar ortaya çıkmıştır (Becker, 2006: 137). Görüldüğü üzere 1990'lar hem akademik hem de gerçek dünyada queer farkındalığının ortaya çıkarılması açısından büyük önem taşır. Zaten queer kuramın da LGBTİ+ temsillerinin ve medya üretim/dağıtım kanallarının önemli ölçüde değişip çeşitlenmeye başlamasıyla eş zamanlı olarak ortaya çıktığını da unutmamak gerekir.

Becker'a göre (2006: 6-8), 70'ler ve 80'ler boyunca Amerika'nın derinleşen etnik çeşitliliği, marjinalleştirilmiş azınlıkların toplumsal olarak tanınmasını talep eden bir dizi kimlik temelli sivil haklar hareketleri ve tüketime dayalı kimlik oluşumlarının

³⁹ Vogue ya da Voguing, 1960'ların 'Harlem' balo salonu sahnesinde gelişen, 1980'lerin sonunda ortaya çıkan, poz vermeye yönelik oldukça stilize edilmiş hareketlere sahip, queer alt kültüründen çıkan bir dans türüdür.

⁴⁰ *Melrose Place* (1992-1999), *Friends* (1994-2004), *Ellen* (ABC 1994-1998), *My So-Called Life* (1994-1995), *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2001)

⁴¹ Bknz: *Will & Grace* (1998-2006)

çoğalmasını teşvik eden/ genişleyen bir Post-Fordist tüketim kültürü kitlelerin hareketlenmesini sağlamıştır. 1990'lar, Amerika'nın çeşitlilik, sosyal parçalanma ve kültürel görecelik üzerine tartışmalarla giderek yükseldiği ve kristalleştiği, geniş sosyal dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Çünkü Amerikan kültürü, göçmenliğin ve kimlik temelli siyasi hareketlerin etkisiyle on yıllardır boğuşmuştur. Uzun bir - toplum temelli savunuculuk- geçmişinin ardından, queer imgeler 90'lar ve sonrasında medya ortamında gelişmiştir. Ancak bazı medya aktivistleri ve özellikle akademisyenler, bu tanımaya derin bir şüpheyle yaklaşmış ve bunun heteronormatiflik ve kapitalizmin birleşik güçleriyle (ve çok daha az ölçüde ırkçılık, sınıfçılık ve Batı sömürgeciliğiyle) bağlantılı olduğunu öne sürmüştür (Rodriguez, 2019: 6). 90'lar boyunca sıklıkla tartışılan bir noktaysa, queer medya temsillerinin kapitalist pazarlamanın ve kurumsal çıkarların işi olduğudur. 90'ların başlarında, yanıltıcı pazar araştırmaları, gay ve lezbiyenlerin orantısız bir şekilde zengin olduklarını, trend belirleyen, moda ve zevklere sahip iyi eğitilmiş 'rüya tüketiciler' olduğunu göstermiş; buna karşılık medya işletmeleri kitle iletişim araçlarında "gay belirsiz"⁴² (queer imalı) görüntülerle reklam vermeye başlamıştır. Bununla ilgili olarak, kurumsal endüstriler de queer alt-kültür biçimlerini kitle iletişim araçlarıyla ticarileştirmeye başlayarak queer pazarının tanınması, haber, eğlence ve televizyon medyasında queer içeriğinin önemli ölçüde yükselişine katkıda bulunmuştur. Fakat bu durum, queer ile medya arasındaki siyaseti sekteye uğratarak queer bireylerin sorunlarını görmezden gelmeye ve önceki on yıllarda popüler olan aktivist konular yerine moda, seyahat gibi 'yaşam tarzı' içeriklere sığdırılma potansiyelinin önünü açmıştır. Zaten Doty de, aslında queer olarak tanımlanan kimliğin kapitalist tüketim kültürüyle birlikte ortaya çıktığını iddia etmiştir (Doty, 1995; Clark, 1991; Gluckman ve Reed, 1997; ve Penaloza, 1996).

Popüler kültürdeki en etkili medya biçimlerinden birinin, kültürel grupları şekillendirmede ve tanımlamada aktif bir rol oynayan bir mecra olan televizyon olduğu söylenebilir. Azınlıkların temsili söz konusu olduğunda, Amerika'da ana akım medya, özellikle televizyon güçlüdür. LGBTİ+ -ya da queer- temsiller, Amerikan televizyon

⁴² Gay vague

tarihi boyunca farklılıklar ve dönüşümler göstermiş, birçok disiplinlerarası çalışma alanına dâhil edilmiştir.

2.4. Televizyonda Queer Görünürlüğü ve Temsili

Oxford English Dictionary, ‘görünürlük’⁴³ kelimesini şu şekilde açıklamaktadır:

- Görünür olma koşulu, durumu veya gerçeği; görünür karakter veya nitelik, görülme kapasitesi (genel veya özel koşullar altında).
- Belirli bir zamanda var olan uzaklık, ışık ve atmosfer koşulları altında görülme olasılığı veya görüş alanı (OED, 2020)⁴⁴.

O halde görünürlük hem görülme olasılığını hem de belirli genel ve özel koşullar altında görme olasılığını ifade eder. Dolayısıyla oluşma ve fark edilme anını şekillendiren ve bir şeyin (ya da kişinin) nasıl ve ne ölçüde algılanabileceğini belirleyen belirli genel veya özel koşullara tabidir. Öyleyse görünürlük (ikisi de sabit kategoriler olmayan) mevcudiyet ve algılama arasındaki gerilimde mevcuttur. Kimin, neyi hangi yollarla ve kime görünür hale getirdiği sürecinin, yerleşik iktidar yapılanmalarıyla ilgili olduğu söylenebilir. Kohnen’e göre (2010: 28) görünürlük ve queerlik tanımlarını çevreleyen çatışmalar, queer görünürlüğün değişken ve karmaşık bir konu olduğunu göstermektedir. Queer görünürlük, genellikle azınlık grubu olan LGBTİ+ topluluklarının ortaya çıkması ve eşit haklar açısından tanınmasıyla ilgili politik hareketlerle ilişkilendirilir.

Geyler ve lezbiyenler daha sonra biseksüeller ve trans bireyler, medyadaki LGBTİ+ bireylerin ve toplulukların görece görünmezliğiyle baş edebilmek için tanınma mücadelesi vermiştir. Görünürlük, biri tüm azınlık grupları için ortak, diğeri ise LGBTİ+ kimliklerine özgü olmak üzere iki ana yönden önemlidir. İlk olarak, toplumdaki birçok grup için medya görünürlüğü önemli bir sosyal ve politik açıdan tanınma biçimi olarak kabul edilir. İkincisi, LGBTİ+ bireyler için medya temsili genellikle kendini tanıma ve kimlik oluşumu için hayati bir kaynaktır (Hilton-Marrow ve Battles, 2015: 77). Ek olarak, queer görünürlüğün bir diğer önemi de birçok insan

⁴³ *Visibility* olarak araştırılmıştır.

⁴⁴ Bknz: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/visibility?q=visibility> (Erişim Tarihi: 18.11.2020)

için bu tür temsillerin LGBTİ+ kimlikleriyle ilk temas noktası oluşturmalarıdır. Örneğin cinsel azınlıklar, ırksal, etnik veya dini azınlıkların aksine tipik olarak azınlık kimliklerini paylaşan ailelerde ve topluluklarda yetişmezler. LGBTİ+ bireyler kimliklerine hayatlarının ilerleyen dönemlerinde emin olur ve her zaman destekleyici durumlar yaşanmayabilir –reddedilme ve sosyal damgalanma korkusu gibi-. Pek çok LGBTİ+ birey, kendi yaşamlarında değişken cinsel kimlikleri olan insanların sınırlı modelleriyle büyümüş olabileceğinden veya hiç model görmemiş olabileceğinden, medya genellikle bu boşluğu doldurabilmektedir (Calzo ve Ward, 2009: 285). Aynı zamanda queer görünürlüğü, LGBTİ+ bireylere kişisel olarak çok az maruz kalan veya hiç maruz kalmayan ve bu kimlikleri anlamak için medyaya büyük ölçüde güvenen heteroseksüel ve cisgender kişiler için de önemlidir. Basitçe söylemek gerekirse, birçok insanın LGBTİ+ bireylere ilk deneyimi, kişisel deneyimden çok medyadan gelmektedir. Pek çok kişinin günlük yaşamlarında LGBTİ+ bireylerini tanımıyor olabileceği gerçeği, medya görüntülerine fazladan bir ağırlık verir ve doğrudan deneyim sahibi olmayabilecekleri bir grup insanın izlenimlerini güçlü bir şekilde şekillendirebilir (Schiappa, Gregg ve Hewes, 2006: 37).

Amerikan televizyon tarihinde queer imgeler, görünürlük ve temsil bakımında yıllara yayılan bir ilerleme göstermiştir. Bu tarihsel görünürlük, televizyon izleyicisinin heteronormatif terimler aracılığıyla geniş ölçekte şekillenmesini sağlamıştır. Bu noktada, queer karakterlerin televizyondaki gelişimini açıklamak faydalı olacaktır. Televizyonun, Hollywood film yapımcılığıyla⁴⁵ yakın ilişkisi ve bir izleyici kitlesine program yapma ihtiyacı göz önüne alındığında, gay ve lezbiyenlerin⁴⁶ televizyonda ele alınması, Hollywood ürünleriyle kabaca paralellik göstermiştir. Heteronormatif ve -negatif- stereotip eşcinsellik sunumları, televizyonda ilk yıllardan itibaren mevcuttu.

⁴⁵ Aynı cinsiyetten yakınlığın açık bir şekilde temsil edilmesinin aslında Hollywood filmlerinde yasaklanmış olması ve 20. yüzyılda ticari Amerikan televizyonunda onlarca yıldır askıya alınmış olması bu açıdan önemli bir noktadır. *Hollywood Production Code* adı verilen sinema yasaları 1934-1968 arasında etkiliydi. Bir dizi endüstri yönergesi olan *Production Code*, izleyiciler için sinema filmlerinin yapımında ahlaki açıdan neyin kabul edilebilir olup neyin kabul edilmediğinin ayrıntılarını vermiştir.

⁴⁶ 2000’li yıllara kadar Amerikan televizyonlarında yerleşik öteki cinsel kimlik olarak (çoğunlukla) gay ve lezbiyen kimlikler öne çıkarılmıştır. Diğer queer kimliklerin temsilleri genellikle 90’lar ve 2000’ler sonrasında görülmektedir.

2.4.1. Görünmez Bir Görünürlük Mücadelesi: 1950-1980

1950'lerle birlikte kitlesel olarak Amerikan evlerine girmeye başlayan televizyon, eşcinselliğin söylemsel inşasında önemli bir rol oynamıştır. Eşcinselliğin ve eşcinsellerin ilk temsilleri, çoğunlukla, eşcinselliğin fuhuş, alkolizm veya narkotiklere eşdeğer bir anti-sosyal davranış biçimi olarak anlaşılır hale geldiği tartışmalı 'sosyal konulara' odaklanan talk-show'larla sınırlıydı (Alwood, 1996). Amerikan televizyonunda eşcinsellekle ilgili bilinen en eski tartışma, 1954'te yayınlanan '*Homosexuals and the Problems They Present*'⁴⁷ başlıklı *Confidential File* adlı programın bir bölümüydü. Bu yayın, eşcinselliğe 1950'ler ve 1960'larda televizyonda nasıl yaklaşılabileceğine dair bir kalıp oluşturmuştur. Eser, bu 'sorunun' heteroseksüel toplum tarafından nasıl ele alınabileceğini tartışmak için tıbbi, yasal ve dini alanlardan (hiçbiri eşcinsel olarak tanımlanmayan) bir grup uzmanı bir araya getirmişti (Tropiano, 2002: 269). 1950'ler boyunca üretilen bir dizi televizyon programları,⁴⁸ erkek oyuncuların kadın ya da drag queen kılığında bir çeşit skeçlerden oluşan oyunlarda utangaç, erkekçe olmayan ya da erkeksi kadın karakterleri canlandırmasını sağlamıştır. Ayrıca bazı televizyon antolojilerinde de eşcinsel erkek karakterler sapık/katil olarak tasvir edilmiştir (Fejes ve Petrich, 1993: 400). 1950'lerde Amerika'da bulunan Adorno da televizyonda eşcinsel klişelerin yaygınlığını zaten kabul etmişti (Villarejo, 2013: 10).

1950'lerdeki modelden kısa bir kopuş olarak 1961'de, Amerikan televizyonunda eşcinsellik üzerine yayınlanan ilk belgesel olan *The Rejected*, Kinsey raporları, antik Yunan medeniyetinde ve Kızılderi kültüründeki eşcinselliğin tartışılmasına yer verdi. Bununla birlikte eski modele hızlı bir dönüşle 1962'de *Society and the Homosexual* ve 1967'de '*Are Homosexuals Sick?*' adlı yayınlarda eşcinselliğin bir hastalık olduğu ve toplum içinde yarattığı sorunlar yeniden tartışılmıştır (Tropiano, 2002: 6-7). 1960'lar televizyonda eşcinselliğin daha açık, ciddi ama yine de olumsuz çeşitlemelerini sunduğu yıllardır. 60'larda çekilen birçok televizyon dramalasının bazı bölümlerinde, komik etki yaratmak adına eşcinsel alt metinleri kullanılmış, Hollywood'un 'sissy

⁴⁷ Eşcinseller ve Sundukları Sorunlar

⁴⁸ Bknz: *The Jack Benny Show* (1950-1965), *I Love Lucy* (1951-1957), *Mister Peepers* (1952-1955)

boy'⁴⁹ tasviri televizyonda da yer edinmişti. Ek olarak, birçok dramada bastırılmış ve kodlanmış lezbiyenlikle⁵⁰ ya da gay olabilecek karakterlerle⁵¹ ya da intihar eden genç gay işçi⁵² ilgili imgeler de mevcuttur. Bu anlatılarda queer karakterler, kurban, katil ya da sapkın olarak gösterilme eğilimindeydi (Fejes ve Petrich, 1993: 400, Tropiano, 2002: 8 ve Capsuto, 2000: 54). Daha önce de sözü edilen 1969 Stonewall ayaklanmalarının ardından, LGBTİ+ aktivist grupları daha güçlü bir şekilde konuşmaya başlamış ve eşcinselliğin ekrandaki tasvirlerine meydan okumuşlardır.

1970'lere gelindiğindeyse, Amerikan televizyonlarındaki queer görünürlük önceki yıllara göre artış göstermiştir. Gay ve lezbiyen topluluğunun büyük kentsel alanlarda daha fazla görünürlük kazanmasıyla⁵³ birlikte televizyon daha fazla sosyal ilgi için program/karakter çeşitliliği riskine girmişti. Olumsuz stereotipik özelliklerin (hastalıklı, katil, kurban, sapkın, korkutucu vb.) çeşitli televizyon program ve dramalarında devam ettiği 70'lerdeki temsiller, giderek politikleşen/örgütlenen gay ve lezbiyen topluluklarının ekrandaki kimlik tasvirlerinin değiştirilmesi için medya projeleri başlatmasına ve çabalarının Ulusal Yayıncılar Birliği Kod Otoritesi⁵⁴ tarafından ortaklaşa müzakereye açılmasına zemin hazırlamıştı. Böylece prime-time'daki bazı televizyon programlarında⁵⁵ 'arıtılmış' (küçük karakterler olsa da) queer temsillere yer verilmeye başlanmıştı. Bu sunumlar daha büyük sosyal kabulün işaretleri olarak karşılanmış fakat yine de eşcinsellik, heteroseksüellerin yaşamlarını ve beklentilerini bozan bir sorun olarak tasvir edilmiş, komedi programlarında stereotip gay davranışları (efemine ve hassas tavırlar gibi) ve gülünç durumlar sıklıkla gösterilmiştir. Dahası, çoğu televizyon tasviri eşcinsel erkeklere odaklanmış, lezbiyen temsiller çoğunlukla görünmez kılınmıştır. 1970'lerde queer karakterler, domestik aile

⁴⁹ Türkçedeki 'hanım evladı' terimiyle eşdeğer olarak düşünülebilir.

⁵⁰ *The Asphalt Jungle* (1961)

⁵¹ *Channing's Buddy Crown* (1963)

⁵² *N.Y.P.D.* (1967-1969) 'Shakedown' bölümü. Charles Spad adlı karakter, bir televizyon dramasında kendini eşcinsel olarak tanımlayan ilk karakterdir.

⁵³ Tropiano'a göre (2002) eşcinseller, Amerikan toplumunda II. Dünya Savaşı'ndan sonra daha görünür bir azınlık haline gelmiş, ancak esasen toplumda olumsuz bir şekilde karşılık bulmuştur. Gay erkekler askerlik hizmetlerini tamamladıktan sonra çoğunun küçük kasaba yaşamına dönmek yerine New York ve San Francisco gibi eşcinsel dostu şehirlere yönelmiştir. Birçok büyük şehirde açık olan gay barlar ve buluşmalar, müşterilerinin sosyalleşip bir topluluğun parçası olmalarını sağlamıştır.

⁵⁴ National Association of Broadcasters Code Authority

⁵⁵ Bknz: *Barney Miller*, *Medical Center*, *Maude*, *Rhoda*, *Sargeant Matlovich vs. The U.S. Air Force*, *The Bob Newhart Show*, *Mary Hartman*

hayatına odaklanan sitcom'larda⁵⁶ ve gündüz kuşağı pembe dizilerde⁵⁷ de (misafir oyuncu olarak tek seferlik) görünürlük kazanmaya başlamıştır. Karakter çeşitliliği açısından önem bir adım sayılabilecek bu yıllarda queer karakterler suçlu, kuzen, amca, öğretmen, arkadaş, komşu, koç gibi rollerde belirmiş fakat yine de karakter anlatılarındaki stereotip ve heterosentrik öğeler kullanılarak olumlayıcı temsilin önüne geçilmiştir (Fejes ve Petrich, 1993, Tropiano, 2002, Capsuto, 2000 ve Villarejo, 2013).

LGBTİ+ özgürleşme hareketlerinin önceki yıllara göre hız kazandığı 1980'li yıllarda, televizyonda queer temsillerin -birkaç istisnai olumlu tasviri hariç- eski alışkanlıklarla aktarılması söz konusudur. 80'lerde queer görünürlüğünde yükselen artış, AIDS salgınıyla ile başlamıştı. AIDS'in özellikle eşcinsel erkek topluluğuyla örtük bağlantısı, televizyondaki queer temsilin bağlamını değiştirmişti. Muhafazakâr-dini toplulukların baskısı sonucu *Ahlaki Çoğunluk Derneği* ve *Daha İyi Televizyon Koalisyonu* ve *Amerikan Aile Derneği*, eşcinsellere olumlu bir ışık yakan televizyon programlarının sponsorlarına karşı boykotlar düzenlemeye başlamıştı. Hem gay ve lezbiyen topluluğunun hem de dini sağın taleplerine ve izleyici yaratma ihtiyacına duyarlı olmaya çalışan televizyon sektörü yavaşça ilerlemişti. *L.A Law* (1986) ve *Law & Order* (1989) gibi dramalar, AIDS'li gay erkeklerin ölümlerine odaklanan ötenazi hikâyelerini göstermişti. Sitcomlar zaman zaman konuyu ele almış, ancak çoğu bölüm, bir avuç olay örgüsünden birini takip eden bölümlerle 1970'lerde geliştirilen modeli takip etmişti. *Donahue* (1967- 1995) ve *The Oprah Winfrey Show* (1986-2011) gibi popüler tartışma programları, geylerin ve lezbiyenlerin kendi adlarına konuşmalarına izin vermişti, ama program izleyicileri hala eşcinselliği sosyal bir sorun olarak görmekteydi. Genel olarak, en geniş ulusal izleyiciye ulaşan ve ulusal programlama normlarını tanımlayan ana akım televizyonda, lezbiyenlerin ve geylerin temsilleri sorunluydu. Ayrıca geyler ve lezbiyenler, birincil olarak heteroseksüel bir ortamda var olan ikincil veya ara sıra görünen karakterler tasvirlerine sahipti. Evli olmayan heteroseksüel televizyon çiftleri arasındaki cinsel imalar ve cinsel aktivite ekranlarda artık rutin sayılırken, eşcinsel karakterler arasındaki fiziksel ve cinsel davranışların aleni bir şekilde sergilenmesi veya tartışılması genellikle yasaklanmıştır; televizyon

⁵⁶ Bknz: *All in the Family* (1971-1979), *An American Family* (1973), *Room 222* (1969-1974)

⁵⁷ Bknz: *Dallas* (1978-1991), *Harry-O* (1973-1976), *The Streets of San Francisco* (1972-1977)

eşcinselleri 'cinsiyetlerinden arındırmış ve arzu edilemez' bir durumda temsil etmiştir. Genel olarak, ana akım televizyon, geyleri ve lezbiyenleri kendi kimlikleri, arzuları, toplulukları, kültürleri, tarihleri veya kaygıları bağlamında değil, baskın heteroseksüel üst anlatıya örülmüş olarak sunmuştur (Fejes ve Petrich, 1993; Tropiano, 2002; Kielwasser ve Wolf, 1992 ve Moritz, 1992). Buradan hareketle ana akım televizyonun, geyleri ve lezbiyenleri kendi kimlikleri, arzuları, toplulukları, kültürleri, tarihleri veya kaygıları bağlamında değil, baskın heteroseksüel üst anlatıya örülmüş olarak sunduğu söylenebilir.

Capsuto (2000: 7), 70'ler ve 80'lerde Amerikan televizyon yayınlarındaki LGBTİ+ temsillerinin iki karşıt rolle sınırlı olduğunu (şiddet yanlısı sosyopatlar ve aziz kurbanlar) ve bunun davranışlarla kolayca tanımlanabilen roller olduğunu savunmuştur. 'Kötü geyler' (*bad gays*) bir yere sığmayan, seks yapan, bundan bahseden ve diğer queer'lerle sıradan insanların anlamadığı ya da kontrol etmediği bir yaşam tarzı inşa edenlerdir. 'İyi geyler' (*good gays*) ise neredeyse asexual olan, kendi cinsiyetinden kimseyle ilişki kurmayan ve kendi dışında başka eşcinselleri tanımayan uysal karakterlerdir. Dolayısıyla, televizyonda cinselliğin temsili, tasvir edilen cinselliğin türüne bağlı olarak genellikle çeşitlilik ve bazen değişiklik gösterir. Genel olarak heteroseksüellik temsilleri, heteroseksüellerin hassas, karmaşık varlıklar olarak tasvir edildiği insanlar hakkında bir anlatıyla ilgilenmiştir. Buna karşılık, queer cinselliğin temsilleri ya queer karakterleri asexuallikle eşitlemiş ya da onları cinsel dürtülerine indirgeyerek, anlatıyı karmaşık bireyler hakkında değil, cinsel dürtüleri tarafından kontrol edilen 'canavarlar' hakkında yapmıştır. Dahası, iyi gay/kötü gay ikileminde, heteroseksüelliğin statükosunu tehdit etmediği sürece (az sayıda lezbiyen temsili olduğu için) genellikle yalnızca tehditkâr olmayan karakterin hayatta kalmasına izin verilmiştir (Durnichon, 2018: 135). 80'lerin sonlarına kadar, televizyon programlarında gay ve lezbiyenlerin açık temsilleri nadirdir. Ortaya çıktıkları yerde, genellikle aynı eski klişeleri tekrarlanmıştır; "kafası karışmış ve mutsuz genç erkekler veya agresif butch lezbiyenler... Gay ve lezbiyenler sapkın, trajik, saldırgan veya komik figürler olarak temsil edildi. Televizyon ekranında onların varlığı, ana akım heteroseksüel bir izleyiciden korku, kahkaha, acıma veya tiksinti uyandırmayı amaçlıyordu" (Jones, 2002: 108-109). On yıllar boyunca, Amerikan televizyonunda

görünmez ya da yanlış tanıtilen bir pozisyondaydı. 1950'ler ile 1990'lar arasında çoğu program heteroseksüel evliliği, çekirdek aileyi ve geleneksel cinsiyet rollerini desteklemiştir. Eşcinsellik bir şaka olarak bahsedilmiş veya sapkınlık, canavarlık, sapkınlık ve suçla ilişkilendirilmiştir (Parsemain, 2019: 2).

80'lerden itibaren yaygınlığını genişleten neo-liberal politikalarla beraber, bazı televizyon yayıncılıkları özelleştirilmiş, bu da televizyon yayıncılığının düzenlenmesine zemin hazırlamıştır. Ticari yayıncılık ve kamu hizmeti yayıncılığına⁵⁸ tabi televizyonlar, azınlık izleyicilerle ilgili düzenlemeler ve sosyo-kültürel çeşitliliğin yansımaları amacıyla çeşitli pazar araştırmaları yapmıştır. Bu durum, toplumsal cinsiyet ve cinselliğe ilişkin normatif söylemlerden bağımsız olan içeriği garanti etmemiş, ancak yerleşik anlatılardan farklı olarak televizyona cinsel ve toplumsal cinsiyet çeşitliliğinin dâhil edilmesinin önünü açmıştır. Amerikan queer televizyon tarihi, 90'lardan önce aşağılayıcı/homonegatif temsiller ve daha sonra LGBTİ+ karakterlerin kazançlı sosyal liberal demografiye reklam vermek⁵⁹ için televizyona dahil edilmesiyle karakterize edilirken, televizyon yayıncılığında cinsel ve toplumsal cinsiyet çeşitliliğinin getirilmesi, farklı bir yörüngenin ana hatlarını çizmiştir (Dhoest ve Simons, 2009; Fejes ve Petrich, 1993 ve Vanlee, 2019). Yeni pazarlama stratejilerini ortaya çıkarmak ve marka sadakatini daha etkili bir şekilde oluşturmak için çalışan pazarlamacılar ve ticari medya kuruluşları, kültürel farklılıkları hedeflenebilir nişler halinde düzenlenmiş bir tüketici kimlikleri yelpazesine dönüştürmeye çalışmıştır. Yayın ağları, 70'lerde ve 80'lerin çoğunda bu tür değişikliklere karşı dirençli ve nispeten korunmuş halde kalsa da 90'ların başında onlar da bu baskıların bazılarına uyum sağlamak zorunda kalmışlardır (Becker, 2006: 5).

2.4.2. 'Gay 90'lar': Queer Temalı Programların ve Görünürlüğün Yükselişi

Birçok akademisyene göre yirminci yüzyılın büyük bölümünde, Amerikan ana akım televizyonu queer topluluğunun varlığını rutin olarak görmezden gelmiş veya toplumsal bir gerçek olarak inkâr etmiştir (Becker, 2006; Fejes ve Petrich, 1993;

⁵⁸ Public Service Broadcast

⁵⁹ LGBTİ+ toplulukları, birçok çiftin iki gelir akışı olduğu ve çocuğu olmadığı için, LGBT+ insanları kullanılmayan bir isteğe bağlı harcama kaynağı olarak gören pazarlamacılar tarafından hedef alınmıştır. Sonuç olarak, şirketler LGBTİ+ kişilere giderek daha fazla reklam vermiş ve LGBTİ+ aktivistleri topluluk görüşlerini desteklemek için reklam sloganları kullanmıştır (Fetto, 2001).

Rodriguez, 2019; Gauntlett, 2008; Capsuto, 2000; Villarejo, 2013, Walters, 2001). Bu görünmezlik genellikle ‘sembolik yok etme’⁶⁰ "medyanın -normal olmayan- sosyal kimlikleri yetersiz temsil ederek, önemsizleştirerek veya kınayarak sosyal eşitsizliğe katkıda bulunduğu sistematik bir yokluk" (Gross, 1991: 26) olarak adlandırılır. Varlıkları nihayet kabul edildiğinde, kitle iletişim araçları queer insanların sığabileceği dar hikâyeler ve roller seçmiştir. Bunların çoğu da (heteromerkezci bir yaklaşımla) heteroseksüel izleyicilerin beğenisine ve alımlamasına sunulmuştur (Fejes ve Petrich, 1993: 401). 80'ler boyunca eşcinsellik, AIDS salgınına çevreleyen baskın söylemlerle (hastalık, ölüm vb.) sıkı bir şekilde bağlantılıydı ve yenilenen muhafazakâr iklim, anti-queer söylemlerin alevlerini körüklemişti. Fakat 80'ler boyunca televizyonun politik yapısındaki değişiklikler (kitlese pazar televizyonunun artan rekabet gücünden kaynaklanan) ve izleyici payı kazanmak için ideoloji değişikliğine başvuran yayıncıların/reklamcılarının queer materyallere karşı aldığı riskler, 90'lı yıllarda televizyonda queer görünürlüğün patlama yapmasını (*explosion of queer visibility*) ve nihayetinde ‘kabul edilen’ bir noktaya doğru ilerleme kaydetmesini sağlamıştır.

1990'lardan önce, televizyonda queer temsillerinin ana sorunu ya görünmezlikleri ya da sembolik yok oluşlarıydı (Arthurs ve Ebrary, 2004). 1990'larda ise LGBTİ karakterler ve temaları, bazılarına göre queer temsiliinin ‘Altın Çağı’na giren Amerikan televizyonunda daha fazla değer ve görünürlük kazanmış ve o zamana kadar görülmeyen bir sayıya ulaşmıştı. Bu dönemlerde eskiye göre farklı olarak queer karakterler doğrudan “psikopat katiller, sapıklar, sosyal uyumsuzlar ya da kurbanlar” olarak tasvir edilmemiş, bunun yerine daha insani yönler tercih edilmiştir (Durnichon, 2018: 136; Lovelock, 2019: 44 ve Parsemain, 2019: 3). Böylece, 90'larda televizyondaki LGBTİ+ karakterlerin çoğalması, queerliği somut ve inkâr edilemez hale getirmiştir. Aynı zamanda bu durum, queerliğin televizyonda kendini nasıl gösterebileceği girişimi olarak da okunabilir.

1990'ların başında, üç başarılı televizyon draması⁶¹ gay veya lezbiyen karakterleri, (her göründüklerinde cinselliklerinin birincil sorun olmadığı) ikincil rollerde tanıtarak bir tür tarih yazmış (Gross, 2001: 89) ve durum ilerleyen yıllarda birçok televizyon

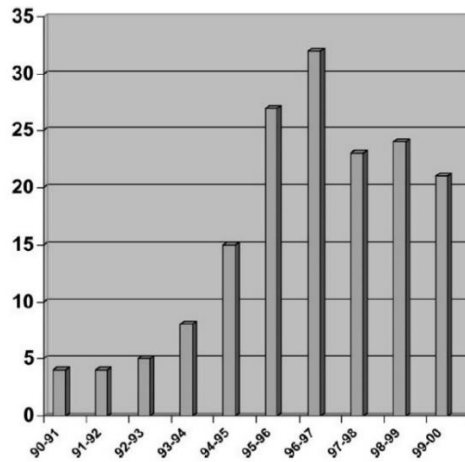
⁶⁰ Özgün terim: *Symbolic Annihilation*.

⁶¹ *Roseanne* (1988–1997), *Northern Exposure* (1990–1995) ve *Melrose Place* (1992–1999)

yapımının cinsel çeşitliliğe önem vermesini sağlamıştır.⁶² Ron Becker, *Gay TV and Straight America* adlı kitabında 90'lı yıllarda Amerikan televizyonunda LGBTİ+ temsilindeki önemli artışı kanıtlamıştır:

"Tüm prime-time televizyon dramalarının yüzde 40'ından fazlası en az bir gay temalı bölüm üretti; 19 televizyon programı, tekrar eden gay karakterlere yer verdi ve *Roseanne*, *Friends*, *Seinfeld* ve *NYPD Blue* gibi popüler programlar her hafta eşcinsel şakaları ve eşcinselliğe göndermeler içerdi. Amerikan televizyonu eşcinselliğe takıntılı görünüyordu" (Becker 2006: 3).

Aynı şekilde Walters ise (2001: 15) Amerikan "televizyonunun artık *E.R.* ve *NYBP Blue* gibi üst düzey dramaların ve *Simpsons* gibi camp çizgi filmlerin de eşcinsel karakterlerle dolu olduğunu belirtmiştir. Eşcinseller en iyi arkadaş, komşu kızları, doktorlar ve avukatlar, şehir yetkilileri ve genç marjinaler gibi rollerle" reyting sahibi programlarda yer almaktaydı. Ek olarak, 90'lar boyunca yayınlanan bazı televizyon dramalarında (çoğunlukla sit-com⁶³ olmak üzere) eşcinsel ana karakterlere de yer verildiği⁶⁴ görülmektedir. Becker, 90'lardaki queer karakterlerin artışını aşağıdaki grafikte göstermiştir:



⁶² Bu durum önünü açan bir gerekçe olarak; 1990'lardan başlayarak, (1993-2001 yılları arasında görev yapmış) 42. ABD Başkanı Bill Clinton'ın, 1992'deki başkanlık kampanyası sırasında LGBTİ+ topluluğuna destek sözü vermesi ve LGBTİ+ aktivistlerini mücadeleye devam etmeye teşvik etmesi gösterilebilir (Durnichon, 2018: 139).

⁶³ *Situation Comedy* (Durum Komedi) teriminin kısaltılmış kullanımıdır.

⁶⁴ Sözü edilen programların bazıları için bkz: *Melrose Place* (FOX, 1992-1999), *Friends* (NBC, 1994-2004), *Ellen* (ABC, 1994-1998), *My So-Called Life* (ABC, 1994-1995), *Buffy the Vampire Slayer* (WB, 1997-2003), *Will & Grace* (NBC, 1998-2006), *Dawson's Creek* (WB, 1998-2003), *Sex and The City* (HBO, 1998-2004).

Tablo 1: Bu grafik, 1990-2000 arasındaki Amerikan prime-time televizyon programlarında açık queer karakterlerin (*openly queer characters*) artışını göstermektedir. 1995–1996 ve 1996–1997 sezonları zirveyi işaret etmektedir (Becker, 2006: 165).

Yirminci yüzyılın sonunda Amerikan televizyonundaki queer temsili yaygınlaşması, yalnızca nicel açıdan değil, aynı zamanda kitleler içinde ve medya aracılığıyla cinsel azınlık kimliklerinin söylemsel oluşumunda belirleyici bir değişikliği nasıl işaret ettiği açısından da önemlidir. Bu görünürlük yükselişinin ana akım kültürde, aynı cinsten arzu üzerine baskın söylemler, bir toplumsal bir sorun veya tıbbi-yasal incelemenin nesnesi olarak tasarlanan eşcinsellik söylemlerini yeniden yapılandığı söylenebilir. Lovelock’a göre (2019: 46) 90’larda olan şey, otantik bir kimlik olarak gay ve lezbiyenlik fikrinin, heteroseksüel olmayan yaşamın en yaygın anlayışı olarak popüler kültürü kalabalıklaştırmasıydı.

90’lar queer televizyon araştırmaları yapan hemen hemen bütün akademisyenlerin önemli dönüm noktaları olarak gördüğü ve üzerine fikir belirttiği iki öne çıkan sit-com mevcuttur. Bunların ilki *Ellen* (ABC, 1994-1998), ikincisiyse *Will & Grace* (NBC, 1998-2006)’tir. Ünlü komedyen Ellen DeGeneres’in başrolünde oynadığı *Ellen* adlı programın, 1997’de yayınlanan ‘The Puppy Episode’ adlı bölümünde baş karakter Ellen, prime-time’da daha önce yapılmamış bir girişim olarak kendi cinsel kimliğini (lezbiyen olarak) ulusal televizyonda açıklamıştır.⁶⁵ Bu durum queer televizyon tarihinde ‘yeni queer görünürlüğü’ çağını başlatmıştır. Ellen, televizyonda görünen ilk lezbiyen değildi, fakat prime-time’da yayınlanan bir programda başrol olan ilk (açık) eşcinsel karakterdi. İlgili bölüm, büyük bir başarı sağlayarak 42 milyon izleyici çekmiş ve o yılın en yüksek reytingli programı olmuştur. Ellen’in açılması⁶⁶ (*coming out*) ‘televizyondaki en heyecanlı, beklenen ve muhtemel güçlü etkisi olan eşcinsel anı’ olarak tanımlanmıştır. Bu an, onlarca yıldır Amerikan popüler medyasında süregelen söylemsel bir sürecin ilk örneklerinden biridir. Bu -açık itiraf- söylemi, queer

⁶⁵ ‘*Coming out*’ olarak bilinen terim genellikle queer bireylerin, kimliklerini etrafına açıklaması anlamına gelir. Açılmak, görünür olmak anlamındadır.

⁶⁶ Bonnie Dow, 2001’de yayınladığı *Ellen, Television, and the Politics of Gay and Lesbian Visibility* adlı makalesinde, alana büyük etkisi olan bu öncü açılma sonrasında birçok Amerikalının eşcinselliğin (olumlu) temsiline olumlu tepki vermediğini belirtmiştir. Bu durum Ellen’in kariyerini de etkilemiş, açılmasından sonraki iki üç yıl hiçbir proje ve iş teklifi alamamıştır.

bireylerin gerçekte kim olduklarına, içsel arzularına, eğilimlerine ve özgün benliklerine sadık kalarak, basitçe ‘kendileri olma’ bağlamının söylemsel bir materyal olarak işlev görmesini sağlamıştır. Ayrıca bu yenilikçi olay, 90’lar sonu ve 2000’ler sonrası queer temalı televizyon dramalarının önünü açmış ve görünürlük imgesinin temsili değişmesine kredi vermiştir (Lovelock, 2019: 35-36; Parsemain, 2019: 26; Dow, 2001: 123; Kohnen, 2010: 146, Raymond, 2010: 102). Ellen’den sonra yayın hayatına başlayan *Will & Grace* ise, prime-time’da yayınlanan, gay –ana karakter-erkekler ve biseksüel eğilimli kadınlardan oluşan ana karakterleriyle dönemine göre queer görünürlüğü bir programda en yüksek olan sit-com olma özelliği taşımaktadır. Ayrıca program, 2000’ler başında prime-time’da en yüksek reytinge ulaşan sit-com’dur. Fakat program, stereotipik queer karakter temsili barındırması açısından çokça da eleştirilmiştir. Will Truman (ana karakter) heteroseksüel izleyiciyle ilişkilendirilecek şekilde yazılmıştır: geleneksel olarak erkeksi, beyaz, yakışıklı, kaslı, fiziksel ve zihinsel olarak güçlü, iddialı, cinsellikten arındırılmış ve depolitize edilmiş ‘normal gay’ (bu nedenle ana akım heteroseksüellik mecazlarıyla tutarlıdır). Will’in en iyi arkadaşı Jack ise, Will’in ‘sapkın’ ayna görüntüsü olarak işlev görmüş; geyleyin kadınsı, komik, gösterişli ve sorumsuz olarak klişeleşmiş tasvirini temsil etmiştir. Programda karakterler heteronormativiteyi tehdit eden alternatif veya alışılmadık kimliklere sahip değildir. Eşcinsel karakterlerin bu spesifik tasviri, Amerikan toplumunda hâkim olan heteronormatif yapıyı sürdürmüştür. Bu durum, queer içeriğin (belirli sınırlar içinde güvenli olduğunda) prime-time’da nispeten güvenli bir yer bulduğunu göstermiştir (Parsemain, 2019: 26; Kooijman, 2009: 162; Becker, 2006: 136; Battles ve Hilton-Morrow, 2010: 189).

Eşcinsel temalı programlar (*gay-themed programming*), ağ yöneticilerinin sofistike, üniversite eğitimi almış ve özgür düşünen yetişkinlerden oluşan bir kitleyi çekmek için gay ve lezbiyen materyalleri prime-time kadrolarına dahil etmesiyle popüler hale gelmiştir (Becker, 1998: 36). Televizyon yöneticileri, dikkatlerini ailelerden, çocuklardan ve yaşlılardan sosyal olarak liberal, şehirli düşünen ve yenilikçi içerik isteyen ‘eşcinsel dostu’ (*gay-friendly*) izleyicilere kaydırmıştır. Queer karakterler böylelikle bu zengin demografiye hitap etmek için "metinsel satış noktaları" haline gelmiştir. 90’ların eşcinsel temalı programlaması queer kitlelere de hitap ederken,

asında birincil hedefi heteroseksüel izleyiciler olmuştur (Becker, 2006: 15 ve Parsemain, 2019: 25).

Bir azınlık grubunun medyadaki görünürlüğü, konu hakkındaki ilerlemeyi garanti etmez. Queer karakterlerin televizyonda ‘görölmeleri’, onların ‘tanındığı’ anlamına denk gelmeyebilir. Temsilleri medya sektörünü kontrol edenlerin önyargılarını yansıtıyorsa yetersiz olabilir -ki bu durum, sektörün uzun süredir beyaz ve orta-üst sınıf heteroseksüel erkeklerin hâkimiyetinde olduğu- gerçeğiyle birlikte düşünölmelidir (Walters, 2001: 10 ve Parsemain, 2019: 3). Birçok akademisyen, 90’lar televizyonunda sunulan eşcinsel yaşamların nasıl sınırlandırıldığı üzerine fikirlerini belirtmiştir. Eşcinsel karakterlerin temsili, heterosentrik tür formöllerleriyle demlenmiş, tartışmadan kaçınmak isteyen reklamcılar tarafından desteklenen, en kârlı tüketicilere ulaşmaya hevesli medya yöneticileri tarafından filtrelenen ve çoğunlukla heteroseksüel izleyicilerin çıkarlarını hedefleyen ticari bir ortamın taleplerine uymuştur. Eşcinsel karakterler, "çözölməsi gereken bir soruna" indirgenerek Amerikan televizyonun heterosentrik, tüketim dostu akışını nadiden alt üst etmiştir, queer politik meselelerini takip etmemiştir (Tropiano 2002; Walters, 2001 ve Becker, 2006).

Birkaç istisna dışında, 1990’lar boyunca queer karakterlerin televizyonda betimlenmesi, heteroseksüel bir televizyon dünyasında aseksüel, orta sınıf, beyaz ve yalnız olmaya devam etmiştir. Gay ve lezbiyen karakterler çoğunlukla yardımcı rollerde oynamış veya topluluk kadrosunun bir parçası olmuştur. Bu karakterler genellikle heteroseksüel meslektaşlarının kişisel gelişimini desteklemek için kullanılmış; bunlar genellikle ya ‘egzotik ama tehdit edici olmayan’ veya ‘heteroseksüel karakterlerle açıkça aynı’ olarak konumlandırılmıştır (Tropiano 2002; Gross 2001 ve Walters 2001). Bu nedenle, temsil miktarı önemli ölçüde artarken, temsillerin niteliği aynı ölçüde artmamıştır. 1970’ler ve 80’lerin televizyon programcılığında görölen anlatı eksikliklerinin çoğu 1990’larda da kendini göstermiştir (Westerfelhaus ve Lacroix 2006).

Queer karakterlerin nasıl temsil edildiği kadar önemli olan, televizyondaki queer karakterlerin görünüşte sorunsuz varlığıdır. Becker’a (2009: 126) göre, queer temalı

programların en göze çarpan özelliklerinden biri, pek çok queer karakterin iffetli varlığı olmuştur - ki durum eşcinselliği seksten kültürel olarak ayrışmasında önemli bir faktördür. Eşcinseller, genellikle kendilerini buldukları tamamen *straight* (heteroseksüel) dünyalarda seks ve hatta romantizmin nadiren seçenek olduğu, seksüellikten arındırılmış (*de-sexualization*) simgesel karakterler olmuştur (bu durum da 'normal gay' figürünün ortaya çıkmasını sağlamıştır). Ek olarak televizyonda, 'şık lezbiyen' imgeleriyle queer cinselliği sterilize edilmiş: Lezbiyenlik ticari, pazarlanabilir bir kimlik kategorisi olarak moda, cazibe ve cinsel provokasyon yoluyla yeniden kodlanıp 'normal lezbiyen' fikrinin ögesini oluşturmuştur. Bu durum da 90'ların başından itibaren Amerikan televizyon dramalarında temsil edilmiştir (Smith ve Tyler, 2017: 321). 'Şık lezbiyenler' ve 'normal geyler', dayklar⁶⁷ (*dyke*) ve hanım evlatları (*sissy boys*) gibi önceki stereotiplere göre bir gelişme olmasına rağmen yeni bir klişeyi doğurmuştu; zengin, eğitilmiş ve beyaz heteroseksüel. Bu klişe yoksul, kırsal kesimden, yaşlı, siyahi, biseksüel ve transgender olanları dışlayarak LGBTİ+ topluluğunu yanlış ya da yetersiz tanıtmıştır. Aynı zamanda LGBTİ+ bireylerin sosyo-politik mücadelelerini görmezden gelerek queerliği depolitize etmiştir (Becker, 1998: 43, DeClue, 2011: 54 ve Parsemain, 2019: 26). Ek olarak, *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America* adlı kitabında Suzanne Walters (2001: 59), 90'lardaki televizyonun 'aile odaklı' formatının, gay ve lezbiyenlerin televizyon izleyicilerini oluşturan ailelerin bir parçası olmadığı fikrini ısrar ettiğini belirtmiştir.

Becker (1998: 40-42, 2006: 11 ve 201) 90'lardaki 'gay televizyonun' bir 'programlama eğilimi' olarak queerliğin ticarileştirilmesi, ekonomik amaçlar için sömürülmesi hakkında olduğunu ve varoluşlarını genellikle görmezden gelen bir televizyon evreninde uzun süredir yaşayan lezbiyen, gay, biseksüel ve queer izleyiciler için, o dönemdeki gay materyallerinin (*gay materials*) artışının hareketli, onaylayıcı, sinir bozucu, eğlendirici, aşağılayıcı ve çoğunlukla heteroseksüellikle ilgili olduğunun altını çizerek. Becker'ın pazarlama söylemleri, cinsiyet ve toplumsal cinsellikle ilgili daha geniş sosyo-kültürel söylemsel oluşumlar hakkındaki çalışmaları, 90'larda Amerikan televizyon kurgusunu hem neo-liberal bir ticari strateji hem de heteronormatif mantıkta yerleşik olarak queer karakterlerin (veya metin bileşenlerinin)

⁶⁷ Lezbiyenlikle ilintili göstergeler için (erkeksi, kaslı, çift cinsiyetli vb.) kullanılan argo bir terimdir.

artan görünürlüğü hakkında destekleyici bilgiler sağlar. Farklı bir bakış açısıyla Kohlen ise (2010: 55-58), 90'lardaki (en sık analiz edilen) queer temsillerin kör edici derecede 'beyaz' olduğunu, programların sadece beyaz insanların hayatlarını konu aldığını, başka tür bir queer görünürlüğün temsil eksikliğinin o dönemde tartışılmadığını, televizyonun ırksal politikasına devam ettiğini ve beyazlığın queer görünürlük ifadesinin gerekli bir bileşeni haline geldiğini vurgular.

Buradan hareketle, 90'lardaki Amerikan televizyonunun heteroseksüel izleyicilerin queer görünürlüğünün artmasıyla kendilerini rahat hissetmelerine yardımcı olma ihtiyacını yerine getirdiği, bu nedenle eşcinsel temalı programlamanın, giderek artan eşcinselleri kapsayan ve dünyaya uyum sağlayan 'eşcinsel dostu' beyaz heteroseksüellerle ilgili anlatılar sunduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, 90'ların 'eşcinsel dostu' televizyonunun queer katılımıyla pek ilgisi yoktu, ancak *straight* (heteroseksüel) toplumun Amerikan toplumundaki queer bireylerin kaçınılmaz varlığıyla başa çıkma gerekliliğine yanıt vermiştir. Ayrıca, 90'lardan itibaren yeni queer karakterlerin, iyi gay/kötü gay ikilemiyle tasvir edilmesinden vazgeçilmiş olsa da hislerini veya arzularını sahne önünde ifade etme özgürlükleri sınırlandırılmıştır.

Bu bağlamda, 1991'de NBC'nin *L.A. Law* adlı dramasında iki kadın avukat, televizyonda ilk lezbiyen öpücüğünü gerçekleştirmişti. Ardından *Roseanne* ve *Picket Fences* adlı dramalarda da bu eğilim görülmüştü. *Melrose Place*'te bir erkek eşcinsel öpücüğü yayına girmeden kesilmişti. Bu durum hem medya hem de izleyicide büyük tartışmalara yol açmıştı. Reklamcılar boykot tehdidiyle bu tür eylemleri sansürlemeye teşvik etmiştir. Yapımcıların aynı cinsiyetten karakterlerin cinselleştirilmesi hakkında uyarılar sunmuştu. Böylece durum, televizyonda eşcinsel sevginin herhangi bir ifadesine izin verme konusundaki tereddüt, aynı cinsiyetten çiftlerin düğün veya bağlılık törenlerine izin vermeyi reddetmesine kadar uzanmıştır (Gross, 2001: 88 ve Gauntlett, 2008: 104). Dolayısıyla iffet, 90'larda queer karakterlerin prime-time televizyona girmeleri için ödediği bedel olmuştur (Becker, 2006: 179). Larry Gross'un (2001: 15-16) *Up From Invisibility* adlı kitabında tartıştığı gibi hem Amerikan toplumunda hem de televizyonda gay ve lezbiyen görünürlüğünün artması, gay ve lezbiyen kimliklerin kültürel olarak ana akımlaştırılmasına yol açmıştır. Görünür hale gelmek için gay ve lezbiyenler, Amerikan televizyonunun kanallarında zaptlanırken

(*zapping*) ortaya çıkan ana akım Amerikan "orta sınıf normallığı ve saygınlığı" kültürüne asimile olmak zorunda kalmıştır.

2.4.3. *Gaystreaming* Etkisinde 2000'ler ve *Post-Gay* Dönemi

Özellikle 90'ların ortalarından itibaren, eşcinsel erkekler (ve belki de daha az ölçüde lezbiyenler), Amerikan televizyonunun manzarasına çok az bir tantanayla ve daha da az bir dirençle entegre edilmişti (Becker, 2009: 126). 2000'lere gelindiğinde queer hikâyeler giderek daha zengin ve çeşitli hale gelmiş, çoğunlukla sit-com'larda görülen queer karakterler artık dramalar, pembe diziler, müzikaller, politik gerilim, bilim kurgu ve reality şovlarda da gerçek ve kurgusal türde yer almıştır (Parsemain, 2019: 3). 2000'ler eşcinsellikle ilgili sorunlara açık bir dönemdir. Televizyon gerçekten de eşcinsellerle ilgilenen bir kitle bulmuş ya da belki bu izleyiciyi, izleyicilerin 'görmeye ve duymaya hazır' olduğu fikrine dayanarak yaratmıştı: 'geyler reyting getirir' dolayısıyla 'gay iyidir.' Kısaca anlatı, queer ile ilgili konuların izleyiciler arasında benzeri görülmemiş bir popülerlik seviyesine (ve güçlü bir talebe) ulaştığını ve bu nedenle sık sık televizyon programlarına ve ana akım Amerikan kültürüne entegre edildiğini vurgulamaktadır (Burnichon, 2018: 138).

Queer cinselliğinin suç olmaktan çıkarıldığı ve depatolojiye tabi tutulduğu (hastalık olmaktan çıkarılması) bir çağda medya, eşcinsellerin artık ana akım toplumun bir parçası olduğu ve kimlik politikalarının alakasız hale geldiği fikrini desteklemiştir (Himberg, 2014: 209 ve Peters, 2011: 194). Bu '*post-gay*'⁶⁸ (gay sonrası) ideoloji, farklılık yerine aynılığı vurgulamıştır. Karakterler ekranda artık eşcinsellik ya da cinsellikleriyle tanımlanmamış, 'tesadüfen' eşcinsel olarak sunulmuştu. Ayrımcılık, homofobi veya açılma (*coming out*) hikâyeleri, yerini moral verici başarı, yetenek ve aşk hikâyelerine bırakmıştı (Parsemain, 2019: 27).

2000'li yıllarda televizyondaki queer akışın çeşitlenmesini sağlayan en önemli faktörlerden birinin, ödemeli TV (*Pay-TV*) sisteminin yaygınlaşması olduğu

⁶⁸ Urban Dictionary'e göre *post gay*: Ana akım gay kültürü ile özdeşleşmeyen veya onunla ilişkilendirilmeyen, aynı cinsiyeti seven bireyleri tanımlamak için kullanılan terimdir. *Post-Gay* dönemi ise, eşcinselliğin artık önemli bir sosyal sorun veya kültürel kimliğin belirleyici bir faktörü olmadığı bir dönemin belirtilmesidir (Erişim Tarihi: 05.12.2020). Himberg'e göre (2014: 299) *post-gay* dönemi; toplumun kimlik kategorilerinin ve politikalarının aşıldığı bir yere doğru evrildiğini gösterir.

söylenebilir. *Showtime*, *Bravo* ve *Logo* gibi kuruluşlar, özellikle dağıtım kanalları ve programlar oluşturarak doğrudan queer izleyicileri hedef alan televizyon içeriklerini üretmeye ve pazarlamaya başlamıştır. Diğer televizyon türlerinde bulunmayan bir içerik teklifiyle ödemeli kablo TV, queer temsillerinin sınırlarını zorlayan içerikler sunmuştur. Döneme damgasını vuran ve üzerine çokça akademik çalışmalar bulunan *Queer as Folk*⁶⁹ (Showtime, 2000–2005), *Queer Eye for the Straight Guy*⁷⁰ (Bravo, 2003–2007) *The L Word*⁷¹ (Showtime, 2004–2009) ve *Rupaul's Drag Race*⁷² (Logo, 2009-...) gibi doğrudan queer karakterlere ve hikâyelere odaklanan bu içerikler, ilgili platformlarda gösterilmiştir. Logo yöneticileri tarafından ‘gaystreaming’ olarak adlandırılan bu strateji, içeriklerin doğrudan niş -queer- kitleyi⁷³ hedeflemesine yöneliktir. Akıllı ‘gay pazarlaması’, gay erkeklerin refahını ve marka sadakatini abartmış ve onları zevkli, yüksek kültürel sermayeli, yüksek gelirli trend belirleyiciler olarak konumlandırmıştır. ‘Pembe dolar’⁷⁴ reklam verenler için daha çekici hale geldikçe, Showtime, Bravo ve Logo gibi kablo ağları, programlarını queer demografisine pazarlamıştır (Ng, 2013: 259; Burnichon, 2018: 139; Parsemain, 2019: 27; Peters, 2011: 196 ve Aslinger, 2009: 108).

Bir yandan yok etme, marjinalleştirme ve şeytanlaştırmanın yerini kabul, kabullenme aldığı için bu -gay sonrası- ideoloji ilerleme olarak kabul edilmiştir. Bravo ve Logo’da yayınlanan çeşitli içeriklerde eşcinseller beğenilmiş ve takdir edilmiştir. *Queer Eye for*

⁶⁹ Pittsburgh, Pennsylvania’da yaşayan beş eşcinsel erkeğin hayatını, aşklarını konu alan ve yayınlandığı döneme kadar içeriğinde en çok gay karakter bulunduran dramadır.

⁷⁰ Moda, kişisel bakım, iç mimari, eğlence ve kültür alanlarında profesyonel olan eşcinsel erkeklerden oluşan (*Fab Five* olarak bilinen, *Muhteşem Beşli*) bir ekibin heteroseksüel erkeklerle; gardıroplarını, tımarlarını, diyetlerini, kültürel uğraşlarını ve ev dekorlarını iyileştirmelerine yardımcı olmak için tavsiyeler sunması üzerine kurulu bir televizyon programıdır.

⁷¹ Kaliforniya, West Hollywood’da yaşayan bir grup arkadaşın hayatını anlatan; Amerikan televizyonunun eşcinsel, biseksüel ve transseksüelleri aynı anlatıda tasvir eden ilk topluluk kadrosunu içeren dramadır.

⁷² Drag queen’lerin birçok kategori altında haftalık olarak yarıştığı bir reality televizyon programıdır. Ayrıca, küresel anlamda büyük bir queer hayran kitlesi yaratmıştır.

⁷³ *Niche audience*: Niş kitle, yayıncıların içeriklerini beğenisine sunacağı dar kapsamlı, belirli ve odaklanılmış ihtiyaç grubuna özel kitle anlamına gelmektedir.

⁷⁴ Pembe para olarak da bilinir. 90’larda birçok gay çiftin refahını tanımlamak için kullanılan terimdir. Eşcinsel topluluğun satın alma gücünü açıklar. Genellikle siyasi bağışlarla ilişkilendirilir, ancak aynı zamanda eğlence, sarf malzemeleri ve mülkiyeti de kapsar; bazı şirketler, ürünleri veya hizmetleri doğrudan bu demografiye göre uyarlar. 2019 verilerine göre queer yetişkinler, küresel olarak yaklaşık 3,7 trilyon dolarlık bir birleşik satın alma gücüne sahiptir.

(<https://www.entrepreneur.com/article/334983>, Erişim Tarihi: 06.12.2020)

the Straight Guy, feminen eşcinsel erkekleri heteroseksüellere rol model olarak sunarak geleneksel güç yapılarını istikrarsızlaştırmıştır. Gay ve heteroseksüel erkekler arasındaki arkadaşlıkları tasvir ederek, gay ve heteroseksüel erkeklik arasında köprüler kurmuş ve homofobik düşmanlıkları tersine çevirmiştir (Sender, 2006: 133). Benzer şekilde, Showtime dramaları *Queer as Folk* ve *The L Word*, aynı cinsiyetten aşk ve arzuyu açıkça tasvir edip karmaşık, cinselleştirilmiş ve topluluklara ait olan gay, lezbiyen ve biseksüel karakterler sunarak yeni bir çığır açmıştır (Nyongo, 2005: 103 ve Peters, 2011: 197).

Öte yandan birçok araştırmacıya göre, *gaystreaming* söylemi, bir kesim queer bireyin gerçeklerini görmezden gelmiş ve heteronormatif söylemleri güçlendirmiştir. Nitekim *gaystreaming*, queer kimliklerini metalaştıran ve depolitize eden ticari bir strateji olarak görüşmüştür (Aslinger, 2009; Kooijman, 2005; Peters, 2011 ve Sender, 2006). Reklam verenleri cezbetmek ve güven vermek için ağ yayınları, queer temalı programlamayı tüketime dayalı olarak geliştirmiştir. Kooijman'a göre (2005: 107) *Queer Eye for the Straight Guy*'da, örneğin, *Fab Five* (Muhteşem Beşli), heteroseksüel erkekleri uygun tüketim konusunda eğiten alışveriş, moda, gastronomi, güzellik ve iç mimari konularında uzmanlardı ve ürün entegrasyonu yoluyla bir dizi mal ve hizmetin reklamı yapılmıştır. Daha sorunlu bir şekilde, serinin 'queer' terimine el koyması onu 'bir metaya dönüştürerek' depolitize etmiştir. Bu kelime 'gay', 'modern' ve 'moda' ile eşanlamlı olarak kullanıldığından, norma direnç olarak queer kavramı kaybolmuştur. Eşcinselliği metalaştıran ve ağırlıklı olarak beyaz ve orta sınıf "dışarıda ve gururlu" queer kalıbına uymayan alternatif cinsel kimlikleri dışlayan böylesine yoğun bir şekilde desteklenen, şirket odaklı bir ortamda, eleştirel politikaya veya alternatif kimliklere yer yoktu. Ek olarak, *Queer Eye*'ın tamamen eşcinsel merkezli kadrosu hesaba katılırsa, başlığında 'queer' kelimesinin kışkırtıcı kullanımı ve kadınlık, moda ve tüketime dayanan son derece stereotip eşcinsellik fikirlerini harekete geçirmesi, queer medya araştırmacılarını analiz ve eleştiri için çekmiştir (Lovelock, 2019: 24).

Neo-liberal bağlamda görünürlük, ekonomik açıdan bunu karşılayabilenlere ayrıcalık tanımıştır. Post-Gay (gay sonrası) dönem olarak adlandırılan 2000'lerde de ödemeli televizyonda queer temsilleri ezici bir çoğunlukla 'erkek, beyaz ve orta-üst sınıf' yani, ekonomik açıdan değerli görülen kişilere yöneliktir. Peters'a (2011: 194) göre "değerli

demografi arayışı, izleyicilere ırk, sınıf ve erkek ayrıcalığına erişme ayrıcalığı tanır ve başta geyler ve lezbiyenler olmak üzere orta sınıfın beyaz badanalı görüntülerine yol açar.” Bu görüntüler, queer çeşitliliği kutlamak yerine, LGBTİ+ nüfusun bir parçasının kabul edilmesini teşvik ederek cinsiyet, ırk ve sınıf hiyerarşilerini yeniden tanımlama potansiyeline sahiptir (Freitas, 2007: 216). Ek olarak Himberg’e göre (2014: 300), post-gay temsillerin erdemlerini övmek, bunların çoğu cinsel azınlığın, özellikle siyahi cinsel azınlıkların, daha düşük ekonomik statüdeki ve ülkenin kırsal ve muhafazakâr bölgelerinde yaşayanların gerçeklerinden ne kadar uzak olduklarını vurgulamaktadır. Post-gay ideoloji, çağdaş homofobi ve heteronormatiflik biçimlerini görmezden gelme ve hatta sürdürme riskini taşımaktadır. Bryd (2014: 33) hem ana akım hem de queer topluluk tarafından satın alınan, televizyondaki queer temsillerinin heteronormalleşmesinin (*heteronormalization*), kazançlı televizyon imtiyazları ve yalnızca ana akımdaki heteronormatif hegemonyanın sürdürülmesine yardımcı olan bir gizli anlaşıma havası yarattığını belirtmiştir.

"Gaystreaming" kelimesinde (queer veya homoseksüel yerine) ‘gay’ ön ekinin kullanılması, Ng’ye (2013: 260) göre hangi kimliklerin ön plana çıktığının bir göstergesidir. Eşcinsel izleyicileri olduğu kadar heteroseksüelleri de çekmek için, *gaystreaming* programlaması heteroseksüel kadınların arzulayabileceği ve heteroseksüel erkeklerin özdeşleşebileceği karakterler sunmuştur: cinsiyete uygun, geleneksel olarak çekici, gay erkekler. Böylece beyaz erkeklik ekranlara hâkim olmaya devam etmiştir. Orta ve üst sınıf beyaz gay erkekler ana akıma entegre olurken, kadın ve beyaz olmayan queerler sınırdan kalmıştır. Kırsal ve işçi sınıfı insanlar, biseksüeller, aoseksüeller, interseksler ve transseksüeller yine görünmez kalmıştır (Himberg, 2014: 301 ve Parsemain, 2019: 29). Bu nedenle, gay sonrası ideolojiyi tanımlayan cinsel etiketlerin küçümsenmesinin, beyaz erkeklerin egemenliğini güçlendirmeye ve gizlemeye hizmet ettiği söylenebilir.

Kâr odaklı bir ağ olan Showtime'da yayınlanan *Queer as Folk*, bu sözü edilen çeşitlilik eksikliğini göstermiştir. Orta ve üst sınıf izleyicilere hitap etmek için karakterler zengin olarak tasvir edilmiştir. Dahası Johnson’a (2013: 441) göre *Queer as Folk*, heteroseksüel normlara meydan okumasına ve sosyal sorunları araştırmasına rağmen toplumsal eleştirisi eşcinsel, erkek ve beyaz kimliklerini LGBTİ+ siyahi insanlar,

lezbiyenler, transgender bireyler ve diğer queer kimlikler üzerinde sürekli olarak ayrıcalıklı kılmıştır. *Queer as Folk*, incelikli bir şekilde ırkçı ve kaba bir şekilde cinsiyetçi olmasıyla eleştirilmiştir. Yapım, beyaz eşcinsel erkek kimliğini kutsarken, ırkçı, kadın düşmanı (ve heterofobik) mesajlar iletmış ve topluluklar arasında bir diyalog başlatmak yerine ötekini yabancılaştırmıştır (Peters, 2011: 200 ve Kooijman, 2009: 163). Marjinalleşmiş grupları ön plana çıkaran programlar, dışlama ve homojenlikle karakterize edilmiştir. Bir grup Afro-Amerikan gay erkeklerin hayatına odaklanan *Noah's Arc* (Logo, 2005–2006) adlı yapım kadın, transgender ve siyahi olmayan karakterleri anlatı içinde dışlamıştır. Benzer şekilde, Showtime'ın lezbiyen merkezli draması *The L Word*, hiperfeminin (*hyperfeminine*) karakterlere ayrıcalık tanınması, erkeksi ve transgender kimlikleri yanlış temsil etmesiyle eleştirilmiştir. Queer kadınlar tarafından queer kadınlar için yaratılan ilk drama olarak bilinen *The L Word*, ana akım heteroseksüel izleyicilere hitap etmek için lezbiyenliği sterilize etmiştir (Himberg, 2014: 302; Chambers, 2009: 87 ve Parsemain, 2019: 30). Transgender karakterler *Noah's Arc*, *The L Word*, *Queer as Folk*, *Roundtrip Ticket* (Logo, 2005), *Sex & the City* (HBO, 1998–2004) ve *Dirty Sexy Money* (ABC, 2007–2009) gibi programlarda şeytanlaştırılmıştır.

Gaystreaming, normatif cinsel ve toplumsal cinsiyet ifadesine, geleneksel ailevi ilişkilere ve mevcut sosyo-ekonomik yapılara meydan okuyan bir dizi queer öznelliği/gerçekliği ve susturulmuş queerlik biçimlerini fark edememiştir. Bu yüzden de "queer kültürel politikanın önünde büyük bir engel" olarak nitelendirilmiştir. Cinsel azınlıkların bu medya dostu imgeleri, normallliği, evrenselliği ve ilişkilendirilebilirliği abartarak, bir başka deyişle queerleri 'arındırarak' queerliği silmiştir (McCarthy, 2005: 98 ve Ng, 2013: 276). Diğer bir taraftan, Showtime'ın aksine Logo ve Bravo'daki içerikler queer cinselliği vurgulamamış, toplumsal uyumluluk ön plana çıkarılarak queerliği 'normalleştirme' ve 'depolitize etme'ye yönelmiştir. Örneğin *Queer Eye for the Straight Guy*'da, heteroseksüel aşktan farklı olarak, aynı cinsiyet arzusu ciddiye alınmamış, eşcinsel ilişkiler küçümsemiştir. Heteroseksüel erkekler, heteroseksüel karşılaşmalar ve heteroseksüel ilişkilerin sürdürülmesi Fab Five'in birincil endişesiye, queer sesler susturulmuştur. Muhteşem Beşli, heteroseksüel erkeklerle flört ederek cinselleştirilmesine rağmen, romantik ve cinsel yaşamları göz ardı edilmiş,

heteroseksüel evlilik her yerde mevcutken, aynı cinsiyetten evlilik çarpıcı bir şekilde yok sayılmıştır. Yüzeysel yaşam tarzı meselelerini siyasete göre ayrıcalıklı kılarak, queer kültürün sosyal konular, ilişkiler veya queer direniş gibi diğer unsurları yok sayarken, queerlik "moda ve tımar unsurlarına" indirmiştir. Fab Five'in gücü apolitiktir ve yaşam tarzı/estetik alanıyla sınırlıydı (Westerfelhaus ve Lacroix, 2006: 440-441).

1960'ların sonlarından bu yana büyük ölçüde iyileşmiş olmasına rağmen, televizyondaki queer temsillerin hala sosyo-politik bağlama bağlı olduğunu ve televizyonun aslında toplumdan oldukça etkilendiğini söylemek yanlış olmaz. Televizyonun toplumu etkilediğini inkâr etmek mümkün olmadığından tersi de geçerlidir. Televizyon tartışmaları tetikleyebilir ve izleyicileri aşına olmayabilecekleri konular ve sorunlar hakkında bilgilendirebilir. Yine de bu, televizyondaki temsillerin medeni haklar ve eşitlik oluşturduğu anlamına gelmez, özellikle bu temsiller önyargılı olduğunda ve tek bir kabul edilebilir/kabul edilmiş imaj, kimlik veya davranışı savunan temsil türüne ayrıcalık tanıdığına. Tüm televizyon biçimlerinin, farklı ekonomik modellere dayansa da (reklam veren destekli modele karşı abone destekli model), büyük ölçüde iki farklı amacı yerine getirdiği söylenebilir; kar elde etme amacı güderken izleyicileri eğlendirmek.

Genel olarak, *gaystream* televizyonun, toplumsal kabulün iyimser tasvirleri lehine sosyo-politik mücadeleleri önemsizleştirdiği söylenebilir. Açılma (*coming out*), homofobi, ayrımcılık ve aile reddi hikâyeleri bir kenara itilmiş ve yerini daha yumuşak içerik almıştır. Ağlar, eşcinsel haklarını ilerletmekten daha çok kâr elde etmekle ilgilendikleri için programlar, queer duyarlılıklarını tüketim, zevk, stil ve başarıyla eş değer hizaya sokulmuştur. Marshall'a (2016: 86) göre queer temsilin bu açık varlığı, hem politik bir başarının (artan temsil hacmi, artan sosyal adalet ve eşitlik) ve hem de politik bir başarısızlığın (queer temsilin ana akıma uyarlanması, 'normalleştirici' etkilere sahip olması) kanıtı olarak okunabilir.

Gaystreaming dışında 2000'ler kablolu Amerikan televizyonunda prime-time'da yer alan ve (*gaystreaming* içeriklerindeki kadar bariz ve çok olmasa da) queer karakterler içeren çeşitli anlatı türlerine rastlamak mümkündür.⁷⁵ Genellikle yan hikâye/karakter

⁷⁵ Bu dönemde öne çıkan ve anlatısında queer temalara yer veren bazı dramalar şu şekilde sıralanabilir:

olarak temsil edilse de post-gay dönemi göz önüne alındığında önceki dönemlerdeki kalıplaşmış yargılar/tasvirler yumuşak bir şekilde terk edilmeye başlanmıştır.

2.4.4. Çevrimiçi Platformların Etkisinde 2010'larda Queer Görünürlük

2010'lu yıllar, GLAAD raporlarına göre de⁷⁶ queer temsillerinin ekranda en yüksek görünürlük ve temsil oranlarına sahip olduğu dönemdir. Aynı raporlara göre söz konusu görünürlük ve temsilin ana akım medyada yükselmeye devam edeceği beklenmektedir. Bu içerik ve temsil yükselişinde, elbette ki, artan queer yazar, yapımcı ve oyuncuların rolü (Sender, 2012: 210) ve 2012-2015 arasında Amerika'nın tüm eyaletlerinde aynı cinsiyetten evliliğin yasallaşması büyüktür. Televizyon dramalarında (türü fark etmeksizin) queer karakterler anlatı içinde söz sahibi ve anlatıyı doğrudan etkileyen bir konuma ulaşmıştır.⁷⁷ Ayrıca eski dönemlerde olduğu gibi gay/lezbiyen ikilik temsili dışında queerin geniş cinsiyet yelpazesindeki diğer normatif olmayan cinsellikler de (*panseksüel, aseksüel, greyseksüel, non-binary vb.*) ekranda yer almaya başlamıştır. Ek olarak, siyahi queer karakterlerin görünüm oranı kademeli yükselmiştir. Bu büyük sıçramada yeni televizyon oluşumlarının da katkısı önemlidir. 2010'ların başlarında çevrimiçi yayın platformları *Netflix, Amazon ve Hulu, House of Cards* (Netflix, 2013–2018) *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013–...) ve

Buffy The Vampire Slayer (The WB, 1997-2003), *Dawson's Greek* (The WB, 1998-2003), *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *Boy Meets Boy* (Bravo, 2003), *The Wire* (HBO, 2002-2008), *Angels In America* (HBO, 2003), *Nip-Tuck* (FOX, 2003-2010), *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012), *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-), *Ugly Betty* (ABC, 2006-2010), *Brothers & Sisters* (ABC, 2006-2011), *True Blood* (HBO, 2008-2014), *Glee* (FOX, 2009- 2015), *The Good Wife* (CBS, 2009-2016), *Modern Family* (ABC, 2009-2020).

⁷⁶ Bknz: <https://www.glaad.org/publications/tvreport> (Erişim Tarihi: 08.12.2020)

⁷⁷ 2010'lu yıllarda Amerikan televizyonunda öne çıkan ve queer temalar/karakterler içeren, farklı türlerden bazı televizyon dramaları şu şekilde sıralanabilir: *Downton Abbey* (ITV, 2010-2015), *Lost Girl* (Showcase, 2010-2015), *Pretty Little Liars* (Freeform, 2010-2017), *Sherlock* (BBC One, 2010-2017), *Spartacus* (Starz, 2010-2013), *The Walking Dead* (AMC, 2010 -), *American Horror Story* (FX, 2011 -), *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019), *Once Upon a Time* (ABC, 2011-2018), *Person of Interest* (CBS, 2011-2016), *Shameless* (Showtime, 2011-), *Hannibal* (NBC, 2013-2015), *Vikings* (History, 2013-2019), *The 100* (The CW, 2014-), *Gotham* (Fox, 2014-2019), *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014-), *Looking* (HBO, 2014-2015), *Penny Dreadful* (Showtime, 2014–2016), *Grace & Frankie* (Netflix, 2015-), *Empire* (Fox, 2015-), *Mr. Robot* (USA Network, 2015-2019), *Legends of Tomorrow* (CW, 2016-), *Stranger Things* (Netflix, 2016-), *13 Reasons Why* (Netflix, 2017-2020), *Dark* (Netflix, 2017-), *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-), *Mindhunter* Netflix, 2017-), *After Forever* (Prime Video, 2018-), *Chilling Adventures of Sabrina* (Netflix, 2018-), *Élite* (Netflix, (2018-), *Killing Eve* (BBC America, 2018-), *Batwoman* (The CW, 2019-), *The Boys* (Prime Video, 2019-), *Euphoria* (HBO, 2019-), *The Politician* (Netflix, 2019-), *Sex Education* (Netflix, 2019-), *Tales of the City* (Netflix, 2019-), *Watchmen* (HBO, 2019-), *The Umbrella Academy* (Netflix, 2019-).

Transparent (Amazon, 2014-...) gibi orijinal programlarla yayın ve kablolu televizyona karşı rekabet etmeye başlamıştır. Reklam verenlere hitap etmek için geniş bir izleyici kitlesine ulaşması gereken yayın ve kablolu televizyonun aksine, abonelik tabanlı çevrimiçi yayın platformları (*online streaming platforms*) izleyici ve reklamlarla sınırlandırılmamıştır. Wold'a (2017: 10) göre bu özgürlük, yapımcıların ve senaristlerin 'cisgender beyaz erkek' paradigmasının dışında yenilikçi hikâyeler anlatmasına ve karakter oluşturmaya izin vermiştir. Örneğin, *Orange Is the New Black*, queer bakış açılarını benimser ve beyaz erkekleri kahraman olarak seçme geleneğine meydan okur. *Orange Is the New Black*'in kurgusal hapisanesi Litchfield, cinsel akışkanlık ve çeşitliliği tamamen kadın karakterler üzerinden sunan bir alandır.

Çevrimiçi yayın platformları, uydu televizyonunun geleneksel olarak tek bir sosyal perspektif üzerinden anlattığı azınlık temsillerinin aksine, ürettikleri orijinal dramlarla farklılığı kucaklayan bir strateji olan alternatif kâr modelleri tarafından desteklenmektedir. Bu platformlar azınlık kimliklerin bakış açısına dayanan anlatıları ve azınlık topluluklarının deneyimlerini kültürel perspektif içinde temsil eder. Böylece yeterince temsil edilmeyen seslerin ekrandaki tezahürünü gösterir. Çevrimiçi yayın platformları dramlarında temsil edilen perspektiflerin çokluğu, seçtikleri konu olarak kültürel farklılığı ön planda tutan deneyimlerinde belirgindir. Netflix, Amazon ve Hulu, özellikle kimlik, dışlanma ve topluluk temaları üzerine inşa edilen anlatılara yakınlık göstermiş ve bu çerçeve etrafında organize edilmiş çok sayıda orijinal drama üretmiştir.

Çevrimiçi yayın platformlarının çeşitliliğe önem vermesi, kablolu televizyon sektöründe de çeşitlendirilmiş queer görünürlük ve temsiliyi artırmıştır. *Sense8*⁷⁸ (Netflix, 2015-2018), *Orange Is the New Black* ve *Transparent* gibi transgender karakterleri 'pozitif' temsiline yer veren dramalardan sonra kablolu uydu televizyonda yayınlanan *I Am Cait* (E!, 2015–2016), *Becoming Us* (ABC, 2015) ve *I Am Jazz* (TLC, 2015–) gibi reality şovlar, transgender kimlikleri Amerikan popüler kültürünün ön saflarına taşımıştır (Parsemain, 2019: 32). Ralph Poole (2017), *Towards a Queer*

⁷⁸ *Sense8*, transgender yapımcılar (Lana Wachowski ve Lilly Wachowski) tarafından yaratılmıştır ve başrollerden birinde transgender bir oyuncu, transgender bir karakteri canlandırmaktadır. Bu durumun, transgender televizyon temsili için oldukça önemli bir atılım olduğu söylenebilir.

Futurity: New Trans Television adlı makalesinde, 2010'lu yıllarda üretilen bu yapımların 'yeni trans televizyonu' ortaya çıkardığını savunmaktadır. Transgender karakterler aynı zamanda *Law & Order: S.V.U* (NBC, 1999-), *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-) ve *Glee* (FOX, 2009-2015) gibi dramalarda düzenli olarak yer almaya başlamıştır. Transseksüellerin eski temsilleri aldatma, utanç ve zorla ifşa etmeye odaklanırken, bu tasvirler daha güçlendiricidir çünkü transgender karakterlere artık ekranda kimliklerini tanımlama yetkisi verilmiştir. Bu durumda hikâyelerin çeşitlenmesi ve incelikli hale gelmesini destekleyerek alternatif anlatılar sunmuştur (Capuzza ve Spencer, 2017: 215). Ek olarak Netflix, queer televizyon tarihinde bir ilke imza atarak, neredeyse bütün oyuncu kadrosunun siyahi transgender oyuncularından ve onların hikâyelerinden oluştuğu *Pose* (Netflix, 2018-) adlı dramayı gösterime sokmuştur.

Queer karakterler ve anlatılmanın televizyondaki artan görünürlükleri kısmen televizyon sektörünün kararlarından kaynaklanmıştır. Hilton-Morrow ve Battles (2015) queer bireylerin sembolik olarak imha edildiği yönündeki tarihsel eleştiriye bir yanıt olarak, LGBTİ+ eşit haklar hareketinin bir parçası olarak, en azından 'kamuoyunda tanınırlık' elde etmek için televizyondaki LGBTİ+ görünürlüğünü artırma hedefini tanımlamıştır. Son yirmi yılda, NBC, CBS, ABC, Disney Studio ve Fox dâhil olmak üzere büyük televizyon ağları hareketin farkındadır ve son yıllarda bu hareketi proaktif olarak benimsemiştir. Programlar ve hatta kampanyalar başlatarak LGBTİ+ topluluğundan insanlar da dâhil olmak üzere çeşitli aktörler, yazarlar, yönetmenler ve yapımcılar işe almak için girişimlerde bulunmuştur. Farklı geçmişlere sahip yapımcılar ve yazarlar, sahnenin arkasındaki beyaz orta sınıf erkeklerin hâkimiyetine meydan okumakta, benzersiz deneyimlerini miras olarak görüp ve karakterlerin yaratımlarında kendilerinin temsilcileri olarak ön plana çıkmaktadır (Campbell, 2014).

İzleyicilerin kontrol hissini artıran Netflix, Amazon ve Hulu gibi dijital platformların ortaya çıkışı, Amerikan film ve televizyon endüstrisinde üretilen -nispeten- olumlu queer temsillerinin küreselleşme süreçlerini ilerletmiştir (Szulc, 2020: 3). Çünkü dijital platformlar izleyicilere televizyon içeriğine kolay erişim sunarken, aynı zamanda queer içeriklerin küresel dağıtımına katkıda bulunmaktadır. Çevrimiçi medya metinlerinin özelliklerinin incelenmesi/belirlenmesi, kitle kültürünün (yeniden)

retiminin anlaşılmasına yardımcı olabilir ve alternatif bir televizyon tüketimi modeli oluşturabilir. Reklam yerine aboneliklerle finanse edildiklerinden ve reytinge daha az bağımlı olduklarından, premium televizyon ve evrimii yayın platformları, uydu ve kablolu televizyondan daha yenilikçi ve ilerici görünmektedir. Tıpkı HBO ve Showtime gibi, Netflix, Amazon ve Hulu gibi yayın platformları da kendilerini tartıřmalđ konuları araştıran ‘nitelikli’ programlamanın üreticileri olarak konumlandırmaktadır.

Son on yılda televizyonun, giderek daha fazla karakterin statik kimlik etiketlerini, cinsiyet ve cinsellik normlarını sorgulayıp bunlara meydan okuyarak, queerlik ve cinsiyet akışkanlığında daha fazla alan yaratmak için temsillerini aşamalı olarak genişlettiğı söylenebilir. Queer televizyon, 1950'lerden beri önemli ilerleme kaydetmiş olsa da izleyicileri eēitmek ve heteronormatif g matrisine meydan okumak için hala bazı çalışmaların yapılması gerektiğini göstermektedir. Türler, daēıtım platformları ve zevk kültürleri arasında televizyonda sürekli ve giderek artan queerlik, yalnızca ekrandaki queer temsillerinin nasıl analiz edileceēine dair deēil, aynı zamanda daha geniş teknolojik, endüstriyel ve kültürel baēlamaların izleyicilerin bu tür temsillerle etkileşimini ne ölçüde řekillendirdiēine dair bir anlayışı da gerektirir.

3. KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR VE İZLEYİCİ ARAŞTIRMALARI

Kültürel araştırmalar, çağdaş kültürün siyasi dinamikleri, tarihsel temelleri, özellikleri, çatışmaları ve olasılıkları tanımlayan teorik, politik ve ampirik olarak bağlantılı bir kültürel analiz alanı olarak bilinmektedir. Günümüz toplumlarında kültür, anlam, kimlikler ve politik etkiler üreten bir dizi söylem, hikâye, görüntü, gösteri ve çeşitli kültürel formlar/uygulamalar oluşturur. Kültür gazeteler, televizyon programları, filmler ve popüler müzik gibi eserlerin yanı sıra alışveriş, spor etkinliklerini izleme, bir kulübe gitme veya yerel kafede vakit geçirmek gibi uygulamaları da içerir. Kültür sıradan, günlük yaşamın tanıdık bir parçasıdır ancak özel kültürel eserler sıradan değildir ve insanların dünyaya bakışını değiştiren bazı romanlar veya filmler gibi asla tam olarak algılamadıkları şeyleri görmelerine ve anlamalarına yardımcı olur.

İzleyici araştırması, belirli türdeki metinlerin- televizyon dramaları, filmler, dergiler, haberler- belirli türden izleyiciler tarafından nasıl tüketildiğini keşfederek veya bu tür izleyicilerin nasıl (yeniden) üretildiğini sorgulayarak metin ve izleyici arasında bağlantı kurar. Bu amaçla çoğunlukla ampirik kabul edilen alan, sonuçları genişletmek adına farklı yöntemlerin kullanılmasına olanak sağlar. Genel izleyici kitlesi arasından seçilmiş gruplar veya kimlikler üzerinde çalışmaya yönelik araştırmacılar, çoğunluklar sosyal değişkenler üzerine yoğunlaşarak izleyici ve medya metinleri arasındaki etkileşimin ortaya çıkmasını sağlar. Bu bölümde Kültürel Çalışmalar ve çoğunlukla araştırma yaklaşımlarını/yöntemlerini kültürel çalışmalardan alan İzleyici Araştırmaları hakkında bilgiler sunulmuştur.

3.1. Kültürel Çalışmaların Mantığı ve Çalışma Alanları

Toplum ve kültürün anlaşılmasına yönelik disiplinlerarası bir yaklaşım benimseyen Kültürel Çalışmalar, ilk olarak 1950’li yılların sonunda İngiliz Neo-Marksist akademisyenler tarafından geliştirildi. Disiplinler ve kültürler arasındaki sınırlara aldırmadan giderek çok büyük bir araştırma bulutu durumuna gelecek bu akımın kaynağı, Birmingham Üniversitesi edebiyat profesörü, öz yaşam öyküsüyle etnografik denemenin arasında 1957 çıkışlı bir kitap olan Richard Hoggart’ın *Okuryazarlığın İşlevleri: İşçi Sınıfı Yaşamının Yönleri* (Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life) adlı çalışması (Maigret, 2016: 187-188) ve Raymond Williams’ın ‘*Culture and*

Society' (1958) ve '*The Long Revolution*' (1961) adlı çalışmalarına dayanmaktadır (Turner, 2003: 10). Frankfurt Okulu kuramına uzak ama yine de yeni sola yakın bu eleştirel düşünce akımı ve araştırma yaklaşımı, 1964 yılında Hoggart'ın Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'ni (*The Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies-CCCS*) açmasıyla resmi olarak başlamıştır (Smith, 2008: 208). Merkez, uluslararası düzeyde kültürel çalışmaların 'Birmingham Okulu' olarak bilinen entelektüel yönelim gelişimine ev sahipliği yapmış ve böylece dünyanın ilk kültürel çalışmaların kurumsal evi olmuştur (Dworkin, 1997: 116).

Kültürel çalışmaların açıkça tanımlanmış bir konu alanı yoktur. Başlangıç noktası, bir dizi uygulamayı tanımlamak ve incelemek için kullanılan çok geniş ve her şeyi kapsayan bir kültür kavramıdır. Kültürel Çalışmalar yapısalcılık, göstergebilim, dilbilim, antropoloji, psikanaliz, post-marksizm, post-yapısalcılık, postmodernizm, feminizm, sanat, etnografi, ırk, cinsiyet, film/televizyon, ideoloji, tarih, felsefe, edebiyat, ekonomi-politik, küreselleşme, iletişim, medya gibi alanları çeşitli ve politik olarak bağlantılı eleştirel yaklaşımlarla birleştirir (Saddar ve Boon, 1998: 6-8 ve Nayar, 2011). 1970'lerin sonundan itibaren Kültürel Çalışmalar disiplini, tüm dünyada tanınmaya ve benimsenmeye başlanmış, özellikle Amerikan üniversiteleri bu disiplinlerarası yaklaşımı birçok çalışma alanıyla beraber kullanmıştır. Kültürel çalıştırmalara farklı yaklaşımların, farklı ulusal ve bölgesel bağlamlarda ortaya çıktığı söylenebilir.⁷⁹

Turner'a göre (2003: 9-10) hem Hoggart hem de Williams hakkındaki en etkileyici şey onların edebiyat dışındaki kültürel biçimleri 'okumak' için metinsel eleştiri yöntemlerini harekete geçirme yeteneğiydi: Örneğin popüler şarkı veya popüler kurgu eserleri. Her iki yazar da bu tür kültürel formların ve uygulamaların yalnızca estetiklerini, anlamlarını ve zevklerini değil, sosyallerini de ürettikleri yolları daha uygun şekilde analiz edebilecek bir yöntemin eksikliğini çekmekteydi. Metinleri

⁷⁹ 1970'lerin sonlarında, kültürel araştırmalar büyük ölçüde uluslararası ilgi görmeye başlamış, 1980'ler ve 1990'lar boyunca küresel olarak yayılmıştır. Bunu yaparken, hem yeni bilgi üretim koşullarıyla hem de postyapısalcılık, postmodernizm ve postkolonyalizm gibi diğer büyük uluslararası entelektüel akımlarla uğraşmıştır.

toplumla, kültürle ve onları üreten/ tüketen bireylerle yeniden ilişkilendirmek, temel bir yeniden yönlendirme gerektiriyordu.

Geleneksel Marksizm, kültür fikrinin önemini değersizleştirmişti; kültür, toplumun 'üstyapısının' bir parçasıydı ve bu nedenle sadece ekonomik temelin bir ürünüydü. Marksizm etkisindeki Frankfurt Okulu'nun kültürel karamsarlığını ve medyaya olan katı eleştirel yaklaşımını, Kültürel Çalışmalar disiplini reddeder ve mevcut iktidar ilişkilerinin nasıl kurulduğuna ve meşrulaştırıldığına ilişkin ekonomik indirgemeci anlayıştan uzaklaşıp eleştirel Marksist teoriyi kullanır (Turner, 2003: 12-13 ve Smith, 2008: 72). Marksizm, kültürel çalışmalar üzerinde önemli bir etki göstermiştir. CCCS ile çalışanlar başlangıçta Louis Althusser'in yapısalcılığı ve *Devletin İdeolojik Aygıtları* kavramıyla derinlemesine ilgilenmiş, 70'lerdeyse kararlı bir şekilde Antonio Gramsci'nin *hegemonya*⁸⁰ kavramına yönelmişlerdir (Şakı Aydın, 2007: 123). Birmingham grupları, sosyolojik kuram ve bağlamsallaştırmayı kültürel metinlerin edebi analiziyle birleştirerek kültürel eserlerin analizi, yorumu ve eleştirisi için çeşitli perspektifler geliştirmişlerdir. Bir dizi iç tartışma yoluyla 60'ların/70'lerin toplumsal çatışmalarına ve hareketlerine yanıt veren Birmingham grubu, kültürel metinlerdeki sınıf, cinsiyet, ırk, etnisite ve milliyet temsili ve ideolojilerinin etkileşimi üzerine yoğunlaşmış, özellikle medya kültürüne odaklanmıştır. Gazete, radyo, televizyon, film ve diğer popüler kültürel formların izleyiciler üzerindeki etkilerini ilk araştıranlar arasındadırlar (Kellner ve Durham, 2006: 23-24).

Saddar ve Boon, 1998 tarihli *Introducing Cultural Studies* (Kültürel Çalışmalara Giriş) adlı kitabında kültürel çalışmaların genel olarak beş ana özelliğini aşağıdaki gibi sıralar:

- “-Kültürel çalışmaların amacı, kültürü tüm karmaşık biçimleriyle anlamak ve kültürün kendini gösterdiği sosyal ve politik bağlamı analiz etmektir.
- Kültürel çalışma, hem çalışma/analiz hem de politik eleştiri alanıdır. Örneğin, bir kültür araştırmacısı bir nesneyi incelemekle kalmaz, aynı zamanda bu çalışmayı daha büyük bir siyasi projeye de bağlayabilir.

⁸⁰ Yükselen anlam ve uygulamaları oluşturma, sürdürme ve yeniden üretme sürecine hegemonya denir. Gramsci'nin hegemonya ve karşı hegemonya modelini kullanan İngiliz kültürel çalışmaları, tahakkümün 'hegemonik' veya yöneten, sosyal ve kültürel güçlerini analiz etmeye ve 'karşı hegemonik' direniş ve çekişme güçlerini bulmaya çalışmıştır (Kellner ve Durham, 2006: 20).

-Kültürel çalıştırmalar, doğaya dayandığı iddia edilen yapılandırılmış bilgi bölümlerini ortaya çıkarmaya ve uzlaştırmaya çalışır.

-Kültürel çalışmaların modern toplumun etik bir değerlendirmesine bağlılığı vardır.

-Kültürel çalıştırmaların amaçlarından biri, eleştirel kuramı takip ederek kültürel uygulamaları ve iktidarla ilişkilerini incelemek olabilir. Örneğin, bir alt kültür çalışması (Londra'daki beyaz işçi sınıfı gençliği gibi), sosyal uygulamalarını egemen kültürünkilere (bu örnekte, Londra'daki politik ve finansal sektörleri kontrol eden orta ve üst sınıflar) karşı değerlendirecektir.” (Saddar ve Boon, 1998: 9).

Kültürel Çalışmalar esas olarak medya gibi elit grupların alt gruplar üzerindeki güçlerini nasıl kullandıklarıyla ilgilenmekle birlikte, kültür ve iktidar hakkındaki birkaç temel iddiaya dayanmaktadır: “a) Kültür, insan davranışının tüm yönlerini kaplar ve istila eder, b) İnsanlar hiyerarşik bir iktidar yapısının parçasıdır” (Petrillo ve Petrillo, 2009: 364). 1960'lar ve 1970'lerde muhalif grupların aktivizmini yeniden üreten Birmingham Okulu, kültürel çalışmaları temel sosyal dönüşüme yönlendirmek için teori ve pratiği bağlamaya çalışan, kültür ve toplumun mevcut yapılanmasının kapsamlı bir eleştirisini hedefleyen bir proje başlatmıştır. İngiliz kültürel araştırmaları, kültürü bir sosyal üretim ve yeniden üretim teorisi içine yerleştirerek, kültürel formların ya daha fazla sosyal kontrole ya da insanların direnmesini sağlamaya hizmet ettiği yolları belirlemiştir. Toplumu, ikincil sınıf, cinsiyet, ırk, etnik ve ulusal katmanların baskısı ile karakterize edilen hiyerarşik ve uzlaşmaz bir sosyal ilişkiler kümesi olarak analiz etmiştir (Barker, 2011: 7-8). Kültürel araştırmalar, tahakküm ve direniş güçleri konularının siyasi dönüşüm sürecine yardımcı olabilmesini hedeflemiştir. Başından beri, Birmingham grubu kendi çağlarının ve çevrelerinin politik sorunlarına yönelmiştir. Sınıf ve ideoloji üzerine ilk bakışları, İngiliz toplumundaki sınıfın baskıcı ve sistemik etkilerine ve 1960'ların sınıf eşitsizliği ve baskıya karşı hareketlerine dair keskin bir duygudan kaynaklanıyordu. 1950'lerin sonu ve 1960'ların başındaki Williams, Hoggart ve Hall tarafından yapılan kültür araştırmaları işçi sınıfı kültürlerinin potansiyelini vurgulamıştır; daha sonra 1960'larda ve 1970'lerde gençlik alt kültürlerinin kapitalist tahakkümün hegemonik biçimlerine direnme potansiyelini (bkz: *direnış kültürü çalışmaları*) değerlendirmeye başlamıştır.

Gençlik alt kültürleri üzerine yapılan çalışmalar, kültürün farklı kimlik ve grup üyeliği biçimlerini nasıl oluşturduğuna, alt kültürel grupların egemen kültür ve kimlik biçimlerine nasıl direndiklerine, kendi tarzlarını ve kimliklerini nasıl yarattıklarına dikkat çekmiş ve çeşitli alt kültürlerinin muhalefet potansiyelini değerlendirmiştir (Kellner ve Durham, 2006: 23-26). Stuart Hall yönetimindeki 70'li yıllar, İngiliz Kültürel Çalışmaları açısından çeşitli yöntemlerin disiplinlerarası alanlarda etkili bir şekilde incelenmesine zemin hazırlamıştır. 1980'li yıllara gelindiğinde, Birmingham Okulu ile bağlantılı akademisyenler, toplumsal cinsiyet kadın ve ırkla ilgili soruları, o zamandan beri var oldukları kültürel çalıştırmalar gündemine yerleştirmiştir (Abbas ve Erni, 2005: 325). 80'ler boyunca İngiliz kültürel çalışmaları cinsiyet, ırk, cinsellik analizlerini ve çok çeşitli eleştirel kuramlar ve yöntemlerle art arda benimsemiş, yerleşik toplum ve kültürün cinsiyetçiliği, ırkçılığı, homofobiyi ve ek baskı biçimlerini nasıl teşvik ettiğini veya tahakküm ve adaletsizliğe karşı direniş ve mücadeleye nasıl yardımcı olduğunu inceleme ve eleştiri yolları geliştirmiştir.

Kültürel çalışmaları -Frankfurt Okulu'nun aksine- sistematik olarak yüksek/alçak kültür ayrımlarını reddetmiş, medya kültürünün eserlerini ciddiye almış ve böylece kültüre baskın edebi yaklaşımların elitizmini aşmıştır (Johnson, Chambers, Raghuram ve Tincknell, 2004: 20). Kültürel çalışmalar tüm kültür çeşitlerini⁸¹ ve her türlü kültürel formları/uygulamaları⁸² analiz edebilir (Saddar ve Boon, 1998: 23). İngiliz kültürel çalışmaları popüler kültürü dışarda bırakmayarak onu akademik ve entelektüel bir gündeme oturtmuştur. Kültürün gündelik yaşama dair bir alan olduğu düşünüldüğünde popüler kültüre odaklanmak, günlük yaşamların nasıl inşa edildiğini, kültürün konularını nasıl oluşturduğunu anlamaya yardımcı olur. Burada amaç, sözü edilen oluşumların sosyal ve politik etkilerini tespit etmektir (Turner, 2003: 2-3). Popüler kültür ürünlerini (kültürel çalışmalar her ürünü bir metin olarak ele alır) incelemek kültürel çalışmalar için önemli bir alandır. Çünkü popüler kültür, rızanın kazanıldığı veya kaybedildiği bir alan olarak tanımlanmaktadır. İktidar ve rızanın

⁸¹ Yüksek kültür, alçak kültür, kitle kültürü, popüler kültür, gençlik kültürü, post-kolonyal kültür, moda kültürü, siyahi kültürü, eşcinsel kültürü, postmodern kültür, siber kültür, punk kültürü, küresel kültür bunlara örnek gösterilebilir.

⁸² Sanat, mimari, reklamcılık, edebiyat, müzik, film, televizyon, tiyatro, dans bunlara örnek gösterilebilir.

karşılıklı etkileşimini kavramanın bir yolu da birbiriyle ilişkili bu iki kavramın - ideoloji ve hegemonya bakımından- araştırılmasıdır (Barker, 2011: 10). Popüler kültürü oluşturan sosyal ilişkileri kavramsallaştırmak, kültür ve onun bütün öğelerinin tutarlı ve etkileşimli metinler olarak okunması, popüler kültürün üretim, tüketim ve alımlamaya olan etkisinin incelenmesi kültürel çalışmaların alanını genişleten bir amaç güdebilir. Clarke'a (2017: 115) göre, popüler kültüre eleştirel yaklaşımlar bazı biçimlerin, uygulamaların, toplumsal bölünmelerin ve farklılıkların oluşumunda ve bunlara eşlik eden tahakküm ve itaat modellerinde yer alma yollarını araştırmıştır. Örneğin, popüler 'eğlenceler' cinsiyet, sınıf, ırk/etnisite ve cinsellik dinamiklerine dâhil oluşumları ifade eder. Hall (1981) ise bu tür bir eleştirel çalışmaların popüler kültür alanına farklı sosyal düzen anlayışları tarafından itiraz edildiğini ileri sürer: bazıları muhafazakâr, sömürgeci ve ataerkil; diğerleri yıkıcı veya istikrarsızlaştırıcı. Medya ve kültürel çalışmalardaki pek çok çalışma, popüler olanın bu çekişmelerini araştırmıştır. Ek olarak Şakı Aydın'a göre (2007: 123) kültürel çalışmalar medyanın aracılık ettiği kültürün hegemonik yönlerini inkâr etmez ve çoğu zaman bu durumu ve ona karşı direnişi konu alan çalışmalar yürütürler. Kısacası, kültürel çalışmalar kültürü sadece yazılı kaynaklar değil, anlam üretim süreci olarak nitelendirmiştir. Popüler kültürün değerli bir söylem ve mevcut bir sosyal gerçeklik olarak yeniden ele alınmasını sağlamıştır (Jensen ve Rosengren, 2005: 61).

80'ler, Kültürel Çalışmalar içinde medya ve popüler kültür içeriklerinin (aynı zamanda kitle iletişim araçlarının, özellikle televizyonun) incelenmesi alanındaki çalışmaların hız kazanması açısından önemlidir (Şakı Aydın, 2007: 124). Kültürel çalışmalar, 70'li yıllardan başlayarak izleyiciyle metin arasındaki ilişkinin anlam sürecini ortaya çıkarmaya çalışan yöntem ve tekniklerle ilgilenmiştir. 80'li yıllarda özellikle Stuart Hall ve David Morley'nin yaptıkları izleyici çalışmaları (ağırlıklı olarak televizyon izleyicisi), alana geniş bir perspektif sunarak, çeşitli izleyicilerin medya kültürünü farklı şekillerde ve bağlamlarda nasıl yorumladığını/ uyguladığını, izleyicilerin medya metinlerine zıt tavırlarda tepki vermesine neden olan faktörleri analiz etmişlerdir.

3.2. İzleyici Araştırmaları

İzleyici çalışmaları, geniş ve çok yönlü bir iletişim araştırması alanıdır. Kitlelerin medyayla nasıl ve neden etkileşime girdiğini ve medya-kitle ilişkisinin daha geniş politik, kültürel ve ekonomik sonuçlarını anlamakla ilgili bir endişeyi paylaşan çok çeşitli teorik perspektifleri ve çeşitli metodolojik yaklaşımları kapsar. İzleyicilerin alımlama süreçlerini test etmek ve geliştirmek için farklı yöntemler kullanarak medya izleyicilerinin süreçlerini araştıran, medya çalışmalarının alt kümesi olan bir disiplin/çalışma alanıdır. İzleyici çalışmalarının teorik ve metodolojik çeşitliliği, izleyicilerin medya metinlerinin alternatif veya muhalif yorumlarına girme yeteneklerinin kapsamı üzerine tartışmalar sürdürür. Birincil çalışma alanı film ve televizyondur (Napoli ve Voorhess, 2017: 1-2).

Kitle iletişim araçlarının kitlelere ulaşmaya başladığı ilk zamanlardan bu yana, izleyici kavramı çeşitli kuram ve yöntemlerle araştırılmıştır. David Morley'e (1992) göre medya izleyicisine yönelik araştırma tarihi, *pasif* ve *aktif* olarak adlandırılan iki ana teorik bakış açısı arasında değişmektedir. İlkinde, medyanın (veya mesajının) izleyici üzerinde daha büyük bir güce sahip olduğu görüldüğünde, izleyici pasif olarak algılanır. Böyle bir yaklaşım, medyadan izleyiciye mesajların iletilmesinin doğrusal bir sürecini varsayar, burada izleyicinin medyanın sağladığını pasif bir şekilde tükettiği varsayılır. Buradaki temel endişe, medyanın insanlara neler yapabileceğidir. İkinci bakış açısı, izleyiciyi aktif olarak medyayla etkileşim içinde olarak algıladığı ve insanların medyayla ne yaptığını incelediği için karşıt bir duruş sergiler (Narayan, 2015: 3).

Pasif izleyici anlayışına dayanan kuramsal modeller, en iyi 1960'lara kadar Amerika ve Britanya'da popüler olan *Etki Araştırmaları* geleneğinde somutlaşmıştır. Medyanın kültürel etkileri olduğu öncülüne dayanır ve medyanın bunu nasıl başardığını açıklamayı önerir. Genel olarak bu araştırmalar, izleyicinin edilgen bir konumda olduğunu ve gönderilen her iletiyi kabul ettiğini varsaymaktadır. Ek olarak bu araştırmalar Karabağ Sarı'ya (2014: 242) göre, "işlevselci-davranışçı pozitivist bir paradigma içinde işlemekte ve pasif, manipülasyona açık bireylerin kanı, tutum ve davranışlarında medyanın etkilerini ölçmeye" dayanmaktadır. Etki araştırmaları

çoğunlukla, kitle iletişim araçlarının kitleler üzerindeki olumsuz etkileri üzerinde durmuştur. Televizyon çalışmaları alanında televizyonun izler-kitle üzerindeki etkileri araştırma konularında merkezi bir yer edinmiştir. Hipodermik iğne, sihirli mermi, propaganda, uyarıcı-tepki gibi kavram ve modellere başvuran etki araştırmaları, ilerleyen dönemlerde yerini, medyanın etkisinin izleyicilerde o kadar da etkili ya da sınırlı olmadığı gerçeğine bırakacaktır (Özçetin, 2010: 13-14).

1960'lardan sonra kabul gören genel kanı aktif izleyici teorisiyse, medya izleyicilerinin sadece pasif olarak bilgi almadığını, aynı zamanda kişisel ve sosyal bağlamları içinde mesajı anlamlandırmaya –bilinçsizce de olsa- aktif olarak dâhil olduklarını savunur. Bu nedenle, bir medya mesajının kodunu çözmek aile geçmişi, inançlar, değerler, kültür, ilgi alanları, eğitim ve deneyim gibi unsurlardan etkilenebilir (Chandler ve Munday, 2011: 3). Ek olarak bu teori, izleyicilerin bir medya temsilini veya metni kendisine sunulduğu şekliyle kabul etmediği ancak temsil veya metni yaratanın niyetine bakılmaksızın kendi amaçları için ve kendi yöntemleriyle yorumladığı, onunla etkileşime girdiğini ileri sürer (Danesi, 2009: 8). İzleyicilerin sessiz tüketiciler olmaktan ziyade aktif medya işlemlerine katıldığını işaret etmektedir. Aktif izleyici teorisi medyanın hareketsiz, akılsız izleyici üzerinde hüküm sürdüğü ilk aşamanın temel varsayımlarını geçersiz kılmıştır. Dahası, izleyici kitlesindeki muazzam çeşitliliği fark eder ve böylece izleyici diye bir şey olmadığını, ancak farklı zamanlarda farklı bağlamlardan, farklı insan kategorilerinden oluşan ve medyaya çok çeşitli şekillerde yanıt verebilecek çok sayıda izleyici olduğunu öne sürer (Nayaran, 2015: 8). Mark ve Windahl'a (1985: 110-111) göre aktif izleyici terimi, izleyiciler tarafından iletişim sürecine yönelik gönüllü ve seçici bir yönelimi varsayar. Bu durum medya kullanımının, izleyicilerin kendileri tarafından tanımlanan ihtiyaçlar/ hedefler tarafından motive edildiğini, iletişim sürecine aktif katılımın, maruz kalmayla ilişkili tatları ve etkileri kolaylaştırabileceği, sınırlandırabileceği veya başka şekilde etkileyebileceğini gösterir.

Aktif izleyici yaklaşımı, metnin anlamının alımlanmadan önce sabitlendiğini varsaymaz, çünkü anlamın, izleyici ve belirli bir alımlama içeriğiyle metin arasındaki müzakerenin bir ürünü olduğunu belirtir. İnsanların medyayı kendi amaçları için kullandığını iddia eder. Bu teoriyle uyumlu olarak sözü edilmesi gereken iki model

mevcuttur: *Kullanımlar ve Doyumlar ve Kodlama/Kodaçımılama*. Ardından gelen ve yeni izleyici araştırmalarına olanak sağlayan *Alımlama Çalışmaları* da, uzun yıllardır sıkça başvurulmuş bir alan olmuştur.

3.2.1. Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı

Aktif izleyici görüşü, Kullanımlar ve Doyumlar kuramının ortaya çıkmasıyla belirginleşmiştir. Kendisinden önceki etki araştırmalarının sonuçlarına tamamen ters bir söylemde bulunun kuram, ‘medya insanlara ne yapar?’ sorusuna karşılık ‘insanlar medyayla ne yapar?’ sorunsalı üzerine kurulmuştur (Katz, 1959: 2). İzleyicilerin medyanın pasif tüketicisi olmadığını, aksine; erişilebilir bir ürün olduğu için medya tüketimi üzerinde güce, yorumlaya ve gündelik yaşama entegre etmeye sahip aktif konumda olduğunu (Katz, Blumler ve Gurevitch, 1973-74: 510) varsayan bu yaklaşımın kökenleri, 1940’larda Herta Herzog’un radyo dinleyicilerinin farklı program türlerinin hangi doyumları sağladığını araştırmasına dayanır (Jensen ve Rosengren, 2005: 58). Harrell’a (2000: 36) göre, 1940’lar, 50’ler ve 60’lardaki erken kullanımlar ve doyumlar çalışmaları tipik olarak, belirli bir aracı kullanmak için izleyici teşvikini incelemek yerine, insanların neden belirli medya türlerini kullandığını araştırdığını gözlemlemiştir. 1970’ler sonrası Jay Blumler ve Elihu Katz’ın çalışmalarıyla modern yaklaşımı belirginleşen bu kuram, “insanların değerlerinin, çıkarlarının, ilişkilerinin, toplumsal rollerinin baskın olduğu ve insanların gördüklerini ve duyduklarını seçici bir şekilde bu çıkarlara doğru büküğünü” (Katz, 1959: 2) ileri sürer. Kuram, izleyicilerin memnuniyet (doyum) elde etmek için arzularını ve ihtiyaçlarını (bilişsel, duyuşsal, kişisel, sosyal) karşılayacak medyayı seçmekten sorumlu olduğunu savunur (Katz, Blumler ve Gurevitch, 1973-74: 511). Etki araştırmalarının ileri derecede yapılandırılmış standart tekniklerin aksine Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı derinlikli söyleşilere ve katılımcı gözlemlerden faydalanmıştır (Jensen ve Rosengren, 2005: 69). Yani kullanımlar ve doyumların, insanların belli başlı ihtiyaçlarını karşılamak için medyayı neden ve nasıl aktif bir şekilde kullandıklarını anlamaya dayanan bir yaklaşım olduğu söylenebilir.

İzleyicilerin medyayı, kişisel kimlik oluşturmak (yaşam dergileri), bilgi toplamaya ve eğitilmeye yardımcı olmak (haberler, hava durumu tahmini, belgeseller), eğlence

arzusunu tatmin etmek, gündelik hayatın stresinden kaçmak, medya ortamındaki karakterlerle özdeşleşmek veya sosyal etkileşim geliştirmek gibi değişik ihtiyaçları karşılamak için kullanabilmektedir (Narayan, 2015: 8 ve McQuail, 2010: 421). Grant (2009: 397) Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımının varsayımlarını kısaca şu şekilde özetlemiştir:

“- Seyirci aktif olarak düşünülmüştür.

- Kitle iletişim sürecinde, doyum ve medya seçimini birbirine bağlamaya yönelik pek çok girişim izleyiciye aittir.

- Medya diğer memnuniyet kaynakları ile rekabet eder.

- Metodolojik olarak konuşulursa, kitle iletişim araçları kullanımının hedeflerinin çoğu, bireysel izleyici üyelerinin kendileri tarafından sağlanan verilerden türetilir.

- Kitle yönelimleri kendi şartlarına göre keşfedilirken kitle iletişiminin kültürel önemi hakkındaki değer yargıları askıya alınmalıdır.”

Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı, televizyon izlerkitle çalışmalarında da sıklıkla kullanılmış ve izleyici çalışmalarında bir dönüm noktası olarak adlandırılmıştır (Özçetin, 2010). Rubin (1983: 37) televizyon izleme motivasyonları düşünüldüğünde iki temel izleyici tipi olduğunu tespit etmiştir: Televizyonu; a) zaman tüketimi ve eğlence için kullananlar, b) bilgi edinmek amaçlı daha gerçekçi kullananlar. McQuail, Blumler ve Brown'nun çalışmalarıysa (aktaran Grant, 2009: 395), televizyon kullanımının dört temel bölümde kategorize edilebileceğini öne sürmüştür: a) oyalama, kaçış, b) kişisel ilişkiler, c) kişisel kimlik, d) gözetim.

Alana sunduğu katkılar ve 1960-80'li yıllarda büyük etki uyandırmasına rağmen, Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı birçok açıdan eleştirilmiştir. Her duruma hâkim bir izleyici profili sunması, televizyondaki içeriğin izleyiciler tarafından belirlendiği varsayımı, bireylerin medya tüketiminde mevcut tüm seçenekleri dikkate almamış olabileceği gerçeğini göz ardı etmesi-bilinçsiz kararlar-, medya hegemonyasını ve sınıfsal/ideolojik yapıları hesaba katmadığından bireye çok dar bir noktadan odaklanması, medyanın sosyal yapısını ve yerini ihmal etmesi, metnin farklı anlamlarına (yan anlam gibi) çoğulcu bir perspektiften eşit gözüyle bakması, izleyici/müşteri anlayışıyla işlevselci bir bakış açısı sunması, psikolojik temelli indirgemeci yaklaşımı ve izleyiciye tanıdığı aşırı serbestlikler genel olarak kuramın eleştirildiği noktalardır (Morley, 1992; Ruggiero, 2000; Karabağ Sarı, 2007; Grant,

2009 ve Özçetin, 2010). Bu eleştirilere rağmen Kullanımlar ve Doyumlar kuramı, gelişen iletişim teknolojileriyle birlikte yeni olasılıkları araştırmaktadır. Kırk yıl önce seçilebileceği üç televizyon kanalına sahip tüketicinin tercihlerinin sorgulanması kolay olsa da günümüzde yüzlerce televizyon kanalı ve internet tabanlı yayıncılığa erişebilen tüketicinin kendi kararlarını vermediği iddia edilemez. Sundar ve Limperos (2013: 505), yeni medya çağında ‘izleyici’ olarak adlandırılan kavramın artık ‘kullanıcılar’ olarak geçtiğini ve kullanımın sadece pasif alımları değil, istemli eylemleri ifade ettiğini belirtir. Livingstone’a göre (2003: 353) ‘kullanıcı’ terimi, aşırı derecede bireysel ve araçsal olma eğiliminde olmasına rağmen, ‘izleyici’ için merkezi olan bir kolektiflik duygusunu yitirmekle birlikte daha çeşitli katılım modlarına izin veriyor gibi görünmektedir.

Günümüzde bu kuram, iletişim alanında tanımlayıcı bir yaklaşım olmasa da medya seçimi, tüketimi ve etkileri hakkında bir dizi fikir ve perspektif sunduğu ve bireysel medya tüketicilerinin dikkate alınması için bir çerçeve sağladığını söylemek yanlış olmaz.

İzleyicilerin medya ürünlerini tüketim süreçlerinin belli bir kültürel/ideolojik ortamda ve iktidar mekanizmaları altında gerçekleştiği söylenebilir. Bu durum metnin birden fazla anlam boyutunu ve alımlamadaki çok-sesliliğin incelenmesini doğurabilir. Egemen söylemlerin pekişmesinde medyanın rolünün önemini inceleyen Kültürel Çalışmalar tabanlı izleyici araştırmaları, daha sosyolojik bir bakış açısı belirleyerek ‘anlamanın medya üzerinden (yeniden) üretilmesi’ fikrini olanaklı kılar.

3.2.2. Kodlama/Kodaçıklama Modeli

1970’li yıllar boyunca İngiliz Kültürel Çalışmalar (ya da Birmingham Okulu) geleneğinin yürütücülüğünü üstlenen Stuart Hall, iletişim süreci üzerinde önceden var olan modeller ve anlayışları birleştirerek 1973 yılında yazdığı *Encoding/Decoding* (Kodlama/Kodaçıklama) adlı makalesinde, iletişim kodları içinde aktif yorumun önemini vurgulayan yeni bir model sunarak izleyici çalışmalarında bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bu çalışmasında Hall, (Karabağ Sarı, 2014: 245) yorumlayıcı ‘sosyal bilim, ideoloji ve göstergebilim’ kavramlarında tartışılan birçok olguyu birleştirir ve bu fikirlerin izleyici araştırmalarında ne derece etkili olabileceğini ortaya çıkarır. Aynı

zamanda Hall, yeni bir analiz sözlüğü ve yeni bir kültürel üretim/alımlama kuramı geliştirir (Morley, 1992: 88).

Hall'un sunduğu bu yeni model, baskın Amerikan iletişim modellerinden (doğrusal iletişim modeli gibi) ve pasif izleyici/tüketici kavramından keskin bir kopuşu işaret eder ve (medya) mesajlarının nasıl üretildiği, dağıtıldığı ve yorumlandığı konusunda bir yaklaşım sunar. Hall (2005), öncelikle geleneksel olarak iletişimin 'döngüsel yapısını' (gönderen/mesaj/alıcı) ve gönderenden alıcıya doğrudan bir hat olarak gören süreci tartışır. Karmaşık ilişkiler içeren değişik ve kendi özel işleyişine sahip momentlerden (üretim, dolaşım, dağıtım-tüketim, yeniden üretim) yoksun yapısını eleştirir. Araçtan sadece bir mesaj gönderilmiş olduğu için, bunun ulaşacağının garantisi olmadığına işaret eder; mesajın orijinal bileşiminden (kodlama) okunduğu ve anlaşıldığı noktaya (kodaçıklama) kadar iletişim sürecinde her anın kendi belirleyicileri ve 'varoluş koşulları' olduğunu belirtir.

Hall (2005: 85-88), söylemsel üretimdeki mesajların dil kuralları içinde kodların işleyiş yoluyla düzenlendiğini belirtir. Her aşama söylemsel biçimin bir sonucu olan mesajı etkiler. Söylem, toplumsal pratiklere dönüştürülmelidir, çünkü anlam yoksa tüketim de mümkün değildir. Bu dörtlü momentlerin (ya da adımların) işleyişi farklıdır ve sonraki adımın gerçekleşmesini sağlar. Dolayısıyla hepsi eşit derecede önem arz eder. Söylemsel biçim, iletişimsel süreçte çok önemli olduğundan, 'kodlama' ve 'kodaçıklama' belirleyici anlardır. Bir olay 'ham bir biçimde' aktarılamaz. Olaylar, izleyiciye ancak tele-görsel söylemin görsel-işitsel formlarında aktarılabilir (kodlama). Bundan sonra diğer belirleyici an başlar, görüntü ve mesajların daha geniş bir sosyal, kültürel ve politik spektrumla kodun çözülmesi (kodaçıklama). Kısaca, "bir olayın iletişimsel bir olay haline gelmesi için bir 'hikâye' haline gelmesi gerekir." Yani mesaj biçimi, kaynaktan alıcıya geçmesi için bir olaya gereksinim duyar. Hall'a göre bir mesajın ya da söylemin etkili olabilmesi, ihtiyacı karşılayabilmesi ve kullanıma sunulabilmesinin şartı anlamlı bir şekilde kodlanmasıdır. Bu sayede kodlanmış anlamlar seti algılamayı, alımlamayı, duyguyu, ideolojiyi ve davranışı etkiler, eğlendirir ve yol gösterir. Turner (2003: 74) televizyon mesajındaki görsel işaretin de şifrelenmesi gerektiği vurgular. Çünkü görsel 'diller' diğer diller gibi çalışır. Görsel

dillerin doğal görünerek izleyiciyi kandırabildiği ölçüde, kodları kırmak, yorumlamak ve sosyal anlamlarını açığa çıkarmak önemlidir.

Hall'a (2005: 88-89) göre televizyon izleyicisi tek bir farklılaşmış kitle olarak görülmemelidir; hepsi farklı şekillerde egemen ideolojik biçimler ve anlamlarla ilişkili sosyal grupların bir karışımından oluşur, yani homojen değildir. Dolayısıyla üretim ve alımlama süreçleri (izleyicinin mesajı yorumlaması) arasında yanlış anlamalara ve çarpıtmalara neden olacak bir uyumsuzluk söz konusu olabilir. Hall (2005) televizyonu (ya da televizyon metinlerini), içinde yazılı potansiyel anlam katmanları bulunan karmaşık bir yapı olarak ifade eder. Kodlanmış her metnin 'tercih edilen bir anlamı' ya da potansiyel birkaç -çok anlamlı, yoruma açık- 'okuması' olduğunu, dolayısıyla mesajın yapılandırılmış/inşa edilmiş birçok anlamı olabileceğini söyler. İzleyici cinsiyet, sınıf, kültür ve yaşa göre önemli ölçüde heterojen bir yapıda olduğundan aynı metnin alımlanması farklılaşabilir.

Hall, kültürü bir çatışmalar uzamı olarak ele alır ve medya iletilerinin üretim anıyla alımlama anı arasında bir uyum olduğu düşüncesini reddeder (Maigret, 2016: 190). Sosyo-ekonomik, politik ve toplumsal yaşantıların, söylemleri anlamlandırma sürecinde etkili olduğu düşünüldüğünde Hall, (2005: 94-97) çoklu okuma yaklaşımı açısından kodaçıklamanın medyada nasıl işlediğini açıklar ve izleyicilerin bir mesajı üç farklı okuma (alımlama) ya da görüş noktasından formüle ettiğini belirtir. Birincisi, *baskın-hegemonik* konumdur. İzleyicinin mesajı önerilen anlamına uygun biçimde (tercih edilen) okumasını ve sınırlama olmadan mesajın, kodlandığı referans kodu açısından çözümlemesini ifade eder. İzleyici, metnin kodunu Burada, ilk kodlamanın -genellikle- Hall'un 'profesyonel kod' olarak adlandırdığı yayıncıların mesajı kodlarken aldığı pozisyonu işaret eder. Yani, egemen ideoloji tarafından hegemonik boyut tamamlanmıştır. Profesyonel kodlar, gerçekliğin hegemonik yorumlarını yeniden üretir. İkincisi, *müzakereli okuma* konumudur. İzleyicilerin çoğu medya iletilerinin baskın anlamının ne olduğunu ayırt edebilmektedir; fakat baskın anlamlar hegemoniktir ve küresel bakımından gerçekleşen durumları temsil eder. Kaçınılmaz olarak bu kod çözme biçimi, kabul etme ve reddetme unsurlarının bir karışımıdır ve her türden çelişkiye/belirsizliğe yol açma potansiyeline sahiptir. İzleyici iletinin taşıdığı anlamın tanımını benimser fakat onunla sınırlı olarak uyum sağlar. Yani,

‘tercih edilen’ okuma kabul edilir, ancak deneyim ve ilgi alanlarına uyacak şekilde değiştirilir. Hall, müzakerelerin zorluğu nedeniyle insanların iletişim başarısızlıklarına yatkın olduğunu belirtir. Üçüncü ve son okuma biçimi de *muhalif-karşıt* konumdur. İzleyici medya tarafından sağlanan baskın kodun anlamını çözer ve onu reddeder. Bunun yerine alternatif bir kod (kendi düşünceleri, ideolojisi) koyarak, anlamı yorumlayıp değiştirerek muhalif bir pozisyona geçer. Bu, ideolojik olarak ‘söylem içinde mücadelenin’ varlığına işaret eder. Diğer bir deyişle, mesajların 'yapılandırılmış çok anlamlılığı', onların özel okumalarını herhangi bir zamanda egemen ve ikincil anlamlar arasında politik bir mücadele haline getirir.

Hall, medyanın mesajları gizli bir şekilde ikna etme niyetiyle çerçevelediği gerçeğini ve aynı zamanda da izleyicilerin egemen ideolojide yutulmaktan kaçınma kapasitesine sahip olduğunu kabul eder. Kodlama/Kodaçımılama modeli, kendisinden önceki mevcut modellerle kıyaslandığında daha karışık ve dinamik bir anlamlandırma sürecini içermiştir. Model, bir mesajın ‘tercih edilen’ ya da baskın söyleminden ne ölçüde çözülebileceğini belirlenmiş ve farklı alımlama konumlarını tespit etmiştir. İktidar ve ideoloji kavramlarını medya çalışmalarıyla birleştirerek anlam üretiminin toplumsal ilişki ağlarından bağımsız düşünülemeyeceğini ve kültürün iktidar kavramıyla olan yakın ilişkisini göstermiştir. Turner’a göre (2003: 76-77) bu metnin önemi, bir televizyon mesajını oluşturma ve okuma anları belirleyici anlar olsa da her iki durumda da hala bir dizi olası sonucun olduğunu göstermesidir. Hall, yalnızca kodlayıcı tarafından kullanılan kodlar ile kod çözücü tarafından kullanılan kodlar arasında bir uyum eksikliği olasılığını görmüş ve bu ayrımı ideolojik, politik terimlerle açıklamıştır. Bu anların kaza olmadığını, diğer sosyal/ekonomik/kültürel güçler tarafından üretilen/ belirlenen ve televizyon mesajının okunmasında analiz için hazır hale getirilen yapısal farklılıkların işaretleri olduğunu öne sürer. Kültür ve toplumla ilgili araştırmalar için yeni bir tür araştırma kaynağı haline gelen model, medya metinlerini kültür içindeki daha geniş sosyal ve politik yapıların açığa çıktığı anlar olarak tanımlamıştır.

3.2.3. Alımlama Analizi

1980'ler ve 90'larda, medya araştırmalarında ampirik izleyici çalışmaları ne ıkmiştır. Bu araştırmalar çeşitli geleneklerin üretken yakınsamasından kaynaklanmış, her bir argüman izleyiciler üzerinde ampirik araştırmalara ve özellikle de yorumlayıcı faaliyetlere yol açmıştır (Livingstone, 1998). Çünkü izleyici kavramının “kitle iletişiminin toplumsal etkisinin analizinde ve potansiyel olarak kitle iletişimin temel sorunlarıyla ilgilenen bir dizi sosyal ve kültürel sürecin anlaşılmasında çok önemli bir dayanak” olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır (Livingstone, 2003: 341). Bu anlayışla birlikte kültürel anlamların (yeniden) retilmesine olanak sağlayan izleyici alımlama çalışmaları, kültürel çalışmaların yükselişinde bir basamak taşı sağlamıştır. Çünkü kültürel çalışmalar içindeki alımlama analizleri, ana akım veya hegemonik ideolojinin doğallaştırma etkilerini kırmak için güçlü bir politik motivasyon üzerine inşa edilmiştir (Hermes, 2003: 385). Aynı zamanda aktif izleyicinin özerkliğine yönelik en güçlü ve tartışmalı iddialar, izleyicinin varsayılan eylem ve direnişine karşılık medya veya kültürel hegemonya teorilerini çürütmek için yapılmıştır (Livingstone, 1998: 3). Alımlama analizi, bağlamsal faktörlerin izleyicilerin görsel metinleri (televizyon programları gibi) görme veya okuma şeklini etkilediği anlayışına sahiptir.

Alımlama Analizi, 80'ler başında kültürel çalışmalar geleneği içinde gelişen, nitel ve ampirik veriler sunabilen izleyici araştırmaları akımını farklı/geniş disiplinlerle kaynaştırıp karakterize eden bir yapıdadır. İzleyicilerin ürettiği anlam ve yorumlamalara dayalı olan alımlama çalışmaları, kuramsal olarak üç çalışma alanının özelliklerini benimser: İlki, *edebi alımlama/yorumbilim (hermeneutics)* alışmalarıdır; anlamının her zaman anlayan kişinin konumu ve bakış açısından olduğunu savunur. Bu sadece metinsel anlamın yeniden üretimini değil, okuyucular tarafından anlamın üretilmesini/yorumlanmasını da içerir. İkincisi, Stuart Hall'un geliştirdiği *Kodlama/Kodaımlama* modelidir; bir mesajın kodlandığı, izleyiciler tarafından farklı kodaımlarına uğrayabildiği ve mesajların potansiyel olarak çok anlamlı (*polysemic*) olduğu önermesini ne çıkarır. Üçüncüsü ise, *Kullanımlar ve Doyumlar* yaklaşımıdır; izleyicilerin medya mesajlarını kendi çıkarlarına uygun olarak bkebiyen ve seebiyeen aktif izleyici kavramını vurgular (Barker, 2004: 41-42 ve Jensen ve Rosengren, 2005: 62).

Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışından 80'li yıllara kadar izleyici üzerine geliştirilen baskın kuram ve modeller, güçlü ve her yeri kaplayan bir kitle iletişim araçları karşısında homojen, savunmasız ve kolayca manipüle edilen bir izleyici imajı sunmuştur. Fakat alımlama çalışmaları, bu görüntünün her bir unsurunu eleştirmeye çalışmış, bunun yerine izleyicilerin aktif, heterojen, becerikli, motive olmuş ve hatta kitle iletişim metinlerine yanıtlarında dirençli olduklarını önermiştir (Livingstone, 2007: 2). İzleyicilerin yorumlayıcı faaliyetlerini hem metin hem de bağlam üzerinden ele almıştır. Bu analiz, 'anlam' olmadan 'etki' olmayacağını varsayar. Denis McQuail'e (1997) göre alımlama analizi, medyanın sosyo-kültürel bağlamın bir yansıması ve bir deneyime, kültürel üretime anlam verme süreci olarak kullanılmasını vurgular. Kamusal çevredeki kültür ve medya deneyimi, medya mesajlarının izleyici tarafından kabul edilme sürecini etkiler. Ien Ang'a (1995: 136) göre alımlama analizini, "insanların kendilerine dayatılan önceden verilmiş anlamları pasif bir şekilde özümsemek yerine aktif ve yaratıcı bir şekilde kendi anlamlarını ve kültürlerini yaratma yolları" olarak ele almıştır.

Hoijer'e göre (2005: 105-106) alımlama, "izleyicinin medya mesajlarıyla ilgili yorumları, kodaçılımlamaları, okumaları, anlam üretimleri, algıları ya da kavrayışlarını" ortaya çıkaran bir terimdir. Alımlama çalışmalarıysa, izleyicilerin alımladığı medya mesajlarını, metnin (çoğunlukla çeşitli televizyon program türleri) içerik ve yapısıyla ilişkilendirme amacı güder. Yani metin çözümlemesi ve izleyici tepkileri arasında bir ilişki kurar. Çünkü metnin anlamı, izleyicinin farklı tutum ve söylemlerine (önyargı, direnç, deneyim) göre yapılır; anlamın kendisi izleyici tarafından inşa edilir. Diğer bir deyişle, metnin anlamı, metnin kendisinde değil, metin ile izleyici arasındaki ilişki sürecinde yaratılır. Dolayısıyla izleyicinin kültürel özellikleri, alımlamayı şekillendirebilir. Maigret (2016: 176) bir metnin nesnel özelliklerinin yalın bir tüketime indirgenemeyeceğini, aynı nesnelerin farklı kavranış ve anlaşılmayı doğurabileceğini ve medya içeriklerinin anlamın, o medyayı kullanan kişinin toplumsal ve kimliksel bir anlaşmaya dayalı olduğunu belirtir.

Akademik araştırma alanı olarak alımlama çalışmaları Hermes'e göre (2003: 383), izleyici tercihini veya medya etkilerini tahmin etmek/bulguları genelleştirmek yerine, medya metinlerinin nasıl anlamlı hale geldiğini ve izleyicilerle nasıl alakalı olduğunu

(ampirik izleyici materyalini kuramlaştıracak) anlamak ve açıklamak hedefini belirlemiştir. Alımlama analizi, medya mesajlarını kültürel ve topluma yönelik şekillerde şifrelenmiş söylemler olarak; izleyiciyi ise, anlam üretiminin aktif araçları/yaratıcıları olarak ele alır. Medya söylemiyle izleyici söyleminin karşılaştırmalı ampirik bir çözümlemesini sunar ve belirli izleyicilerin anlamın sosyal üretiminde farklılaşan yönlerini gösterir (Jensen ve Rosengren, 2005: 66-67). Alımlama analizi, izleyicilerin kitle iletişiminin anlamlarını yeniden ifade ettiği ve canlandırdığı medya kullanımının yorumlama süreçlerine ve günlük bağlamlarına ilişkin iç görüşler sunar. Modern toplumdaki göstergelerin yaşamı, büyük ölçüde izleyicinin başarısıdır (Jensen, 1993: 26). Dolayısıyla alımlama araştırmaları, salt kuramsal olasılıkları veya okuma/izleme pozisyonlarını tanımlamak yerine, izleyici pratiğinde hayata geçirilen metinlerin sunduğu çok çeşitli olasılıklara ve sosyal öznelliğin nasıl üretildiğine odaklanır.

İzleyici yorumlarının veya kod çözümlemelerinin izleyicilerin sosyo-ekonomik konumuna, cinsiyetine, cinsel yönelimine, etnik kökenine vb. bağlı olarak farklılaştığı görülürken, (izleyicilerin sembolik kaynaklara değişken erişimi) eleştirel veya muhalif okumalar için olasılıklar metne göstergebilimsel olarak kodlanmış derecelere göre tahmin edilir, etkinleştirilir veya kısıtlanır. Burada mesele, izleyicilerin ‘yanlış’ olmaları değil, yorumlarını kendileri de sosyal olarak belirlenmiş çeşitli söylemsel bağlamlara göre inşa etmeleridir (Livingstone, 2003: 343-344). Bu yüzden alımlama çalışmaları, o zamana kadar değersizleştirilen, marjinalleştirilen ve teoride hakkında sadece varsayımda bulunulan bir izleyici kitlesini görünür hale getirdi.

Alımlama analizi, izleyicilerin varsayılan çıkarları doğrultusunda iletişim ve kültür kurumlarının yeniden organize edilmesi için politik düzenleyicilere taslak sunarak, izleyicilere hak sağlar ve medya alımlayıcısı olmanın ne olabileceğini sorgular (Jensen ve Rosengren, 2005: 78). Fakat Hoiyer (2005: 107) alımlama çalışmalarında anlamın yalnızca izleyici tarafından yapılandırılmadığı, izleyicinin özerkliğinin yanında ideolojik bir etkinin de var olduğunu vurgulamaktadır.

Alımlama çalışmaları, son yıllardan bir dizi yaklaşım benimsemiş, özellikle farklı kültürel bağlamlarda ortaya çıkan (karşılaştırmalı, uluslararası çalışmalar) ampirik

zorluklara karşı daha da gelişmiştir. Değişen metinler ve teknolojilerden kaynaklanan yeni izleyici biçimleriyle de (örneğin, talk şovlara, reality şovlarına ve medya etkinliklerine halkın katılımı; sadece izlemek yerine katılan ve eyleyen hayranlar olarak izleyiciler, metin; ortaya çıkan veya hiper metin türleriyle çevrimiçi veya birden çok medyada –sosyal medya platformları- etkileşimde bulunmak) ilişki kurmuştur (Schroder, 2019).

Alımlama çalışmaları pozitivistin eleştirisine, özcülük karşıtlığına, alt sınıf üyeleri ve kadınlar gibi marjinalize edilmiş ötekilerinin yorumlarına dayalıdır. Gündelik hayat çalışmalarına katkıda bulunmuş ve izleyiciliğe değer vermiştir (Karabağ Sarı, 2014: 251). Özellikle 80’li yıllardan sonra izleyici odaklı çalışmalar arasında önemli bir yer kaplayan alımlama çalışmaları, izleyici-içerik ilişkisine dair hem nitel hem de ampirik nitelikte bir çözümleme geliştirir. İzleyici söylemlerinden hareketle derinlemesine görüşme (bire bir), odak grup görüşmesi ve katılımcı gözlem gibi (küçük ölçekli ampirik tasarımlar) veri toplama teknikleri kullanılarak veriler elde edilir ve bu veriler, içeriğe dair verilerle karşılaştırılan nitel yöntemlerle kullanılır. Amaç, alımlamayla ilgili süreçleri inceleyip, medya içeriğinin kullanım ve etkileriyle ilgili bir tavır geliştirebilmektir (Jensen ve Rosengren, 2005: 63-71). Ayrıca, etnografik izleyici araştırmaları da alımlama analizinde (özellikle Morley’nin çalışmalarıyla birlikte) sıkça kullanılmıştır.

3.2.3.1. Alımlama Çalışmalarının Başat Örnekleri

Kültürel çalışmalar geleneği çerçevesinde izleyici odaklı araştırmalarda en etkili ampirik çalışmalardan biri olarak kabul edilen ve günümüzde dahi önemini yitirmemiş ilk çalışma, 1980 yılında David Morley’nin yaptığı *The Nationwide Audience* adlı alımlama çalışmasıdır. Çalışma, 80’lerde hızlı bir gelişme gösteren bir çalışma alanı olan medya izleyicilerinin incelenmesinde önemli bir stratejik konuma sahip olmasıyla beraber, medya izleyicileri üzerinde ‘etnografik’ bir yaklaşımın artan popüleritesinde önemli bir an oluşturmıştır.

İngiliz televizyon kanalı BBC’de sabah kuşağında yayınlanan, güncel-popüler olayları konu alan bir magazin-haber programı *Nationwide* üzerinden Morley, bireysel yorumlarını belirlemede kültürel çerçevelerin rolünü belirlemek amacıyla program

materyalinin farklı sosyal geçmişlere sahip bireyler (farklı sınıfsal gruplar ya da toplumsal kümeler) tarafından nasıl yorumlandığını araştırmıştır. Çünkü Morley’a (1980) göre, daha önce sahip olunan kültürel değerler ve deneyimler, bireysel okumaların en önemli belirleyicisidir. Bu durum, anlam üretim süreci açısından önemlidir. Dolayısıyla her izleyici aynı programı farklı yorumlamakla birlikte farklı sosyal kimlikleriyle de ilgilidir. Bu araştırma projesi, belirli bir programın (*Nationwide*) belirli bir ortamın (televizyon) belirli bir modu veya türü (dergi/güncel olaylar) içindeki analizine odaklanmıştır (Morley, 1992: 69). Morley, izleyicilerin televizyon mesajına ilişkin özel yorumuyla (alımlama) sosyal (yalnızca sınıf değil) konumları arasındaki yakın ilişkiyi ele almıştır (Turner, 2003: 110). Bu çalışmayı yaparken, Stuart Hall’un Kodlama/Kodaçımleme modeli çerçevesinde kalmış ve bu modeldeki üç okuma biçimini pratiğe dökerek bunların ne oranda gerçekleşebileceğini görmeye çalışmıştır (Tudor, 1999: 130).

Morley, *Nationwide* adlı programın iki bölümünü çeşitli toplumsal kümeleri temsil eden yirmi altı farklı izleyici grubuna izletmiş ve bu gruplarla derinlemesine görüşme ve odak grup görüşmeleri düzenleyerek metinsel anlam üretimini incelemiştir. Araştırma kapsamındaki bireylerin meslek yelpazesi (sanat öğrencileri, çıraklar, banka müdürleri, sendikacılar, yüksek öğrenim gören siyahi öğrenciler, öğretmenler vb.) geniş tutulmuştur. Irksal karışım, tamamen beyaz gruplardan karışık ırk gruplarına ve tamamen siyah gruplara kadar değişmiştir. Morley, her grubun baskın parti-politik yönelimine, sınıf geçmişine, cinsiyetine ve etnik kökenine dikkat çekmiştir (Turner, 2003: 111 ve Morley, 1992). Araştırma sonucunda elde edilen bazı veriler, varsayımlara karşı gelişmiştir. Yönetim grupları ve çıraklar (işçi sınıfı) baskın/egemen okumalar üretirken, öğretmenler, sanat öğrenciler ve sendika yöneticileri (işçi sınıfı) müzakereli okumalar üretmiş; radikal işçi temsilcileri karakteristik olarak muhalif veya müzakere edilmiş okumalar üretmiştir. Ancak siyahi öğrenciler, programı alakasız bulup asla gönüllü olarak izlemeyeceklerini dile getirerek okuma yapmamıştır -ya da muhalif okumaya tabi tutulmuştur- (Morley, 1980: 134-148). Ayrıca, kendi sınıfının çıkarlarına uygun olduğunu düşündüğü şeyleri reddeden gruplar saptanmıştır. İşçi sınıfının her üç alımlama konumda var olduğu anlaşılmıştır. Her grup içinde iç farklılıklar ve bölünmeler olduğu, farklı grupların aynı materyale farklı bağlamlarda

kodaçımılama stratejileri ürettiği gözlemlenmiştir (Turner, 2003: 112 ve Morley, 1992: 84-85). Böylelikle bireyin sosyal konumunun alımlama biçimleriyle her zaman örtüşmediği anlaşılmıştır. Morley, sosyal konumlanmanın (ya da sosyolojik özneliliğin) sabit özne konumları üretmediği, böylece izleyicileri üç kategoriye bölmenin toplumsal yapıyı basitleştirdiği sonucuna varmıştır (aktaran Şakı Aydın, 2007: 126). Ang'e göre (2006: 177) *Nationwide*'ın keşfettiği şey, kod çözme anının metnin anlamı üzerinde sürekli bir mücadelenin sürdürüldüğü nispeten özerk bir süreç olarak değerlendirilmesi gerektiği fikridir. Metinsel anlamlar, metinlerin kendisinde bulunmaz; belirli bir metin, izleyicilerin onu yorumladıkları söylemler arası bağlama bağlı olarak farklı anlamlara gelebilir. *Nationwide*, "televizyon metninin çok anlamlılığının (*polysemic*) sadece teorik bir soyutlama değil, aynı zamanda aktif, doğrulanabilir ve belirleyici bir özellik olduğuna dair ampirik kanıt sağlaması" açısından önemlidir (Turner, 2003: 113).

David Morley'nin konuyla ilgili bir diğer çalışmasıysa *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure* (1986) adlı araştırmasıdır. Bu çalışmada Morley, bir önceki araştırmasındaki eksiklikleri ve eleştirileri aşmaya çalışır. *Family Television*'ın⁸³ ilgi noktası "belirli program malzemelerinin izleyici tarafından tabi tutulduğu farklı okumaların incelenmesinden, ev içi televizyon izleme bağlamının kendisine, yani programların okumalarının yapıldığı çerçeveye kayıyordu" (Morley, 1986: 2). Televizyonun ev içinde nasıl kullanıldığı, televizyon içeriklerinin izleyiciler tarafından nasıl alımlandığı/metinsel olarak yorumladığı ve aile içi cinsiyet rolleri ve televizyon izleme alışkanlığı arasındaki ilişkisi de incelenen konulardır.

Morley, çalışmasında içerik analizi, derinlemesine görüşme gibi tekniklerin yanı sıra ve katılımcı gözlem ve birlikte televizyon izleme gibi etnografik yöntemleri de

⁸³ Çalışma, farklı sosyal konumlardan farklı aile türlerinde 'televizyonun değişen kullanımlarını' detaylandırmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın odak noktaları şunlardır: a) ev televizyon setinin/setlerinin giderek artan çeşitli kullanımları -televizyon yayını, video oyunları, teletext, vb.) farklı 'bağlılık' kalıpları ve belirli programlama türlerine yanıt; c) aile içinde televizyon kullanımının dinamikleri: izleme tercihlerinin aile içinde nasıl ifade edildiği ve müzakere edildiği; günün farklı zamanlarında seçimleri görüntülemeyle ilgili olarak belirli aile üyelerinin farklı gücü; aile içinde televizyon materyalinin tartışılma yolları; d) televizyon izleme ile aile hayatının diğer boyutları arasındaki ilişkiler: boş zaman seçenekleri hakkında bilgi kaynağı olarak televizyon; seçimlere bakmanın belirleyicileri olarak boş zaman çıkarları ve çalışma yükümlülükleri (hem ev içinde hem de dışında). (Morley, 1986: 39).

kullanmıştır. Çalışmanın örneklerini çoğunlukla işçi ve alt-orta sınıfa mensup, iki veya daha fazla çocuğu olan on sekiz (beyaz) aile oluşturmuştur. Görüşmeler ‘yapılandırılmamış’ ancak bir buçuk saat ile sınırlandırılmıştır (Turner, 2003: 120). Ev içi iktidar yapılanması ve toplumsal cinsiyet hakkında önemli veriler sunan çalışmanın sonuçlarına bakıldığında Morley (1988: 146), cinsiyet temelli iktidar ilişkilerinin ev içi televizyon izleme faaliyetlerinde etkin bir öge olduğunu ortaya koyar. Cinsiyetin "görüşülen tüm ailelerde çalışan yapısal bir ilke" olduğunu ve bir dizi temel cinsiyet farklılığı gibi görünen şeyin aslında "kadın ve erkeklerin evde sahip oldukları belirli sosyal rollerin etkileri" olduğunu belirtmiştir. Bu çalışmada Morley, televizyon izleme konusunda toplumsal cinsiyetin önemini vurgular ve kadınları ön plana çıkararak alımlama çerçevesinde kadınların yerini de göz önüne alır (Ertekin, 2020: 124). Toplumsal cinsiyet rolleriyle televizyon izleme edimi arasındaki ilişkiyi şu başlıklar altında yorumlar: Program seçimindeki güç ve kontrol, izleme biçimi, planlanmış ve planlanmamış izleme, izleme miktarı, televizyonla hakkında konuşma, teknoloji-video kullanımı, yalnız izleme ve suçlu hazlar, program türü tercihi, kanal seçimi, ulusala karşı yerel haber programları, komedi tercihleri (Morley, 1986: 139-166). Sonuçlara göre ev içi televizyon izlemede baskın bir şekilde eril güç (erkek) hâkimdir. Erkekler neyin izleneceğine karar verir ve diğer aile mensuplarının seçimlerini dikkate almaz. ‘Hiçbir şey kaçırmamak’ adına sessiz bir ortam talep eder ve kesintisiz olarak izlemeyi tercih eder. Kadınlarsa, mutfaktaki televizyonda gündelik ev işleri sorumluluklarıyla beraber kesintili ve suçluluk duygusuyla televizyon izlemektedir. Erkekler haber ve tartışma programlarını tercih ederken, kadınlar drama ve gündüz kuşağı programlarını tercih eder. Böylelikle televizyon izleme ve yorumlama tercihleriyle eril gücün ideolojik çıkarımı arasında doğrudan olmasa da bir ilişki ortaya çıkar (Morley, 1986: 138-146).

Ien Ang’ın 1985 yılında gerçekleştirdiği *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* adlı çalışması da alımlama araştırmaları için önemli bir referans kaynağı olmuştur. Bu çalışma, 80’li yılların Amerikan yapımı en popüler pembe dizilerinden (*soap opera*) biri olan *Dallas*’ın, Hollandalı kadın izleyicilerce nasıl alımlandığını/okunduğunu ele almaktadır. Ang’ın çalışması, kendisinin Viva adlı kadın dergisine koyduğu bir ilana yanıt veren (bu ilanda programı neden

sevip/sevmediklerini sormuştur), kendi seçtiği bir izleyici grubu (çoğunlukla kadınlar) tarafından sağlanan materyalden yararlanmıştır. Ang, izleyicilerden gelen kırk iki adet detaylı mektubu (Ang, 1985: 9-10) çözümleyerek bazı sonuçlar ortaya çıkarır. Eserin gerçeği yansıtmadığına –ya da gerçekçi olmadığına (*unrealistic*)- yönelik yorumlara göre *Dallas*, ‘gerçekliğin çarpıtılmış bir görüntüsünü’ aktarmaktadır. “Bir metnin ‘içindeki’ ve ‘dışındaki’ gerçekliklerin karşılaştırılmasının merkezi olduğu bu gerçekçilik tanımına ampirik gerçekçilik denilir.” Gerçekçi bulmayıp beğenmeyenlerin aksine eserin birçok hayranı *Dallas*’ı gerçekçi bulduğunu, *Dallas*’ın gerçekçi içeriğini yaşadıkları zevkin bir nedeni olarak yorumlamıştır. *Dallas* üzerinden alımlanan gerçeklik algısına karşı ‘duygusal gerçeklik’ terimini ortaya koyan Ang, gerçekliğin bilişsel değil, duygusal bir olgu üstüne yapılandığını belirtir. Ayrıca eserdeki gerçeklik etkisinin ‘gerçek dünyayı’ betimlemek değil, izleyicilerde ‘katılım’ duygusunu pekiştirmek adına oluşturulduğunu vurgulamıştır (Ang, 1985: 36, 45-47).

Dallas üzerine yapılmış bir diğer çalışma da Liebez ve Katz’ın 1990 yılındaki *Interacting With Dallas: Cross Cultural Readings of American TV* adlı araştırmadır. Bu çalışmada her biri en az on kişiden oluşan dört farklı etnik kökenden gelen ve İsrail’de yaşayan Yahudi cemaatleri (Arap, Rus, Fas, Kibbutz), Amerikalılar ve Japonların programı nasıl ve nelere dikkat ederek yorumladıkları yapılan görüşmelerle araştırılmıştır. Araştırma sonucunda etnik kökenleri farklı olan grupları programı kendi kültürel geçmiş ve değerlerine göre alımladıkları görülmüştür. Arap ve Rus cemaatler programın ideolojik referanslarına dikkat kesilirken, Amerikalılar daha çok biçimsel özelliklere odaklanmıştır. Japonlar ise kültürel farklılıklardan dolayı programa ilgi göstermemiş ve hatta programı eleştirmiştir (Liebes ve Katz, 1990). Her kültürün kendi eleştirel öğelerinin, kültürel kodlarının ve etnik öğretilerinin bir metni alımlarken farklılaşmasına olanak sağladığı görülmüştür.

Geleneksel antropolojinin etnografik yöntemlerini kullanarak izleyici alımlama çalışmalarına katkı sağlayan birçok araştırma yapılmıştır. En iyi örneklerden bazıları, Londra’daki ‘Güney Asya’ diasporasında kültürel gelenekleri yeniden yaratmak için televizyon ve videonun nasıl kullanıldığını inceleyen Gillespie (1995), çizgi filmlerin ve diğer türlerin anaokulundaki küçük çocuklar -ve öğretmenleri- için anlamlarını

araştıran Seiter'in (1999) ve Hindistan'da televizyon izlemeyle ilgili olarak kadın kimliği sorunlarına bakan Mankekar (1999) ve kadınların video kayıt cihazlarını özgürleştirici bir teknoloji olarak kullanımına ilişkin çalışma yapan Gray (1992) bunlara örnek gösterilebilir. Bu araştırmalar, fiziksel dünyada medya tüketiminin yanı sıra başka yollarla bağlantılı izleyici topluluklarını araştırdıkları için bağlamsallaştırılmış bir etnografi modeli olarak hizmet etmektedir (Press ve Livingstone, 2006: 183 ve Schröder, 2018: 3).



4. YÖNTEM

4.1. Araştırmanın Konusu

Bu çalışma, bir izleyici araştırması olarak tasarlanmıştır. Netflix gibi tecimsel yayın yapan kuruluşların dünyadaki izleyici eğilimlerine göre içerik ürettiği varsayılırsa, bu durumun izleyicilerdeki etkisini anlamak önemli olacaktır. Bu çalışmada, Netflix orijinal televizyon içeriklerindeki queer anlatı ve imgelerinin izleyiciler tarafından nasıl alımlandığı araştırılmıştır. Kitlenin ürettiği anlamlara dayanan alımlama çalışmaları, kendisini kitle iletişim araçlarında üretilen anlamlarla ilişkilendirir. Ayrıca, izleyicinin ürettiği anlamlar da kitle iletişim araçlarıyla ilgilidir ve bu izleyici söyleminin medya söylemiyle karşılaştırıldığı anlamına gelir. Süregelen kırk yılda alımlama çalışmaları, giderek parçalanmış ve farklılaşmış bir araştırma alanını kapsamaktadır. Belli başlı merkezi odak ve/veya yaklaşımlardan bir tanesi de ‘yabancı’ kültürel metinler ve yerel izleyiciler arasındaki karşılaşmanın doğasını şekillendirmede kültürel konum ve kimliğin rolünü ele almaktadır. Bu çalışma, tamamı Amerikan yapımı olan queer-temalı Netflix içeriklerinin (yabancı kültürel metinler) yerel izleyiciler üzerindeki kültürlerarası alımlama sürecini incelemektedir. Dolayısıyla çalışmanın örneklem grubuna dâhil olacak Türk izleyiciler, kendi kültürel birikimleriyle ‘batı’ temelli yapımları yorumlamıştır.

4.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, Netflix’te yayınlanan ‘Netflix orijinal televizyon içerikleri’ oluşturmaktadır. Çalışmada ilk olarak Netflix’te yayınlanan ve queer anlatıya/karakterlere sahip içerikler belirlenmiştir. Netflix’te ‘queer-ilişkili’ (*queer-related*) içerikler fazla olduğundan, en yaygın ve öne çıkan içerikler arasından amaçlı örneklem türlerinden maksimum çeşitlilik örnekleme yöntemiyle seçilen (çoğunluğu yakın tarihli, güncel) 14 televizyon içeriği çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Burada amaç, veri çeşitliliğini sağlamak amacıyla bilgi açısından zengin olduğu düşünülen durumları (bu çalışma özelinde içerikleri) elde etmek, farklı program ve anlatı türüne sahip içeriklerin alımlamaya bir etkisi olup olmadığını, çeşitlilik gösteren durumlar arasında ne tür benzerlikler/farklılıklar olduğunu sunabilmektir. Böylece araştırma, genelleme kaygısı olmadan daha geniş bir perspektiften

yorumlanabilecektir. Seçilen içerikler, program türlerine göre (televizyon draması, reality show, belgesel) ve dramaların anlatı türüne göre (komedi, dram, bilim kurgu vb.) çeşitlilik alanı sağlamak amacıyla örnekleme dâhil edilmiştir.

Çalışma grubunu oluşturan katılımcılar kartopu örnekleme tekniğiyle seçilmiştir. Katılımcıların seçilmesinde araştırmacının kişisel bağları ve görüşmeciler aracılığıyla kurulan yeni bağlantılardan faydalanılmıştır. Kendilerini aktif Netflix kullanıcısı olarak tanımlayan (ve dolayısıyla bir Netflix hesabı olan) televizyon izleyicilerine, Netflix'teki queer anlatı ve temsiller üzerine bir araştırmaya katılmaları için dijital bir davetiye iletilmiştir. Araştırmaya dâhil olmayı kabul eden izleyicilere ön bilgilendirme formu gönderilmiştir. Bu formda çalışmanın konusu, amacı, odağı açıklanmış ve aynı zamanda araştırmacı tarafından belirlenen queer içeriklerin isimleri, künyeleri, görselleri vb. sunulmuştur. İzleyicilerden bu içerikler arasından kendi zevklerine uygun 4-7 adet içeriğin (televizyon dramalarında en az bir sezon ve her türden en az bir içerik) izlenmesi istenmiştir. Kimi katılımcıların, listedeki yapımlardan bazılarını izledikleri saptanmış, bu durumda katılımcılar izlemedikleri içeriklere yönlendirilmiştir. Ayrıca katılımcılara, listede yer almayan fakat daha önceden izlenilmiş queer karakter ve anlatıya sahip içerikler hakkında da yorum yapabileceği söylenmiştir. Çalışma kapsamında seçilen televizyon içerikleri Tablo 2'de sıralanmıştır.

Tablo 2: Çalışma Kapsamında Seçilen Netflix Orijinal Televizyon İçerikleri

İÇERİĞİN ADI	İÇERİĞİN YILI	İÇERİĞİN TÜRÜ
POSE	2018 - 2021	Televizyon Draması
SENSE8	2014 - 2018	Televizyon Draması
TALES OF THE CITY	2019 - ...	Televizyon Draması
HOLLYWOOD	2020	Televizyon Draması
BONDING	2019 - ...	Televizyon Draması
AJ AND THE QUEEN	2019	Televizyon Draması
FEEL GOOD	2020 - 2021	Televizyon Draması
THE POLITICIAN	2019 - ...	Televizyon Draması
UNBREAKABLE KIMMY SCHMIDT	2015 - 2019	Televizyon Draması
SEX EDUCATION	2019 - ...	Televizyon Draması
RUPAUL'S DRAG RACE	2009 - ...	Reality Show / Yarışma
QUEER EYE	2019 - ...	Reality Show / Yaşam
DISCLOSURE: TRANS LIVES ON SCREEN	2020	Televizyon Belgeseli
ALL IN MY FAMILY	2019	Televizyon Belgeseli

Çalışma grubuna dâhil olan katılımcıların queer kimlikler, queer cinselliği ve queer görünürlüğüyle ilgili konular hakkında konuşmaya istekli olmaları çalışma sınırlılıklarından biridir. Ek olarak, queer kimlikleri ve anlatıları daha kapsayıcı yorumlamak adına katılımcıların belli bir eğitim düzeyinde olması (en az lisans mezunu) ve queer/LGBTİ+ bireyler hakkında (az da olsa) bilgi sahibi olması beklenmiştir. Farklı cinsiyet, cinsel kimlik, yaş ve sosyo-ekonomik durumlar gözetilerek dijital kültüre ‘görece’ daha fazla uyum sağlamış ve sınırlılıklara uyan 20 katılımcı belirlenmiştir. Cinsel yönelim önemli bir kimlik eksenini olarak kabul edildiğinden, kendi cinsel kimliklerini queer ya da LGBTİ+ olarak tanımlayan 10 katılımcı ve kendilerini cisgender heteroseksüel olarak tanımlayan 10 katılımcı seçilmiştir. Katılımcıların eğitim düzeyleri, araştırmacının katılımcılara kolay

erişebilme durumu ve katılımcıların verecekleri cevaplarda dürüst olunacağına dair araştırmacıyla kurulan güven ilişkisi çalışma grubunun seçilmesindeki diğer sınırlılıklar olarak gösterilebilir.

Tablo 3: Katılımcıların Cinsiyet ve Cinsel Yönelimine İlişkin Veriler

	Queer Katılımcılar	Heteroseksüel Katılımcılar	
Kadın	5	5	10
Erkek	5	5	10
			$n=20$

Katılımcılara araştırmaya katılmalarının zorunlu olmadığı ve istedikleri zaman hiçbir olumsuz davranışa maruz kalmadan çalışmadan çekilebilecekleri söylenmiştir. Ayrıca araştırmaya katılanlardan elde edilecek tüm verilerin gizli tutulacağı ve sadece araştırmacı tarafından kullanılacağı belirtilmiştir. Katılımcının tamamı, Netflix ve queer ilişkisi üzerine yapılan bu çalışmaya katkı sağlamaktan mutlu olduğunu belirtmiş ve çalışmaya gönüllü olarak katılmıştır.

Verilerin toplanma aşamasından önce, araştırma kapsamında bir pilot görüşme yapılmıştır. Görüşme sonrasında gerekli görülen ifadeler değiştirilmiş, görüşme formundaki bazı sorular revize edilmiştir. Ayrıca, görüşme sorularının daha etkili bir şekilde ifade edilebilmesi adına nitel araştırma konusunda deneyimli kişilerden görüşler alınmıştır.

27-37 yaş aralığındaki katılımcıların meslek grupları ve cinsiyet/cinsel yönelim bilgileri aşağıdaki tabloda sıralamıştır.

Tablo 4: Katılımcılara Yönelik Genel Bilgiler

Katılımcılar	Kısaltma	Yaş	Meslek	Cinsiyet ve Cinsel Yönelim
Katılımcı 1	K1	27	Dansçı	Erkek / Eşcinsel
Katılımcı 2	K2	31	Serbest Araştırmacı	Erkek / Eşcinsel
Katılımcı 3	K3	30	Sosyolog	Erkek / Eşcinsel
Katılımcı 4	K4	30	Bağımsız Videograf	Erkek / Eşcinsel
Katılımcı 5	K5	29	Pilot	Erkek / Eşcinsel
Katılımcı 6	K6	28	Aşçı	Kadın / Eşcinsel
Katılımcı 7	K7	27	Grafiker	Kadın / Eşcinsel
Katılımcı 8	K8	28	Akademisyen	Kadın / Eşcinsel
Katılımcı 9	K9	32	Sosyal Medya Uzmanı	Kadın / Non-Binary
Katılımcı 10	K10	29	Tıp Doktoru	Kadın / Biseksüel
Katılımcı 11	K11	35	Modacı	Kadın / Heteroseksüel
Katılımcı 12	K12	28	Öğretmen	Kadın / Heteroseksüel
Katılımcı 13	K13	31	Mimar	Kadın / Heteroseksüel
Katılımcı 14	K14	29	Tıp Doktoru	Kadın / Heteroseksüel
Katılımcı 15	K15	37	Akademisyen	Kadın / Heteroseksüel
Katılımcı 16	K16	29	Mimar	Erkek / Heteroseksüel
Katılımcı 17	K17	31	Endüstri Mühendisi	Erkek / Heteroseksüel
Katılımcı 17	K18	32	Akademisyen	Erkek / Heteroseksüel
Katılımcı 19	K19	29	Finansal Danışman	Erkek / Heteroseksüel
Katılımcı 20	K20	31	Mimar	Erkek / Heteroseksüel

4.3. Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

Katılımcılara ön bilgilendirme metni gönderildikten sonra 30-40 günlük süreç içerisinde ilgili içeriklerin izlenilmesi istenmiştir. İzlenen içeriklerin detaylarını unutmamak adına, izleme sürecini bitiren katılımcılarla (bekleme süresini minimuma

indirerek) yarı-yapılandırılmış⁸⁴ derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Önceden hazırlanmış soruların yanında, daha ayrıntılı bilgiler almak amacıyla gerekli durumlarda katılımcılara bazı ek sorular da sorulmuştur.

Araştırmanın veri toplama süreci Covid-19 pandemisine denk geldiğinden temas ve bulaş riski göz önüne alınarak görüşmeler ZOOM platformu üzerinden çevrimiçi olarak yapılmıştır.⁸⁵ Görüşmeler, katılımcıların tamamı çalıştığı için ilgili katılımcının ve araştırmacının ortaklaşa belirlediği bir günün akşam saatlerinde gerçekleşmiştir. Değişiklik gösterse de yapılan görüşmeler ortalama 50-75 dakika aralığında sürmüştür. Görüşmeler sırasında önemli vurgular, gözlemler, eylemler ve araştırma sorularıyla uyumlu anahtar kelimeler/cümleler ayrıca not alınmıştır. Görüşmeler, katılımcıların da izni alınarak ses ve görüntü halinde kaydedilmiştir.

20 katılımcıyla yapılan görüşmeler toplamda 23 saat 37 dakikalık ham verileri oluşturmuştur. Görüşmeler önce dinlenilmiş, ardından transkripsiyon (verilerin yazılı hale getirilmesi) sürecinden geçerek doküman haline getirilmiştir. Transkript analizinden sonra, araştırma soruları için ortak tema ve kategoriler oluşturulmuştur. Bireysel katılımcıların görüş, tutum ve bakış açılarını nitel olarak anlamaya çalışan bu çalışmada, veriler nitel olarak toplanmış ve nitel olarak analiz edilmiştir. Bu süreç, sosyal bir olguyu deneyimleyenler için anlam başta olmak üzere yinelenen temaları, kalıpları ve kavramları belirlemeyi, verilerin tümevarımcı bir şekilde araştırılmasını, ardından bu kategorileri tanımlamayı ve yorumlamayı içermektedir.

Çalışma kapsamında nitel veri analizi yapılmıştır. Katılımcılardan toplanan veriler öncelikle kodlanmış, temalar/kategoriler oluşturulmuş ve anlam ilişkileri ortaya konularak sınıflandırılmıştır. Mantıksal bir şekilde düzenlenen verilerin bilgi içerikleri, önceden belirlenmiş başlıklar/alt başlıklar altında kapsamlı halde (katılımcıların yorumları üzerinden) açıklanmış ve yorumlanmıştır. Bilgi açısından zengin olduğu düşünülen bazı veriler, doğrudan alıntılarla gösterilmiştir. Temalar altında analiz edilen verilere ek olarak, katılımcıların değindiği belli başlı terimler,

⁸⁴ Yarı yapılandırılmış görüşmeler, yapılandırılmış bir yaklaşımın önceden planlanmış soruları ile yapılandırılmamış görüşmenin kendiliğindenliği ve esnekliği arasında denge kurar. Araştırmacı, soruları veya tartışma konularını önceden hazırlar ve görüşme sırasında takip soruları oluşturur (Salmons, 2014: 36).

⁸⁵ Çalışma kapsamındaki görüşmeler 27.03.2021 ile 29.04.2021 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir.

konuyla bütünlük sağlayabilmesi adına, ilgili bazı kavramsal/kuramsal alıntılarla ilişkilendirilmiş, böylelikle geliştirilen argümanlar desteklenmiştir. Sonuç bölümünde de izleyicilerin Netflix'teki queer anlatılarla/karakterlerle ilgili alımlama pratikleri, çalışmanın amaç sorularına karşılık gelecek şekilde özetlenerek açıklanmıştır.

Çalışma tamamlandıktan sonra müsaitliği gözetilerek çalışma grubundan iki katılımcıya (queer ve heteroseksüel katılımcılardan birer tane olmak üzere) yeniden ulaşılmış ve çalışmanın bulgular bölümü okutulmuştur. Burada amaç, katılımcılardan görüşlerinin doğru yansıtılıp yansıtılmadığına yönelik düşüncelerini almaktır. İki katılımcı da ilgili bölümleri okumuş, görüşlerinin doğru yansıtıldığını belirtmiş ve durumu onaylamıştır. Böylece çalışmanın güvenilirliği pekiştirilmiştir.

5. BULGULAR VE TARTIŞMA

Çalışmanın bu bölümünde, izleyicilerin Netflix yapımı olan queer içerikleri ve karakterlerin kimlik çerçevelerini nasıl alımladığına dair bulgular sunulmuştur. Öncelikle, tüm görüşmecilerin görüşmeler sırasında son derece açıklayıcı oldukları ve içeriklerdeki queer temsiller hakkında görüşlerini rahatlıkla ve kolayca paylaştıkları belirtilmelidir. Bazı durumlarda görüşmecilerin bakış açısı ve düşüncelerini çarpıcı bir şekilde göstermek amacıyla doğrudan alıntılara yer verilmiştir. Alıntılanan söz dizimi ve cümle yapısı her zaman doğru olmayabilir ancak tüm metinler ses kaydına göre doğruluk açısından iki kez kontrol edilmiştir. Hiçbir katılımcının görüşlerinin dışarda bırakılmaması adına yirmi katılımcının her birinden en az bir alıntı analiz bölümüne dâhil edilmiştir. Sözü edilen anlatıların ve karakterlerin daha iyi anlaşılabilmesi adına belirli yerlerde içeriklerden çeşitli görseller de kullanılmıştır.

Özellikle akademik yazımda queerin kimlik politikalarına örtük muhalefet için kullanıldığını ve genellikle LGBTİ+ olarak adlandırılan azınlık grubuyla özdeşleşmenin yerine, eylemleri ve uygulamaları vurgulayan bir cinsellik kavramsallaştırmasını desteklemek için kullanıldığını belirtmek önemlidir. Bu sebeple bu çalışmada (istisnalar haricinde), ‘gay, lezbiyen, biseksüel, transgender’ gibi kimlik etiketleri yerine, medya araştırmalarında sıklıkla muhalif yönün belirtilmesi amacıyla da kullanılan ‘queer’ terimi anlatılar, karakterler ve eylemleri nitelemek için kullanılmıştır.

Analiz temel olarak üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde izleyicilerin, daha önceki izleme tecrübelerine dayanarak genel olarak televizyon metinleri ve queer anlatı/karakterler arasında kurdukları ilişkilere ve genel çerçevede queer temsillerin önemine odaklanmaktadır. Burada amaç, Netflix öncesinde izlenen queer karakter ve anlatılara dair izleyicilerin hafızalarını yoklamak ve (gündelik hayattaki tecrübelerini de göz önünde bulundurularak) queerle ilgili deneyim, fikir ve belleklerini ortaya çıkarmaktır.

İkinci bölümde, katılımcıların çalışma kapsamında izlediği Netflix içerikleriyle (anlatılar ve karakterler) ilgili alımlamaları, belli başlıklar halinde düzenlenmiş ve

analiz edilmiştir. Katılımcılar, çalışma kapsamında seçilen içeriklerden en az dört tanesini izlemiştir.

Üçüncü bölümde, Netflix'in ürettiği queer içeriklerin Netflix'in kurumsal yapısıyla olan bağlantıları, içeriklerin potansiyel olarak ürettiği (direniş, kültürel, politik) söylemlerin karşılığı ve queer temsilin gelecekte ne gibi dönüşümler geçirebileceği genel hatlarıyla değerlendirilmiştir.

5.1. İZLEYİCİ DENEYİMLERİ IŞIĞINDA TELEVİZYONUN 'QUEER' HALİ

5.1.1. İzleyicilerin Netflix'i İzleme Motivasyonları

Değişen multimedya ortamında televizyonun konumu birçok araştırmaya konu olmuştur. Televizyon izleyicileri, genişleyen yeni medya pratikleriyle beraber daha küçük niş kitlelere bölünmüştür. Televizyon endüstrisinin, medya dünyasındaki merkezi konumunu güvence altına almak için yeni yollara yöneldiği söylenebilir. Dijital platformların ortaya çıkışıyla televizyonun tanımı genişlemiş ve medya yakınsamasıyla beraber izleme pratikleri ve deneyimleri değişmeye başlamıştır. Athique (2016), çevrimiçi medya ve medya yakınsamasının ışığında, "medya izleyicisi kavramsallaştırmamızın bir anda kökten bir şekilde bireyselleştiğini ve yoğun bir şekilde birbirine bağlandığını" özetler. Netflix'in de kendisini, çok daha az etkileşim ve üretkenlik gerektiren bir araç (*medium*) olan televizyonun yeni bir formu olarak konumlandığı söylenebilir.

Katılımcılara Netflix'i izlemelerindeki motivasyonlarına ilişkin fikirleri sorulduğunda ortaya üç tür yapısal ilişki çıkmaktadır:

a) Platformla Kurulan İlişkiler

Tüm katılımcıların ortak olarak öne sürdüğü temel izleme motivasyonu, Netflix'in yapısal özelliklerinin kolay ve pratik olduğu yönündedir. Kullanım kolaylıkları izleyicilere konfor alanı sağlamış ve içeriklerin sorunsuz olarak erişilerek tüketilmesine yardımcı olmuştur. İzleme listesi oluşturabilme, izlemeye kalınan yerden devam edebilme ve içeriklerin mobil cihazlara indirilebilmesi de izlenim pratikliğini pekiştiren özellikler arasındadır:

“Netflix yokken dizileri bilgisayarda ve internetten açıp izliyordum. Sonra D-Smart gibi kullanımı kötü, içerikleri fazla olmayan bir düzen de vardı. Netflix’in kolay kullanımı en iyi yanı” (K17, heteroseksüel erkek).

17 katılımcı, reklam ve lineer programlama sistemi başta olmak üzere kendilerini izlenim pratiği olarak çokça kısıtlayan geleneksel televizyonu izlemediklerini belirtmiştir. Ek olarak, İnternet üzerinden çeşitli sitelerde izlenebilen televizyon içeriklerinde de reklam izleme zorunluluğunun büyük bir sıkıntı olduğunu dile getirmişlerdir. Dolayısıyla Netflix kullanımıyla ilintili öne çıkan diğer yapısal ögeyse reklama dair donelere yer vermemesidir. Kategorize edilmiş düzenli bir ara yüz ve izleme zevklerine göre sanal zekânın topladığı verilerden kişiselleştirilmiş yeni içeriklerin önerilebildiği algoritma sisteminin varlığı da öne çıkan pratiklerdir:

“Seçenek fazlalığı ve reklam izlemek zorunda kalmamak beni rahatlatıyor. Ana akım medyadan bile bir şey izlerken, reklamın olmadığı internet sayfalarına yöneliyorum” (K15, heteroseksüel kadın).

“Yani her an izlemeyi sevdiğim türde bir başka içerik çıkabiliyor karşıma, çünkü bu içerik bolluğunda kaybolabiliyorsun bazen” (K1, eşcinsel erkek).

Yeni medya formlarıyla kurulan yapısal ilişkilerin, çevrimiçi deneyim sürecinde sağlanan kesintisiz ve pratik kullanım araçlarıyla büyük oranda ilişkili olduğu görülmektedir.

b) İçeriklerle Kurulan İlişkiler

Katılımcıların tamamı Netflix’teki içerik havuzunun geniş olmasını, platformu izleme tercihlerini oluşturan başlıca sebepler arasında belirtmiştir. İzleyiciler, tercih ve merak ettikleri içerik türlerine çoğu zaman ulaşabilmelerinden memnun durumdadır. İçeriklerin güncel bir döngüselliğe dağıtımına çıkarak tüketime sunulması, Netflix yapımlarına ilgiyi artırmıştır. Katılımcıların içeriklere yönelik görüşlerinde vurguladıkları ortak nokta, bu büyük dijital arşiv içinde program ve anlatı türlerinin (belgesel, televizyon draması, sinema, stand-up, reality televizyon vb.) çeşitliliğidir. Alışkın olunmayan formatların ve anlatıların mevcudiyeti, bazı izleyicileri yeni ya da alternatif içeriklere yönlendirmiştir:

“...daha çok keşfetmeyi istediğim hayatları Netflix’te buluyorum. Hem program türleri hem de insan hikâyelerini daha çeşitli buluyorum...”
(K3, eşcinsel erkek).

Netflix içeriklerinin, geleneksel haftalık ya da mevsimlik yayınlama sisteminden farklı olarak tüm bölümlerin bir seferde sunulmasının da çoğu izleyicinin medya metinlerini tüketim biçimini şekillendirdiği görülmektedir. Bu duruma ek olarak 8 katılımcı, içerik sürelerinin ideal ve tatmin edici seviyede olmasının izleme sürecini etkileyen bir faktör olduğunu belirtmiştir.

c) İzleme Pratikleriyle Kurulan İlişkiler

İsteğe bağlı yayıncılık (*video on-demand*) anlayışıyla hizmet veren Netflix, televizyon fantezilerinde anlık tatmin, sonsuz eğlence seçenekleri ve sürükleyici deneyimlerden oluşan bir aracılık kültürüne öncülük eder (Matrix, 2014: 133). Netflix’in izleyici kitlesi, geleneksel televizyona kıyasla nispeten daha küçük ve izleyicilerin onunla ilişki kurma şekli görece daha spesifiktir. Kişisel zevklere ve tavsiyelere göre içerik seçen katılımcıların çoğu, boş zaman aktivitelerinde görsel-işitsel doyuma ulaşmak, gündelik hayat stresinden uzaklaşmak ve duygusal düzenleme için kullandıkları Netflix’in, keşfetmeye daha açık bir konumda olduğunu belirtmiştir.

6 katılımcı, Netflix’in ürettiği ve popüleritesi yüksek içerikleri, izleyen herkesle konuşabilmek için tercih ettiğini söylemiştir. Medya metinleri ve izleyici arasında oluşan sosyal etkileşim, katılımcı kültüre uygun olarak genişletme, popüler ve gündemde olanı ‘kaçırmama’ isteğine yöneltilmektedir.

Swart’a göre⁸⁶ (2019), medya tüketim alışkanlıklarının değiştiği son altı-yedi yıllık süreçte, Netflix’in bireysel izleyicilik üzerindeki etkisi ön plana çıkmıştır. Covid-19 pandemisi sürecinde, Netflix’in abone sayısı ve dolayısıyla bünyesinde barındırdığı içeriklerin izlenme oranları da bir önceki yıllara oranla artış göstermiştir.⁸⁷ Artık Netflix’le beraber anılan *binge-watching* (Matrix, 2014: 120) terimi, bu

⁸⁶ Bknz: <https://www.greenbook.org/mr/market-research-trends/the-netflix-effect/>
(Erişim Tarihi: 07.05.2020)

⁸⁷ Bknz: <https://www.hollywoodreporter.com/business/digital/netflix-tops-200-million-subscribers-amid-pandemic-4118251/> (Erişim Tarihi: 07.05.2020)

bireyselleşmeyi pekiştiren bir izleme pratiği olarak görülebilir. Bir katılımcı, sözü edilen pratiği şu şekilde ifade etmiştir:

“Son zamanlarda pandemi yüzünden çok yalnızlaştık ve vaktimi geçirecek bir şeye ihtiyacım vardı. Artık bağımlı olduğumu düşünüyorum Netflix’e. Ben böyle oturup izlediğim zaman 10 saat izleyebiliyorum bazen. Bu baya yeni bir tüketim anlayışı gibi geliyor bana” (K9, non-binary).

Bir televizyon içeriğini kesintisiz/aralıksız bir şekilde art arda ve uzun bir süre boyunca izleme uygulaması olarak açıklanabilen *binge-watching*, (seri izleme) Netflix markasının hem üretim hem de pazarlama için kullandığı, izleyici kontrolünün yeni normlarına yanıt veren önemli bir parçasıdır. Bu izleme teşviki, televizyon ve izleyici arasındaki ilişkinin değişen dinamiklerine yerleştirilebilir. Steiner’a göreyse (2017: 153), insanları art arda izlemeye teşvik eden temel faktör ‘kültürel katılım arzusu’dur.

5.1.2. Televizyon Draması Değerlendirme Ölçütleri

Katılımcılara, bir televizyon dramasını izlerken beklentilerine ve içeriği beğenme ölçütlerinde nelere dikkat ettiklerine dair yöneltilen soruda; katılımcıların en önem verdiği ve öne çıkardığı ölçütlerin başında hikâyenin ‘özgünlüğü’ gelmektedir. Tek düze, tekrarlayan ve karikatürize edilmiş anlatıları izlemeyi tercih etmeyen katılımcılar için akılda kalıcılığı sağlayan, farklı insan hikâyelerine/bakış açılarına bağlı olarak çeşitli kültürel gruplarla etkileşim kurabilmek önemli bir noktadır: *“Belli bir süre için, etrafımda olmayacağını düşündüğüm olaylara karşı oluşturulmuş bir dünyaya ortak olmak isterim” (K10, biseksüel kadın).* Anlatıyla ilişki olarak öne çıkan bir diğer ölçütse, hikâyenin sürükleyicilik, akışkanlık ve merak uyandırma düzeyidir: *“Diziler episodik olduğu için merak unsurunun tetikleyici olması lazım, yani bir sonraki bölümü merak etmeliyim. İlgimi yitiriyorsam devam etmiyorum genelde” (K4, eşcinsel erkek).*

12 katılımcı, izledikleri anlatı türünün (komedi, polisiye, dram, gerilim vb.) beklentilerini karşılayıp karşılamamasına göre değerlendirme yaptığını belirtmiştir: *“En temelde türüne bağlı. Komediye kahkaha atmak, aksiyonsa heyecan duymak isterim” (K17, heteroseksüel erkek).*

8 katılımcıysa, izledikleri içerikle kişisel bağlar kurabilmenin ve anlatının kendi hayatlarına dair düşündürücü mesajlar üretebilmesinin, karakterlerin toplumsal açıdan ilişkilendirilebilecek düzeyde olmasının önemini vurgulamıştır:

“Kendimle özdeşirebildiğim hikâyelere daha çok yaklaşıyorum, alanım da psikiyatri olduğu için. Politik içeriklerden çok mesela insan ilişkilerine odaklanan, kişisel veri verebilecek dizileri daha çok seviyorum” (K14, heteroseksüel kadın).

11 katılımcı, oyunculuk ve oyuncular arasındaki kimyanın, içeriğe dair ilk izlenim sürecinde etkili bir kriter olduğunu belirtmiştir. Karakterlerin değişen duygu aktarımların inandırıcılığı ve doğallığı, anlatıyla kurulan etkileşimi güçlendirmektedir. Ek olarak 6 katılımcı, anlatının teknik becerilerinin de güçlü olmasının (kurgu, görüntü yönetimi, sanat yönetimi vb.) seyir keyfini artırdığını ifade etmiştir.

5.1.3. Televizyonda Queer İmgelere Dair Bellek

Katılımcılara, Netflix platformunu kullanmaya başlamadan önce televizyon metinlerinde queer temalı anlatılara ya da queer karakterlerin olduğu içeriklere rastlayıp rastlamadıkları sorulmuştur. 17 katılımcı rastladıklarını söylemiş fakat içlerinden 12’si, anlatısını doğrudan queer tema üzerine kuran ve ana karakterin queer olduğu bir televizyon içeriğini daha önceden izlemediklerini söylemiştir. 6 katılımcıysa (K2, K4, K7, K12, K15, K19) televizyon içeriğinden ziyade sinema filmlerinde queer temalı anlatılara daha sık denk geldiklerini belirtmiştir. Netflix öncesinde queer temalı televizyon içerikleri hakkında pek fazla bilgi sahibi olmayan 5 katılımcıysa, Netflix kullanmaya başladıktan sonra bu tema ve karakterlere karşı daha fazla farkındalık kazandığını ifade etmiştir:

“Netflix’ten önce çok fazla queerle ilgili yabancı dizi izlemiyordum. Daha çok Avrupa sanat sineması içinde festivallerden veya Mubi’den queer doyuma ulaşıyordum” (K2, eşcinsel erkek).

Anlatı içindeki bazı karakterlerin queer olduğu, dolayısıyla zaman zaman queer ilişkilerin yaşandığı ve anlatıldığı (çoğunluğu 2010’lu yıllarda yapılmış) *Six Feet Under*, *Modern Family*, *Looking*, *Shameless* ve *Glee* gibi dramaları örnek veren bazı

katılımcılar, bu dramaların görünürlük ve anlatı açısından klişeleri ‘nispeten’ aşan, stereotipleştirmekten uzaklaşan içerikler olduğunu dile getirmiştir:

“Glee’deki atmosfer çok queer gelirdi bana. Cinsiyet esnekliği, transgenderlar, interseks karakterler vs. bu denli queer karakterleri en yoğun şahit olduğum ilk diziydi. Tek normalin heteronormativite olmadığı bir evrene queerle uyumlu bir evren diyorsak eğer, Glee tam olarak buydu bence. Tek normal yoktu. Engelli, down sendromlu, Asyalı karakterler vardı. Down sendromlu biri ‘zorba’ idi orda, atipiklik durumu vardı. Cinsel yönelim açısından da sadece tek düze hetero/homo değil, daha karmaşık ve çeşitli karakterler görüyordum” (K5, eşcinsel erkek).

Bazı katılımcılar, Türk medyasında ‘mikro düzeyde’ de olsa ‘queer sayılabilecek’ üstü örtülü, imalarla kaplanmış karakterlere/sanatçılara rastladıklarını, fakat bunların çokça abartılı ve realiten uzak temsiller olduklarını söylemiştir. Medyadaki bir karakterin queer olarak alt metinsel kodlanmasıyla açıklanabilen ‘queer kodlama’ (*queer-coding*), hikâyeye queerliği dâhil eden fakat karakterlerin cinselliğiyle ilgili ipuçlarını gizleyen bir anlayışa sahiptir. İzleyicilerin aşına olduğu bazı özellikler ve klişeler kullanılarak bir karakter queer olarak kodlanabilir. Genellikle abartılı erkeklik/kadınlık ve aşırı cinsellik bu özellikler arasındadır: *“Avlu diye bir dizi vardı. Hapishanede geçiyordu ve oradaki karakterlerin imalı da olsa lezbiyen olduğunu düşünmüşümdür hep” (K7, eşcinsel kadın).* Bu tutum yalnızca belirli bir sosyal bağlamla değil, aynı zamanda eşcinselliğin/queerliğin ana akım temsillerinin sınırlı olduğu bir medya bağlamıyla da ilişkilendirilebilir.

5.1.4. Queer Karakter Portreleri

Katılımcılardan, önceki izleme deneyimlerine dayanarak televizyon metinlerinde gördükleri queer karakterleri nasıl tanımladıklarına ve akıllarında ne gibi imgelerin kaldığına yönelik fikirleri istenmiştir. Katılımcıların aşına olduğu queer karakterlerin yer aldığı televizyon içeriklerinin miktarının kişiden kişiye farklılıklar gösterdiği de unutulmamalıdır. Yine de katılımcılar, önceki izlenimleri hakkında kolayca genellemeler yapabilmiş ve bazıları birçok özel örnek de vermiştir. Burada dikkat çeken noktaysa, katılımcıların çoğunlukla ‘eşcinsel erkek’ yani ‘gay’ kimliği üzerinden tanımlama yaptıklarıdır. Sadece 3 katılımcı ‘lezbiyen’ temsili üzerine

genellemeler yapmıştır. Biseksüel, transgender ya da diğer queer kimlikler hakkında fikir belirten katılımcı olmamıştır.

Hem queer hem de heteroseksüel katılımcılar tanımlamalarını yaparken, queer karakterler hakkındaki en baskın özelliğin ‘stereotipik’ davranış kalıplarına mahkûm edilmiş, bedensel ve cinsel kimlik ifadelerinin özellikle vurgulanarak ön plana çıkarıldığı temsiller olduğu vurgulanmıştır. Stereotipik öğelerin başındaysa eşcinsel erkeklerin: “...feminen hatta hiper feminen, flamboyant (allı pullu, gösterişli), dedikoducu, abartılı ve ‘arsız’ davranışlarıyla her daim flört etme modunda olan; ya da tam tersi maskülen, kaslı, yakışıklı...” (**K1, eşcinsel erkek**) gibi etiketler altında toplandığı görülmektedir. Sözü edilen tanımları yine medya aracılığıyla yaptığını belirten **K1**, medyanın queer karakterleri körüklercesine temsil ettiği için toplumun bu etiketleri gündelik hayatta ihtiyaç haline getirdiğini eklemiştir. Böylece ‘gay’ kimlik etiketi, açıkça olumsuz bir çağrışım alır.

Lezbiyen temsillerde yine fiziksel öğelerin ön planda olduğu; “...erkek tavırlı, kısa saçlı, ağırbaşlı, bazen sinirli ve asi, cool (havalı), feminist gibi takılan...” (**K12, heteroseksüel kadın**) çoğunlukla maskülenliği sergileyen ‘butch’ lezbiyen imajının zihinsel somutlaşması olarak görülmektedir. Queer kadınlar, “çizginin dışına çıkan, bir erkeğe cinsel/ekonomik bağımlılıktan çıkmış” olarak algılanmaktadır (Pharr, 1997: 66). Karşı cinsiyetin yapılanmış davranış kalıplarına ve fikirlerine sıkıştırılan karakter temsillerinin, doğrudan cinsiyet normlarıyla temellenmiş olduğu; kadın/erkek gibi bir ikiliğin queerlerde ‘fem/butch’ olarak keskin bir çizgiyle karşılık bulduğu katılımcılar tarafından dile getirilmiştir. Bu durum, heteronormatif tutumların cinsiyet ve cinsel yönelim üzerinde kurduğu egemen bir anlayışa hizmet etmekle beraber, hegemonik cinsiyet standartlarının idealize edebilmesine zemin hazırlayabilir.

Heteroseksüel karakterlerin aksine, queer karakterler cinsel yönelimleriyle kolayca tespit edilebilir durumdadır. Dolayısıyla, heteroseksüel karakterlere uygulanmayan fiziki ve cinsel sınırlamalar, çoğu queer karakterlerde vücut bulmuştur. Karakter çeşitlemesinin eksikliği ve tektipleştirme anlayışının olumsuzluğuna vurgu yapan çoğu katılımcı, bu durumun toplumsal algıda negatif temsiller oluşturduğu/oluşturabileceği düşüncesinde hemfikirdir: “Queer karakterlerin insani

yönünden çok, bu basmakalıplara ötelenmesi doğrudan bir ayırtırmaya sebep verir. ‘Sen öylesin ve öyle olmalısın’ düşüncesini aşılır” (**K11, heteroseksüel kadın**). Dolayısıyla, queer karakterlerin karmaşık bireyler gibi görünmelerine neden olacak boyutsallıktan yoksunluk söz konusudur.

Katılımcılar, queer karakterlerin anlatı içindeki pozisyonları hakkında genel yapıya da değinmiştir. En çok üzerinde durulan konumsa, queer karakterlerin anlatı içinde ‘yan karakter’ olma durumudur. Pek çok katılımcı, queerlerin genellikle ana karakter olarak tasvir edilmediğini savunmuştur: “Bir düşününce ana karakter olarak izlediğim aklıma gelen bir queer karakter hatırlamıyorum. Yan karakterden ana karakterliğe terfi durumu çok yeni. Benim için onlar ‘gay çocuk’ ya da ‘lezbiyen kız’dan öteye gidemiyordu” (**K6, eşcinsel kadın**). Böylelikle queer deneyim belirli bir düzeye indirgenir. Karakterlerin ikincilliği ve hikâyelerinin yüzeysel anlatımıyla uyumlu bir karakterizasyon ön plana çıkar. Yan karakter olma durumunun anlatıyı da etkilediğini düşünen **K10 (biseksüel kadın)** ve **K4 (eşcinsel erkek) pink-washing**⁸⁸ kavramının içeriklere hâkim olduğunu, bu sebeple çeşitlilik yaratmak ve ‘sadece’ görünürlük kazandırma adına “içi boş ve manasız” karakter üretiminin pekiştirildiğini vurgulamıştır. Dolayısıyla queer kimlik, karakterlerin birincil özelliğidir ve başka bir şeyin açıklanmasına gerek kalmayan bir bakış açısı söz konusudur. Birçok katılımcının yorumuna göre de heteroseksüel karakterlerin aksine queer karakterler neredeyse tek boyutlu, karmaşıklık ve derinlikten yoksun bir yapıda temsil edilmektedir. Tek boyutluluk da kimliklerinin her daim ‘komik ve neşeli’ haliyle ilişkilendirilmiştir. ‘Güzel ve mutlu’ olmanın yanlış bir tarafı olmasa da bundan başka bir şey olmayan karakterler portreleri istenmeyen bir durumdur. Tam aksine, bazı katılımcıların (**K1, K4, K16**) dikkat çektiği noktaysa, queer temsillerin (özellikler geylerin) komedi unsurlarıyla harmanlanmış ikincil roller dışındaki anlatılarında, kimlikleri sebebiyle varoluşsal acılar çeken, intihara meyilli depresif bir imaj çizen, travmatik ve tek yönlü

⁸⁸ LGBTİ+ hakları bağlamında, ilerici, modern ve hoşgörülü olarak algılanmak için eşcinsel dostluğuna başvurarak ürünleri, ülkeleri, kişileri veya varlıkları tanıtmaya yönelik çeşitli pazarlama ve politik stratejileri tanımlamak için kullanılan bir terimdir (Schulman, 2011).

Bknz: <https://www.nytimes.com/2011/11/23/opinion/pinkwashing-and-israels-use-of-gays-as-a-messaging-tool.html> (Erişim Tarihi: 10.05.2020).

anlatılan unsurların hikâyelere dâhil edildiğidir. Bunun yanında belalı, tekinsiz, ahlaksız ve itici tasvirler de queer karakter imgelerine dair hatırlanan diğer özelliklerdir.

Yan karakter olma durumuna ek olarak 6 katılımcının belleğinde, queer karakterlerin (çoğunlukla gay), heteroseksüel karakterlerin (çoğunlukla kadın) en yakın gay arkadaşı (*Gay Best Friend*) konumunda kaldığı görülmektedir: “...ana karakter beyaz cis-hetero bir kadındır, yanında da bir gay karakter belirir. Eğlencelidir, komiktir ve alışveriş yapmayı sever...” (**K9, non-binary**). Bu durumda ‘marjinalize edilmiş’ queer karakter (ya da *gay best friend*), başka bir heteroseksüel kahramanın özgünlüğe, cesarete ve belki aşka giden yolculuğunu/hikâyesini desteklemek adına vardır. Hikâyesinin ve karakter gelişiminin arka plana atılması queer özneyi (ihtiyaç halinde), ‘heteroseksüellerin aksesuarı’ olarak konumlandırabilir. Bir katılımcıysa konu hakkındaki; “...başrolün arkadaşının gay olması benim için önemli değil ama bunu özellikle klişelerle vermelerinden rahatsız oluyorum” (**K16, heteroseksüel erkek**) yorumuyla, kimliğin stereotipik öğelerle altı çizilerek sergilenmesini olumsuz karşılamaktadır. Queer karakterler küçük veya tesadüfi roller alırken, heteroseksüel karakterler başı çeker. Bu durum “queer emsallerine göre heteroseksüel karakterlerin duygularına, bakış açılarına ve deneyimlerine sürekli olarak ayrıcalık” tanınmasıyla açıklanabilir (Becker, 2006: 182). Bu çevresel konumlandırma aynı zamanda queerle ilgili olay örgüsünü de azaltır. Hegemonik olarak anlaşıldığında bu, anlatıya dahil etmenin sınırlarından birine işaret eder: Queer karakterler, anlatısal olarak heteroseksüel karakterlere tabi oldukları ve sistemik heteroseksizme ve heteronormativiteye dikkat çekebilecek politik savunuculuktan veya buna karşı koymanın mevcut yollarından kaçındıkları sürece hikâyenin bir parçası olabileceği düşüncesini pekiştirir.

10 katılımcı, queer karakterleri belli başlı ilgi ve yeteneklere kodlanmış klişelerle hatırlamaktadır. Katılımcılar, özellikle gay karakterlerin; “...moda bilincine sahip, ev dekorasyonunda iyi, marjinalize edilmiş zevkleri olan, sanata yatkın...” (**K8, eşcinsel kadın**), derin ihtiyaç ve düşünceleri yokmuş gibi görünen, eğlenceli yönünün ağır bastığı tasvirlerini endişeyle karşılamıştır. **K1 (eşcinsel erkek)**, queer karakterlerin politik bir duruş sergileme eksikliği sebebiyle “ciddi olmayan ve bu sebeple bir tehdit

*gibi görülme*yen,” her an gerçeklikten sapabilme potansiyeline sahip olduğunu ifade etmiştir. Bu durum, heteronormatif statükoyu zorlamamak ve heteroseksüel izleyicileri ‘kabul edilebilir’, filtrelenmiş bir temsile alıştırmak amacıyla bağlantılı olabilir. Pharr’a göre (1997: 18) mevcut sosyal yapıları baltaladığından “eşcinsel erkekler, erkek egemenliğine ve kontrolüne yönelik bir tehdit” olarak algılanmaktadır. Yani eşcinsel erkek, erkeklik olgusuna ihanet etmektedir. Başta aile kurumu olmak üzere ataerkinin korunması için medya üzerinden queer korku yaratılması gerekmektedir.

Genel olarak birçok katılımcı, önceki izleme deneyimlerinden hatırladıkları kadarıyla televizyondaki queer karakterlerin; eşcinsel statüleriyle sınırlandırıldığını ve stereotipik olarak adlandırdıkları bedensel ve davranışsal öğelerle süslendiğini belirtmiştir. Bu unsurların onları güçlü bir şekilde tanımladığı ve çoğu zaman queer/eşcinsel olmaktan öteye geçilemediğini vurgulanmıştır. Dolayısıyla queerlik ya da eşcinsel kimlik, anlatılar içinde kendi başına bir amaçtır. Görüşülen kişilerin queer karakterleri, cinsel yönelimlerinden ve azınlık statülerinden çok daha fazlası olarak gördüğü ve bu sebeple queer karakter temsil ve tanımlarından hoşnut olmadığı genellemesi yapılabilir.

5.1.5. Queer Karakterler ve Gündelik Hayat

Queer karakter tanımlamalarının yanı sıra, katılımcılardan (önceki izleme deneyimlerinden yola çıkarak) televizyondaki queer temsillerini gündelik hayatta tanıdıkları queer bireylerle karşılaştırmaları istenmiştir. Queer katılımcıların 7’i, heteroseksüel katılımcıların da 3’ü; medya temsilleriyle kendi queer çevreleri arasında belli başlı davranış kalıplarının ‘nispeten’ örtüştüğünü, 3 katılımcıysa doğrudan bir etkileşim kurabildiğini belirtmiştir. Burada öne çıkan kalıpsa, yine eşcinsel erkek kimliği üzerinden tanımlanan ‘feminenlik’ olmuştur. Feminenlik, geleneksel olarak maskülenlikle ilintili davranışlar sunması beklenen biyolojik erkeklerin; toplumsal cinsiyet algısına ters düşecek şekilde kadınsı (olarak nitelendirilen) davranış ve üslupları sergilemesidir. Televizyon içeriklerinde en sık karşılaşılan ‘gay stereotip’ unsuru feminenlik, birçok eşcinsel erkeği (kimliğin davranışsal tezahürü olarak) tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Katılımcılar, medya temsillerinde gördükleri

ve ‘abartılı’ olarak değerlendirdikleri feminen karakterlerin; gündelik hayat gerçekliğiyle düşünsel olarak örtüşmediğini ve bu durumun gündelik hayatta tanıdıkları queer bireylerle tam anlamıyla bağdaştırılamayacağını altını çizmiştir:

“Tabi ki ister istemez feminen bir karakter izlediğimde, feminen bir arkadaşına benzetebiliyorum ama geylerin hepsi aynı olamaz. Herkesi yansıtamaz bu durum. Mesela RuPaul’s Drag Race izlediğimde oradaki drag queen’ler benim tanıdığım drag queen’lerle çok benzer, çünkü karakterler gerçek. Bağ kurması daha olası” (K7, eşcinsel kadın).

Queer bireylerin daha çeşitli olduğunu savunan ve bu sebeple queer temsillerle gündelik hayattaki queer bireyler arasında bir örtüşme olmadığını belirten 7 katılımcı da klişeleri genelleştiremeyeceğini dile getirmiştir:

“Hiç bu gözle bakmıyorum izlerken. Kendim de gay olduğum için bir gay gördüğümde kategorize etmiyorum ya da karşılaştırma yapmıyorum” (K3, eşcinsel erkek).

“Bu feminiteye maruz kaldıktan sonra çeşitli insanları, mesela daha maskülen olanları günlük hayatımda tanıdığımda şaşırmama sebebiyet verebiliyor. Bu karakterlerin realiteyle örtüşmediğini gördüğümde algımı aşabiliyorum” (K14, heteroseksüel kadın).

Böylece çoğu katılımcıya göre; bazı davranış kalıpları haricinde queer temsiline gündelik hayat gerçekliğiyle farklılık gösterdiğini, hetero-merkezci perspektifle idealize edilmiş medyadaki queer kimlik imajının kendi bilinçleriyle örtüşmediğini söylemek yanlış olmayacaktır.

5.1.6. İdeal Queer Temsili Mümkün Müdür?

Queer karakter tanımlamaları ve gündelik hayat gerçekliğiyle kıyaslamalarının ardından katılımcılara, kendileri için televizyon içeriklerinde ideal bir queer temsiline var olup olamayacağına dair düşünceleri sorulmuştur. Katılımcıların 14’ü (8’i queer, 6’sı heteroseksüel olmak üzere) ideal bir queer temsiline olamayacağını ifade etmiştir. Geliştirilen argümanların çoğu, queer bireylerin karmaşık kişiliklerini ve hayata bakış açılarını idealize etmenin, yine heteroseksüel algıyı pekiştireceği ve temsile zarar verebileceği yönündedir: “...yapısı gereğince queer’i bir ideale oturtmak mümkün değil. Birini ideal göstermek queere yapılabilecek en büyük hakaret bence” (K4,

eşcinsel erkek). Çalışma kapsamında izlediği *All In My Family*⁸⁹ adlı belgesel üzerinden fikrini açıklamaya devam eden **K4**, aile kurumuna saygısı olan ve kendisi de olabildiğince geleneksel yaşamaya (evli olması ve evlatlık çocuk edinmesi) çalışan Çinli bir eşcinseli idealize edip tüm yapımları bu biçimde yapmanın, toplumda ‘olacaksın böyle ol’ algısı yaratabileceğini, bunun da queer kimlik ve topluluğu bir alanda kategorize edebileceğini ifade etmiştir. Benzer bir şekilde **K16**, **K18**, **K19** ve **K20 (heteroseksüel erkek)** de, queer temsili ve bu şemsiye altındaki birçok kimliği, yönelimi ve tanımı idealize etmenin doğru olmadığını, bunun queeri daha da kalıplaştıracağını ve dolayısıyla anlatılarda stereotipleştirmeye uygun bir ortam hazırlayacağını belirtmiştir. Böylece queer özne ve akışkanlığın idealleştirilmesi, queer bedenleri marjinalleştirmeye ve belli bir düzene adapte etmeye hizmet edebilir.

K2 (eşcinsel erkek), queeri bitmemiş bir hal olarak gördüğü için temsilleri idealize etmenin mantıksızlığını vurgularken; **K3 (eşcinsel erkek)** ise queer öznenin ziyade queer anları (*queer moments*) idealize edebildiğini, izlediği *Pose* adlı drama üzerinden örneklemiştir:

“Queer olarak Electra’yı değil ama Elektra’nın, kendisi ve arkadaşlarını trans oldukları için restoranda istemeyen beyaz cis-heteroseksüel kadının ağzının payını verdiği sahneyi yani o anı idealize edebilirim.”



K3’ün idealize ettiği queer an.

Kaynak: *Pose*, 2.sezon 9.bölüm: 27’

⁸⁹ Taşıyıcı annelik aracılığıyla çocuk sahibi olmayı seçen Çinli bir eşcinsel erkeği ve onun Çin’deki geleneksel ailesini konu edinen Netflix yapımı (2019) bir kısa belgeseldir.

Michael Warner, *Fear of a Queer Planet* adlı eserinde queerliği idealize etmeye çalışmıştır. Warner'ın ideal queerlik vizyonunda queerler; kararlı bir şekilde ikili değillerdir (*non-binary*), sosyal adaletsizliğin çoklu kesişimlerinin farkındadır ve kendi damgalanmaları konusunda incelikli bir perspektife sahiptir. Ona göre “queer olmak, bu konularla ilgili yerel ve kademeli kavga etmek” anlamına gelir (Warner, 1993: 26). Goodman'ın queer politikası,⁹⁰ cinsiyetin idealleştirilmesinden ziyade eşitlik ve sosyal adalet fikirlerini yeniden düşünmek için bir çağrıdır. Queer, bireyler için hedeflenen idealize bir değerdir ve etik bir duruş için zemin oluşturur (Goodman, 1977'den aktaran Karnak, 2015: 21). Eş deyişle idealize edilen kimlik değil, kavramın kendisidir.

Bazı katılımcılar kendileri için ideal queer temsilini açıklarken, temsilin ‘ne/nasıl olmaması gerektiği’ üzerinden değerlendirmiştir. Queer karakterin üzerine ‘etiket’ gibi yapıştırılan cinsel kimliğin, karakter anlatısının önüne geçmemesi gerektiğini vurgulamışlardır: “*Bir karakter geyse, ben onun her saniye gay olduğuna ikna olmak zorunda değilim. Cinsel kimliğini hayatının her alanında performe etmesine gerek yok*” (**K7, eşcinsel kadın**). Heteroseksüel karakterlerin cinsel pratiklerine uygulanmayan bu tür etiketlerin queer karakterlerde vücut bulmasının ‘ayırıştırıcı ve dikkat dağıtıcı’ potansiyele sahip olduğunu ifade eden **K6 (eşcinsel kadın)**, kimlik üzerinden vurgulanan damgalamaları kesin bir dille reddetmektedir.

Aynı şekilde **K8 (eşcinsel kadın)** ve **K11 (heteroseksüel kadın)** de, gündelik hayatta görmeye alışkın oldukları ve keskin ayrımlarla kimliğin ön plana çıkmadığı ‘doğal’ tasvirlerin gerçeklik algılarına daha yakın olduğunu belirtmiştir. **K10 (biseksüel kadın)** ise, çalışma kapsamında izlediği *Sense8*’deki Nomi adlı karakterin, trans kimliğine vurgu yapılmaksızın hikâye içindeki sunumunu ideal bulmuştur. 2 katılımcıysa, doğrudan ideal gördükleri queer karakterler üzerinden fikir geliştirmiştir. **K5 (eşcinsel erkek)** *Glee* (2010-2015) adlı müzikal dramadaki Kurt Hummel karakterinin “...dik duruşlu, vakur, kendinden emin, zorluklara göğüs gören, görünürlük için savaşan ve adapte olmak için kendinden ödün vermeyen...” kişilik özelliklerini; **K12 (heteroseksüel kadın)** yine çalışma kapsamındaki reality-show

⁹⁰ 1969’da queeri doğrudan politik bir kavram olarak ilk kez kullananlardan biri, aktivist ve akademisyen Paul Goodman’dır (Karnak, 2015: 9).

Queer Eye'daki *Muhteşem Beşli*'den biri olan Jonathan'ın "...kendisine verilen tüm etiket ve klişeleri yeri gelince kullanan ama aynı zamanda ezip geçen, stereotipleri ters yüz eden, daha anarşist ve sarkastik..." duruşunu, queer temsil bakımından önemli bulmuştur.

5.1.7. Queer Temsilin Önemi ve Potansiyel Katkıları

Katılımcılara, normatif olmayan (*non-heterosexual*) cinsel kimlik ve/veya yönelimlerin, televizyon içeriklerinde temsil edilmesi/görünürlük kazanmasının önemi ve bu durumun queer kimliklere ne gibi katkılar sağlayabileceğine yönelik düşünceleri sorulmuştur. Katılımcıların 19'u, medyanın toplum bilincini şekillendirmedeki rolünü öne sürerek queer kimliklerin ekranda temsil edilmesinin son derece önemli olduğunu belirtmiştir. İnkâr edilemez bir sosyal gerçeklik olarak yaklaştıkları queer veya LGBTİ+ bireylerin, geniş kitlelere tanıtılması açısından en önemli etmenlerden birinin (bu bağlamda) uzun süreli formatı gereğince televizyon dramaları olduğunu düşünen çoğu katılımcı, görünürlüğün sunabileceği birçok faktörden söz etmiştir.

Katılımcıların üzerinde en çok durduğu etken, queerlere karşı toplumdaki (çoğunlukla) olumsuz algıların değişimine sağlayabileceği düşünsel katkı olmuştur. İnsanların görmediği ya da bilmediği bireyleri ötekileştirme eğiliminin altını çizen **K11** (*heteroseksüel kadın*), görünürlüğün toplumsal yapıyla olabildiğince uyumlu yaşayan queer bireyler hakkında en azından 'varoluş' gibi temel bilgilendirici unsurları tetikleyebileceğini ifade etmiştir. Bu görüşe paralel olarak **K13** (*heteroseksüel kadın*), çalışma kapsamında izlediği içeriklerin kendi algısı üzerindeki etkisini şu şekilde vurgulamıştır:

"...bu queer kültür ya da topluluk hakkında çok çok az bilgi birikimim vardı. Bu soru bana önceden sorulsa yine önemli derdim fakat artık daha önemli olduğunu anladım. Farklılıklara hoşgörüyle yaklaşım kabullenme sürecim hızlandı..."

Dolayısıyla medya metinleri üzerinden temsil edilen bir azınlık öznesinin değerleri daha iyi kavranabilir ve sosyal bilinçte önemli değişimlere sebep olabilir. Bazı katılımcılarsa (**K1**, **K9**, **K11**, **K14**, **K16**) görünürlüğün tek başına yeterli olmadığına ve

queer karakterin anlatı içinde ‘nasıl temsil edildiğinin’ de önemli olduğuna dikkat çekerek ötekileştirici öğelerin görünürlüğü olumsuz etkileyebileceğini belirtmiştir. Çünkü bir azınlık grubu geniş formatta tasvir edilme biçimi olarak bir ‘temsil yükü’ taşıdığından, o grubun (ya da kişinin) yalnızca minimal varyasyonlarının tasvir edilmesi, ilgili grup hakkındaki stereotipleri pekiştirme riski taşır.

Toplumsal algının ilişkisel paradigmalarına ek olarak çoğu katılımcı, queer görünürlüğün bilişsel süreçte ‘alışkanlık’ kazandırma etkisine de değinmiştir. **K4 (eşcinsel erkek)** nötr bir düzeyde sadece queer insanların hayatlarını göstermenin bile, o dünyayı/kültürü bilmeyen insanlara anlatacağı çok şey olduğunu ifade etmiştir. Bu duruma 3 katılımcı (**K3, K7, K14**) doğrudan birinci dereceden akrabalarının (Netflix üzerinden izlediklerini belirttikleri) televizyon içeriklerinde queer karakterlerin varlığına şahit olup görsel bilgilenme edindiğini örneklemiştir: “Benim ailemin alışma süreci bu içerikleri izleyerek pekişti. O kadar çok görüp izlediler ki. Zamanla alışıyor insan. Queerle ilgili en iyi gelişme bu bence” (**K7, eşcinsel kadın**). Toplumsal yapıdaki farklılıklara karşı televizyon dramalarından edinilen görsel/işitsel alışkanlığın artmasıyla, queerliğin ve queer karakterlerin kitleler tarafından ‘normal’ karşılanabileceğine inanan bazı katılımcılar (**K5, K6, K7, K12, K16, K18**) görünürlük ile zihinsel tolerans arasında bir bağ kurmuştur. Cinsellik ve toplumsal cinsiyetle ilgili kesişen söylemler, queerliğe dair temsilleri şekillendirdiğinden görünürlük, tanınma ve kimlik belirlemenin eşlik ettiği bir ‘açılma’ (*coming-out*) sürecine bürünmektedir.

Televizyonun öğretmek için eğlendirebileceği (*entertain to teach*) fikri medya profesyonelleri ve akademisyenler tarafından araştırılmıştır. Eğlencenin pedagojik bir araç olarak kullanımı 1970’lerde, izleyicileri sosyal konular hakkında eğitmek için pembe dizi gibi formatları ve mizah, hikâye anlatımı, melodrama gibi teknikleri kullanan -eğlence-eğitim televizyonu yapımcıları- tarafından resmen teorize edilmiş ve uygulanmıştır. Bu eğlence teknikleri pedagojik araçlar olarak kullanılabilir, çünkü “eğlendirilen izleyiciler daha ilgili, dikkatli olur ve bu nedenle öğrenme olasılıkları daha yüksektir.” Bu pedagojik strateji, eğitim ve eğlencenin “bizi gerçek yaşam sorunları hakkında düşünmeye ve konuşmaya sevk eden kaliteli eğlence” yaratmak için çarpışabileceği fikrine dayanmaktadır ve “zevk/haz, anlatı ve duyguların, genellikle rasyonel ve ciddi bir şekilde ders veren resmi eğitim tekniklerinden daha

güçlü” olduğunu varsaymaktadır (Klein, 2011: 909 ve Parsemain, 2019: 5-6). Bu bağlamda 15 katılımcı, farklı noktalardan değinmiş olsalar da queer temsillerin izleyiciler üzerinde oluşturabileceği olası eğitici/öğretici etmenler hakkında fikir belirtmiştir. **K1 (eşcinsel erkek)**, özellikle heteroseksüel insanların başka cinsel öznelerle karşı bir bakış açısı geliştirebileceğinden; **K14 (heteroseksüel kadın)** ise toplumdaki nefret, homofobi ve ön yargıları yumuşatarak kimliklere karşı anlayış gösterebilme etkisinden söz etmiştir. **K7** ve **K8** genç neslin, eskilerin kalıplaşmış ezberleri yerine teknolojik imkânların da yardımıyla sosyal olgulara karşı daha bilinçli yetiştiğini savunarak, olumlu queer temsillerinin etkilerini vurgulamıştır:

“...heteronormatif şekilde yetişen bir genç o kurguyu izlerken belki ilk kez bir queer karakterle karşılaştığında (ki Netflix genelde güçlü tasvirler gösteriyor) o karakterin güçlü ve normal yaşama uyum sağlayabildiğini, kavramın bir hastalık olmadığını yani onların da kendisi gibi olduğunu görüyor. Bu da ister istemez empati duygusunu ve farkındalığını yükseltebiliyor” (K8, eşcinsel kadın).

5 katılımcı (**K3, K6, K11, K13, K20**) temsillerin, öğreticilik açısından kendi bireysel gelişimlerinde de etkili olduğunu ifade ederken, çalışma kapsamında olan Pose adlı dramayı izledikten sonra transgender bireylerin hayatlarına ve kişiliklerine karşı daha duyarlı bir his geliştirdiklerini vurgulamıştır. **K6 (eşcinsel kadın)**, kendisinin dahi çok fazla bilgisinin olmadığı bazı cinsel yönelim temsillerinin (aseksüel, panseksüel) benliğinde uyandırdığı tepkinin, heteroseksüel izleyicilerde daha vurucu olabileceğini söylemiştir. **K2 (eşcinsel erkek)** ve **K9 (non-binary)** ise üretilen söylemler üzerinden queer tarihini yeniden okuyacak, araştırarak ve bir bellek çalışması yaratacak unsurların pedagojik etkisine dikkat çekmiştir.

Queer temsillerin önemi, esas olarak queer topluluk için ne anlama geldiğiyle de tanımlanabilir. Çünkü özellikle cinsel azınlık grupları, ekranlarda kendisi gibi hisseden karakterler gördüğünde somut bir kimlik doğrulamasına yönelebilir. 5 queer katılımcı (**K1, K3, K6, K7, K10**) queer temsillerin LGBTİ+ bireylerde öz-benlik onaylamasını artırabileceğine değinmiştir: “...özellikle gençlerin kendi queerliklerini, garipliklerini bulmalarına ve sorgulamalarına sebep olabilir” (**K1, eşcinsel erkek**). Temsillerin, özellikle muhafazakâr toplumlarda yetişen queer bireylerin hissettiği yalnızlık ve izolasyon duygularının önüne geçmesine yardımcı olabileceğini (**K10, biseksüel**

kadın) ve queer bireylere özgürlük alanı sağlayarak cesaret, özgüven ve ilham verebileceğini (**K3, eşcinsel erkek**) düşünen katılımcılar, bireyin kendi kimlik duygusuyla onaylanma hissiyatı ve pozitif öz-değer duygusunun pekiştirilmesi gibi etkilere söz etmiştir. Bir bireyin kimliği "başka bir kişi, grup veya bir idealle paylaşılan özelliklerin tanınması ve bu temel üzerine kurulan dayanışma ve bağlılığın doğal olarak kapanmasıyla" oluşur. Bağlantı ve kimlik saptama yoluyla televizyon, izleyicilerin kendi duygularını ve kimliklerini anlamalarına yardımcı olur. Cinsel kimlikler de dâhil olmak üzere kültürel kimlikler, söylemler ve temsiller içinde bu tür tanımlama süreçleri aracılığıyla inşa edilir (Hall ve du Gay, 1996: 2-6). Gerçekten de popüler medya, özellikle LGBTİ+ gençler tarafından genellikle cinsellik, toplumsal cinsiyet rolleri ve ilişkiler hakkında bir bilgi kaynağı olarak kullanılmaktadır (Parsemain, 2019: 9). Böylece televizyonun pedagojik rolünün bir kısmı, queer görüntüleri sunarak queer kimliğe olanak tanımaktadır.

Bir katılımcıysa (**K19, heteroseksüel erkek**) görünürlük ile temsil arasındaki farklılığın altını çizerek, queer temsili'nin 'sadece temsil edilmek için görünür hale getirilmesi' yönündeki atılımları önemsiz bulmuştur. Gündelik hayatın yadsınamaz bir gerçekliği olarak queer bireylerin ekranlarda görünür olması, katılımcının keyif aldığı sürece o içeriği izlemesine bir engel değildir. Ancak anlatı içine 'iliştirilmeye çalışılan' temsili'nin kurgulanan karakteri daha radikalize ederek farklılaştırdığını, bunun da yanlış bir temsile neden olabileceğini savunan katılımcı, konuya açıklık getirirken (özellikle çalışma kapsamındaki *Disclosure* adlı belgeselden referans vererek) şunları eklemiştir:

"Queerlerin hayatın bir parçası olması bunun illa birçok içerikte temsil edilmeye çalışılmasını gerektirmez, bu çok dogmatik geliyor bana. Görünür olabilir ama bu temsil edilmeye zorlanmasına bir sebep olarak gösterilmemeli."

Toplumsal cinsiyet yapılanması ile anlatı gerçekçiliği arasında bir ilişki kuran **K19**: "Mesela bir dizide mafya babasını queer yaparsan bu bana saçma gelir. Temsil açısından da hiçbir faydası olmaz" yorumuyla, karakter kurgusallığını kendi mantık çerçevesiyle okuyup değerlendirdiğini ifade etmiştir.

Toplum içinde baskın olmayan ama ortak kanı olarak var olduğu bilinen cinsel azınlık gruplarının medya aracılığıyla kitlelere ulaştırılmasının (hem queer hem de

heteroseksüel) izleyicilerde önemli sosyal ve pedagojik etkiler yaratabileceğini, bunun da bireylerde olumlu davranışsal eylemlere dönüşebileceğine inanan katılımcılar, genel olarak queer karakter temsillerinin (temsilin niteliğine bağlı olarak) ekranlarda görünür kılınmasının önemli ve potansiyel sonuçlarının etkili olabileceğini belirtmiştir. Aynı şekilde Jenkins (1995: 264) de, queer topluluğunu güçlendirmek ve heteronormatif merkez ile queer sınırları arasındaki ikili bölünmelere meydan okumak için alt metinsel bir 'öteki' olmayı ihlal eden queer karakterleri temsil etmenin önemini vurgulamıştır.

5.2. NETFLIX TELEVİZYON İÇERİKLERİNİN 'QUEER' HALİ

Analizin bu bölümünde, queer anlatı/karakterlere sahip olan Netflix yapımı televizyon içeriklerini alımlama pratiklerine dair katılımcılara yöneltilen çeşitli sorular üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Yapılan görüşmeler sonrasında, katılımcıların üzerine en çok düşünce belirttikleri televizyon içeriklerinin sırasıyla *Pose* ve *Sense8* olduğu anlaşılmıştır. Burada katılımcıların tamamının *Pose*'u, 18'inin de *Sense8*'i izlediğini de belirtmek gerekir. *Bonding* ve *RuPaul's Drag Race* de katılımcılar tarafından beğenilen diğer içeriklerdir.

5.2.1. Queer Anlatıların Beğenilme Ölçütleri

Katılımcılardan, izledikleri içerikler arasında en beğendikleri içeriğin hangisi olduğunu nedenleriyle birlikte ifade etmeleri istenmiştir. Burada da öne çıkan iki televizyon içeriği olduğu (*Pose* ve *Sense8*) saptanmıştır.

5.2.1.1. *Pose*: Performatif Bir Queer Mücadele

Pose, 1980'lerin son yılları ile 1990'ların ilk yılları arasında New York'ta yaşayan Afro-Amerikalı ve Latin kökenli bir grup transgender⁹¹ ve homoseksüel insanların hikâyesine odaklanmaktadır. Karakterlerin hikâyelerinin harekete geçtiği ana yer olan balo salonu (*ballroom*), tarihsel olarak siyahi ve Latin kökenli queerlerin cinsiyet

⁹¹ Transgender, daha spesifik kimliklere sahip çeşitli insanları kapsayan bir şemsiye terim olarak kullanılır. Genel olarak transgender bir birey, doğumda atanan cinsiyetinden farklı bir cinsiyetle tanımlanır.

uyumsuzluklarını (*gender non-conforming*)⁹² ve cinselliklerini ifade etmekte özgür oldukları güvenli bir alandır. Queerlerin oluşturduğu bu yer altı kültüründe bireyler tanınmak ve ödül kazanmak için çeşitli kategorilere ayrılmış etkinliklerde yarışmakla birlikte cinsel kimliklerini performe edebilmektedir. *Pose*, transgender oyuncular tarafından oynanan, en fazla sayıda düzenli transgender karaktere sahip ilk Amerikan draması olarak tarihe geçmiştir. GLAAD’ın 2018-2019 sezonu için yayınladığı *Where We Are On Tv* (Televizyonda Neredeyiz) adlı raporda drama hakkında şu ifade kullanılmıştır: “*Pose*, transgender karakterleri ve hikâyelerini şovun merkezine alarak yeni bir çığır açtı.”⁹³ Transgender yaşamların ve sorunlarının temsili, televizyon tarihinin çoğunda büyük ölçüde mevcut değildir. Diğer cinsel azınlık gruplarında olduğu gibi transgender bireyler de medyanın normatif olmayan sosyal kimlikleri gereğinden az temsil ederek, önemsizleştirerek veya kınayarak sosyal eşitsizliğe katkıda bulunduğu sistematik ve sembolik bir yok oluşa maruz kalmışlardır (Capuzza ve Spencer, 2016: 11). Tarihsel olarak sinema ve televizyonda transgender karakterlerin temsili cis-heteroseksüel bakışlarla sınırlandırıldığı, genellikle alay ve eğlence nesneleri olarak özgünlükten uzak hikâyelerle gösterildiği düşünüldüğünde, *Pose*’un doğrudan transgender merkezli hikâye anlatımının toplumsal cinsiyet temsili açısından önemi ortaya çıkmaktadır. Ek olarak transgender yapımcıları, oyuncularını ve gerçek hayattaki meslektaşlarıyla birlikte *Pose*, transgender anlatıları için güvenilir bir kaynak olarak kabul edilebilir.

Katılımcıların tamamı *Pose*’u beğendiklerini ifade etmiş, 11 katılımcı (**K1, K5, K6, K7, K10, K11, K13, K15, K17, K18, K20**) ise izledikleri içerikler arasında kendilerini en çok etkileyen dramanın *Pose* olduğu belirtmiştir. Geliştirilen argümanların başında anlatının ‘gerçekçiliğine’ vurgu yapan çoğu katılımcı, queerlere dair bu alt kültür yapılanması hakkında daha önceden pek fazla bilgilerinin olmadığını söylemiştir. Tamamen queerlere yönelik bir televizyon draması izlemediklerini söyleyen katılımcıların tamamı, şahit oldukları (başta *ballroom* olmak üzere) bu kültüre dair çok şey öğrendiklerini, dolayısıyla tarihe ayna tutan bu hikâyenin kendileri için son derece

⁹² ‘Cinsiyet varyansı’ olarak da bilinen cinsiyet uyumsuzluğu, eril veya dişi cinsiyet normlarına uymayan bireyler tarafından yapılan davranış veya toplumsal cinsiyet ifadesidir.

⁹³ GLAAD Medya Enstitüsü, *Where We Are on TV 2018-2019 Raporu*, sy. 10. <https://www.glaad.org/whereweareontv19> (Erişim Tarihi: 18.05.2021).

öğretici bir yanı olduğunu ifade etmiştir: “Benim Amerika’daki transların böyle bir geçmişe sahip olduğuna dair hiçbir fikrim yoktu. Bu kadar sert olduğunu hayal edemezdim” (K7, eşcinsel kadın).

Bir dönem anlatısı olduğundan, o zamanlarda gerçekten yaşanmış toplumsal olayların, queer karakterlerin gözünden anlatılmasını önemli ve olması gerektiği gibi bulan katılımcılar; sosyal hayatta hiçbir söz hakkı olmayan transgender bireylerin topluma karşı verdikleri mücadeleyi sıkça vurgulamışlardır: “İnsanlar tarafından damgalanmalarına, iş bulma konusunda zorlanmalarına ve bunu her gün her an hayatlarında yaşamalarına çok üzüldüm. Hâlbuki hepsi normal hayatın akışında yaşamak isteyen karakterler” (K15, heteroseksüel kadın).

HIV travmasının queer topluluk üzerindeki ‘gerçekçi’ etkisini, eğlence hayatını ve mücadelenin süreklilik ilişkisini bir potada eriten Pose’u anlatı olarak queer yapılanma için kıymetli bulan K4 (eşcinsel erkek), ‘siyahi transgender’ anlatının daha derin ve değerli bir temsil oluşturduğunu belirtmiştir:

“Geçen senelerde **Call Me By Your Name** dünyayı sallarken aslında bu başarıyı yumurta gibi iki beyaz insan üzerinden sağladı. Sonunda da bir babanın onayıyla bitiyor hikâye. **Pose**’da kimsenin onayını almadan, kendi içinde var olan, mücadele gösteren insanların hikâyelerini izliyoruz. Bu yüzden çok değerli.”

80’lerin sonuna doğru Amerikan toplumunda bir krize dönüşen AIDS salgısıyla beraber daha da büyüyen homofobi ve transfobiye yönelik karakterlerin verdikleri ‘var olma’ mücadelesini izlemenin kendilerini ‘sorgulama’ bilincine yönelttiğini düşünen bazı katılımcılar, konuya açıklık getirirken şunları söylemiştir:

“Doğrudan translara yönelik bir içerik olduğundan insana hem kendini hem de etrafındakileri sorgulatmaya iten bir dizi Pose. Karakterlerin bir şekilde ayakta kalma içgüdüleri, var olma çabaları onları hayata bağlayan en temel şey olmuş durumda. Bu denli bir göz karartma ve davranışları gördükçe insan kendini sorgulamaya başlıyor” (K17, heteroseksüel erkek).

“Özellikle fotoğrafçının, mankenlik çekimlerinde Angel’in penisini açmasına zorladığı sahnede hem kendi adıma hem de insanlık adına utandım. Dizi boyunca heteroseksist düzeni sorgulamaya başladım” (K6, eşcinsel kadın).

Dramadaki karakterlerin temsiline değinen bazı katılımcılar, aşına olmadıkları bir düzeyde transgender bireylerin hikâye içindeki karakter gelişimlerini önemli bulmuştur. Dışlanmış bir topluluğun iç dünyalarını görmenin çekici olduğunu (**K5, eşcinsel erkek**), karakterlerin ne yaşarlarsa yaşasın geri adım atmama tutumlarını (**K10, biseksüel kadın**), karakterlerin hayatın her alanında birbirleriyle dayanışma içinde olmalarını (**K15, heteroseksüel kadın**) ve derinlikle işlenmiş karakter kurgularını (**K18, heteroseksüel erkek**) queer temsil gücünü yükselten ve pozitif algılar üreten bir çerçevede değerlendirmiştir. **K1 (eşcinsel erkek)** ise *Pose*'un, queer çatısı altında temsil açısından daha kapsayıcı olduğunu, karakterlerin sadece 'görünürlük' kazandırmak adına değil, yaşantılarına da odaklanılarak gösterilmesini değerli bulmuş ve dramanın yaşanmış olaylar üzerinden tarihi bir dönemi anlatarak aslında bir 'kültürel kutlama' (*cultural celebration*) yaşattığını belirtmiştir.



Kaynak: *Paris Is Burning*, 1990: 15'



Kaynak: *Pose*, 1.sezon 1.bölüm: 8'

Pose, Jennie Livingston'un 1990 yılında gösterime gören ve New York'un balo salonu kültüründeki (*ballroom culture*) bir grup drag queen ve queer insanların salon içindeki ve dışındaki hikâyelerine odaklanan *Paris Is Burning* adlı belgeselden büyük oranda etkilenmiştir. Bu bağlamda 2 katılımcı, sözü edilen belgeseli daha önceden izlediklerini belirterek *Pose*'u 'gerçeğe benzeyen bir yeniden yapım' (**K18, heteroseksüel erkek**) olarak değerlendirmiştir. **K2 (eşcinsel erkek)** ise: "*Pose*'u bence queer yapan şey, en dipteki temsili (siyahi kadın, trans kadın) bulup oradan bir hikâye çıkartması." yorumuyla, *Pose*'un, *Paris Is Burning*'den aldığı mirası kimlik politikaları üzerinden okunabilecek bir anlatıya çevirdiğini söylemiştir. Son olarak, **K9 (non-binary)** -pek bilgisinin olmadığı- Batı temelli queer ortak birikim değerlerini (drag, houses (haneler), vogue dans vb.) *Pose*'u izledikten sonra düşünsel olarak anlamlandırabildiğini dile getirirken; genel olarak Netflix'te izlediği diğer queer

içeriklerden öğrendiği bilgilerin, gündelik hayatta karşılığını bulduğunda pekiştğini dile getirmiştir.

5.2.1.2. *Sense8*: Ben Aynı Zamanda Biziz

Sense8, dünyanın farklı yerlerinden benzersiz bir şekilde telepatik ve psişik yollarla birbirleriyle bağlantılı olduklarını fark eden sekiz yabancıların hikâyesine odaklanan, Wachowski Kardeşler⁹⁴ tarafından bilim kurgu türünde çekilmiş ve Netflix'in altıncı orijinal yapımı olan televizyon dramasıdır. Zihinsel ve duygusal olarak bağlantılı olan sekiz karakter bir 'duyular kümesi' oluşturmuştur. Karakterler birbirlerini hissedip iletişim kurabilmekte ve birbirleriyle bilgi, dil ve becerilerini paylaşabilmektedir. Küme içinde; hacker ve aktivist yönüyle öne çıkan transgender karakter Nomi (Jamie Clayton) ve Meksika'da ünlü bir film yıldızı olan Lito (Miguel Angel Silvestre) olmak üzere iki queer karakter bulunmaktadır. Ayrıca bu iki karakterin partnerleri de (Amanita ve Hernando) anlatıda önem rolleri olan diğer queer karakterlerdir.



Karakterler (soldan sağa): Will, Riley, Capheus, Sun, Lito, Wolfgang, Nomi, Kala

Kaynak: *Sense8*, 2.sezon 10.bölüm: 25'

Sense8'i izleyen 18 katılımcı dramayı beğendiklerini ifade etmiş, 4 katılımcıysa (**K8, K12, K14, K19**) izledikleri içerikler arasında kendilerini en çok etkileyen dramanın *Sense8* olduğu belirtmiştir. Katılımcıların ortak görüşü, bilim kurgu türünde çekilen yapımın queer temayı da içine alan 'özgünlüğü' ve karakterlerin derinlikli konumlandırmalarının başarılı olmasıdır. Paul Booth'a (2012: 313) göre anlatılar, zamanı değişen bir geçici devamlılık olarak gösterir ve karakterler genelde bu anlatılar

⁹⁴ *The Matrix*, *Cloud Atlas* ve *Jupiter Ascending* filmleriyle bilinen (eskiden biyolojik erkek olan) Wachowski Kardeşler'in ikisi de transgender kimliklere sahiptir.

içindeki en önemli ve sabit öğelerdir. Katılımcılar, dramanın queer karakterleri, özellikle de ana karakterlerden biri olarak transgender bir bireyi (Nomi) içermesini açıkça övmüştür: “*Nomi’nin trans olduğunu anlamazdım, kendi söyleyene kadar da anlamadım. Başarılı, zeki, aktivist ve hatta anarşist olarak temsil edilmesini de çok sevdim*” (**K14, heteroseksüel kadın**).

Katılımcılar, anlatının merkezinde gördükleri karakterler arasındaki toplumsal cinsiyet çeşitliliği temasını olumlu bir şekilde vurgulamıştır: “*Tüm karakterlerin birbiriyle bağlı olduğunu biliyoruz ama aslında cinsel kimliklerin akışkan bir şey olabileceğini, cis-hetero insanların da bir nevi gender-fluid (akışkan cinsiyet) olabileceğini gördüm. Bunu birbirlerini hissederek hem kendileri anlıyor hem de bize anlatıyor*” (**K12, heteroseksüel kadın**). Karakterler farklı cinsiyet kimliklerine sahip insanlardan oluşsa da özne konumları sürekli değişmekte ve birleşmektedir. Buradan da yapımın fiziksel, zihinsel ve duygusal yetenekler için belirleyici olarak cinsiyete/toplumsal cinsiyete karşı biyolojik özcü yaklaşımları reddettiği, bu sebeple de queer kimlik vizyonunu teşvik ettiği söylenebilir.

Katılımcılar (**K8, K12, K14**), dramanın ‘sevgi, şefkat, insan bağlantısı, kabul, kapsayıcılık’ gibi insani değerlere sıkça vurgu yaptığını; bu yüzden de cinsel çeşitlilik, cinsel kimlik, aşk gibi konuları, vurgulanan bu kavramlar üzerinden okuduklarını belirtmiştir. Her karakter birbirini hissedebildiğinden: “*...hem kendileri hem de izleyicide empati duygusunu körüklüyor. İki tane queer karakter olsa da aslında bu hepsini bir yerde queer yapıyor*” (**K8, eşcinsel kadın**). Dolayısıyla, duygusal olmak queer bir özne pozisyonudur. Sense 8, empati ve küresel insan bağlantısına ulaşmanın bedensel sınırlamaları olarak temsil edilen ırk, cinsiyet, sınıf ve cinsellik gibi katı kimlik kategorilerini, kimlikleri çevreleyen normatif söylemleri ters yüz ederek yıkma potansiyeline sahip olabilir.

Sense8’in ilk bölümünde karakterler, ‘küme’ (*cluster*) oluşturması için Angelica adlı bir ‘anne’ tarafından ‘doğurulmuş’, bu sayede karakterler birbirleriyle telepatik iletişime geçme yetisi kazanmıştır. **K14**, dramadaki bu metaforik doğumla Lito karakteri arasında bir bağ kurmuştur: “*O doğum aslında her karakterin yeniden doğumunu temsil ediyordu. Lito’nun doğumu sırasında herkes televizyona bakıyordu.*

Görünür olması için aktör oldu fakat cinsel kimliğinin görünürlüğüne bir türlü sağlayamıyordu, yeniden doğduktan ve Nomi'yle konuştuğundan sonra kendi görünürlüğüyle barıştı” (K14, heteroseksüel kadın). Ayrıca katılımcılar, karakterlerin zihinsel yakınlıklarını, cinsel yönelim ve kimlik kavramlarını bulanıklaştırdığını ve değişken bir queer ütopya sunduğunu belirtmiştir. Bir anlatı türü olarak bilim kurgunun queerlik, empati ve sevgi hakkında bilgilendirici bir pedagojik araç olarak kullanıldığı söylemek de mümkündür.

Sense8 hakkında görüş bildiren diğer (queer) katılımcılar (**K3, K6, K7, K10**) anlatının queer/heteroseksüel gibi ikili bölünmeye fırsat tanımadan ilerlediğini, “*bazı sorunların ortak olabileceği ve beraber çözülebileceği fikrini (K3)*” vererek queere düşünsel imkân verdiğini belirtmiştir. **K6, K7** ve **K10** *Sense8*’in queere getirdiği bakış açısının kendi dünya görüşleriyle büyük oranda örtüştüğünü vurgulamıştır. **K10 (biseksüel kadın)** *Sense8*’i izlediği süre boyunca, karakterler arasında bilim kurgu doneleriyle oluşturulmuş (‘anlayış’ temelli) iletişim ağının aslında gündelik hayatta insanların en büyük ihtiyacı olduğunu düşünmüştür. **K6 (eşcinsel kadın)** ‘hepimiz biriz’ algısını queer/heteroseksüel ikiliğine indirgemeyerek dramanın ‘queer coşkuyu kutsadığını’ ifade ederken; aynı şekilde **K7 (eşcinsel kadın)** de; “*...sekiz kişi içinde sadece iki queer karakter olmasına rağmen aslında hepsi queer. Çünkü herkes herkes olabiliyor. Yani queerliğe çok ilginç, yenilikçi ve görülmedik bir yerden bakıyor*” yorumuyla dramanın ikili cinsiyet normlarından kopuşunu deneysel ve olumlu bulmuştur.

5.2.1.3. Bonding: Zevklere Bağlanmak

Bonding, Manhattan’da ek iş için dominatriks olarak çalışan yüksek lisans öğrencisi Tiffany adlı bir genç kadının, kendisine asistanlık yapması için liseden en yakın gay arkadaşı Pete ile tekrar bir araya gelmesini konu ediniyor. Kişisel hayatıyla işi arasında dengede durmaya çalışan Tiff ve stand-up komedyeni olmaya çalışan Pete kendilerini sadomazoşizm, kinky ve BDSM gibi zevkler yaşamak isteyen insanlarla kara komik bir ilişkide bulur.

13 katılımcı *Bonding*’i izlemiş, yalnız 2 queer katılımcı (**K2** ve **K4**) dramadan etkilenmiştir. **K2**, *Bonding*’de anlatılan fetiş ilişkilerinde odağın cinsiyet üzerinden

değil ‘bağlanma’ üzerinden kurulduğu için dramayı beğendiğini ve kendi ‘queer’ anlayışıyla örtüştüğünü belirtmiştir:

“Bağlanma sorunu yaşayan insanların fetişler aracılığıyla başka bir ikame hali vardı. O yüzden beni heyecanlandırdı. Bağlanma üzerine bir hikâyeyi fanteziler, seksüel arzu ve beden üzerinden yepyeni bir bağlamda anlatıyor. Bunu da ana akıma düşmeden ve fetişlerin kendisini fetişleştirmeden yapıyor. Orda bütün psikolojik ekolleri aşan bir arzu politikası var. Bu da benim queer tanımına çok uyan bir şey. Sadece beden ve seksle ilgili değil de onu hayata taşıran diğer anlamlarla ilgilendiği için diziye sevdim” (K2, eşcinsel erkek).

Foucault (1995: 164-165), sadomazoşizmle ilgili kişisel deneyimleri aracılığıyla dokunmanın, etkileşimde bulunmanın, bağlanmanın yeni biçimlerini mümkün kılan yıkıcı queer bir cinsel ekonomi hakkında düşüncelerini belirtmiştir. Foucault'nun sözünü ettiği ‘modernliğin uysal bedenleri’nin aksine, BDSM bedenleri son derece duyusal ve farkındadır. ‘Bedenler ve zevkler’ aracılığıyla alternatif cinsel imgelemlerin ortaya çıkabildiği yer, arzu dünyasıdır. Bu çıktının BDSM'in fantezi, güç ve acı yoluyla seks ve zevki birbirinden ayırdığını, böylelikle bedeni yeniden haritalandığını söyler. Foucault, bedensel zevklerin her zaman tüm olası zevklerin kökeni olarak cinsel zevkten gelmesi gerektiği fikrine karşıdır. Bu uygulamaların [BDSM], alışılmadık durumlarda çok tuhaf şeylerle, vücudun çok garip kısımlarıyla zevk üretebileceği konusunda ısrar eder. Aynı şekilde queer kuramın da normatif olmayan cinselliği ve arzuyu sınırlayan hegemonik ideolojilere meydan okuduğunu da hatırlatmak gerekir.



Tiffany ve Peter

Kaynak: Bonding, 2.sezon 2.bölüm: 10’

Bu bağlamda **K4 (eşcinsel erkek)** de, *Bonding*'in alternatif ilişkilerden ve seksin varyasyonlarından söz etmesini, kinky zevklerin yer yer sarkastik bir şekilde anlatılmasını, BDSM alt kültürünün sadece kırbaç ve deri için bir alan olmaktan ziyade altında yatan birçok insani duyguların (iletişim, duygusal bağlantı, kırılabilirlik) öne çıkarılmasını yenilikçi ve queer çerçevede önemli bulduğunu ifade etmiştir. **K4** ayrıca; “...ana karakter lisede bir kıza aşık ama şu an bir queer mi değil mi belli değil. Kesin bir adlandırma yok karakterlere dahil, etiket yok” yorumuyla da anlatının kimlik vurgusu yapılmadan ilerlediğini ve bunun olumlu bir yaklaşım olduğunu söylemiştir.

Ek olarak fikir bildiren **K5 (eşcinsel erkek)**, konusu itibarıyla *Bonding*'i ‘en çığır açıcı’ içerik olarak değerlendirmiştir. Tabiatına aykırı bir şekilde BDSM’in komediyle harmanlanmasını hikâye içerisinde yüzeysel bulsa da “...konu olarak çok az kişinin bildiği ya da uyguladığı bir durum olduğundan, onu genelleştirip daha çok insanın ilgisini çekebilmek için...” bu perspektifte sunulduğunu yine de ‘derin queer hazları’ deneyimlediği için keyf aldığını ifade etmiştir.

5.2.1.4. *RuPaul’s Drag Race*: Cinsiyet Sınırlarını Aşmak

“Hepimiz çıplak doğarız ve gerisi drag’tır.”⁹⁵

- RuPaul, Amerikalı Drag Queen

RuPaul’s Drag Race (RPDR), dünyaca ünlü drag queen RuPaul’un sunduğu ve bir grup drag queen’in ‘Amerika’nın Bir Sonraki Drag Süperstarı’ unvanı için yarıştığı bir reality şovdur. Her bölümde kraliçeler o haftanın kategorilerine göre bir mini yarışma, bir ana yarışma ve bir podyum performansına katılır. RuPaul dahil dört jüri üyesi kraliçeleri değerlendirir. Bölüm finalinde, en düşük performans gösteren iki yarışmacı, sonunda kaybedenden ayrılması (*sashay away*) istendiği bir playback (*lip sync*)⁹⁶ mücadelesine girer. Şov, rekabet zorluklarının yanı sıra kraliçelerin çalışma odasındaki dönüşümlerine ve her yarışmacının röportaj tarzı yorumlarına yer vermektedir. Drag, izleyiciler önünde çapraz giyinme (*cross-dressing*) uygulaması

⁹⁵ Cümlelerin orijinal hali şu şekildedir: “*We all born naked and the rest is drag.*”

⁹⁶ Önceden kaydedilmiş bir şarkıyla senkronize olarak dudakları sessizce hareket ettirme anlamında kullanılan bir terimdir.

anlamına gelir ve kadınlık veya erkeklik sergilemek için kendini dönüştürme (*transformation*) sanatını tanımlar.

12 katılımcı *RuPaul's Drag Race*'in en az bir sezonunu izlediğini ve programı birçok açıdan son derece başarılı bulduğunu belirtmiştir. 2 queer katılımcıysa (**K3** ve **K9**) queer perspektifte en beğendikleri içeriğin bu program olduğunu ifade etmiştir.



Kaynak: *RPDR* 11.sezon 10.bölüm: 35' (RuPaul)



Kaynak: *RPDR* 13.sezon 8.bölüm: 46'

RPDR'in queer imgelere büyük ölçüde katkısı olduğunu düşünen **K3** (*eşcinsel erkek*), programda 'çeşitlilik' ilkesinin ön planda olduğunu ve yarışmacıların sosyo-ekonomik/kültürel geçmişlerine değinerek ırk, cinsiyet, etnisite ve kendi kimlikleri üzerinden 'queer manifesto' niteliğinde söylemlerde bulunduğunu dile getirmiştir. Katılımcı, programın ürettiği en önemli söylemin: "...kim olursan ol kendini kutla, kiloluysan da zayıfsan da geysen de trans isen de kendini sev (*love yourself*)" olduğunu ve pozitif özgüvenle ilişkilendirilebilecek mesajların her an vurgulandığını belirtmiştir. Kraliçelerin 'asla geri adım atmayan ve kimliğinden utanmayan' duruşlarını ciddi bir bilinç açılama süreci olarak değerlendiren katılımcı, RuPaul'un katkılarını şu şekilde ifade etmiştir: "*RuPaul zaten yaşayan bir efsane, gay ikon. Drag kültürünü, eksi ikinci katlarda gizli gizli gerçekleşen dans şovlarından çıkarıp herkesin izleyebileceği bir formatta tüm dünyaya sundu ve queer sanata, sanatçıya verilen değerin artırılmasını sağladı.*"

RPDR'i queer çerçevede 'The Program'⁹⁷ olarak tanımlayan **K9** (*non-binary*) ise, programın kendisi ve kimliği için öğretici unsurlarının ağır bastığını dile getirmiştir. Bir reality şovdan minimum beklentisi olmasına rağmen çok daha fazlasını aldığını

⁹⁷ Katılımcı, İngilizce'deki 'the' artikelini programın biriciklik vurgusunu güçlendirmek amacıyla kullanmıştır.

söyleyen **K9**: *“Bana kadınlığı, politik doğruculuğu, queer tarihini, drag queen kültürünü öğretiyor ve tarihi bir imkân sunuyor. Programda ‘House’ olayını öğrendim mesela, oradan da Pose’u izlemeye başladım”* diyerek queere dair bilgilerinin pekiştiğini vurgulamıştır. Whitworth de (2017: 148) televizyonun pedagojik gücünü gösteren, drag ve gay kültürü hakkında eğitim verme potansiyeliyle *RPDR*’i bir ‘queer tarih sınıfı’ olarak tanımlamıştır. Yani drag pedagojik bir uygulama olabilir, çünkü cinsiyetin performatifliğini ve erkek/kadın, eril/dışıl gibi kategorilerin yapaylığını ortaya çıkarır.

Programı izlerken sıkça cinsiyet sınırlarının şeffaflığını da düşündüğünü belirten **K9**: *“Cinsiyetin ne kadar da performasyona bağlı bir kavram olduğunu görüyorum. Bu büyük bir algı değişimine sebep olabilir. Performans bir sanattır, tekniği vardır, program da bunu gösteriyor bize. Bu da bir sanat formudur ve bunu pratik ede ede mükemmel hale getirirsin”* yorumuyla cinsiyetin taklide dayalı doğasına değinmiştir. Kuramsal çerçeveden bakıldığında Butler’ın (2014: 179) *“Gender Is Burning”* (Cinsiyet Yanıyor) da yazdığı gibi; “drag, hegemonik toplumsal cinsiyetin üretildiği taklit edici yapıda yansıdığı ve heteroseksüelliğin doğallık ve aslilik iddiasını tartıştığı ölçüde yıkıcıdır.” Ek olarak Stryker’a (2006: 10) göre de drag, cinsiyetin ‘olduğumuz’ bir şey değil ‘yaptığımız’ bir şey olduğunu gösterir. Dolayısıyla drag, cinsiyet ifadelerini abartarak iki cinsiyetli ikileminin inşa edilmiş performanslara dayalı olduğunu vurgulama eğilimindedir. Son olarak, RuPaul’u queer topluluk için ‘mihenk taşı’ olarak niteleyen **K9**, siyahi olmasına rağmen RuPaul’un bu denli bir güce/statüye ulaşmasının kendisi için büyük bir sembol ve umut olduğunu belirtmiştir.

5.2.2. Queer Anlatı Duygulanımları

Medya metnindeki queer anlatılar cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin kültürel işlenişini yeniden kavramsallaştırmaya ve queerin eleştirel etkileşimlerine anlamsal zemin hazırlamaya olanak sağlayabilir. Queerle ilgili konulara daha nüanslı bir yaklaşımı doğurması ve queer topluluğu oluşturan çeşitli kimliklerin kurgusal tasvirlerle daha iyi anlaşılması bakımından queer anlatıların önem arz ettiği söylenebilir. Bu bağlamda katılımcılardan, Netflix’te izledikleri queer anlatıların kendilerinde düşünsel olarak ne gibi etkiler bıraktığına ve anlatıların queerliğe/queer

olmaya dair potansiyel mesajlarının ne olduğu/olabileceğine yönelik fikirleri istenmiştir. Katılımcıların değindiği noktalar farklılaşsa da ortak kanı olarak anlatıların olumlu etkilerinden söz edilmiştir.

3 katılımcı, queere kültürel bir alan olarak ‘görünürlük’ sağlanmasının etkilerinden söz etmiştir. **K2 (eşcinsel erkek)** dünyada son on yıl içinde cinsiyete dayalı hareket patlamasının geliştiğini ve bunun eğlence kültüründe palazlanmasının bir sebebinin de görünürlük olabileceğini belirterek, cinsiyete dayalı bu rejimin mevcut televizyon içerikleriyle başka bir kanala akacağını dile getirmiştir. Queerin politik, etik ve estetik kaygılarla bir devinim içinde olduğunu vurgulayan **K2**, bu cinsiyet patlamasının queerin ruhuna uygun olarak ‘sabitlenemez ve öngörülemez’ bir yapıyı sürdüreceğine işaret ettiğini söylemiştir. **K8 (eşcinsel kadın)** queer anlayışı merkeze alan hikâyelerde, queerlerin yaşam ve deneyimlerine ‘ayrıntılı bir görünürlük’ sağlanmasının izleyici tarafından daha anlaşılır bir noktaya çekildiğini ve “basit bir mantıkla hayatın normal akışında queerlerin de var olduğu” gerçeğini açıkça göstererek gelişime katkı sağladığını ifade etmiştir. Toplumsal gelişmelerin anlatıları da etkilediğini düşünen **K8**, bundan on yıl önce *Pose*’un (ana akım medyada) uzun süreli bir proje olarak çekilemeyeceğini, pozitif görünürlüğün bu politik altyapıyı hazırladığını ifade etmiştir. **K20 (heteroseksüel erkek)** ise, yüzyıllardır var olan queerliğe medya aracılığıyla sağlanan görünürlüğün, algıyı genişletecek bir perspektif oluşturduğunu ileri sürmüştür.

3 katılımcı, (özellikle *Pose* üzerinden) queer olmanın karşılık geldiği anlamları ifade etmiştir. **K12 (heteroseksüel kadın)** queer olmanın, yaşamla ve mücadele arasında kimlikleriyle kabul edilme arayışı olduğunu; **K16 (heteroseksüel erkek)** queer olmanın, olumlu ya da olumsuz sonuçlarla varlığı ön plana koyarak kendine ve topluma karşı bir savaş verme süreci olduğunu; **K3 (eşcinsel erkek)** ise queer topluluğun yaşadığı haksızlıklara karşı hassas olduğundan, queer olmanın bu ‘haksızlıklara karşı mücadele etme haline’ denk geldiğini fakat *Sense8* ve *Sex Education* gibi yapımlarda queer olmanın mutsuzluk ve ölümle cezalandırılmayan aksine sevmek, sevilme ve kabul edilmeye eş anlamlı olan bir mesaja dönüştüğünü ifade etmiştir.

Queer anlatılar içselleştirilmiş sosyal homofobi, alternatif aşk ve arzu kavramları gibi özellikle queer sorun ve deneyimlerle empati kurdurarak izleyiciyi queerleştirebilir. İzleyiciler empati yoluyla, asimile etmeden ötekiliği koruyan queer deneyimi hakkında bir anlayış kazanmaya davet edilir. Benzerlikleri ve evrenselliği vurgulayarak ötekiliği küçümseyen asimilasyoncu ya da heteroseksüel benliği öteki ile karşı karşıya getirerek başkalığı vurgulayan bir yaklaşım benimsemek yerine ‘izleyiciyi queerleştirmek’, izlemenin duygusal olarak dönüştürücü bir deneyim haline gelmesi anlamına gelir. Bu pedagojik teknik, izleyicileri yalnızca queer öteki'yi görmeye değil onlarla birlikte hissetmeye teşvik edebilir. Bu doğrultuda 3 katılımcı, izledikleri içeriklerin kendilerinde empati duygusunu geliştirdiğini açık bir şekilde ifade etmiştir. Ailesine ve çevresine ‘açık’ olduğu için genel queer problemleri yaşamamasına rağmen **K7 (eşcinsel kadın)** queer anlatılarda ‘insanların bu zorlukları yaşadığını gördüğünde derhal empati kurabildiğini’, kimliğini korkmadan yaşayabilmesinin biraz da ‘bu anlatılardan aldığı cesaret’ olduğunu söylemiştir. **K13 (heteroseksüel kadın)** izlediği çeşitli kimliklerle empati kurabildiğini ve bunun sonucu olarak gündelik hayatında queerlere karşı dil kullanımına daha fazla dikkat edeceğini belirtirken; **K20 (heteroseksüel erkek)** farklı kimliklere karşı daha olumlu olduğunu ve çevresinde bu duruma olumsuz bakan insanlara izlediği içerikleri anlatarak ve önererek bakış açılarını genişletmeyi umduğunu vurgulamıştır.

Michael Warner (1993: 16) queeri, "kendini heteroseksüelden ziyade normale karşı tanımlamak" olarak formüle eder ve queer eleştirisi için seçilen hedef olarak normalliğin ahlaki zorunluluğunu vurgular. Queer televizyon çalışmalarının da televizyonun queer kimlikleri ‘normalleştirme’ eğiliminin çeşitli yollarını bulmak (ve eleştirmek) ve bu stratejileri popüler televizyon aracılığıyla cinsiyet ve toplumsal cinsiyet normalliğini yıkma potansiyeliyle tanımlamak gibi uygulamaları vardır (Joyrich, 2014: 135). Dolayısıyla, popüler televizyon anlatıları izleyiciyi özdeşleşmeye ve sosyalleşmeye davet ettiği sürece ‘anormalliğin’ sıradan ‘normalliğini’ vurgulayabilir. Queer anlatılar, hikâyeleri özerk olarak sunma ve kapalı normatif/muhafazakâr anlaşılabilirlik biçimleriyle sınırlamayı reddetme eğilimi göstererek normalliğin yabancılaştırıcı bir olumsuzluğunu iletmekten kaçınabilir. Yani bu anlatılar, normalliğin kendisini queer bir fenomen olarak temsil etme imkânı taşır.

Bu bağlamda 3 queer katılımcı, izledikleri içeriklerin ‘normalleştirme’ etkisinden söz etmiştir. **K6 (eşcinsel kadın)** eskiden izlediği queer temalı anlatılarda karakterlerin nedensiz eylemlerine sinirlenip üzülebiliyorken, Netflix’teki queer anlatıları/karakterleri ve mesajları hayat görüşüne çok yakın bulduğundan pozitif etkilerle kendi ‘normallğinde’ izleyebildiğini ve bunun ‘özgürleşme’ yolunda önemli adımlar olduğunu vurgulamıştır. **K10 (biseksüel kadın)** izlediği çeşitlendirilmiş anlatıları ‘queerliği doğallaştırma sürecindeki yapımlar’ olarak değerlendirmiş ve güçlü karakter temsilleriyle pekiştirilen bu anlatıların ‘normallığı tartışmaya açtığını’ ifade etmiştir. Queer anlatılarda; herkesin birbirinden farklı olabildiğini, farklılığın gerçek/güzel etkilerinin birleştirici bir perspektifte sunulabildiğini düşünen **K1 (eşcinsel erkek)**, farklılığa yapılan vurguların ‘queerliği düşünsel bağlamda (tırnak içinde) normalleştiren’ bir noktaya çektiğini belirtmiştir. **RPDR**’de ‘queer sanat’ yapan yarışmacıların deneyimlerine şahit olurken dünyayı nasıl algıladıklarını, **Sense8**’de farklı yaşantı ve yolculuklara sahip karakterlerin ortak bir zihinde buluşmasını ve queer olmanın cinsel kimlikle yüzde yüz alakası olmadığını gördüğünü söyleyen **K1**, anlatılarda queerliğe dair mesajların çeşitlenmesinden dolayı mutlu olduğunu vurgulamıştır. Ek olarak **K1**, anlatıların güçlü bir şekilde ‘*self acceptance*’ (kendini kabul etme) algısını teşvik ederek özsel bir mesaj verdiğini dile getirmiştir.

K11 (heteroseksüel kadın) izlediği içeriklerin ona, queerin çok büyük/geniş bir olgu ve çok çeşitli bir şemsiye olduğunu, cinsel kimlik varyasyonlarına yönelik tek-tip kodların geçersizliğini düşündürdüğünü belirtirken; queer alt kültürüyle ilgili çok bilgisi olmayan **K15 (heteroseksüel kadın)** izlediği içeriklerin (her zaman insani değerler ilkesini gözettiği için) bakış açısını değiştirmede fakat queer kültüre ve bireylere dair öğrendiği bilgilerin referans çerçevesini genişlettiğini dile getirmiştir. **K14 (heteroseksüel kadın)** ise klişe doneleri aşabilen anlatıları/karakterleri görmesinin kendisinde büyük bir pozitif duygu bıraktığını ifade etmiştir:

“Pose bana tüm o atmosfere rağmen özgürlük hissettirdi. Özgür ruhlu ve oldukları gibi olabilme konusunda çok daha rahat insanları görmek çok güzeldi. Empatiyle de alakalı, daha yaratıcı olabiliyorlar. Feel Good’da Mae komedyen mesela, belki yaşadıkları sorunlara mizahla çözüm bulabiliyordu. Gayet dramatize edilebilecek bir konuyu daha yaratıcı ve

üretken bir perspektifte sunmaları hoşuma gitti. Ağlatmaktansa güldürebilen ve umut veren temsiller görmek güzel.”

Hollywood yapımlarında transgender karakterlerin tarihsel temsiline ve queer kültür üzerindeki etkilerine derinlemesine bir bakış sağlayan *Disclosure: Trans Lives on Screen*, film/televizyon endüstrisinde çalışan transgender ve queer insanların da görüşlerine yer veren bir Netflix belgeselidir. Yapımı izleyen 5 katılımcı (**K2, K9, K10, K15, K16**) Hollywood’da üretilmiş yapımların etkisinde, yerli ve yabancı metinler aracılığıyla bilinçaltlarına kodlanmış/ekilmiş stereotipik/abartılı transgender tasvirlerin daha da farkına vardıklarını dile getirmiştir. İzledikleri içerikler ve belgeselde örnek olarak gösterilen (komedi ve travmalar üzerine kurulmuş) eski anlatılardaki temsil farkları bakımından rahatlıkla bağ kurabilen katılımcılar, belgeselin eleştirel perspektifte queer televizyon tarihi ayna tutmasını etkileyici ve ufuk açıcı bulmuştur.

5.2.3. Mesele Olan Queer / Mesele Olmayan Queer

Katılımcılar içerikleri değerlendirirken ‘queer kimliğin’ anlatı içindeki konumuna da değinmiş, kimlik ve anlatı arasındaki alanda iki ayrıma dikkat çekmiştir: Queer (kimliğin) mesele olduğu anlatılar ve queer (kimliğin) mesele olmadığı anlatılar. Tarihsel olarak televizyon metinlerindeki queer karakterler, kimliğin getirdiği belli başlı stereotipleşmiş meselelerle (reddedilme, açılma (*coming out*), dışlanma, güldürme vb.) tasvir edilmiş ve geleneksel düzlemde ekranlarda ‘çoğunlukla’ bu sorunlar üzerinden var olma eğilimi göstermiştir. Konu hakkında fikir bildiren katılımcıların tamamı, kimlikten tamamen bağımsız bir queer anlayışın (ya da anlatının) ekranlarda var olmasının henüz mümkün olamayacağı fakat queer temsiliyle ilgili (gerçekçi) gelişmeler hızlandıkça kimliğin düşünsel ve toplumsal anlamının önemini yitireceği konusunda hemfikirlerdir. **K2 (eşcinsel erkek)** Netflix üzerinden bir ‘queer güzelleme’ yapıldığını düşünse de içeriklerin büyük çoğunluğunun “*maalesef ki ana akım üzerinden cinsiyete, cinselliğe rol yazma, onu ete kemiğe büründürme, onu cinsiyetliliğiyle var etme*” üzerinden kurulduğunu, gelecek nesillerin bu mirasın üstüne cinsiyet temelli daha radikal atılımlarda bulunacağını vurgulamıştır.

Politik bir anlatı kurmak için (ister istemez) kimliğin ön planda olması gerektiğini düşünen 4 queer katılımcı (**K1, K4, K8, K9**) *Pose* gibi queeri merkeze alarak tarihi dönemlerde geçen anlatılarda zorlu kimlik koşullarını/mücadelesini yansıtmanın başka bir yolu olmadığını ileri sürmüştür. **K5 (eşcinsel erkek)** ve **K9 (non-binary)** önceki anlatılarda queer temsili, kimlikle var olan bir mesele etrafında toplandığını fakat günümüzde ‘mesele olmayan bir anlayışla’ sunulduğunu düşünerek, ‘yeni tip queer anlatıların’ büyük bir gelişmeyi işaret ettiğini belirtmiştir. **K7 (eşcinsel kadın)** televizyon dramalarında artık queer kimliğin ön planda tutulmaması gerektiğini, “heteroseksüel karakterlerin cinsel yönelimlerinin özellikle vurgulanmadığı” gibi eşit bir boyuta çekilmesinin gerekliliğini ifade etmiştir.

Sense8’deki Nomi karakterinin transgender kimliğinin anlatıya yön vermediğini ve bir iki sahne dışında (ailesiyle olan travmatik geçmişi ve kişisel blog sayfasında anlattığı deneyimleri) kimlik temelli sorunların gösterilmediğinin altını çizen 4 heteroseksüel katılımcı (**K11, K12, K13, K18**) ‘yenilikçi’ olarak gördükleri bu seçimin çağdaş transgender temsili için örnek oluşturabileceğini düşünmüştür. **K14, Feel Good** adlı dramayla ilgili söyleyebildiği ilk şeyin; “*queer kimliklerin bariz varlığını görmeme rağmen anlatının queerliğe değil daha insani ve kişisel meselelere eğildiği*” çıkarımıdır. **K15** ve **K17, Hollywood** adlı dramada queer karakter kimliklerinin anlatı içinde önemli bir yeri olduğunu fakat kimliğin anlatının geneline hâkim olmadığını ifade etmiştir. **K20** ise Netflix’teki (çalışma kapsamında olmayan) diğer içeriklerde de şahit olduğu queer karakterlerde, kimliğin yok denecek kadar az vurgulandığını ve anlatıya baskınlık sağlamadığını söylemiştir.

Genel bağlamda, konusu modern dünyada geçen queer anlatıların⁹⁸ kimliği mesele haline getirmediğini düşünen katılımcılar kimliklerini kabul etmiş, cinselliğini sorgulamayan, cinselliğinin sorgulanmadığı queer karakterleri ve kimliğin hikâyeyi yönlendirmediği anlatıları olumlu karşılamıştır.

⁹⁸ Bu konuyla ilgili; **K1** *The Politician*’daki Payton karakterini, **K3** *Sex Education*’daki Eric karakterini, **K4** *RPDR*’deki kraliçeleri, **K11** *Unbreakable Kimmy Schmidt*’deki Titus karakterini, **K20** ise *Tales of the City*’deki bütün karakterleri örnek vermiştir.

5.2.4. Karakterlerle Kurulan İlişkiler

Bu başlıkta katılımcıların, izledikleri içeriklerdeki queer karakterler hakkında geliştirdikleri düşünceler belli başlı kategoriler altında sunulmuş ve genel değerlendirmeler yapılmıştır.

5.2.4.1. Queer Karakterlerle Özdeşleşme

İzleyiciler, bir film ya da televizyon programı izlerken genellikle olay örgüsüne kapılma eğilimi gösterir. Anlatılar, izleyiciyi bir metnin içine dahil ederek canlandırılan karakterlerle bağ kurmasını sağlar. Böylece izleyici, izleme deneyiminin sonunda belirli bazı duygulara ulaşmış ve bir hazzı yaşamış olur. İzleyiciler kendisini düşünce, duygu ve davranışta kurgusal durumlara, olaylara ve karakterlere sanki bunlar bir şekilde gerçekmiş gibi tepki verebilir ve bazı bireyler bunu diğerlerinden daha güçlü yaşayabilir. Dolayısıyla izleyiciler, karakterlerle özdeşleşme kurabilir. Cohen'e (2001: 245) göre karakterlerle özdeşleşme, "izleyicilerin, kahramana karşı empatik bir tepkinin yaratılması nedeniyle sanki olaylar kendilerine oluyormuş gibi içeriden metnin alımını ve yorumunu deneyimledikleri bir mekanizmadır." Livingstone (1998: 38) ise özdeşleşmeyi, bir başkasının yerinde olmayı hayal etmek ve dünyayı onun gözleriyle görmek olarak tanımlar. Bu tanıma göre özdeşleşme, izleyicilerin metne karşı temel konumunu, karakterlere ve olaylara bakışını duygusal olarak şekillendirir, karakterlere ve metne yönelik bilişsel eğilim geliştirir. Özdeşleşme, genel olarak medyanın sosyal etkilerine bağlıdır ve medyanın etkilerini anlamak için kilit bir faktördür (Cohen, 2006: 184). Özdeşleşme sürecinde izleyicilerin, karakterlerin davranışlarına kendi deneyimlerine dayanarak değer verdiği, bu nedenle onlara benzeyen veya onlara olumlu yaşam deneyimlerini hatırlatan karakterlere karşı olumlu bir eğilim ve olmayanlara yönelik olumsuz eğilimlerin sürdürüldüğü genel olarak kabul edilir (Soto-Sanfiel, Ibiti, Palencia Villa, 2014: 177). Cohen (2001, 2006) özdeşleşmeyi karakterlerle ilgili diğer süreçlerden (parasosyal etkileşim, benzerlik veya çekim) kavramsal olarak ayırarak temel boyutlarını ortaya koyar: *duygusal empati* (karakterlerin ne hissettiğini hissetme, dolaylı ve etkili bir şekilde dahil olma yeteneği) *bilişsel empati* (bakış açısını benimseme veya karakterlerin yerine kendini koyma), *karakterin hedefini ve*

özümsemesini paylaşma veya içselleştirme (karakter olma hissine sahip olma, geçici bir öz farkındalık kaybı ve hikayeyi karakterlerden biri gibi hayal etmek). Ek olarak, bir karakterle özdeşleşmenin izleyicinin gerçek hayattaki inançları ve tutumları üzerinde önemli etkileri de olabilir.

İzleme deneyiminin bir parçası olan duygular, izleyicilerin kendileri ve öteki hakkında bilgi edinmelerine yardımcı olabilir. Kendinden farklı bir karakterle empati kurmak ve onların durumundan etkilenmek, anlayış ve kabullenmeyi geliştirerek eğitebilen farklılıklara karşı bir tepki verme biçimidir. Bu pedagojik strateji ‘izleyiciyi queerleştirmek’ olarak adlandırmıştır:

‘İzleyiciyi queerleştirmek’, izleyicileri queer deneyiminde suç ortağı yaparak ve empati yaratmayı tercih ederek başkalıkla yüzleşmekten kaçınır. İzleyiciyi heteronormatif ve queer arasındaki farkı deneyimlemekten ziyade, öteki ile 'özdeşleşmeyi' içerir. Bu özdeşleşme yoluyla izleyici, queerliği ‘sadece somut olarak konumlanmış bir kimlik olarak’ değil, aynı zamanda izleyicileri etik sempatiye davet eden ‘derin ve duygusal olarak genişleyen bir süreç’ olarak deneyimler” (Bolton, 2013’ten aktaran Parsemain, 2019: 50).

Bu bağlamda katılımcılardan, izledikleri televizyon içeriklerindeki queer karakterlerle bir özdeşleşme deneyimi yaşayıp yaşamadıkları hakkında değerlendirme istenmiştir. Queer katılımcıların tamamı çeşitli karakterlerle özdeşlik kurabildiklerini belirtmiş ve birçoğu karakterlerin anlatı içindeki konumlarıyla kendi özel hayat deneyimleri arasında bir ilişkilendirme yapabilmıştır.

K1 (eşcinsel erkek) izlediği her içerikte bazı queer karakterlerle özdeşlik kurabildiğini bazılarına karşı da karakterin bakış açısını görmeye çalışma istemiyle empati duygusu geliştirdiğini dile getirmiştir. *The Politician* adlı dramadaki Payton karakterlerinin eylemleri üzerinden ‘yanlış ve doğruların’ bulanıklaşan konumlarını sorguladığını, *Hollywood* adlı dramadaki Rock Hudson karakteri üzerinden de oyuncu olma istemiyle bocalamasını kendi oyunculuk deneyimleriyle ilişkilendirmiştir. **K2 (eşcinsel erkek)**, *Pose*’daki Pray Tell adlı karakterin temsil ettiği ‘flamboyant’ duruşa yakınlık hissettiğini (*bilişsel empati*), *Bonding*’deki Pete adlı karakterle, kendi bağlanma ve arayış sorunları üzerinden özdeşlik (*içselleştirme*) kurduğunu ifade etmiştir. **K3 (eşcinsel erkek)** *RPDR*’deki bazı kraliçelerin davranışsal özelliklerini

kendi tutumlarıyla birleştirerek özdeşleşme yaşayabildiğini söylemiştir. **K4 (eşcinsel erkek)** *Unbreakable Kimmy Schmidt* adlı dramadaki Titus karakterinin anlatı içindeki konumuyla (“...sanatın her dalını iyi yaptığını iddia edip perişan hayat yaşama şeklindeki vaziyeti ve sürekli de şakacı halleri...”) kendi yaşantısı arasında (içselleştirme) bir bağ kurmuştur. **K5 (eşcinsel erkek)**, izledikleri içeriklerde kendi bireysel yaşantısıyla benzerlik gösteren karakterlerle özdeşlik kurabildiğini, *Pose*’daki Angel karakteriyle de “bireysel kariyer mücadelesinde yaşadığı süreçle” (içselleştirme) bağ kurarken, **K9 (non-binary)** Angel karakteriyle uyulaşturucu kullanıp bir süre hayatla bağını keştiğı süreç sebebiyle özdeşleşmiştir. **K6, K7 ve K8 (eşcinsel kadın)** karakterlerin anlatı içindeki cinsel kimlik konumlarıyla özdeşlik kurmuştur. **K6**, *Ratched* adlı dramada Mildred karakterinin ‘sezon ortalarında öğrenilen ve merkeze oturtulmayan’ lezbiyen kimliğiyle, **K7 ve K8** ise *Sense8*’de ‘cinsel kimlik etiketlerinin unutulduğu’ akışkan kimlik modelini benimseyen bütün karakterlerle özdeşleştiğini dile getirmiştir. Son olarak **K10 (biseksüel kadın)** ise, *Sense8*’deki Amanita karakterinin ideal gördüğü özelliklerini (hayat enerjisi, olaylara bakış açısı, kaçış noktası bulmada pratik olması) kendi deneyimleriyle özdeşleştiğini belirtirken, yine *Sense8*’deki Lito karakterinin yaşamıyla kendi yaşamının paralel noktalarını birleştirmiştir: “Lito kimliğini tam anlamıyla benimsemiş değil ve bir yandan da kariyerine, prestijine zarar vereceğı düşüncesiyle topluma açılmıyor. Benim için de böyle bir çekince vardır. İnsanlar dışardan baktığı zaman ‘evli ve heteroseksüel’ biri olarak düşünür. İşim kötüşü de bu imajı korumak için uğraşıyorum da. O yüzden Lito’yu anlayabiliyorum (içselleştirme).”



Angel

Kaynak: *Pose*, 1.sezon 2.bölüm: 15’



Nomi

Kaynak: *Sense8*, Christmas Bölümü: 26’

Heteroseksüel katılımcılarınsa özdeşleşme deneyimleri farklılık göstermiştir. **K11 (heteroseksüel kadın)**, **K18** ve **K19 (heteroseksüel erkek)** hiçbir şekilde queer karakterlerle bir özdeşleşme yaşamadığını belirtmiştir. 4 katılımcı, queer karakterlerle doğrudan bir özdeşleşme yaşamadığını, fakat anlatılarda geçen bazı sahnelerde karakterlerle anlık ‘empati’ kurabildiklerini ya da karakterlere ‘yakınlık’ gösterebildiklerini söylemiştir. **K14 (heteroseksüel kadın)** Sense8’deki Nomi karakteri hakkında: “Onur yürüyüşünde bir kutlamaya gidiyorlar ve LGBTİ+ bir birey onu eleştiriyor trans olduğu için. Kız arkadaşı onun hakkını savunduğunda sevinçten ağlaması ve değer gördüğünü düşünmesiyle yakınlık kurdum” yorumuyla an’a karşı geliştirdiği yakınlığı dile getirmiştir. **K15 (heteroseksüel kadın)** ise Pose’daki karakterlerle özdeşlik kurmadığını, sadece hikâyedeki HIV salgını sebebiyle karakterlerin yaşadığı ‘üzücü durumlara’ karşı bir empati geliştirdiğini söylemiştir: “İnsanların duygusal ilişkilerini yaşarken bir yandan da sağlık kaygıları yaşamaları, yalnızlaştıkları ve damgalandıkları anlar beni üzdü, o bölümlerde empati kurdum. Kadın olarak biz de toplumsal yapı içinde yeri geliyor damgalanıyor ve dışlanıyoruz, bu yüzden anlayabileceğim bir durum” yorumuyla, biyolojik kadın kimliği ve trans kadın kimliği arasında yaşanabilecek potansiyel ortak olumsuzluklara dikkat çekmiştir. **K17 (heteroseksüel erkek)** Pose’daki Blanca adlı karakterin sahip olduğu şeyleri bırakıp yeni bir hayat kurma eylemlerini, kendi hayatıyla bağdaştırıp yakınlık kurarken, **K20 (heteroseksüel erkek)** de yine Pose’daki karakterlerin bazı ‘dışlanma sahneleriyle’ ister istemez anlık bağlar kurabildiğini belirtmiştir.

3 heteroseksüel katılımcıysa bazı queer karakterlerle doğrudan özdeşleşebildiğini ifade etmiştir. **K12 (heteroseksüel kadın)** Pose’daki Angel karakterinin ‘naifliği, güzelliği ve sadece kabul edilme isteği’ üzerinden anlatı boyunca onu düşünüp onunla özdeşleştiğini; **K13 (heteroseksüel kadın)** Pose’daki bütün karakterlerle o mücadele içinde onların neler yaşadıklarını anlama çabası sebebiyle (duygusal empati) bağ kurduğunu fakat Blanca karakterinin davranışlarını, anaçlığını ve mücadelecilik ruhuyla doğrudan özdeşleştiğini söylemiştir. Son olarak **K16 (heteroseksüel erkek)** ise Feel Good adlı dramadaki George karakteriyle özdeşleştiğini belirtmiştir. Hikâyede George, Mea adlı bir kadınla hayatında ilk kez bir eşcinsel ilişki yaşamaktadır ve bu durumu heteroseksüel arkadaşlarına anlatmada çekinceleri vardır. **K16:** “...ben de bir

noktada bir erkekle böyle bir durum yaşasaydım ne yapardım diye düşündüm izlerken. Ben de muhtemelen hetero arkadaşlarıma açılmazdım. Mesafe koymak istiyor ya ara ara insanlarla, o açıdan da özdeşlik kurdum” yorumuyla karaktere karşı bilişsel bir empati geliştirdiğini dile getirmiştir.

Yapılan bir araştırma queer karakterlerle ilgili anlatıları izleyen eşcinsel izleyicilerin, (daha çeşitli ve zengin motivasyonlarla) heteroseksüel izleyicilere göre daha fazla özdeşleşme yaşadığını ortaya koymuştur. Araştırma, eşcinsel izleyiciler arasında iki özdeşleşme faktörüne sahip olmanın ağırlığını vurgulamıştır: “Hikâyelerin uyandırdığı kişisel rezonans ve hikayelerin izleyicilerin kendi deneyimleriyle benzerliği” (Soto-Sanfiel, Ibiti, Palencia Villa, 2014). Bu çalışmadaki sonuçlar da sözü edilen araştırmayla benzerlik göstermiştir. Queer katılımcılar, çoğunlukla kimlik temelli deneyimleriyle birlikte izledikleri queer karakterlerle daha rahat özdeşleşme kurabilirken, heteroseksüel katılımcıların çoğu doğrudan özdeşleşme yerine queer karakterlerle ‘anlık yakınlık’ kurabilmektedir.

5.2.4.2. Sempatik/Antipatik Queer Karakterler

Katılımcılardan, karakterlere karşı geliştirdikleri zihinsel tutumları daha anlaşılır kılmak adına izledikleri queer içeriklerden yola çıkarak temsili ve karakterleri sempatik/antipatik yapan kurgusal öğelerin neler olduğuna yönelik düşünceleri istenmiştir. Cambridge sözlüğüne⁹⁹ göre bir kitap ya da film/televizyon anlatısındaki karakter sempatik ise, karakterin duygularını anlayabileceğiniz ve beğenebileceğiniz sonucu verecek şekilde tanımlanır ve gösterilir.

K1 (eşcinsel erkek) izlediği içeriklerde ‘saf iyi/saf kötü’ ikilem portrelerinin olmadığını, karakterleri değerlendirirken sempati-antipati terazisinin sıkça değişkenlik gösterdiğini belirtmiştir:

*“The Politician”daki Payton karakteri sempatik görünüyor başta, ama hikâye ilerledikçe politika için insanları nasıl ezdiğini görüyorsun ama bir yandan da flashback’lerle eski sevgilisi River’la olan ilişkisini gördükçe hak verip empati kurabiliyorsun. Mesela Hemşire **Ratched**, hikâye başında sempatik, sonra antipatik sonra yine sempatik. Karakterin*

⁹⁹ Bknz: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/sympathetic> (Erişim Tarihi: 23.05.2021).

dönüşümleri o kadar güzel kurgulanmış ki, izleyiciyi manipüle edebiliyor. O yüzden bu ikisini güçlü karakterler olarak görüyorum.”

Aynı şekilde **K5 (eşcinsel erkek)** de, karakter gelişimleri ve eylemleri üzerinden sempati/antipati besleme çizgisinin değişkenliğine vurgu yapmıştır. **K3 (eşcinsel erkek)**, kendi gerçekliğiyle barışık ve iç içe olan (RPDR’i örnek vererek), topluluk (community) oluşturan (Pose’u örnek vererek) queer karakterleri sempatik bulduğunu söylerken, karakterlerin anlatı içinde heteroseksüel bireylerle geliştirdiği homojen ve olumlu ilişkileri de (Sex Education üzerinden örnekleyerek) önemli bulduğunu belirtmiştir. **K1** ve **K3**’in yorumlarıyla paralel olarak **K15 (heteroseksüel kadın)** Pose ve Hollywood’daki queer karakterlerin siyah-beyaz portrelerden ziyade gri alanda olmalarını, birbirlerine her daim sahip çıkmalarını ve kendi içlerinde gel-git’ler yaşayan karmaşık kişilikli karakter yapılarını sempatik ve temsil bakımından olumlu bulmuştur. **K11 (heteroseksüel kadın)** RPDR’deki drag queen’lerin, daha bütüncül özellik yapılarını (dans, şarkı, oyunculuk, moda vb.) sergilemesi sebebiyle ‘en sempatik queer formu’ olabileceğini dile getirmiştir. **K8 (eşcinsel kadın)** ise, gündelik hayatta görmeye alışık olduğu ‘gerçeğe yakın’ queer temsillerini sempatik bulduğunu belirtirken, anlatısını queer üzerine temellendirmemiş hikâyelerde “sırf çeşitlilik olsun diye queer yetiler yüklenmiş yan karakterler” üzerinden kurgulanan queerliğin pozitif ayrılmaya sebep verdiğini vurgulamıştır.

Katılımcıların tamamı, Pose’daki karakterlerin genel olarak sempatik bir çerçevede çizildiğini belirtirken, özellikle Blanca ve Elektra (ana karakterler) üzerinden değerlendirmeler yapmıştır. Elektra hikâyede sivri kişiliğiyle ön plana çıkan, çevresindeki insanlara çoğunlukla kötü davranan, topluluğun ve baloların tartışmasız zirvesinde konumlanan bir karakterdir. Bazı heteroseksüel katılımcılar (**K11, K12, K15, K16, K20**) Elektra’nın; ‘patronluk taslayan, altındakilerin yükselmesine izin vermeyen, herkese üstenci bakışla yaklaşan, her şeye sahip olmak isteyen, çatışmadan beslenen’ gibi davranışsal özelliklerini antipatik bulmuştur. Tam aksine, Elektra’nın himayesinden kendi isteğiyle ayrılan ve annelik yapacağı çocukları toplayarak kendi ‘evini’ (house) kuran Blanca karakterleriye; ‘anaçlığı, birleştiriciliği, vefası, mücadeleci, girişimci ve destekleyici’ (**K10, K13, K15, K17, K18, K20**) özellikleriyle son derece sempatik bulunmuş ve olumlu temsil teşkil ettiği belirtilmiştir. Hikâyenin

diğer bir ana karakteri olan Pray Tell ise baloları düzenleyen, Manhattan'daki queer topluluk için adeta bir baba figürü portresi çizen 'flamboyant' ve orta yaşlı bir eşcinsel erkektir. 3 katılımcı (**K2**, **K15**, **K7**) karakterin 'kapsayıcı kişiliğine' ve umut saçan hayat enerjisine karşı sempati geliştirmiştir.



Elektra ve Blanca

Kaynak: Pose, 2.sezon 1.bölüm: 10'



Pray Tell

Kaynak: Pose, 1.sezon 5.bölüm: 28'

Sense8'deki Nomi karakteri 4 heteroseksüel katılımcı (**K11**, **K12**, **K13**, **K15**) tarafından, alışılmışın dışında çizdiği transgender temsili başta olmak üzere 'mütevazı, yardımsever/paylaşımçı ve aktivist ruhlu' gibi kişilik özellikleri ve sevgilisi Amanita ile kurduğu '*adanmış ve çok güçlü aşk ilişkisi*' sebebiyle sempatik bulunmuştur. 2 katılımcı (**K2** ve **K18**) ise Nomi'ye karşı antipati beslediğini belirtmiştir: "*Nomi'nin çok bilmiş bir havası vardı. Her söylediği bir slogan gibiydi ama altı boş felsefe yapıyordu. Çok fazla bilgelik yüklenmişti ona*" (**K18**, **heteroseksüel erkek**). 2 katılımcı da Nomi'ye atfedilen güçten rahatsız olduğunu dile getirmiştir:

"Bence queerin, güçler arasındaki ilişkiyi bozması gerekir. Ama dizide güç merkezleştirilerek bir yerde toplanmış. Yeni bilen özne kurmak queere çok uzak. Sense8'in bilen öznesi de Nomi'ydi. Düğüm karakterdi çünkü Wachowski'lerin geçmişini de düşünerek o gücü trans karakterde topladıklarını düşündüm. O yüzden biraz mesafe aldım Nomi'ye karşı. Queer her yerde ve hiçbir yerde olarak kendini sunmalı. Güç bir yere toplanınca uyuma bozuluyor (**K2**, **eşcinsel erkek**).

Unbreakable Kimmy Schmidt adlı komedi türünde çekilmiş dramayı izleyen 8 katılımcının (**K1**, **K4**, **K6**, **K7**, **K8**, **K11**, **K12**) tamamı, anlatıdaki Titus karakterinin son derece sempatik olduğunu dile getirmiştir. Titus, oyuncu olma hayaliyle New York'ta yaşayan ve görünüş/davranış kalıpları bakımından hiper-feminen sayılabilecek bir karakterdir. Sözü edilen katılımcıların hepsi daha önceden, feminen özellikleriyle

temsil edilen queer karakterlerden hoşlanmadıklarını söylemiş olsalar da Titus'un gelişken karakterinin, dinamik kişiliğinin ve (yapay görülmeyen) gerçekçi tavırlarının istisna oluşturduğunu söylemişlerdir:

“Bir kere Titus aşırı komik ve bu geylikten gelmiyor. O bir karakter tiplemesi. Feminin haline bakınca evet stereotipik diyebiliriz ama yan karakter değil, dolayısıyla hayatına, inişlerine ve çıkışlarına şahit oluyoruz. Absürt komedi olduğu için dizi abartılı yerler haliyle var ama ben bunu sorun etmiyorum izlerken” (K11, heteroseksüel kadın).

“Titus çok komik ve absürt. Doğallıktan uzak diyeceğim ama doğal da. Çok stereotipik çizilmiş aslında. Doğal olmadığını biliyorum ama komik bu nedenle seviyorum ve çok gülüyorum. Güldüğün şeyi ne kadar itici bulabilirsin ki. Güldüren tarafı geyliği değil, tiplemenin kendisi güldürüyor. Rahatsız olmaman bu yüzden belki de” (K8, eşcinsel kadın).



Titus Andromedon

Kaynak: *Unbreakable Kimmy Schmidt*, 3.sezon 5.bölüm: 2'



George ve Mae

Kaynak: *Feel Good*, 1.sezon 6.bölüm: 22'

Feel Good, George ve Mae adlı iki kadının Londra'da gelişen aşkını konu edinen bir dramadır. Mae, eski bir uyuşturucu bağımlısı ve stand-up komedyenidir. Çalıştığı barda George ile tanışır ve ikili bir ilişkiye başlar. Hikâye ilerledikçe George, (ilk kez bir kadınla beraber olduğundan) Mae ile olan ilişkisini arkadaşlarına ve ailesine anlatmakta zorlanır. 2 queer katılımcı (K6 ve K10), dramadaki George karakterinin 'açılamamasını' ve ilişkiye karşı dengeli ve emin bir samimiyet geliştirememesini antipatik bulmuş olsa da ikilinin hikâyesinin: “bizim hissettiğimiz önemlidir, çevremizdekilerin değil” (K6, eşcinsel kadın) gibi bir sona bağlamasını olumlu karşılamıştır. K14 (heteroseksüel kadın) ise, Mae karakterinin “...sahip olduğu şeylerin kıymetini bilmemesini, arzulayıp ona ulaştığında tatminsizliği ve mağduru oynamasını...” sevmemekle birlikte, George ile kurduğu ilişkide açılması için ona

baskı yapmasını haklı bir talep olarak görse de bunu heteroseksüel ilişki normuna yakın bir düzey olarak değerlendirmiştir.

5.2.4.3. Stereotip/(leşmeyen) Karakterler

Stereotipler, belirli bir insan kategorisi hakkında genelleştirilmiş ve o grubu karakterize eden nitelikler hakkındaki inançlardır. İnsanların belirli bir gruptaki her kişi hakkında bilgi sahibi olabileceği bir beklentiyi (kişilik, görünüş, tercihler vb.) karşılar (Madon, 1997: 665). Stereotipler genelleştirilebildiğinden yanlış ve yeni bilgilere dirençli olma eğilimi gösterebilir. Popüler medyanın pek çok biçiminde, queer bireylerin belli başlı klişelerle/stereotiplerle tasvir edildiği bilinmektedir. En çok başvurulan stereotipik unsurların başındaysa; eşcinsel erkeklerin ‘feminen, flamboyant (gösterişli)’, eşcinsel kadınlarınsa ‘erkeksi, butch, femme, hiper-feminen/seksüel’ gibi fiziksel ve davranışsal tasvirleridir. Biseksüel ve transgender bireylerin medya temsilleriyse (çok olmasa da) ahlaki olarak yozlaşmış veya zihinsel olarak dengesiz olma eğilimindedir. Irk, din veya sınıf temelli olabileceği gibi farklı cinsel kimliklere yönelik stereotipik temsiller de marjinalleştirilmeye ışıktutabilir. Bu doğrultuda katılımcılardan, izledikleri televizyon içerikleri özelinde queer karakterleri stereotip kavramı bağlamında değerlendirmeleri istenmiştir. Genel çerçevede katılımcıların hepsi, hala bazı stereotipik öğelerin kullanıldığını düşünse de queer karakterlerin, zihinlerindeki kalıpların dışında konumlandırıldığını belirtmiştir.

Değerlendirme sürecinde dikkat çeken ilk unsur, *Sense8*’i izleyen 18 katılımcının tamamının kesin bir dille *Nomi* karakterini, izledikleri içerikler arasında stereotipe en uzak temsil olarak dile getirmiş olmalarıdır. Katılımcılar, önceki izleme deneyimlerinden fikir yürüterek transgender bir karakterin bu denli ‘donanımlı’ tasvirini olumlu karşılamıştır. **K3 (eşcinsel erkek)** *Nomi*’nin ‘aşırı erkeksi ya da aşırı kadınsı’ gibi bir tuzak tasvir yerine belli kalıplara sığdırılmadan sunulduğunu; **K10 (biseksüel kadın)** *Nomi*’nin, transgender kimliğinin dramının anlatısına yön vermediği için güçlü olduğunu; **K12 (heteroseksüel kadın)** ve **K16 (heteroseksüel erkek)** *Nomi*’nin, medyanın bilinçaltılarına işlediği ‘kavgacı, aşırı makyaj yapan, seks işçisi vb.’ transgender kalıplarını ters yüz ettiğini; **K20 (heteroseksüel erkek)** ise, *Nomi*’yi ‘normal’ bir birey gibi izlediğini ve bu yüzden ‘yenilikçi’ bir transgender

temsile şahit olduğunu belirtmiştir. **K4 (eşcinsel erkek)** ve **K19 (heteroseksüel erkek)** ise, Nomi'nin genel geçer ikili cinsiyet algılarını yıkarasına, “*trans bir kadının yine bir kadınla duygusal ilişki geliştirmesini*” (**K4**) queerliğin akışkan yapısını ortaya çıkardığını dile getirmiştir. **K18, RPDR**'in 13. sezonunda yarışan Gottmik¹⁰⁰ adlı drag queen ile Nomi arasında kurduğu ilişkiyi şu şekilde ifade etmiştir:

“Nomi ve Gottmik'te cinsiyet değiştirip yine aynı cinsle eşcinsel ilişki yaşıyorlar, tam tersi beklenir ya hep. Bunlar maruz kaldığım ve hala anlamaya çalıştığım şeyler. Daha fazla böyle karakterler gördükçe daha doğal karşılıyorum ve bu, cinsel yönelimler arasındaki akışkanlığı karakterlerin hikâyeleri üzerinden daha rahat anlamlandırdığım bir şeye dönüşüyor.”

Ek olarak **K18**, queer izlenim macerasına en yoğun bir şekilde **RPDR** ile başladığını, kraliçeler (*drag queens*) üzerinden alımladığı ‘yaratıcılık, çeşitlilik ve cinsel akışkanlık’ kavramlarından sonra izlediği diğer içeriklerdeki kimlik temsillerine çok da şaşırmadığını ifade etmiştir.

Pose'daki karakterleri stereotipik özellikleri açısından değerlendiren 11 katılımcının tamamı, transgender karakterlerin (özellikle balo sahnelerindeki) ‘abartılı halleri/tavırları ve aşırı makyaj/kostüme düşkünlük’lerini stereotipik doneler olarak değerlendirseler de çoğu katılımcı bunun olumsuz örnek teşkil ettiğini belirtmemiştir. Karakterlerin yakından tanınması ve temsil bakımından ‘yüksek sesli, mücadeleci’ taraflarının düşündürüttüğü olumlu sonuçlar, karakterlerin stereotipik taraflarının katılımcılar tarafından örtbas edilmesini sağlamıştır. Özellikle Elektra karakterinin ‘diva, sinsi, plancı’ gibi çizilmesi (**K10, K16**) transgender stereotipine yakın bulunsa da karakterin gelişimi ve siyah-beyaz olmayan kişiliğinin yansıttığı görünüş bunu gölgelemektedir. **K15 (heteroseksüel kadın)** karakterlerin stereotiplere ilişkin kodları (abartılı dış görünüş, seks işçiliği, küfürlü konuşma) vermesine rağmen anlamsal olarak bunun ötesine geçtiğini (gündelik hayatlarına şahit olduğu için) dolayısıyla tamamen bir stereotipleşmeden söz edemeyeceğini ifade etmiştir. **K20 (heteroseksüel erkek)** ise Pray Tell karakterlerini giyim, kuşam ve tavır bakımından stereotip bulsa

¹⁰⁰ Gottmik, transgender bir erkek olarak yarışmaya katılmıştır. Daha önceden transgender kadınların yarışmaya katıldığı bilinse de, Gottmik'in trans erkek olmasına rağmen eski (biyolojik) cinsiyetine dönüşerek drag yapması dünyada birçok izleyicinin ilk kez karşılaştığı bir durum olmuştur.

da “bulunduğu atmosferde böyle kişisel tutumların insanlara kendini anlatma biçimi” olduğunu düşündüğünden, bunun kendisini rahatsız etmediğini dile getirmiştir.

Feminen yönlerinin de tasvir edildiği eşcinsel erkek karakterlere değinen bazı katılımcılar (**K1, K4, K5, K7, K8, K11, K12**) bir önceki bölümde sözü edilen *Unbreakable Kimmy Schmidt*’deki Titus karakterinin, *Sex Education*’daki Eric karakterinin ve *Queer Eye*’daki Muhteşem Beşli’nin alışkın oldukları stereotiplere uymasına rağmen karakter tiplerlerinin inandırıcılığını/samimiyetini öne sürerek durumdan rahatsız olmadıklarını belirtmiştir: “Eğer gündelik hayatta karşılığı varsa stereotip karakterler olabilir. Titus öyle bir karakter mesela, abartılı ve feminen. Ama bence bu kimliğin yapısına zarar vermiyor, karakterin geyliği her dakika vurgulanmadığı için” (**K7, eşcinsel kadın**). Benzer şekilde **K1 (eşcinsel erkek)** de stereotiplerin temsil düzeyinin ölçütünü görünürlük üzerinden bir değerlendirmeye açıklamıştır:

“Stereotipik bir özelliği göstermemek de temsili düşüren, zarar veren bir şey olabilir. Stereotipik olarak düşünülen karakter gerçekte var olabilir ama medya bunu ‘stereotipleştirmeyelim’ diyerek onu göstermiyorsa, o karaktere uygun yaşayan insan nasıl temsil edilmiş olabilir? Onun temsil hakkını geri elinden almış oluyorsun. **Titus** gibi. Öyle bir karakteri yapmamak stereotipleştirmemek mi acaba? Ama sen aslında kafanda stereotipleştiriyorsun, böyle bir karakter yok aslında diyerek. Şöyle ki; esas stereotipleştirilmesi yanlış olan karakterin yolculuğu. Mesela o karakterin karşılığı vardır ve temsil edilmelidir ama onun yolculuğu stereotipleştirilmeden gösterilmelidir. Bu, stereotipleştirilebilecek bütün karakterlerin temsil gücünü korur.”



Karakterler (soldan sağa): Raymond, Archie, Jack, Rock

Kaynak: *Hollywood*, 1.sezon 2.bölüm: 12’

Hollywood, Pose'un da yapımcılarından biri olan Ryan Murphy tarafından çekilmiş, İkinci Dünya Savaşı sonrası Hollywood'un Altın Çağı sırasında hayallerini gerçekleştirmeye çalışan bir grup hevesli, hırslı ve azimli oyuncuların/yapımcıların, dönem şartlarına göre çekilmesi zor olan bir film üzerine giriştikleri yolculuğu konu edinen bir dramadır. Birçok queer karakteri merkeze alan yapım, aynı zamanda siyahi (siyahi/queer) ve kadın karakterlere de öncelik vermiştir. Stereotip çerçevesinde, yapımdaki karakterler hakkında fikir belirten 4 katılımcının (**K5, K15, K16, K17**) ortak olarak dile getirdiği argüman; görünüşleri ve tavırları itibarıyla (özellikle erkek queer) karakterleri stereotip olarak görmedikleridir. Dramadaki (kadın ve erkek) queerlerin karşı cinsiyetin davranış kalıplarını benimsememesi ve en azından fiziksel olarak 'straight davranışlar' sergilemeleri, bu düşüncenin temelini oluşturmuştur. *Hollywood*'daki queer karakterler hakkında **K15 (heteroseksüel kadın)** ise "...ben olaylara ve karakterlere queer gözüyle bakmadım, izlerken kimliği hiç düşünmedim açıkçası. Birey olarak baktım hepsine" yorumuyla hem fiziki hem de anlatım biçimi olarak görmeye pek alışkın olmadığını belirttiği bu karakterleri stereotip olarak adlandıramayacağını vurgulamıştır.

Feel Good'daki Mae karakterini, fiziksel/davranışsal öğeler üzerinden stereotip bulan 2 katılımcı (**K15** ve **K17**), karakterin maskülen duruşunu, kısa saçlı oluşunu buna gerekçe gösterirken, 'cinsiyetsiz gibi' görünmesinin de bu genel stereotiple ters düştüğünü belirtmiştir. Benzer şekilde 2 katılımcı (**K2** ve **K8**) *Sense8*'deki Lito karakterini fiziksel görünümü üzerinden 'yeni stereotip' olarak nitelendirerek, Lito'nun kaslı vücudu ve maskülen yapısının 'bedeni metalaştırmak' (**K8**) ve 'ideal gay erkek imajı çizmek' (**K2**) için görselleştirildiğini öne sürmüştür.

K2 (eşcinsel erkek) stereotip kavramını queer bağlamda Netflix üzerinden değerlendirmiş ve stereotipleşmenin kimlik yapısıyla olan hassas ilişkiye dikkat çekmiştir:

"Netflix'te üretilen her şeyin birbirine yakın temsili önemseydiğini düşünüyorum, trans erkek varsa trans kadın da oluyor. Asya kökenli ya da Latin biri de oluyor. Bu skalada tanınan bilinen kimliklerin neredeyse hepsi bir şeyin içinde yer alıyor. Ama bunun kendisi o kadar stereotip ki benim için, bundan kurtulmamız gerekir. Çünkü kimlik politikası ve kimlikle varoluş queerin karşısında bir şey bence. Kimlik başladığı an queer biter

ve kimliklenme, sabitlenme başlar. O yüzden bu şemsiye figürler her yerdeler ya, bunun kendisi bana stereotipik geliyor.”

K9 (non-binary) ise Netflix’te izlediği queer temalı içeriklerin genel bir stereotipi yıktığını dile getirmiştir:

“Daha çok eskiden izlediğim filmlerden hatırlıyorum. Queer karakterlerde hep bir acı ve ızdırap hali vardı. Hatta bu acılar ölüme kadar götürebiliyordu. Gördüğüm kadarıyla bu klişeden uzaklaşıyor, en azından Netflix’teki queer karakterler ölmüyor. Daha çok umut ve neşe vurgulanıyor gibi.”

K9’un da vurguladığı nokta literatürde; queer karakterleri heteroseksüel karakterlerden çok daha sık öldüren¹⁰¹ ve uzun süre devam eden bir anlatı geleneği ‘*Bury Your Gays*’ (Eşcinsellerinizi Gömün) olarak adlandırılan bir kinayedir. Başlangıçta bu gelenek, queer yazarların eşcinselliğin ‘onaylanması’ ile bağlantılı olumsuz sonuçlarla karşılaşmadan queer anlatılar yazmaları için bir araç olarak ortaya çıkmış ve 120 yıl çeşitli edebi türlerde ve medya formlarında kullanılmıştır¹⁰² (Hulan, 2017: 17). Fakat özellikle son 10-20 yıldır batıdaki sosyal iklimler LGBTİ+ bireyleri ve kimlikleri daha kabul edici hale getirmek için değiştikçe, queer yazarlar/film yapımcıları için bir sığınak olarak *Bury Your Gays* kinayesinin eskiye oranla etkisinin azaldığı söylenebilir.

Genel perspektifte söylemek gerekirse, katılımcılar izledikleri queer karakterleri ‘tamamen’ stereotip olarak alımlamadığını, bazı stereotipik donelerin kullanılmasına rağmen anlatının gücü ve karakterlerin derinlikli sunumu sebebiyle bunun bir sorun

¹⁰¹ Daha önce de söz edildiği üzere, queer karakterlerin şiddete, deliliğe, sapkınlığa ve intihara meyilli tasvirleri uzun yıllarca televizyon ve sinema metinlerinde kullanılmıştır. Anlatılarda ayrımcılığa, reddedilmeye, alay ve şiddete maruz kalan queer karakterler çoğunlukla intihar etmekte ya da öldürülmekteydi. Kötü oldukları için öldürülmedikleri zaman da hayatları doğal yollarla trajik bir şekilde sona ererdi. Ölüm bir tür adalet sunarak izleyicileri rahatlatma amacıyla gerçekleşirdi. Bu hikâyeler sadece queer karakterler için intiharı normalleştirmekle kalmaz, queer izleyicileri de aynı şekilde hissetmeleri için etkileme riskini taşır. Queer olmanın, güvenlik ve mutluluğun sürekli tehdit altında olduğu bir şiddet ve sefalet bulutu altında yaşamak olduğu fikrini pekiştirir.

¹⁰² 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın son çeyreğine kadar queer yazarlar ve film yapımcıları, bir güvenlik noktası olarak queer karakterlerini öldürerek eşcinselliğin ‘onaylanmasına’ karşı kendilerini, yayıncılarını ve okurlarını/izleyicilerini kanunlardan ve sosyal zorunluluklardan korumuştur. Oscar Wilde’ın *Dorian Gray*’in *Portresi* ve *Bahar Ateşi*’ndeki (queer kodlu) kahramanların ölümü bu kinayeye ilişkilendirilir (Hulan, 2017: 24).

oluşturmadığını dile getirmiştir. 4 queer katılımcı (**K1, K3, K4, K9**) queere yönelik stereotip algısının zamanın ruhuna göre değişiklik gösterdiğini ve eski ‘negatif’ temsillerin silinerek ‘renklenmeye’ başladığını belirtirken; 5 heteroseksüel katılımcıysa (**K11, K14, K15, K17, K20**) stereotip faktörü üzerinden ‘çeşitlilik’ ögesine vurgu yaparak ‘tektipleşmeyen’, ‘anlatının merkezinde olan’ ve ‘insani duygularına şahit olunan’ queer karakterlerin ekranlardaki varlığını büyük bir gelişme olarak karşılamıştır.

5.2.5. Karakterlerin Sosyal İlişkileri

Bu başlıkta, katılımcıların izledikleri içeriklerdeki queer karakterlerin sosyal hayatları, yaşam tarzları, insan ilişkileri ve aile yapılarına ilişkin geliştirdiği düşünceler, anlatı biçimleriyle beraber genel hatlarıyla değerlendirilmiştir.

5.2.5.1. Queer Mekânlar / Queer Yaşamlar

Katılımcılardan, queer karakterlerin yaşamlarına yönelik dikkat ettikleri ve çıkarım ürettikleri düşünceleri paylaşımları istenmiştir. Yaşam tarzı bağlamında bütün katılımcılar, *Pose*’da sıkça şahit oldukları ‘balo kültürü’ (*ballroom culture*) ve dolayısıyla balo sahnelerinin kendilerine hissettirdiği duygular hakkında fikir belirtmiştir. Başta transgender bireyler olmak üzere balo atmosferinde boy gösteren birçok queer insan, kendileri için oluşturdukları bu ‘queer mekânda’ kendilerini gerçekleştirme fırsatı bulmaktadır. Valentine ve Skelton (2003: 851) queerliğin değersizleştirildiği, damgalandığı ve patolojikleştirildiği bir sosyal bağlamda queer alanın/mekânın, queerlerin cinselliklerini keşfetmeleri, kendilerini bulmaları ve olumlu bir queer kimliği oluşturmaları için güvenli bir ortam sağladığını belirterek, LGBTİ+ bireylerin yaşamlarında queer alanın önemini vurgulamıştır. Ayrıca bu mekânlar, queerliğin ve ev yaşamının değişen biçimlerinin kesiştiği noktada anlamlı topluluk inşası için ortamlar sunar (Pavka, 2020).¹⁰³ *Pose*’da ‘queer mekân’ olarak başrollerden birini kuşkusuz ki ‘balo salonu’ almaktadır. Kökeni 1920’li yıllara kadar dayanan ve (özellikle siyahi ve Latin kökenli) queer topluluk için bir sosyal ağ oluşturan balo kültürü, queer bireylerin performans, dans, lip sync ve modellik/poz

¹⁰³ Bknz: <https://www.azuremagazine.com/article/what-do-we-mean-by-queer-space/> (Erişim Tarihi: 28.05.2020).

verme eylemlerini karıştıran etkinliklerden oluşur. Etkinlikler çeşitli kategorilere ayrılır ve katılımcılar ödül/kupa kazanmak için bireysel veya toplu olarak jürileri etkilemek için yarışmalara dahil olur (Bailey, 2011: 367-368).



Balo Salonu Atmosferi

Kaynak: Pose, 2.sezon 2.bölüm: 25'



Balo Salonu Jüri Oylaması

Kaynak: Pose, 2.sezon 2.bölüm: 27'

20 katılımcının tamamı, *Pose*'daki balo sahnelerini son derece etkili bulduğunu söylemiştir. **K1 (eşcinsel erkek)** dönemdeki AIDS salgını sebebiyle toplumda daha da ötekileştirilen queer bireylerin, sosyal baskılara rağmen sahnede ne denli yaratıcı olabileceklerini gösteren bu 'queer anların' kendisi için gurur verici olduğunu vurgulayarak şunları eklemiştir:

"...birbirini tanımayan bir sürü insan eğlence sırasında aileye dönüşebiliyor. Topluluğun, dışarıdaki white-straight (beyaz-heteroseksüel) hayattan dışlanarak kendi yer altı fantezilerini performe etmeleri ve dışarıdaki hayattan beklentilerini bir şekilde karşılayabilecek atmosfer yaratmaları beni çok etkiledi. Ama bu olaylar toplumdaki izole olma hali olarak da görülebilir. Yani o dönem için 'queer olmak izole olmakla eşdeğer' gibi bir anlam da oluşabilir."

K2 (eşcinsel erkek) *Paris Is Burning*'den aşına olduğu bu kültürü 'en queer yapılanma' olarak değerlendirmiştir. Balo sahnelerini "queerlerin hegemonik cinsiyet normlarına karşı savaşmak için kendilerini yeniden şekillendirdikleri ve alt metninde politik söylemler ürettikleri anlar" olarak yorumlayan **K2**, daha eşitlikçi ve sosyal bir varoluş yaratmak için 'kültürel bir emek biçimi' olarak bu sahnelerin aslında toplumsal yapıya karşı bir isyan gösterisi olduğunu ifade etmiştir. **K10 (biseksüel kadın)** ise balo atmosferini 'zamandan ve mekândan soyutlanarak' izlediğini ve sahnelerin kendisine 'zamansızlığı' çağrıştırdığını vurgulayarak, tüm dışlamalara rağmen eğlenceyi

merkeze koyup birlik ve dayanışma içinde umut saçan bu sahnelerin mantığını ‘*hayatın her alanında olması gereken ihtiyaç*’ şeklinde yorumlamıştır.

Bir katılımcı hariç (**K18**)¹⁰⁴ diğer bütün heteroseksüel katılımcılar, daha önceden queer topluluğun alt kültür unsurlarından sayılabilecek balolar hakkında bilgi sahibi olmadığını belirtirken, *Pose*’daki balo sahnelerini etkileyici bulduklarını ve ortak anlamda baloların ‘*kendilerini ifade edebildikleri yer*’ olduğunu dile getirmiştir. **K11**, toplumdan görece izole yaşadıkları için karakterlerin var olmak ve varlıklarını sürdürebilmek için en büyük ve önemli motivasyonun bu balolar olduğunu düşünüyor; **K17**, kategorilere göre abartılı kostümlerin/performansların olduğu bu ‘ütöpik’ atmosferi, queerlerin yerel danslarını sergiledikleri bir ‘dini ritüel’ olarak yorumlamıştır. **K13**, baloları ‘karakterlerin evi gibi’ nitelendirirken; **K16**, kendini queer dünyaya ait hisseden bireylerin eğlence hayatının (balolar gibi) başkalaşabildiğini dile getirmiş ve ‘normal karşılanmayan’ queerlerin böyle bir anlayışa itilmesine rağmen inatla yaratıcı benliklerini sergileyebilmelerini önemli bulmuştur.

Baloya dahil olan queer karakterler, birçoğu ikili cinsiyet fikrine uygun olarak ‘gerçeklik’ temasıyla bağlantılı bir şekilde kadınlık/erkeklik performansları gösterir. Bailey’e (2011: 377) göre gerçeklik; “belirli cinsiyet ve cinsel kimliklerin gerçekliğini yakaladığına inanılan performanslara, kişisel sunumlara ve somutlaşmalara bağlılığı gerektiren bir stratejidir.” Judith Butler (2014: 184), *Paris Is Burning* üzerine yazdığı makalesinde gerçekliği; “otantik bir cinsiyet ifadesini benimseme yeteneği” olarak tanımlamıştır. Harper (1994: 95) ise balolardaki yarışmacıların ‘gerçek şeye’ mümkün olduğunca yakın görünmelerini hem geleneksel cinsiyet rollerini yerine getirmek hem de onlara meydan okumak için gerçekleştirdiğini belirtmiştir. 3 queer katılımcı (**K2**, **K3**, **K9**) balo sahnelerini izlerken cinsiyetin performans temelli yapısı ve cinsiyet normlarının kırılması için bu performatif eylemlerin gerekliliği üzerine düşündüklerini söylemiştir. **K2**, kategori isimlerinin sonunda yer alan¹⁰⁵ ‘*realness*’ (gerçeklik) kavramını, heteronormatif toplum anlayışına ters düşen bir perspektifte “*gerçek dünya*

¹⁰⁴ **K18** (*heteroseksüel erkek*) daha önceden *Paris Is Burning*’i izlediği için balo kültürüne aşina olduğunu söylemiştir.

¹⁰⁵ Kategoriler cinsiyet etiketleriyle ilişkili olabildiği gibi (butch/femme queen realness) sosyal hayat etiketleriyle de (liseli kız, yönetici kadın, beyaz-zengin kadın vb.) sunulabilmektedir.

ile balo dünyası arasındaki kavşakta konumlanmış bir kalıcı yanılsama” olarak yorumlamıştır. **K3** ise ‘gerçeklik’ terimini Blanca’nın ilk bölümde söylediği söz üzerinden değerlendirmiştir: “Gerçeklik, Amerikan Rüyasını somutlaştırabilmemiz için hetero-beyaz dünyaya sığabilmektir. Ama o hayale erişimimiz yok ve bu yeteneklerimiz yüzünden değil.” **K3**, bu repliğin ırk ve cinsel yönelim temelli ötekileştirilmenin queerlerde alternatif gerçekliğe sarılma fikrini ve ‘gerçekliği taklit ederek gerçekliğe ulaşılan’ bir perspektifi geliştirdiğini ifade etmiştir.

5.2.5.2. Queer Aileler / Aile İlişkileri

Aile kavramı tarihsel olarak tanımlanmış, konumlandırılmış ve genellikle sorgulanmayan güçlü kültürel anlamlar taşır. Katılımcılardan, izledikleri içeriklerdeki queer karakterlerin aile, aile bağları ve aile yapısıyla olan etkileşimlerini değerlendirmeleri istenmiştir. Aile kavramı üzerinden katılımcıların en çok öne çıkardığı perspektif, *Pose*’daki aile yapısı olmuştur. *Houses* (Evler/Haneler) olarak geçen aile sistemi, özellikle dışlanmış gençleri evsizlikten ve seks işçiliği yapma zorunluluğundan kurtarma gücüne sahip, onlara ihtiyaç duydukları duygusal ve mali desteği, kendilerini özgürce ifade edebilecekleri bir ortam sağlayan, biyolojik olarak değil sosyal olarak yapılandırılmış aile benzeri bir yapıdadır. Evler, (yaşı ne olursa olsun) biyolojik aileleri tarafından reddedilen queer bireylere ebeveyn rehberliği sağlayan ‘anne’ ya da ‘baba’lar tarafından yönetilir ve yöneten kişinin seçtiği adla özdeşleşir. Böylece, birbirleriyle kan bağı bulunmayan insanlar arasında bir akrabalık sistemi inşa edilir. Ayrıca, balolar ve evler karşılıklı olarak kurucu niteliktedir. Balolarda genellikle birçok ‘evlere’ mensup üyeler (bireysel ya da kolektif olarak) birbirine karşı yarışır.

2 queer katılımcı (**K1** ve **K2**), *Pose*’daki aile sisteminin heteronormatif aile yapısına benzetilme çabasını fikirsel olarak hoş karşılamasa da bunu, kurulan ‘dayanışma’ fikri üzerinden kabul edilebilir bir çerçevede değerlendirebileceklerini ifade etmiştir:

“Dizideki queerler bazı durumlarda, dışlandıkları baskın uygulamaları benimsiyor. Aile gibi. Ama bunu kendi gerçekliklerine uyacak biçimde yeniden şekillendirmeleri ve ailenin ne olduğuna/olabileceğine dair yeni anlamlar getirmeleri önemli bir bakış açısı” (K1, eşcinsel erkek).

Queer perspektifte aileye alternatif olmak yerine ailenin karşısında duran bir yapılanmanın gerekliliğini düşünen **K2**, Pose'daki aile yapısını 'ehlileştirilmiş karşıt duruş' olarak nitelese de bu durumun kurulu toplumsal düzenden bağımsız düşünülmemeyeceğinin altını çizmiştir:

*"...heteroseksüel izleyicilere 'aa bak onlarda da aile var' hissi geçecektir. Beyaz orta sınıftan birinin izlemesi, acıyıp onu kabul etmesi üzerinden sonlanacağı için. Bu sistem diğerine karşı gibi dursa da heteroseksist düşüncelerle yumuşatılmış geldi bana. Ama ailenin temel küçük birim olduğu bu kapitalist düzende de bunların içinden çıkamazsın. O yüzden benim idealim, gerçekliğin çok ötesinde" (**K2, eşcinsel erkek**).*

K3 (eşcinsel erkek) herkesin içine doğduğu 'biyolojik aile' yapısının karmaşık ve değişime açık bir kurum olduğunu vurgulayarak Pose'un, queer bir ailenin nasıl görünebileceğine dair geniş bir vizyon sunmasını ve 'seçilmiş aile' mantığıyla yeniden şekillendirilen aile kurumunun alternatif temsilini önemli bulmuştur. **K8 (eşcinsel kadın)** ise, heteronormatif aile yapısındaki bazı ezberlerin Pose'daki aile anlayışında yıkılmasına dikkat çekmiştir: *"...koşulsuz sevgi, ailenin kutsallığı, asıl olan ailedir, seçilemez, değiştirilemez gibi söylemler, dizide 'ailemi de ben seçerim, istersem başka bir aileye de giderim' gibi bir karşılığa denk geliyor. Zaten yönelimleri yüzünden ailelerini kaybediyor bu insanlar ve aile kurup kaybettiklerini yaşamaya çalışıyorlar"* yorumuyla **K8**, koşullu sevgiyle de olsa kurulan bu aileleri, 'ailenin simülasyonu' olarak değerlendirmiş ve dayanışma ruhunun yansıması bağlamında olumlu karşılaşmıştır.

Heteroseksüel katılımcılar genel olarak Pose'daki aile yapısına 'anlaşılabilir' bir çerçeveden bakmışlardır. **K12**, ev (house) sistemini ve marjinal kutupların birbirine sahip çıkma girişimini beğense de karakterlerin belli bir yaşama sığdırılma durumuna üzüldüğünü; **K15**, 'birlikten kuvvet doğar' anlayışıyla var olan bu sistemin mecburi maddi koşullar sebebiyle kurulduğunu; **K17**, Blanca'nın kurduğu Evangelista Hanesi'ndeki kucaklayıcı ve destekleyici misyonunu cezbedici bulduğunu; **K18** ise 'kendi seçtiğin aile' mantığının başka hiçbir düzene kopyalanamayacak güzel bir dayanışma anlayışı oluşturduğunu belirtmiştir. 2 heteroseksüel katılımcıysa, dramadaki ev sistemine mesafeli yaklaşmıştır. **K16**, evi kuran kişiden başka kimsenin sözünün geçmemesini rahatsız edici bulurken; **K19**, çıkarlara dayanan ve her an

bozulabilen bir yapıdaki ev sistemi hakkında: “*Aileden ne anladığınla alakalı. Bu insanlar ihtiyaçtan dolayı birbirlerinin aileleri oluyor. Tek başına hayatta kalmaları çok zor. Hatta Elektra’nın parası bitmeye başladığında ailesi çatırdamaya başlıyor. Bir anne olması, tüm sorumluluğun onda olması vs. çok kırılgan bir yapıda...*” diyerek hanelerdeki insanları aileden ziyade ‘ortak paydada buluşmuş arkadaş grubu’ olarak gördüğünü ifade etmiştir.

*Tales of the City*¹⁰⁶ adlı televizyon dramasında da *Pose*’dakine benzer bir aile yapısı görülmektedir. *Tales of the City*, 1970’lerden bu yana queer hakları savunucusu olan, San Francisco’nun Barbary Lane 28 adresli yerinde satın aldığı apartman kompleksini ihtiyacı olan queer insanlarla paylaşan 90 yaşındaki Anna Madrigal ve apartmanda yaşayan diğer (ırksal ve cinsel yönelim bakımından çeşitli) queer insanların hikayesine odaklanır. Yapımı izleyen 4 katılımcı (**K1**, **K8**, **K13**, **K20**) anlatıda görece komün hayatı yaşayan karakterlerin ‘çağdaş aile yapısıyla birlikteliğin portresini sunduğunu’ ve bunun queer perspektif için anlamsal teşvik oluşturduğunu (**K1**, **eşcinsel erkek**), her karakterin kendi kişisel deneyimlerinden geçmesine rağmen birbirlerini ayakta tutmak için yarattıkları güvenli ortamın ‘nihai bir queer ütopyası’ yaşattığını (**K8**, **eşcinsel kadın**) dile getirmiştir. **K20** (**heteroseksüel erkek**) ise, “...evdekilerin başında biri olması ve kan bağlarının olmaması bana başta garip gelmişti ama *Pose*’dan da anladığım kadarıyla queer kültürde bu var sanırım” yorumuyla, sunulan bu platonik aile yapısından rahatsız olmadığını, aksine alternatif oluşturduğu için gayri resmi de olsa aile kurumunu kapsayabildiğini ifade etmiştir.

¹⁰⁶ *Tales of the City*, Armistead Maupin adlı yazarın aynı adlı roman serisinden uyarlanan (daha önce 1993, 1998 ve 2001 yıllarında da hikâye devamlılığı esas alınarak uyarlanmış) bir televizyon dramasıdır. Eser, 2019’da Netflix tarafından dördüncü kez ekrana taşınmıştır.



AJ ve Ruby

Kaynak: *AJ and the Queen*,
1.sezon 6.bölüm: 23'



Margot, Jake, Ani, Christopher

Kaynak: *Tales of the City*,
1.sezon 3.bölüm: 12'

AJ and the Queen, kendi kulübünü açmak için Amerika'yı karış karış gezip para kazanmaya çalışan Ruby Red adında bir drag queen'in, uyuşturucu bağımlısı annesiyle problem yaşayan 10 yaşındaki asi ruhlu çocuk AJ'in beklenmedik bir misafir olarak turuna katılmasıyla oldukça uyumsuz bir çift olarak çıktıkları yolculuğu konu edinen bir dramadır. Çoğu drag queen olan birçok queer karakterin temsil edildiği yapımda, geleneksel aile yapısına dair bir tasvir bulunmamaktadır. **K4 (eşcinsel erkek)** AJ karakterini üzerinden queer perspektifte ailenin yeniden tanımlandığını dile getirmiştir: “*Küçük bir çocuk kendini nereye konumlandıracağını bilemezken Ruby ile kendine bir güç, bir model buluyor. Yalnız hissetmiyor. Ailenin böyle bir etkisi var, bence aile biraz da kendini yalnız hissetmemekle ilgili. Zaten hikâye ilerledikçe de Ruby, AJ'ye hiç hissetmediği aile şefkatini yaşıyor.*”

Sense8'teki karakterin dolaylı yoldan bir 'queer aileyi' temsil ettiğini vurgulayan **K9 (non-binary)**, Angelica'nın serinin başında dünyanın farklı yerlerinden sekiz insanı bir küme içerisinde toplaması/zihinsel bağ kurdurması (hatta doğurmasının), kendisine “*aile ferdi olmak için sadece biyolojik üremeye ihtiyaç olunmadığını*” düşündürmüştür. Yani aile biyolojiye değil queer bağlara dayanır, çünkü duyular herhangi bir zamanda doğabilir. Bu da heteronormatif aile modelini bozmaya yeterlidir. Karakterler zihinsel olarak birbirlerine karşı geliştirdikleri ilgi ve sorumluluk duygularıyla karşılıklı çıkan engelleri aşabilmektedir. Ek olarak **K11 (heteroseksüel kadın)**, *Sense8*'deki tüm karakterlerin biyolojik aileleriyle sorunlar yaşadığını dile getirerek devam etmiştir:

“...belki de bu yüzden birbirlerine bağlılar. Çünkü onlar bütünleştikçe fark ediyorlar ki kimse kimseye yalan söylemiyor, herkes herkesi

destekliyor, hepsi birbirlerini cinsel kimliklerine takılmadan sevebiliyor. Aile de böyle bir şey değil mi?”

Katılımcılar, izledikleri içeriklerde queer karakterlerin aileleriyle olan ilişkilerine de değinmiştir. *Pose* ve *Tales of the City*'de karakterlerin biyolojik aileleriyle cinsel yönelim temelli sorunlu bir ilişki içinde olduğunu belirten bazı katılımcılar, diğer içeriklerde bu eğilimin yumuşadığını söylemiştir. **K3 (eşcinsel erkek)** *Sex Education* adlı dramadaki Eric karakterinin, Afrikalı kadın kıyafetleri giyip baloya giderken babasına yakalandığı ve açılmak (*coming-out*) zorunda kaldığı sahnede, babasının 'seninle gurur duyuyorum' gibi bir tepki vermesi üzerine çok duygulandığını ifade etmiştir. Bunun sebebi olarak da **K3**, kendi ailesine hala açılmamanın verdiği üzüntüyü öne sürmüştür. **K6 (eşcinsel kadın)** ise; *"Eskiden bu coming out vs. ailelerle ilişkiler daha zor olabiliyordu ama şu an temsil edilen ailelerde de daha bilinçli bir düzey mevcut. Daha anlayışlılar. O anlamda izleyiciyi biraz yönlendiriyorlar"* diyerek, queer temsillerin çeşitlenmesiyle, çevresindeki/ailesindeki karakterlerin de doğru ve pozitif oranda bilinç çeşitlenmesi yaşadığını dile getirirken; benzer bir şekilde **K10 (biseksüel kadın)** daha sabit fikirli gösterilen ailelerin genellikle olumlu ve anlayışlı yaklaşımlarını izlediğini söylemiştir. **K14 (heteroseksüel kadın)** ve **K17 (heteroseksüel erkek)** *Feel Good*'daki Mae karakterinin queerliğini kabul eden annesiyle problem olmasına rağmen, ilişkilerinin temel çatışmasının Mae'nin kimliği olmadığını vurgulamıştır. Ek olarak *Pose* (80'ler sonu hikâyesi) ve *Feel Good* (günümüz hikâyesi) yapımları arasında tarihsel bağ kuran **K14**, 30 yıllık süreçte ailelerin queer kimliklere bakışının (en azından) temsil olarak değiştiğini söylemiştir. Aynı şekilde **K1 (eşcinsel erkek)** ise queer karakterler ve aile ilişkilerini tarihsel bağlamda şöyle değerlendirmiştir:

"Konusu queere yer olmadığı eski zamanlarda geçen dizilerde baskıdan dolayı kendilerini gizleyen karakterden bir yana, yeni dönemde çekilmiş ve aile ya da çevresindekilerin bunu önemsemediği, coming-out olmaya uğraşmayan yer zaman ve mekâna göre her şeyin değiştiği bir aile yapısı görüyorum ben. Aileleriyle görüşemedikleri için kendi aralarında aile kuran bir dönemden kendi ailesine açılmaya gerek duymayan insanların dönemine uzanan bir yolculuk bu. Her karakterin yolculuğu farklı ve bunu söylemek gurur verici. Çünkü izlediğim içeriklerde bir karakterin

yolculuğu diğerine benzemiyor. Bu aslında stereotipleştirmekten uzaklaşma da demek.”

Ailevi ilişkilere ek olarak bazı katılımcılar, izledikleri içeriklerde queer karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri hakkında da düşüncelerini belirtmiştir. Öncelikle *Pose* (transgender ağırlıklı queer bireylerin ev ve balolardaki birliktelikleri), *Sense8* (zihinsel yolla bağlı karakterlerin hislenimleri), *Hollywood* (döneminde cinsel eğilim/ırk temelli öteki sayılan bireylerin zor şartlar altında film çekme mücadelesi), *Tales of The City* (komün halinde yaşayan queer bireylerin destekleyici varlıkları) ve *AJ and The Queen* (drag queenlerin etkileşimli görünürlükleri) dramalarında, bireysel yolculukların yanı sıra queer karakterlerin ortak bir amaç/mücadele etrafında kümelenip birlik içinde portrelenmelerini olumlu karşılayan katılımcılar (**K3, K4, K15, K16, K18**), kolektif bilinç temsiliinin queer bireyleri anlama yolunda pekiştirici öge olabileceğini vurgulamıştır. 4 heteroseksüel katılımcı (**K13, K14, K15, K16**) temsil edilen queer karakterlerin ‘cesaretine’ ortak bir vurgu yapmıştır. Gündelik hayatta çoğu heteroseksüelin söylemeye çekineceği şeyleri ‘hazır cevaplılıkla’ söylemelerini dışlanmışlık psikolojisine dayandıran katılımcılar, bu cesur davranışların aynı zamanda bir ‘zekâ göstergesi’ olduğunu dile getirmiştir.

Pose’daki karakterlerin yer yer atışmalarını, birbirleriyle rekabet içinde olmalarını anlamlandıramayan **K19 (heteroseksüel erkek)**, dışlanmış küçük bir topluluğun birbirlerini düşman belledebilmelerini ilginç bulmuştur. Bu atışmaları **K15 (heteroseksüel kadın)** ise ‘hayatın onlara getirdiği zorluklara karşı geliştirdikleri savunma mekanizması’ ve hayatlarını sürdürmelerine yardımcı nüanslar olabileceğini söyleyerek doğal karşılaştırmıştır. 6 katılımcı (**K3, K4, K8, K11, K12, K19**) *Pose*’un 1.sezon 2.bölümünde Blanca ve Lulu’nun bir gay bardan kovulma sahnesini hakkında konuşmuş; queerlerin kendi içlerindeki çatışmaları ve yine ‘kadınların’ ötekileştirilmesini görmenin üzücü olduğunu (**K11**), aynı toplulukta da olsa devreye giren ataerkil anlayışın (biyolojik erkek görünümlü geyler üzerinden) bir şekilde yine transgender kadınları dışladığını (**K8**) ve queer topluluk içindeki bu etiket hiyerarşisinin günümüzde hala çeşitli formlarda yaşatıldığı için tatsız bir gerçeği yansıttığını (**K4**) ifade etmiştir.

5.2.5.3. Queer Birliktelikler

Tarihsel olarak televizyon dramalarında queer karakterlerin seksüellikten arındırılmış (*de-sexualization*) temsili, daha önce de söz edildiği gibi 2000'ler *gaystreaming* dönemi ve sonrasında yumuşamaya başlamıştır. Yine de birçok ana akım televizyon 'de-politize' edilen queer karakterlerin cinsel hayatlarına dair muhafazakâr bir eğilim göstermişse de 2010'lu yıllarda queer cinselliği önemli ölçüde görünürlük kazanmıştır. Katılımcılar, izledikleri içeriklerde queer karakterlerin cinsellik temsiline yönelik değerlendirmeler yapmıştır. Queer katılımcıların tamamı, karakterlerin cinselliğine yönelik imgeleri 'olağan' karşılamış ve bazı durumlarda çoğunluğa göre 'abartıya kaçılabilmesinin' ya da cinselliğin 'abartılı alımlanmasının' olası sebeplerini açıklamıştır.

K1 (eşcinsel erkek), içeriklerde gündelik hayatta yaşanma olasılığı olan ilişki/cinsellik düzeyleri hissettiğini ve queer temanın, ilişkileri daha açık ve çeşitli gösterebileceği bir alan yarattığını dile getirmiştir. *Feel Good*, *The Politician* ve *Bonding*'den örnek veren (**K1**): "...buradaki karakterlerin hepsi aslında problemlili ilişkiler yaşıyor ama bu problemleri queer oldukları için değil, birer insan oldukları için yaşıyorlar..." diyerek, kimlik temelli problemlerin aşıldığı bir temsil varlığının olumlu noktasını işaret etmiştir. **K2 (eşcinsel erkek)** içeriklerde; 'queer ihtimallerin' belirli bir kaygıyla verildiğini, (*Sense8*, *Bonding* ve *The Politician*'den örnekendirerek) "*penetrasyonsuz seks, poligami (çoklu birliktelik), BDSM, çoklu aşklar*" gibi alternatif temsillerle queer bedene dayalı bir genişleme/esneme olduğunu, beden ve seks üzerinden tipleştirmenin (maskülen/feminen, dişil/eril) eskiye oranla çokça azaldığını ifade ederek, cinsellik adına geniş bir spektrumun sunulduğunu vurgulamıştır. **K1** ve **K2**'nin fikirleriyle örtüşen şekilde bazı katılımcılarsa (**K6**, **K7**, **K9**) yine queer anlatıların çeşitlenmesiyle doğru orantılı olarak queer cinselliğine yönelik cesur atılımların da genişlemesinin 'doğallığına' dikkat çekmiştir.

Netflix içeriklerinde queer cinselliğin bariz görünürlüğünün potansiyel sebeplerine de değinen katılımcılar (**K3**, **K5**, **K8**) bireysel olarak queerlerin (özellikle geylerin) cinselliğe daha düşkün olduğuna dair bir ortak kanının olduğunu fakat bunun gösterilmesinin gündelik hayat gerçekliğine tamamen aykırı bir argüman olmadığını

belirtmiştir. **K3 (eşcinsel erkek)** geylerin uzunca bir süre özgürce yapabildikleri tek şeyin seks olduğunu; **K8 (eşcinsel kadın)** içeriklerde queer ilişkilerin (heteroseksüel ilişkilere göre) daha yoğun/tutkulu temsil edilmesi ve ön planda olmasının “(queer) bilinmezliğin görselleştirilme ihtiyacına” karşılık geldiğini; **K5 (eşcinsel erkek)** ise bastırılmış queer cinselliğinin içeriklerde gün yüzüne çıkarılmasının, tabu olarak kabul edilen eşcinselliğin özellikle queer bireylerde ‘cinsel aidiyet ve bağlılık’ duygusu oluşturduğunu ve bunu bütüncül temsil için gerekli bir eylem olarak gördüğünü ifade etmiştir.

Queer cinselliğinin hem eşitlik hem de ‘göz alışkanlığı’ sağlaması için gündelik gerçeklikle doğru orantılı/uyumlu olarak gösterilmesi gerektiğini düşünen **K10 (biseksüel kadın)**, yıllarca televizyonda/filmlerde heteroseksüel ilişkilere normatif yoğunlukta şahit olunduğundan, queer cinselliğine karşı seçiciliğin devreye girmesini ve ‘bunlar da hep sevişiyor’ algısının yaratılmasını anlamlandıramadığını vurgulamıştır. Queerin direniş potansiyeline işaret ederek cinselliği, kapitalizm mantığı ve kimlik politikaları üzerinden yorumlayan **K2 (eşcinsel erkek)** heteroseksizme karşı cinsel göstergelerin önemine dikkat çekmiştir:

“Herkesin yarası kimliğine dönüşür, kimlik en yara aldığı yerdir. Cinsiyet de seksin en gerçek motivasyonudur. Seks dediğinde de gay erkte penetrasyonsa, bunun üzerine söylenen her şey karşındakine o yara üzerinden o gücün odağını oluşturduğu için, hetero kişiler de onu görmek istemediği ya da sen bunu daha çok konuştuğun için rahatsız ediyor. Burada bir direniş potansiyeli olabilir. Kimliğin kapitalizmin içinde satılması da biraz bu. Kimliği, var olduğu yarayla var ediyor yani Kürtleri başka, kadınları başka, geyleri başka. Her azınlığı ezildiği yer üzerinden parlatacak güce sahip kapitalizm. Ama bir yandan da ‘hayır siz öyle dedikçe biz daha fazla sevişeceğiz’ ki o kafanızda başka bir anlam bulsun. O damarı da seviyorum. Çünkü bir şekilde bu bir savaş.”

2 katılımcı haricinde (**K11, K20**) diğer tüm heteroseksüel katılımcılar, dramalar özelinde değişkenlik gösterse de queer karakterlerin cinsellik tezahürlerinden rahatsız olmadığını dile getirmiştir. **K12 (heteroseksüel kadın)**, daha önce televizyonda görülmeyen queer arzuların heteroseksüellere ‘fazla’ gelebileceğini ama hetero-merkezci diğer dramalara oranla Netflix’teki queer karakterlerin cinselliğinin ‘normal ve abartısız’ düzeyde hatta daha az olduğunu belirtirken; **K14**, karakter ilişkilerini

(Sense8: Nomi-Amanita ve Lito-Hernando; *Feel Good*: Mae-George) heteroseksüel ilişkilerden farklı görmediğini ifade etmiş ve Nomi-Amanita arasındaki ilişkiye referans vererek bir ön yargısını yıktığını söylemiştir:

*“Nomi çok güzel bir sevgi bağı kurabiliyordu Amanita’yla, onu hissettim. Sahneleri izlerken kimliği düşünmedim. Kendimce ön yargılı olduğum bir şeydi, heteroseksüel olmayan bir aşkı çok içselleştiremeyeceğimi düşünürdüm. **Call Me By Your Name**¹⁰⁷’i izlediğimde de aynı hissi yaşadım o yüzden sanırım karakterle özdeşleşmekle alakalı bu duygu trafiği. Bu duyguyu hissedebiliyorsam o eserin queer açıdan önemli ve iyi olduğunu gösteriyor bana” (K14, heteroseksüel kadın).*

K15 (heteroseksüel erkek), birkaç istisna haricinde izlediği queer temalı içeriklerde karakterlerin ‘durdurulamayan bir seks arzusu’ barındırdığını, heteroseksüel ilişkilerden daha abartılı olmasa da cinselliği ve arzuyu vurgulamayan içerikleri daha çok sevdiğini belirtirken; **K18 (heteroseksüel erkek)**, cinselliği abartılı bulmasa da anlatılarda ‘cinsellik olmak zorundaymış gibi’ gösterilmesinin stereotipleştirmeye açık hale getirdiğini, fakat queerliğin doğası ve çıkış noktasının cinsel yönelimle ilgili olduğu için cinselliğe değinilmesini anlayabildiğini ifade etmiştir.

Hollywood’u izleyen 4 heteroseksüel katılımcı (**K11, K15, K18, K19**) karakterlerin cinselliğine ‘fazla’ vurgu yapılmasının abartılı ve gereksiz olduğunu; **K15 (heteroseksüel kadın)** ve **K19 (heteroseksüel erkek)** dramadaki cinselliğin kullanılma şekillerini, Jack karakterinin yapımcı Henry’den filmde oynamak üzere rol istediği sahnede Henry’nin ona kendisiyle ilişkiye girme şartı koymasını ve bu klişe cinsel döngünün başka kimlikler de görülmesini rahatsız edici bulduğunu söylemiştir. Ek olarak **K19**, ‘bütün Hollywood’un gay olarak tasvir edilmesinden’ ve erkeklerin cinsel birlikteliklerinin bariz ve aleni bir şekilde gösterilmesinden duyduğu rahatsızlığı da dile getirmiştir.

İçeriklerde gösterilen alternatif ilişki türleri hakkında bazı katılımcılar fikir belirtmiştir. *The Politician* ve *Sense8*’de bazı karakterlerin üçlü ilişki (*throuple*)¹⁰⁸ yaşamasını; ‘heteronormatif algının dayattığı ikili ilişki sistemine ters düşen ve

¹⁰⁷ Yönetmenliğini Luca Guadagnino’nun üstlendiği 2017 yapımı, queer aşk temalı bir filmidir.

¹⁰⁸ Romantik bir ilişki içinde olmayı ilgili tüm insanların rızasıyla kabul eden, üç kişi arasında kurulan ilişki türüdür.

dolayısıyla queeri de kapsayan’ bu ilişki türünün görünürlük kazanmasını önemli bulan **K1 (eşcinsel erkek)**’in aksine **K11 (heteroseksüel kadın)**, tek eşlilik yerine üçlü ilişkiye başvurmayı sakıncalı bir tutum olarak değerlendirmiştir.

Bonding’de sunulan alternatif hazlar hakkında **K17 (heteroseksüel erkek)**, BDSM ve kölelik durumlarının cinsellikle birleştirilmesini bilinç olarak anlayamadığı için rahatsız olduğunu dile getirirken; **K19 (heteroseksüel erkek)** birey olarak ‘sapıklık’ denilen bazı pratikleri *Bonding* üzerinden sorguladığını ve bu pratiklerin anlatı içinde ‘normalleştirilmesinden’ son derece rahatsız olduğunu vurgulamıştır:

“Mesela bir insana penguen kıyafeti giydirip ondan seksüel zevk alınması normal mi değil mi? Bence değil. Asıl rahatsız eden; finansal kölelik diye bir durumun çok sıradanmış gibi yansıtılması. Evde Alman bir köle dolaşıyor. Sağlıklı bir birey özgür iradesini başka bir bireye (master’a) bu kadar teslim edemez. Saçmalık. Yani eşcinsellik toplumlarda normalleşirken ‘tedavi edilmesini düşündüğüm davranışlar’ da normal karşılanmaya başlandı. Çünkü sınır çizmemeyi o kadar kendimize adet edindik ki, bunun psikolojik rahatsızlık olabilme ihtimalini göz ardı ediyoruz. Böylesine bir teslimiyetin insan doğasında olmaması gerektiğini düşünüyorum.”

Sense8’i izleyen 18 katılımcının tamamı, yapımdaki (üç tane olan)¹⁰⁹ toplu seks (*orgy*) sahnelerinden çok etkilendiklerini belirtmiştir. Dramanın mantığına göre karakterlerin sanal/zihinsel yakınlıkları bedensel yakınlıklarından daha önemlidir. Yapımdaki sekiz karakter farklı yerlerde olsalar da telepatik bağlanma özellikleri sayesinde seksüel birliktelik yaşayabilmektedir. Karakterlerin bilinçleri arasındaki kaymalar zaman, mekân, bedenler ve kimlikler arasında gerçekleşmekte, dolayısıyla bu aradaki her şeyi queerleştirmektedir. Ortak bilinçleri sayesinde kümenin üyeleri hem bedensizleşme hem de duyusal olarak mevcut olma yeteneğine ulaşabilmektedir.

Queerliğin geleceğe bağlı bir fenomen olduğunu ve queer imkânların/tahayyüllerin bir ütopyayla yeniden canlanması gerektiğini düşünen Jose Estaban Munoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* adlı kitabında queerliği şöyle tanımlamıştır:

¹⁰⁹ 1.sezon 6.bölüm: 35’ / 2.sezon 1.bölüm: 51’ / 2.sezon 12.bölüm: 143’

“Queerlik bir idealitedir ve gelecek onun alanıdır. Queerlik, şimdiki zamanın bataklığının ötesini görmemizi ve hissetmemizi sağlayan yapılandırıcı ve eğitimi bir arzulama tarzıdır. Burada ve şimdi (*here and now*) bir hapishane evidir. Gerçekliğin burada ve şimdinin bütünleştirici sunumu karşısında, o zaman ve orada (*then and there*) düşünmek ve hissetmek için çabalamalıyız. Yeni ve daha iyi zevkleri, dünyada olmanın başka yollarını ve nihayetinde yeni dünyaları hayal etmeli ve hayata geçirmeliyiz” (Munoz, 2009: 1).

Dolayısıyla queerlik, esasen bir ‘şimdi ve burada’ olanı reddetmek ve potansiyel olarak başka bir dünya için ısrar etmekle ilgilidir. Karakterlerin telepatik birlikteliklerinin eşzamanlı olarak ‘burada ve şimdi’ ve ‘o zaman ve orada’ olduğunun doğrudan gösterilmesi, Munoz’un queer ütopyasını gerçekleştirmenin anahtarıdır. Yani bilim kurgunun potansiyeli, queer ütopya ile eşleşerek bireyi ve gerçeklik sınırlarını aşan bir bağlama dönüşür. Queer hazzın bu söylemsel inşasında cinsel çekiciliği çevreleyen sosyal yapılar yeniden değerlendirilir. Plummer’a (2003: 19-20) göre cinsellik, “zevk, ilişkilerin kurulması ve tanımlanması, tutumlar ve yaşam tarzlarıyla ilgili mesajların iletilmesi dahil olmak üzere çok sayıda amaca hizmet eder.” Ayrıca cinsellik, kültürel erotizmin tohumlarının ekilebileceği ve büyüyebileceği bir toprak haline gelir. Böylece seks hem bir fiziksel eylemi hem de bir kültürel inşayı ifade eder. Postmodern toplumda seksin kazandığı çoklu anlamların varlığının *Sense8*’te mevcut olduğu söylenebilir.

K1 ve **K4 (eşcinsel erkek)** izledikleri içerikler arasında ‘queer anlayışı’ en yakın hissettikleri anın bu toplu seks sahneleri olduğunu vurgulamıştır. **K1** sahnelerin cinselliğe değil, ruhsal bir tatmine ve anlamsal bir hazzı işaret ettiğini; seksin, karakterlerin dayanışmasını besleyen ve queer bağlılığı yücelten bir araç olarak kullanıldığını belirtmiştir. **K4** bu sahneleri tüm cinsel rolleri, etnik sınıfları, sınırları ve kalıpları ortadan kaldıran, (transgender, lezbiyen, heteroseksüel, gay gibi) etiketlerinin önemsizleştiğini en iyi betimleyen görüntüler olarak değerlendirmiştir. **K2 (eşcinsel erkek)** *Sense8*’deki cinsel pratiklerin akıcılığına vurgu yaparak “*cinsel yönelim veya kimlik kavramlarını tamamen ortadan kaldırmasa da bulanıklaştırıyor, bunun yerine her ikisini de aşan değişken bir cinsellik sunuyor*” yorumuyla sosyal olarak algılanan alanların ötesine geçen bir cinsel yapıdan söz etmektedir. **K9 (non-binary)** pornografik olmadan erotik ve estetik olabilen bu sahnelerin, seksin doğasında bulunan güzelliği

ve insani bağılılığı vurguladığını dile getirirken; **K10 (biseksüel kadın)** ise bu sahnelerin empati ve iletişim aracı olduğunu ve sahneleri ‘erotizmden çok iletişimin yoğunlaştırılmış hali’ olarak gördüğünü ifade etmiştir.

Sense8’deki toplu seks sahneleri hakkında fikir belirten 8 heteroseksüel katılımcı, anlatıyı güçlendirdiğini düşündükleri bu sahneleri ‘yenilikçi ve yaratıcı’ bulmuştur. **K11**, sekiz karakterin bir ruhta birleştiği bu sahneleri izlerken *Sense8*’in queer tarafının cinsel kimliklerle alakası olmadığını daha iyi anladığını; **K12**, bu sahnelerin ‘*queeri açıklayan estetikleştirilmiş bir manifesto*’ olduğunu; **K13**, karakterlerin anlatı içinde ‘birbirine bağılılığını’ ortaya çıkaran ve bir anlamda kutlayan bu sahnelerin queere karşı fikrinsel algısını etkilediğini; **K14** bu sahnelerin, *Sense8*’in ana fikrini oluşturan ‘çeşitlilik ve başka ihtimallerin olabileceği’ fikrini temsil eden bir metafor olduğunu; **K16** ise, cinsiyet kalıplarının reddedildiği ve hazzı merkeze alan bu sahnelerin kendisine ‘cinsiyetsizliği’ çağrıştırdığını dile getirmiştir.

5.3. NETFLIX VE QUEER KÜLTÜREL YAPILANMA

Bu başlıkta, bir kurum olarak Netflix ve ürettiği queer içerikler arasındaki organik bağın izleyicilerde nasıl karşılık bulduğuna yönelik farklı kategorilere bölünmüş değerlendirmelere yer verilmiştir. Son bölümdeyse katılımcılardan, Netflix ve queer içerikler hakkında genel bir yorumlama istenmiş ve queer anlatıların/temsillerin geleceğe dönük nasıl bir değişim/devinim gösterebileceği yönündeki öngörülerini alınmıştır.

5.3.1. Netflix ve Queer İçerik Üretimi

Netflix’in kurum olarak queer içerikler üretme ya da üretimine destek verme varsayımından yola çıkarak katılımcılardan bir değerlendirme yapması istenmiştir. Bu noktada, aktif Netflix izleyicisi olarak katılımcıların çalışma kapsamında olmayan (fakat izledikleri) diğer ‘queer-ilişkili’ içerikleri de dahil ederek fikirlerini belirttikleri söylenmelidir.

20 katılımcının tamamı, birçok faktörden ötürü Netflix’in queer içerik üretimini ‘olumlayan’ bir perspektiften desteklediği konusunda hemfikirdir. Netflix’in; alışıldık queer portrelerini aşan farklı anlatı türlerinden temsiller/anlatılar sunması, buna bağlı

olarak görünürlüğü belli seviyede tutuyor olması ve kolay bir erişimle queer imkâna bir platform sağlayarak dağıtım destek vermesi bazı katılımcıların dile getirdiği olumlu öğelerdir. Fakat katılımcıların düşünceleri bu olumlama sürecinin altında yatan belli başlı öğeleri öne çıkarmaları bakımından farklılaşmaktadır.

K1 (eşcinsel erkek) içerik üretiminin artmasıyla temsil gücünün pekişmesi (ve dolayısıyla stereotip öğelerin zayıflaması) arasında bir doğru orantı kurmuştur. Eski queer karakterlerin heteroseksüel senaristler tarafından heteroseksüel izleyiciler için yazıldığını düşünen **K1**, Ryan Murphy'nin¹¹⁰ Netflix için ürettiği ve 'queer tema için nokta atışı' yaptığı içerikleri örnekleyerek üretimin sağlam bir zemine oturmaya başladığını dile getirmiştir. **K6 (eşcinsel kadın)** gerçekteki cinsellik pratikleriyle orantılı olarak büyük bir spektrumda çeşitlendirilen queer anlatı ve karakterlerin çağdaş dünyada yaşama şekillerini önerebildiğini belirtirken; **K7 (eşcinsel kadın)** başka hiçbir platformun bu konuya Netflix gibi eğilmediğini dile getirmiş ve süreç içinde "önce geyleri ve onların acılarını, travmalarını gördük, şimdiyse her konumda (garson, hemşire, komiser, profesör) çeşitli karakterlerin normal hayatlarını izliyoruz" yorumuyla genişleyen perspektifi vurgulamıştır. Ek olarak **K10 (biseksüel kadın)** Netflix'te her yaş kesiminden temsil edilen queer içeriklerin (yaşlı queerler; *Grace and Frankie* - genç queerler; *Sex Education* - yetişkin queerler; *Sense8*, *Pose*, *Feel Good*) varlığını ve bunların, özellikle genç queer bireylerin cinsel farkındalık süreçlerinde pozitif etki yaratabileceğini söyleyerek Netflix'in pedagojik bir araç görevi gördüğüne dikkat çekmiştir. 3 queer katılımcı da (**K6**, **K7**, **K10**) Netflix'te queer imgelerin artışının 'planlı ve bilinçli bir süreçle yürütüldüğünü' ve bu sürecin çağdaş liberal dünyada queer kimliği geniş kitlelere tanıtmak için medya ayağında gerekli ve mantıklı bir stratejik hamle olduğunu düşünmüştür. Bu önermeye paralel olarak **K2 (eşcinsel erkek)** Netflix'in, programlarıyla özellikle Z kuşağı başta olmak üzere genç neslin queere karşı bakış açısını şekillendirmek amacıyla günümüz liberal düşünceyle örtüşecek şekilde olumlu queer temsilleri ön plana sürdüğünü ve geleceğe (düşünsel anlamda) 'queer bir köprü' inşa ederek bir sonraki nesli hazırladığını ileri sürmüştür.

¹¹⁰ Amerikalı eşcinsel bir yönetmen/yapımcı olan Ryan Murphy, Netflix'te *Pose*, *The Politician*, *Hollywood*, *American Crime Story* ve *Ratched* gibi queer temalı televizyon dramalarına imza atmıştır.

Heteroseksüel katılımcılar da (**K13, K14, K17, K20**) Netflix'in queer anlayışa karşı geliştirdiği olumlu ve destekleyici öğelerden söz etmiştir. **K14 (heteroseksüel kadın)** bu kadar açık queer karakter ve hikâyelerine Netflix'ten önce şahit olmadığını belirtmiş ve çoğunlukla sempati duyulan, anlayışla yaklaşılan karakterleri kimliğin sancılı sürecinden arındırarak görünürlük sağlanmasını etkili bir girişim olarak değerlendirirken; **K17 (heteroseksüel erkek)** Netflix'in, farklı özellikleri ön plana çıkartılan karakterler üzerinden 'insan insandır' algısıyla queer kimliği normalize etme çabasında olduğunu ifade etmiştir. **K20 (heteroseksüel erkek)** ise Netflix'in farklı tür ve formatta ürettiği queer içeriklerin herhangi bir platformdan daha fazla olduğu belirtmiştir.

Çevrelerinden ve farklı çevrimiçi mecralardan¹¹¹ şahit oldukları kadarıyla 4 katılımcı (**K1, K10, K18, K20**) ana tema queer olmasa bile birçok Netflix içeriğinde queer karakterlerin olmasından rahatsızlık duyan bir Türk izleyici kitlesinin varlığını dile getirmiştir. **K1**, belli bir (heteroseksüel) kesimin daha önce görmediği bir oranda queer karakter gördüğü için bu tepkileri verdiğini ve içerik düzeyleri nötrlenip olağanlaştığı zaman hetero/queer anlatı gibi bir ayrıma gerek kalmayacağını dile getirirken; **K10**, zaman değiştikçe kadınların ve siyahilerin ayrımcı temsillerinin yumuşamasını örnek vererek böyle bir sürecin/aşamanın inadına yaşanması gerektiğini savunmuştur.

Netflix'in ideolojik ve kâr amacı güden bir kuruluş olduğunun farkında olan **K3 (eşcinsel erkek)** LGBTİ+ topluluğun eşitlik için savaştığı bu dünyada queer medya konusunda eksikliği gören Netflix'in, önyargılarla mücadele eden bir nesle karşı arz-talep ilişkisinde olduğunu ve bu mücadeleye ürettiği içeriklerle destek vererek taktir görmesini önemli bulduğu ifade etmiştir. Aynı şekilde **K5 (eşcinsel erkek)** de ticari kaygıları yok sayamayacağını dile getirirken polisiye, animasyon, gerilim gibi hiç beklemediği türlerde de queer karakterlerin varlığını yenilikçi bulmuş ve toplumda %7-10 sıklığında görülen bir topluluğun Netflix'teki görünürlük düzeyini olağan karşılamıştır. **K2 (eşcinsel erkek)** ise konuyla ilgili müzakereli bir görüşle şunları belirtmiştir:

¹¹¹ Örnek olarak ekşi sözlükte yer alan 'Netflix Dizilerindeki Eşcinselliğin Bıktırması' adlı başlık gösterilebilir. <https://eksisozluk.com/netflix-dizilerindeki-escinselligin-biktirmasi--5810384> (Erişim Tarihi: 13.06.2021).

“Ana akım olarak Netflix’in queer içerikleri olumlayarak ama bir yanda da dil, bayrak, sembol ve kimlikler üzerinden ‘fonlayarak’ ilerlediğini düşünüyorum. Bu son yıllarda Hollywood’da da bu şekilde. Netflix’te kaçınılmaz olarak ucundan köşesinden değil tam ortasından queerleşecekti. Bu kötü bir şey değil. Ama oraya saplanıp kalmak queer değil. İzleyiciler olarak da bizim niyet ölçmemiz gerekiyor; neyin sana yakın veya politik/estetik doğru olduğuna bilinç vasıtasıyla vakıf olabiliriz.”

Queer içeriğe yönelik bu artışın Batı dünyasındaki dinamiklere göre şekillendiğini ve Netflix’in queerlere ‘açık çek’ verdiğini düşünen **K18 (heteroseksüel erkek)** ticari amaçlarla yapılsa bile queer içeriklerin izleyiciye olumlu bir etkisi olduğunu belirtmiştir. **K12 (heteroseksüel kadın)** ve **K15 (heteroseksüel erkek)** queer üretimin pozitif etkilerini yadsımasa da içerik ve görünürlük fazlalığının bazı sorunlara yol açabileceğini söylemiştir. **K12**, queer içeriklerin fazlalaştıkça yeni stereotipleri doğurabileceği ve hala kullanıldığını düşündüğü queere dair klişelerin zihinlerdeki stereotipleri pekiştirebileceğini belirtmiştir. **K15** ise Netflix’in özel bir propaganda yaptığını fakat bunu zararlı bir tutum olarak görmediğini söylerken, fazla görünürlüğün kimlik etiketlerini dolayısıyla stereotipleşmeyi artırabileceğini, nötr bir temsilin stereotipik birçok temsile oranla daha faydalı olabileceğini vurgulamıştır.

5 katılımcı, Netflix’teki queer içerikleri bir gelişme olarak görse de kurumun çoğunlukla (ya da tamamen) ticari kaygıları ön plana çıkararak konuyu ele aldığını savunmuştur. **K4 (eşcinsel erkek)** son yıllarda sinema ve televizyon metinlerine *diversity* (çeşitlilik) kuralının getirildiğini ileri sürerek bazı endişelerini ve Netflix’i ‘cesur’ bir platform olarak değerlendiremeyeceğine yönelik düşüncelerini ifade etmiştir:

“Yanlış kullanılması halinde bu diversity’nin (çeşitlilik), yaratıcılığı engelleyen bir şey olduğunu düşünüyorum. Bunun, sırf queer de olsun diye eklenen eskisi gibi içi boş karakterlere dönüş sağlamasından korkuyorum. Netflix’te ‘pink-washing’ yapan yapımlar olduğunu görüyorum ama en azından bir platform sağladığının da farkındayım. Fakat cesaret diye bir şey de var; Netflix gelsin de bu ülkede queer yapımlar yapsın. Türk içeriklerde eşcinsel karakterlerin olduğu düşüncesinde bile Netflix’in nasıl geri adımlar attığını biliyoruz. Durum böyle olduğu için, eğer sizin

cesaretiniz belli piyasalara yetiyorsa orda ben pek de cesurluk görmüyorum, işin içinde yine bir ticari kaygı olduğunu düşünüyorum.”

Netflix ve queer üretim arasındaki ilişkinin toplumsal queer/feminist hareketlerden bağımsız düşünölemeyeceğini dile getiren **K9 (non-binary)** Netflix'in; günümüzde queer topluluk gibi toplumun her noktasında görünür ve satın alma gücü yüksek olan bir hedef kitle ve destekçileri için (üretim-tüketim ilişkisinde) ticari bir mantıkla bazı trendleri kullanarak queer içerikler ürettiğini, queerliği olumlayan bir perspektiften baksa da özünde onu bir tüketim nesnesine dönüştürerek kapitalist çarka dahil ettiğini ifade etmiştir.

3 katılımcı (**K11, K15, K19**) Netflix'in tamamen kapitalist bir anlayışla queerliğe ticari açıdan baktığını belirtmiştir. **K11 (heteroseksüel kadın)** Netflix'in ticari olarak herkese hitap etmesi gereken bir misyonu olduğunu ve queerliğin sınırlarını zorlayıp çeşitleme yapsa da özellikle queer harekete destek için içerik ürettiği fikrine tartışmalı baktığını dile getirirken; **K15 (heteroseksüel kadın)** tarihsel olarak bakıldığında dezavantajlı gruplar üzerinden yapılan medya üretimlerinin hep daha çok ilgi çektiğini ve ticari getiri sağladığını, Netflix'in de aynı anlayışla ilerlediğini düşünmüş; **K19 (heteroseksüel erkek)** ise Netflix'in aleni bir şekilde queerleri desteklediğini, “*alım gücü yüksek, eğitimli, evliliğe bağlı masrafları olmayan queer topluluğun gönlünü hoş tutacak içeriklerin yapılmasının anlaşılır*” olduğunu vurgulayarak propagandadan ziyade ticari amaçların öncelik kazandığını dile getirmiştir.

5.3.2. Queer Direniş İfadeleri

Direniş (*resistance*), queer kuram içinde önemli bir kavramdır ve Foucault'nun iktidar ve direniş (*power and resistance*) arasındaki ilişkiye yönelik tartışmalarına dayanır. Foucault'ya göre (1995: 87) iktidar hem yöneticilerin hem de yönetilenlerin birbiri üzerinde güç uygulayabileceği üretken bir ilişkiselliktedir. İktidar ilişkilerinin kurumsallaşması, sabit güç ilişkileri yanılması yaratır. Bu nedenle herkes baskı biçimlerine direnebilir. Ancak hiç kimse kendini iktidar alanının dışında konumlandıramayacağından, iktidar yapılarının içinden direniş eylemleri ortaya çıkacaktır. Sonuç olarak, iktidar ilişkileri temelden ve anında değişmek yerine yavaş yavaş açığa çıkacak ve istikrarsızlaşacaktır. Benzer şekilde Butler (2014) hegemonik

heteronormativite söylemini ayrıştırmak için heteronormativite tarafından yönetilen sosyo-kültürel kurumlar ve uygulamalar içinde direniş eklemlenmelerinin oluşturulması gerektiğini savunur. Yani queer direnişler, heteronormalin altüst edilmesi (ya da yıkımı) olarak şekillenir. Bu yıkımlar, heteronormativiteyi ve bunun cinsiyeti/cinselliği nasıl etkilediğini ortadan kaldırmak için değil, temel kavramlarını yeniden ifade ederek onu sorgulamak için vardır. Dhaenens (2014: 522) heteroseksüel matrisi yıkmamanın, matrisi koruyan düzenleyici uygulamaları tekrarlamak, ancak bunu onun koşullarını değiştirecek şekilde yapmak olduğunu savunur. Dolayısıyla queer direnişler; heteronormativite mekanizmaları sunulduğunda, toplumsal cinsiyet ve cinsellik kavramları, kimlikleri, arzuları ve pratikleri çelişkili ve anlaşılabilir kabul edilen öznelere dışlanmasına meydan okuyacak şekilde yeniden ifade edildiğinde ve “heteroseksüellik varsayımı artık geçerli olmadığına” meydana gelir. Birçok akademisyen/araştırmacı televizyonun baskın cinsiyet ve cinsellik kavramlarını basitçe pekiştirmekten daha fazlasını yapabileceğini söylemiştir. Medya aynı zamanda heteronormatif uygulamaları ve fikirleri bozup altüst edebilmektedir. Televizyon, yerleşik ideolojilerin hem suç ortağı hem de eleştirel aracı olabilir. Televizyondaki kültürel direnişler hegemonik düzeni yıkmayı değil düzeni içeriden aşındırarak toplumsal değişimi amaçlar. Ancak bunu yapmak için hegemonik düzene ve onun söylemsel uygulamalarına bağlı kalınır. Yani televizyondaki queer direniş, heteronormatif söylemi yozlaştırarak veya baltalayarak içeriden yok etmeyi hedefler (Fiske, 1989; Becker, 2006 ve Chambers, 2009).

Frederik Dhaenens (2011: 15-18) popüler televizyon metinlerinin içinden gelen queer direniş ifadelerinin daha iyi anlaşılması için iki okuma stratejisi önerir. ‘Queer yapısökümü’¹¹² (*queer deconstruction*) bir metnin içinde yerleşik olan zorunlu heteroseksüel matrisin ayrıcalığını altüst eder. Bunu biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin nedensel, hiyerarşik ve dışlayıcı kimlikler ve kimlik ilişkileri

¹¹² Jonathan Culler yapısökümü eleştirel bir sorgulama ve bir zamanlar belirli disiplinler için temel ve evrensel olduğu kanıtlanan kavramsal karşıtlıkların çözülmesi olarak yorumlamıştır. Culler, bu doğallaştırılmış karşıtlıkların aslında çerçeveler ve söylemsel pratikler tarafından üretilen yapılar olduğunu, ikili ilişkileri kararsız ve ima edilen hiyerarşileri tersine çevirerek anlamları sonsuz hale getirdiğini öne sürmüştür (Culler, 2008’den aktaran Dhaenens, 2011: 13).

içinde sabitlenmesine direnen temsillerle yapar. Ayrıca, matrisi koruyan katı heteronormatif kurumlar, uygulamalar, normlar ve değerler kümesini hedef alarak zorunlu heteroseksüelliğin tekrarlanmasını ve pekiştirilmesini engellemeye yardımcı olur. Yani, heteronormatif söylem pratikleri içindeki çelişkiler ortaya çıkarılır.

‘Queer yeniden yapılanma’ (*queer reconstruction*) ise cinsiyet, cinsellik ve kimlik hakkındaki sosyal ve kültürel varsayımları aşmayı amaçlayan ve böylece heteronormatif yaşam biçimine queer ve uygulanabilir alternatifler olarak işlev gören bir okuma stratejisidir. Yapısökümde olduğu gibi meydan okuma, söylemsel pratiklerin yeniden eklemlendiği ve queerleştiği heteronormatif söyleminin içinden gelir. Bu hegemonik söylemin içinden queerleştirme ya da yeniden inşa etme pratiği, Foucault'nun “hegemonik bir söyleme direnişin, söylemin içinden gelmesi gerektiğine dair argümanına dayanır.” Butler’ın (2014) yıkım (*subversion*) kavramsallaştırması gibi, direnişin verili bir toplumsal gerçeklik ve onun kurumları içinde oluşturulması gerekir. Cinsiyet ve cinsellik normları dışarıdan kolayca yıkılamaz ancak içeriden devrilebilir veya yıkımı aşağıdan başlatarak zayıflatma pratiğini kullanabilir. Dolayısıyla queerin yeniden yapılanması, popüler televizyon yapımlarında kendini gösterebilir.

Katılımcılardan Netflix’te izledikleri queer içeriklerdeki potansiyel direniş ifadelerini nasıl değerlendirdiklerine yönelik düşünceleri istenmiştir. Katılımcıların tamamı, anlatılar/karakterler (özellikle *Pose*) üzerinden bir queer direnişin varlığını dile getirmiş ve alımladıkları bazı kültürel/politik söylemleri de ifade etmiştir.

The Politician adlı dramada, kendini ‘non-binary’ olarak tanımlayan James karakteri üzerinden kimliğe dair temel bilgilerin verildiğini düşünen **K1 (eşcinsel erkek)** İngilizcedeki *he/she* gibi zamir özneleri yerine, herhangi bir cinsiyet terimini kabul etmeyenlerin kullandığı *they/them* zamirlerinin anlatıda sıkça kullanılmasını hem öğretici bulmuş hem de ikili cinsiyet kalıplarının reddedilerek heteronormalin karşıt ifadesini gösterdiğini dile getirmiştir. Hikâyede iki queer karakterin de politikayla uğraştığını ve politik düşüncelerini queer ekseninde şekillendirdiğini belirten **K1**, heteromerkezci bir alan olarak gördüğü politikaya queer bir perspektiften bakılmasını önemli bulmuştur. **K2 (eşcinsel erkek)** anlatım olarak bir özgürleşme halinin varlığını

ve postmodern öznelerin yan yana gelerek mücadele halinde ‘internette’ olduklarına dikkat çekmiştir. #metoo, siyahi sinema, kadın sineması, queer sinema gibi çeşitlemelerin zamanın ruhuna göre şekillenen ‘çevrimiçi’ bir direnişin sonucu olduğunu söyleyerek bu sürecin bir devrim olmasa da bir rejim olduğunu, gelecek neslin bu rejimin çatlaklarını bularak queer yönelik yeni ihtimaller doğuracağını ifade etmiştir. İzlediği her içerikte ‘tek tip bir oluşum olmadan LGBTİ+ vardır’ mesajının çok güçlü bir şekilde verildiğini düşünen **K3 (eşcinsel erkek)** açıkça ‘ben queerim’ demenin bile direnişi ifade eden bir söylem olduğunu belirterek *Pose*’un jeneriğinde geçen ifadelerin, dramanın mücadelecı duruşunu sergileyen ‘kısa bir manifesto’ olduğunu vurgulamıştır. -Live, Work, Pose- olarak geçen söylemde ‘yaşamak için mücadele et, var olmak için çalış ve kendini ifade etmek için poz ver’ anlamı queer bir direnişe çağrı niteliğinde değerlendirilebilir.



Kaynak: *Pose*, jenerik

Yeniden yapılandırılmış queerliğe ilişkin özel bir strateji de queer kahramanların temsilidir. Burada kahraman kavramı, bir kahramanın çoğunlukla bir dramanın merkezinde yer alan ve eylemlerinin ahlaki açıdan iyi olması gerekmeyen bir karakter olduğu geniş bir kavram olarak yorumlanmalıdır. Bu bağlamda **K4 (eşcinsel erkek)** *AJ and The Queen*’deki Ruby karakterinin büyük bir yolculuğa çıkarken çocuk karakter AJ’e rol model olması ve bir ‘gay hero’ (*gay kahraman*) olarak tasvir edilmesini heteroseksüel kahramanlara alışkın anlatıları ters yüz etmek ve ‘zayıf/aşağı olarak süregelmış gay imajına meydan okumak’ olarak değerlendirmiştir. Ayrıca **K4**, anlatıda Ruby’i kandırarak parasını alan ‘kaslı heteroseksüel’ görünümlü birinin antagonist (*ana kötü, villian*) olarak gösterilmesinin heteromerkezci anlatılara bir eleştiri getirdiğini belirterek önemli bulmuştur. Benzer şekilde çoğu katılımcının ortak olarak

dile getirdiği argümana, kendi hikâyelerinin ana kahramanı olan queer bireylerin direniş mekanizmasını sağlamlaştıran, alternatif yaşama biçimlerini sunan ve kültürel birçok varsayımı aşındıran bir portrede heteronormale meydan okurcasına varlık göstermeleridir. Katılımcılar özellikle (*Pose* ve *Sense8*'deki) transgender kimliklere dair geleneksel medya tasvirlerini baltalayan bir yapılanma gördüklerini ve kendi hikâyelerini kendi bakış açılarından aktaran anlatılara şahit olduklarını vurgulamıştır. Queer karakterlerin cinsellik yelpazesini çeşitlendirmenin queerliği yeniden yapılandırmaya yönelik bir pratik olduğu düşünülürse, çalışma boyunca birçok katılımcının 'karakter ve anlatı çeşitliğine' vurgu yaptığı ve bunun heteronormale alternatif sunumlar üreterek 'normalin' yeniden müzakereye açıldığı da unutulmamalıdır.

Anlatılardaki direniş ifadelerinin ortaya çıkardığı olası politik söylemler birçok katılımcı tarafından örneklendirilerek ifade edilmiştir. Kültürel/politik söylemlerin en bariz görüldüğü drama olarak *Pose* öne çıkmaktadır. *Pose*'daki bütün karakterlerin görünürlüğün dahi politik bir beyan oluşturduğunu düşünen 11 katılımcı, anlatıda öne çıkan birçok ögenin politik göndermeler yaptığını ve sosyo-politik konuların mücadelecı bir tutumla ele alındığını belirtmiştir. **K1**, **K6** ve **K7** balo sahnelerinde karakterlerin, iç dünyalarını dışa vuran teatrallikte performansa dönüştürmelerini ve kendi kültürlerinde filizlenen vogue dansını öne çıkararak verilen 'buradayım, poz veriyorum ve queerim' mesajını dış dünyadaki politik iklime karşı performatif bir meydan okuma olarak değerlendirmiştir. Dışarıdaki beyaz/dışlayıcı kurumların sonsuz döngüsüne erişimi reddeden queerler, kendi modernist ifade biçimlerini geliştirmek ve sorgulamak için güvenli bir alan olarak balo sahnelerini kurmuşlardır. *Pose*'daki karakterlerin çoğu trans veya queer oldukları için evlerinden sürgün edilmiş ve kendilerini ifade etme ihtiyaçları varsayımsal olarak reddedilmiştir. Hikâyede aile kavramını kendi anlayışlarına uygun bir şekilde queerleştirerek karşıt bir pozisyon geliştirilmesi de katılımcılar tarafından önemli bulmuştur. Bir diğer politik göndermeysse HIV krizine karşı dramadaki karakterlerin aktivist eylemlerine yer verilmesidir. **K2**, **K9** ve **K10** HIV salgınına karşı dönemin Amerikan yönetiminin duyarsız tutumlarına karşı karakterlerin ACT UP grubuyla birlikte kilise, parlamento binası önü ve başka kamusal alanlarda eylem yapmasını, hastalığı tarihsel olarak

çerçeveleyen sosyo-politik söylemlere ve ‘yaşamak için politik olmak zorundasınız’ mesajına ışık tuttuğunu dile getirmiştir.

K14 (heteroseksüel kadın) cinsel kimliği yansıtmanın bile bir otoriteye başkaldırı sayılabileceğini düşünerek *Sense8*’deki Nomi karakterinin kimliğini politize ederek aktivist bir tutumla devleti/iktidarı hackleyebilecek beceride sunulmasını radikal bir hamle olarak değerlendirmiştir. **K11 (heteroseksüel kadın)** ise *Sense8*’teki politik eğrinin; “dünyanın farklı noktalarından yaşamlara dikkat çekerek izleyiciye cinsiyet, cinsellik ve ırk kategorilerini ortadan kaldırırsak hepimizin aynı olduğu” mesajını ilettiğini düşünerek kimlik politikalarına taze bir bakış getirildiğini vurgulamıştır.

Drag, cinsiyet parodisi yaptığı için (kadınsı kabul edilen özellikleri abartarak cinsiyetin gerçek olmadığını ortaya koyduğundan) doğası gereği politiktir ve yıkıcı olma olasılığı taşır. Bu bağlamda *RuPaul’s Drag Race* ve programdaki kültürel/politik öğeler hakkında 6 katılımcı fikir belirtmiştir. **K1 (eşcinsel erkek)** *RPDR*’in queer kültürden aldığı mirası devam ettirdiğini, queerliği ana akıma yerleştirerek modern dünyaya ve yeni jenerasyona queer kültürü ve beden politikalarını öğrettiğini belirtirken; **K12 (heteroseksüel kadın)** programın, queer topluluğu ilgilendiren toplumsal ve politik olaylara karşı (homofobi, transfobi, zorbalık, AIDS, ırkçılık) söylemler/performanslar ürettiğini dile getirmiştir. Drag’in bir ‘var olma/hayatta kalma yöntemi’ olduğunu düşünen **K4 (eşcinsel erkek)** politik aktivizm yapan bazı drag queen’lerin; programda LGBTİ+ hareketine şekil veren toplumsal olayları kendi deneyimleriyle anlatmalarını, podyumda büründükleri bazı personaların ve giydikleri kıyafetlerin politik mesajlar içerdiğini dile getirmiştir. Ayrıca, programın bir bölümünde konuk jüri üyesi olarak Amerikan bir senatörün bulunması (**K9, non-binary**) ve Amerikan ordusundaki queer askerlerin programa davet edilerek drag queenlere dönüştürülmesi (**K18, heteroseksüel erkek**) katılımcılar tarafından politik ve devinimsel göstergeler olarak değerlendirilmiştir.

5 katılımcı (**K5, K9, K10, K16, K17**) dünyada (özellikle Batı dünyasında) cinsiyet temelli mücadeleler sonucu queer hak ve özgürlüklerine sağlanan hukuki katkılar ve Pride vb. kültürel etkinliklerin küresel algıyı/farkındalığı geliştirmeye başladığını, dolayısıyla daha önce bu sıklıkla görülmemiş queer görünürlüğün bu mücadelenin

yansıtılan bir sonucu veya ürünü olarak ortaya çıktığını ve yeni stratejilerle bu mücadelenin ekranlara da taşındığını savunmuştur.

Bir platform ve yayın kuruluşu olarak Netflix'in queer direnişle olan ilişkisini değerlendiren bazı katılımcılar, ortak görüş olarak küresel çapta erişimi yüksek ve kolay olan Netflix'in, açıkça queer görünürlüğü imkân tanımamasını ve queer mesajları/ifadeleri geniş kitlelere ulaştırmasını olumlu karşılamıştır. Burada bütün katılımcıların, Netflix'in yeni yayıncılık düzeninde ana akım medyayı temsil eden ve ticari amaç güden kurumsal kimliğinin farkındalığıyla fikir belirttikleri söylenmelidir. Genel olarak fikirler, 'Netflix'in ikili kazancı' ve 'çağdaş görüşlere uyumlu davranma tutumu' şeklinde iki kategoride kümelenmiştir.

Netflix'in, bünyesindeki geniş kullanıcılarına basitçe 'queer insanların varlığı, günlük yaşantıları ve mücadeleleri' hakkında (özellikle heteronormatif düzeyde yaşamış/yaşayan izleyicilere empati kurdurmaya çalışarak) yeni medya pratikleri üzerinden kabullenmeyi artıracak atılımda anlatılar sunduğunu belirten **K8 (eşcinsel kadın)** Netflix'in hem ticari getiri hem de 'görece' sosyal saygınlık kazanarak win-win (kazan-kazan) durumunda pozisyon koruduğunu dile getirmiştir. Benzer şekilde **K20 (heteroseksüel erkek)** de Netflix pazarının LGBTİ+ görünürlüğüne ticari amaçla da olsa destek vererek karşılıklı faydayı hedeflemiş olabileceğini söylemiştir. Netflix'in egemen ekonomik koşullardan bağımsız hareket ederek bu popüleriteyi sürdüremeyeceğinin farkında olan **K12 (heteroseksüel kadın)** 'queer-friendly' (queer dostu) tutumla yaklaşılan anlatıların maddi getirisinin anlaşılması üzerine üretimin artırıldığını fakat çeşitli kültürel/sanatsal perspektifte 'queer sesi' duyurabilmek için sağlanan bu dijital platformun önemini inkâr edemeyeceğini belirtmiştir. **K18 (heteroseksüel erkek)** ise *RuPaul's Drag Race* üzerinden yaptığı yorumlamada, iki farklı endüstrinin (televizyon ve queer sanat) birleşerek queeri ticarileştirme mantığını anlayabildiğini, mücadele için görünürlüğü tek başına birçok şeyi çözdüğü düşünülen indirgemeci tutuma şüpheyile yaklaştığını fakat ister istemez bunun olumlu bir etkiyle karşılık bulabildiğini savunmuştur.

Netflix'in sosyal açıdan liberal görüşleri destekleme ve yayma eğilimi gösterdiğini düşünen 6 katılımcı, queere tanınan dijital kamusal alanın zamanın ruhuna göre

şekillendiği noktada hemfikir. Kapitalizmin var oluş amacının her şeyi öğretmek üzerine kurulu olduğunu vurgulayan **K2 (eşcinsel erkek)** Netflix'in etik kaygılarla - ezen/ezilen- ikileminde ezilen tarafı seçerek ürettiği queer içeriklerin izleyicilere 'kültürel bir sindirme' yaşattığını ve bu duruma tarihsel olarak bakılması gerektiğini söylemiştir:

"Netflix, queer için bir aşama. Netflix'in cinsiyet üzerinden başardığı birçok şey var ama başaracağı ana denk geldiği için başardı. Bu kadar mobilize, internete kültürü üzerinden var olan ve cinsiyetle ilgili sorunları aşmaya çalışan bir döneme de denk geldi. Aslında tarihsel olarak olması gereken oldu, Netflix de bu atılıma karşılık verdi."

Yapıcı pozisyondaki nüfusa oranla sinema ve televizyon sektöründe queer insanların sanata olan yatkınlığı sebebiyle daha aktif ve yaratıcı olduğunu düşünen **K5 (eşcinsel erkek)** Netflix'in yaratıcı ekibine queer senaristler, yapımcılar ve oyuncular dahil ederek birincil ağızdan cinsel azınlıkların hassasiyetine ve modern çağa uygun şekilde içerikler üretmesini süregelen direnişin bir göstergesi olarak nitelemiştir. Benzer şekilde **K3 (eşcinsel erkek)** Netflix'in queerler dışında güçlü kadın karakterleri ve siyahi/etnik kökenli karakterleri de başrole taşıyarak popüler kültür içinde üretebileceği ölçüde söylemlere ön ayak olduğunu ve Netflix'in başarısını, zamanın değişken sosyal dinamiklerine ayak uydurarak sağladığını ifade etmiştir. Amerika'da Başkan Obama döneminde queer topluluğa evlilik dahil birçok sosyal hakların tanınması sonrasında özellikle geniş kitlelere ulaşabilen çevrimiçi platformların queer üzerine daha fazla içerik üretmesini 'çorak bir arazinin güllerle dolması' benzetmesiyle niteleyen **K4 (eşcinsel erkek)** Netflix'teki birçok içerikte queer imgeye rastlanmasının 'queerle ilgili bir sosyal açlığa' karşılık geldiğini ve zaman içinde bir tüketim doyumuna ulaşarak artışın rayına oturacağını belirtmiştir. **K17 (heteroseksüel erkek)** giderek genişleyen küresel hakimiyeti çerçevesinde Netflix'in 'çoğu içerikte queer kimlik varlığının ve cinsel yönelim terimlerinin altını çizen bir pozisyonda' olmasını eşcinselliğe Batı'dan daha önyargılı yaklaşan Doğu ülkelerindeki izleyiciler için fayda sağlayacağını düşünürken; **K19 (heteroseksüel erkek)** durumu Hollywood adlı dramının konusuyla benzerlik kurarak açıklanmıştır: "Siyahiler ve queerler senarist bile olamazken şu an önceye göre daha iyi pozisyonlar alabiliyorlar. Queerlerin de her alanda rol alması, daha güçlü bir topluluk olması ve

desteklenmesi gerektiği düşüncesi hâkim son zamanlarda. Bunun teşvik edilmesine yönelik algılar da var” yorumuyla queerliğin günümüzde çok satan bir akım haline getirildiğini ifade etmiştir.

Televizyon kurgusundaki temsillerin ideolojiden arınmış bir alanda işlenmediği düşünülürse, queer anlatıların/karakterlerin temsilinde heteronormativitenin nasıl müzakere edildiğini ortaya çıkarmak önemlidir. Televizyon anlatılarının queer karakterleri heteroseksüel matrisin üstünlüğünü pekiştirmek için araç olarak kullanageldiği, normatif olmayan cinsel kimlikleri, arzuları ve pratikleri sosyokültürel bir ayrımcılık temelinde şekillendirdiği varsayılırsa, televizyon içeriklerinin heteronormatif ana dayanakları nasıl yapıbozuma uğrattığını ve queer alternatifler üreterek direniş ifadelerine katkı sunduğunu anlamak da aynı derecede önemlidir. Bu bağlamda hem queer hem heteroseksüel katılımcılar, televizyonun başka bir formu olan Netflix’teki queer televizyon içeriklerinin birçok yönden heteronormale karşı potansiyel olarak dirençli temsiller ve söylemler ürettiğini dile getirmiş, böylece katılımcıların içerikleri izlerken/alımlarken nasıl dirençli ve heteronormatif bir söylemsel konum aldıkları ortaya çıkmıştır.

5.3.3. Queer Temsilin Olası Devinimleri

Çalışmanın ilk bölümünde katılımcıların izleme deneyimlerinden ve belleklerinden yola çıkarak Netflix öncesinde queer anlatıları/karakterleri nasıl alımladıklarına yönelik genel bulgular sunulmuşken, ikinci bölümdeyse Netflix’in ürettiği queer içeriklere dair alımlamalara yer verilmiştir. İki bölümde de katılımcılar kendi deneyimlerine göre yanlış, doğru ya da nötr çerçevede queer temsilleri değerlendirmiştir. Analizin son kısmındaysa katılımcılardan, genel perspektifte geçmişteki ve bugünkü ipuçlarından yola çıkarak gelecekte televizyonda queer anlatıların/temsillerin potansiyel olarak nasıl değişimler geçirebileceğine/geçirmesi gerektiğine yönelik düşünceleri istenmiştir. Burada belirtilmesi gereken ilk argüman bütün katılımcıların; geçmişteki anlatılara kıyasla son yıllardaki queer anlatılarda pozitif/olumlu bir değişim kaydedildiği, Netflix’in queer temsilleri bir (hatta birkaç) adım ileriye götürdüğü ve çevrimiçi medya düzeninin olanaklarını kullanarak queer için bir ‘basamak’ görevi üstlendiğinde hemfikir olduklarıdır. Hem queer ve hem de

heteroseksüel katılımcıların geleceğe yönelik kimlik temelli öngörülerinin benzerliği de dikkat çekmektedir.

Queer temsillerin her döneme özel ayrı stereotip doneleri pekiştirdiğini düşünen **K1 (eşcinsel erkek)**, Netflix'in queeri geçmişteki stereotipik anlatıları aşındırıp daha gerçekçi bir formda sunsa da gelecekte bu dönemdeki anlatıları da problematik bulabileceğini, çünkü queer temsili politik iklimin belirleyeceğini ifade etmiştir. **K1**, dünyanın sosyal konularda çok hızlı değiştiğini, bireysel ve teknolojik özgürlüğün yoğun yaşandığı bu dönemde özellikle Z ve Alfa kuşaklarının toplum içinde cinsiyet özgürlüklerine de daha hassas yaklaşacağını ve queer temsillerin daha androjen bir yapıya bürünebileceğini de eklemiştir.

Queer anlama yönelik; emek üzerinden şekillenen, kimliğin değil emeğin ve emek sürecinin merkeze alındığı, queer ve duygusal emeğin birleştiği, daha anarşist, daha Marksist ve dayanışma odaklı bir politik öngörüsü olan **K2 (eşcinsel erkek)**, Netflix ya da diğer yayın kuruluşlarının sermaye içinden var oldukları için rasyonel bir mantıkla gökkuşağı bayrağındaki tüm renkleri temsil etmeye çalıştığı halin (zamanla renkler, sıfatlar, zamirler artacağından) ileride buharlaşacağını fakat önemli olanın çıkılacak düzlükte artık cinsiyetin/kimliğin hiç önemslenmemesi olduğunu dile getirmiştir.

Bütün queer katılımcılar, Netflix'in queer temsile getirdiği yenilikçi atılımların yavaş yavaş izleyicileri bilinçlendirdiğini düşünmüştür. Stereotipik siyahi karakter temsillerinin zaman içerisindeki değişimini örnek veren 2 katılımcı (**K4, K6**) queer temsillerinde aynı süreçten geçtiğini, gelecekte queer kimliğin izleyicilerde şok etkisi yaratmadan doğallaşmaya şimdiden meyil gösterdiğini ifade etmiştir. 5 katılımcı (**K3, K5, K7, K8, K10**) cinsel kimliğin anlatının merkezine alınmayacağı, kimlik etiketlerin azalacağı/belirsizleşeceği ve önemsiz kalacağı anlatıların gelecekte queer temsili şekillendireceğini dile getirmiştir. **K5**, görünürlüğün ve çeşitlendirilmiş hikâyelerin artmasıyla (bir cinayeti araştıran transgender bir dedektif hikâyesi gibi) kitleleri queer kimliğin bulanık spektrumuyla tanıştırmak çok yönlü durumları normalize etmenin önemini vurgulamıştır. **K10**, günümüzde queer için atılan tohumların gelecekte akışkan kimliği ön plana çıkaracağını ve queerlikle özdeşleşmiş klişe ve travmatik

konuların artık işlenmeyeceğini öngörürken; **K9**, bu tohumların queer anlatı ve temsilleri gelecekte daha fazla çeşitlilik sağlayacağını (müslüman queerler gibi) ve bunun ilerisinde de ‘zihinsel cinsiyetsizlik anlayışının’ hikâyelere yayılacağını vurgulamıştır. **K8** ise, eskiden queer içerikleri izlediğinde (fakirlik, hastalık, depresyon, zorbalık vb. konular sebebiyle) mutsuz olduğunu, ilk kez Netflix’le beraber olumlu/umutlu temsiller görmeye başladığını dile getirerek stereotip anlatıları aşmaya çalışması bakımında Netflix’in sağladığı imkânları değerli bulmuştur. Bu aşamanın gelecekte politik doğruculuğa/politik mesajlara vurgu yapmadan doğal bir oluşuma dönüşeceğini ve cinsel kimliğin olağan sınırlarının belirsizleşeceğini de eklemiştir.

Heteroseksüel katılımcıların da çoğu, queer temsilin geleceğine yönelik en olumlu değişimin kimlik ve kimlik etiketlerinin terk edilmeye başlanmasından geçtiğini söylemektedir. **K11**, queer anlatılardaki değişimin farkında olduğunu ve gelecekte queer bireylerin cinselliklerinden/etiketlerinden çok insani yönlerinin merkeze alındığı temsilleri temenni etmiştir. **K12**, bir içeriği izlerken ‘işte bu da queer karakter’ demediği an kendisi için ideal temsilin tanımlanacağını ve karakterlere queer kimliğin damgalanmaması gerektiğini vurgularken; benzer şekilde **K16** da gelecek temsillerde cinsel kimliğin karakterlerin belirleyicisi olmadan doğal akışta ilerlemesini istemektedir. **K13** ve **K20**, cinsel çeşitliliğe dair anlatılmamış hikâyelerin öğretici çerçevede karakter odaklı ve derinlikli temsillerle gösterilmesinin faydalı olabileceğini düşünürken; **K18** daha anlatılacak çok hikâyenin olduğunu, anlatıların çoğunlukla erkek eşcinselliği üzerinden ilerlediğini ve transgender, lezbiyen ve diğer cinsel kimliklerin çatışmalarının görünürlük/temsil açısından çeşitlendirilmesi gerektiğini savunarak kimliğin değil karakterin öne çıkarılmasını istemektedir. Aynı şekilde **K14** de, görünürlüğün artırılmasıyla maruz kalınan temsilin kimliği önemsizleştireceğini ve aslında ‘queer karakter’ gibi etiketli bir nitelemenin bile gereksiz olduğunu savunarak gelecek temsillerde karakterlerin queer olmasıyla ilgili çatışmaların görülmeyeceğini, daha çok karmaşık yönelimlerle tipolojinin genişleyeceğini öngörmektedir. **K17**, bu dönemden alınan mirasla gelecek kuşakların cinsel özgürlüklere ön yargılardan arındırılmış bir tutumla yaklaşacağını; **K15** ise queerin televizyondaki gelişiminin toplumsal konjonktüre göre şekilleneceğini fakat bu aşamada anladığı kadarıyla daha çeşitlendirilmiş queer hikâyelerin dijital izleyicilik

ışığında artacağını belirtmiştir. Son olarak **K19** da şu anki anlatılarda queer karakter kimliklerinin (eğitici olması açısından) bilerek vurgulandığını, toplumsal gelişmelere göre ileride karakterlerin queer olup olmadığının vurgulanmaya çalışılmayacağını ve böylece LGBTİ+ içerik diye bir tanıma da gerek duyulmayacağını ifade etmiştir.

Genel olarak bütün katılımcılar, son 10 yıllık süreçte queer anlatı ve temsillerin olumlu bir devinim gösterdiğini, günümüzde aşındırılmaya çalışılarak sınırları zorlanan hikâyelerden alınan öğretilerle gelecekte kimlik ve kimlik etiketlerinin getirebileceği olası stereotipik öğelerden arındırılmış, çeşitlendirilmiş queer yapımların varlık göstereceğini dile getirmiştir.

SONUÇ

Bu çalışma, Netflix'te üretilen queer televizyon içeriklerinin izleyiciler tarafından nasıl alımlandığını, izleyicilerin içerikleri okurken/yorumlarken nelere dikkat ettiğini, hangi söylemleri nasıl ilişkilendirdiğini, queer anlatılara/karakterlere yönelik neler düşündüklerini ve hissettiklerini incelemiştir. Televizyon sektöründeki queer görünürlüğünü her yıl paylaştığı nitel ve nicel verilerle ortaya koyan GLAAD'ın özellikle son 5 yıldaki raporlarında görünen queer temsilin git gide yükselen artış eğilimi bu çalışmanın çıkış noktası olmuştur. Bu yükselen trendin izleyicilerdeki karşılığını araştırmak için queer imgelere nicelik olarak en çok yer veren Netflix ve çalışma örneklemini için seçilen 14 televizyon içeriği irdelenmiştir. Bu kapsamda belli başlı sınırlılıklarla çalışmaya dahil olan (10 queer, 10 heteroseksüel izleyici olmak üzere toplam) 20 katılımcıyla yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiş ve bütüncül bir perspektifte katılımcıların, izledikleri queer anlatılara/karakterlere dair düşünceleri nitel alımlama analizi sürecinden geçerek bazı kategoriler/temalar altında ve bulgular halinde sunulmuştur.

Çalışmanın kuramsal temeli queer kurama ve queer kuramın üzerine eğildiği bazı terimlere dayanmaktadır. -Queer- terimi 1990'ların başından itibaren kimliğin istikrarsızlığını daha doğru bir şekilde kavramak ve birleşik, özerk bir benlik kavramını eleştirmek için kullanılmaktadır. Queer, sabit veya özsel kimlikler fikrine meydan okur ve öznelliklerin akışkan, istikrarsız, çoklu, içsel olarak çelişkili ve kesişimsel olarak inşa edildiği tarihsel ve politik bağlama dikkat çeker. Queer kurama göre cinsiyet, toplum tarafından inşa edilmiş/edilen ve sürekli yeniden üretilen bir kavramdır. Fakat belli eril ve dişil oluşumlar öğrenilmiş olsa da bu kalıplar kırılabilir ve toplumsal cinsiyet istenilen şekilde perforce edilebilir. Queer kuram, birçok akademisyene/araştırmacıya medya ve popüler kültürde toplumsal cinsiyet/cinsiyete dayalı ikili karşıtlık ve heteronormativite müzakeresini incelemek, keşfetmek için verimli bir bakış açısı sağlamış ve eşitsiz sosyal hiyerarşilere karşı bir mücadele sahası olarak kullanılmıştır. Queer, 90'lardan beri cinsel sınıflandırmaların katılığını, dışlayıcı doğasını sorgulayan ve ana akım medya metinlerinde queer okumalara imkân tanıyan bir karşı duruş olarak disiplinlerarası çalışmalarda sıklıkla kullanılmaktadır. Daha genel çerçevede queer çalışmalar; ideolojik normlara meydan okumak ve onları

rahatsız etmek, normalleşmeye karşı hırslı, hatta öfkeli bir direnişi teşvik etmek veya cinsiyet ikiliğine dayalı biçimi yıkmak için uğraşır. Bu anlamda, eleştirel kuramın bu alanı ister kimlikler ister ontolojiler veya sosyal kategorilerle ilgili olsun, normatif bilgileri sorunsallaştırmaya çalışır. Ayrıca queer çalışmalar, çağdaş bilgi ve bilgi biçimlerini yapılandıran gerçekleri veya normları ‘garip veya queer’ kılmaya çalışır.

Kültürel çalışmalar geleneğiyle ilişkilendirilen ve kimlik, farklılık temalarıyla ilgilenen queer televizyon çalışmaları da popüler medya aracılığıyla kimliklerin üretilmesine ve düzenlenmesine odaklanır. Cinsiyet temelli kültürel politikaları televizyon metinleri üzerinden aydınlatmaya çalışan bu alan, queer kuramdan faydalanıp, politik ve eleştirel direniş alanları üreterek televizyondaki keskin hegemonik normları istikrarsızlaştırmaya ve queer anlayışı popüler medya üzerinden geliştirmeye uğraşır. Ayrıca queer hikâyeler/karakterler, cinsellik farklılığına dayalı eşitsiz toplumsal hiyerarşiler ve cinselliğin somutlaşmış örnekleri hakkında sağduyulu bilgiler sunar. Televizyonun kültürel metinlerinde queer eleştiri ve yansıma biçimlerini arayarak cinsellik/cinsiyet normalliğini bozma potansiyeline sahip stratejileri tanımlar. Ek olarak televizyona yönelik eleştirel keşfi sayesinde televizyon çalışmalarının disiplinler çeşitliliğine katkıda bulunan bir araştırma alanıdır. Bu çalışma da heteroseksüel-olmayan kültürel üretim (başka bir deyişle, normatif olmayan toplumsal cinsiyet ve cinsel pratikler, kimlikler) ve alımlamaya odaklanan bir yaklaşım olan queer televizyon araştırmaları üzerine inşa edilmiştir. Kültürel anlamların metin ve izleyici arasındaki ilişki sürecinde yeniden üretilmesine olanak sağlayan alımlama çalışmalarıysa, araştırma için elde edilen ampirik verilerin düzenlenmesi ve analiz edilmesinde yararlanılan diğer bir alt alan olmuştur. Bu bakımdan çalışma, birçok araştırma alanını birleştiren disiplinlerarası bir perspektifte tasarlanmış ve izleyicilerin çağdaş televizyon kurgusundaki queer temsilleri müzakere etme biçimlerine dair ampirik bir araştırma sağlamayı amaçlamıştır.

Ekonomik nedenlerden ötürü geleneksel televizyon yayıncılığı, çevrimiçi yayıncılıktan daha muhafazakâr olma eğilimindedir.¹¹³ Reklamlarla finanse edildikleri için yayın ağları geniş bir kitleye hitap etmeli ve tartışmalı konulardan kaçınmalıdır.

¹¹³ GLAAD, 2015-2020 *Where We Are On TV* Raporları. <https://www.glaad.org/tags/where-we-are-tv> (Erişim Tarihi: 29.06.2021).

Bu kanallarda queer karakterler daha az görünür ve mevcut statükoya meydan okuma olasılıkları daha düşüktür: “Bu karakterlerin çoğu daha büyük bir grubun parçası veya çekirdek karakterlerin yanındaki yardımcı figür olarak kalır. Pek çok program ayrıca heteroseksüel, cisgender karakterlerden oluşan bir grup arasında yalnızca bir queer karakter içerir” (GLAAD, 2018). Abonelik sistemi tarafından finanse edildikleri için çevrimiçi yayın platformları, geleneksel yayıncılık yapan televizyon kuruluşlarıyla (reyting, reklam, yayın yönetmeliği vb.) aynı ekonomik kısıtlamalardan etkilenmez. Bu durum queer film/televizyon yapımcılarına daha özgün fırsatlar sunmakla birlikte queer kimliklerin daha radikal yollarla keşfedilebilmesinin önünü açmıştır.

İnternet dağıtım olanaklarının televizyon izleme şeklimizi ve dolayısıyla mecranın kendisini tanımlamamızı derinden etkilediği 'matris medya'¹¹⁴ çağında, bazı yayıncılar ve yayın şirketleri, televizyon dramalarında çeşitliliğin temsili (temsil eksikliği) konusunda artan endişelerini dile getirmiştir.¹¹⁵ Daha spesifik olarak birçok içerik sağlayıcı, kendilerini geleneksel yayın ağlarıyla ilişkilendirilen hegemonik söylemlerden ayırmak amacıyla orijinal programlarında daha fazla cinsel ve toplumsal cinsiyet çeşitliliğini teşvik etmeye başlamıştır. *Hulu, Amazon, HBO, Showtime* gibi çevrimiçi yayıncılık yapan kuruluşlar gibi *Netflix* de ırk, cinsiyet, cinsel yönelim vb. (kadınlar, siyahiler, queer topluluk, diğer etnik kökenlerden insanlar gibi tarihsel olarak daha az değerli görülenler) farklılıkları gözetken bir ‘çeşitlilik’ ve ‘çeşitliliğin daha iyi temsil edilmesi’ anlayışıyla varlığını sürdürmektedir. Bu eğilimin altında itibarını pekiştirmek ve yeni medya ekosistemiyle uyumluluğunu kanıtlamak olduğu söylenebilir. Çünkü itici ekonomik mantığın ‘çeşitlilik satar’ ile şekillendiği bir televizyon çağında yaşıyoruz. Dolayısıyla bu yeni yapım stratejilerinin televizyon izleyicileri tarafından nasıl karşılandığı, alınıldığı veya yorumlandığı da önemli ve anlamaya değer görülmektedir. Bu doğrultuda, *Netflix*’te üretilen ve queer anlatıya/karakterlere sahip televizyon içeriklerinin izleyiciler tarafından nasıl

¹¹⁴ Jenner (2014: 4), izleyicilerin televizyon içeriğini tükettiği medya kuruluşlarının çoğalmasında televizyonun, özellikle de 2007 sonrası televizyonun matris medya olarak anlaşılması gerektiğini savunmaktadır. Bu terimin avantajı, ortamın giderek artan karmaşıklığını kabul etmesidir. Matris medya etkileşimli değiş tokuşlar, çoklu üretkenlik alanları ve çeşitli yorumlama ve kullanım biçimleriyle karakterize edilir.

¹¹⁵ Bknz: <https://www.forbes.com/sites/ruthumoh/2020/12/03/streaming-platforms-drive-diverse-representation-in-television/?sh=3143fe28764d> (Erişim Tarihi: 30.06.2021).

alımladığını irdeleyen bu çalışma, çeşitliliğin bir kolu olan queer ve queer imgeleri merkeze almıştır.

Queer görünürlüğü'nün alımlanmasıyla ilgili bütüncül bir perspektif benimseyen bu çalışma kapsamında farklı türlerden seçilen 14 Netflix (queer) televizyon içeriği üzerinden 20 aktif Netflix izleyicisiyle yapılan derinlemesine görüşmeler sonrasında veriler üç ana başlıkta incelenmiştir. İzleyicilerin queerle ilgili geçmiş deneyimlerini ve konuya ilişkin genel düşüncelerini ortaya çıkarmayı amaçlayan ilk bölümün sonuçlarına göre; birçok sebepten ötürü izleme pratikleri açısından geleneksel ya da kablolu televizyon yayıncılığından büyük oranda uzaklaşmış olan katılımcıların Netflix'in kolay kullanım özellikleri, yeni medya formlarıyla uyumlu yapısı, reklamsız ve sürekli yenilenen çeşitlendirilmiş içerik havuzu ve içeriklerin kalitesi gibi öğeleri temel izleme motivasyonları olarak belirttiği görülmüştür. Netflix'te çoğunlukla televizyon dramaları tükettiğini söyleyen katılımcılar anlatıların özgünlüğünü, çeşitlendirilmiş bakış açılarını, sürükleyiciliğini, (bireysel olarak) ilişkilendirilebilirliğini ve izlenim keyfini artırmak için kullanılan teknik becerileri genel bağlamda değerlendirme ölçütü olarak belirlemiştir.

Katılımcıların Netflix öncesi televizyon anlatılarındaki queer imgelere yönelik hafızalarında çok az bilginin kalmış olduğu, queer karakterleri çoğunlukla (ana hikâyenin görece dışında) birer yan karakter olarak hatırladıkları, ancak 2010'lu yıllardan sonra çıkan bazı popüler dramalarda ana temayı besleyen baş karakterlerin görünürlüğüyle queerin hafızalarında kalıcılık kazandığı görülmüştür. Ek olarak birçok katılımcı queer temayı, Netflix içeriklerinden sonra bariz ve açık (kodlanmamış) bir şekilde alımladıklarını belirtmiştir. Queer bellekle ilintili geçmiş deneyimlerinden yola çıkarak katılımcıların queer karakter portrelerine dair düşünceleri istendiğinde neredeyse bütün katılımcıların (günümüzden bakıldığında), kimliğin (çoğunlukla gay kimliğin) olumsuz ya da negatif öğelerini dile getirdiği görülmüştür. Bunlar arasında hem fiziksel/davranışsal görünüm (erkekler için feminen, flamboyant, abartılı tavırlar; kadınlar için erkeksi, kısa saçlı, asi duruşlar) hem de hikâyedeki konumlanmalar (yan karakter olma, *gay best friend* klişesi, belirli alan ve yeteneklere sıkıştırılma) öne çıkmaktadır. Dolayısıyla mevcut heteronormatif statükoyu zorlamayan/aşmaya çalışmayan, karikatürize edilmiş ve stereotipleştirilmiş

portreler, katılımcılara göre queer için uygun/olumlu bir temsilden çok uzaktır. Katılımcılar önceki temsilleri görece dar, olumsuz, çeşitlendirilmemiş ve hayatın diğer yönleri yerine cinselliğe çok fazla odaklanan olarak algılamıştır. Katılımcılar gündelik hayatta tanıdıkları eşcinsel/queer bireylerle, idealize edilmiş queer medya temsilleri arasında belli başlı davranış kalıpları haricinde bir benzerlik göremediklerini ve dolayısıyla gündelik hayat gerçekliğiyle queer kimlik imajının büyük oranda örtüşmediğini dile getirmiştir. Katılımcıların çoğu, queer kimliğin ideal bir temsilinin olamayacağını, bireylerin karmaşık kişilik ve cinsel pratiklerini kalıplaştırmanın yine hetero-merkezci düzene hizmet edeceğini söylerken; bazı katılımcılarsa idealize etmemekle birlikte queer temsilin ‘ne olmaması’ gerektiği üzerinden (cinsel kimliğin basit bir etikete indirgenmesi, kimliğin merkezci ve ön planda tutulan bakış açısıyla sabitlenmemesi) yorum yapmıştır. Son olarak katılımcılar, (uzun yayın formatı sebebiyle) televizyon yapımlarında (olumlu) queer görünürlüğün; uzun vadede toplum bilincini şekillendirmede son derece önemli olduğu ve geniş kitlelere hitap ettiğinden olası birçok katkı sunabileceği (tanınma/varolma, alışkanlık kazandırma, eğitme/öğretme, -queer gençler için-farkındalık/pozitif öz-değer) konusunda görüş birliği sağlamıştır.

Analizin ikinci bölümünde katılımcıların queer temalı Netflix televizyon içeriklerindeki anlatı ve karakterleri alımlama pratiklerine yer verilmiştir. Katılımcılar en az dört içeriğin tamamını izlemiş ve derinlemesine yorumlar yapabilmıştır. Öncelikle içeriklerin çoğunun katılımcılar tarafından beğenildiği ve tartışmaya değer bulunduğu görülmüşse de *Pose* ve *Sense8*, üzerine en çok görüş bildirilen ve queer temsil bakımından en yenilikçi bulunan dramalar olarak saptanmıştır.

Queer tarihsel belleğinin bir tezahürü olarak değerlendirilen *Pose*, katılımcıların tamamı tarafından (özellikle queer tarihi/kültürü ve transgender bireylerin temsili açısından) öğretici, derinlikli ve gerçekçi bulunmuştur. Oyuncu kadrosunun büyük çoğunluğunun ve yönetmeninin transgender olması ve tarihsel gerçekliğe dayanan (balo kültürü, aile sistemi, AIDS krizi vb.) transgender merkezli hikâye anlatımı izleyicilerce güvenilir ve samimi bir bilgi kaynağı olarak yorumlanmıştır. Uzun yıllar sinema ve televizyon temsillerinde çokça sınırlandırılan transgender anlatılarının aksine *Pose*’da, kimlik temelli cezalandırılmayan ve bir arada olan karakterlerin;

ayrıntılı/incelikli sunumu, queer kimliğe yönelik açıklayıcı duruşu ve topluma karşı kamusal alanlarda verdiği var olma mücadelesi izleyicilerin *Pose*'u kendi alanında 'aktivist ve umut verici' bir anlatı olarak değerlendirmesini sağlamıştır.

Yine transgender yaratıcılara sahip bir diğer drama olan *Sense8*, katılımcılara göre özgün senaryosu sayesinde toplumsal cinsiyet çeşitliliği temasına bilim kurgu donelerini kullanarak pozitif/olumlu yaklaşımlar üretmiş ve 'sevgi, anlayış, kabul, kapsayıcılık, empati' gibi insani değerleri queer imgelerle bezeyerek pedagojik araçlara dönüştürmüştür. Sabit cinsiyet algısı yerine cinsiyet akışkanlığı sunan ve queer/heteroseksüel ikiliğini bulanıklaştıran yapım, özellikle transgender karakter Nomi'nin yenilikçi ve güçlü olarak alınılan temsili üzerinden birçok katılımcının kişisel queer anlayışıyla örtüşmüştür.

Alternatif ilişkilerin sarkastik bir dille anlatıldığı *Bonding*, görece saklı ve sakıncalı görünen cinsel zevklerin arkasında yatan bazı insani duyguları ve kimlik vurgusu yapılmadan queer deneyimin farklı bir boyutunu ön plana çıkarması açısından özellikle bazı queer katılımcılar tarafından olumlu karşılanmıştır.

Sadece Amerika'da değil dünya çapında bir başarı sağlayan ve cinsiyet kalıplarına açıkça meydan okuyan program *RuPaul's Drag Race*'i izleyen tüm katılımcılar, cinsiyet sınırlarının şeffaflığını ve cinsiyetin taklide/performativiteye dayalı doğasını açık bir şekilde olumlamıştır. Ayrıca katılımcılar, programda yarışan drag queen'ler aracılığıyla kişisel queer deneyimlerin farklılığını/çeşitliliğini, kimlik kategorilerinin sabit olmadığını ve queer sanatın sınırsızlığını kendileri için öğretici bulmuştur.

İzledikleri içeriklerin queere dair potansiyel mesajları hakkında değerlendirme yapan katılımcılar, son yıllarda Batı temelli toplumsal hareketlerin bir sonucu olarak ekranlarda queere sağlanan görünürlüğün; toplumlarda queer algıyı genişleten bir bakış açısı ve politik altyapı oluşturduğunu, empati duygusunu tetiklediğini, queerliğin 'doğallaştırılma' sürecine katkıda bulunduğunu (-normalliğin- meşruiyetini tartışmaya açtığı), cinsel çeşitliliği vurgulayarak tek-tip kodları alt üst edebildiğini, kültürel olarak yine medya aracılığıyla zihinlerde olumsuz kodlanan farklı cinsel kimliklere karşı referans çerçevelerini genişlettiğini belirterek queer anlatıların önemini vurgulamıştır. Ayrıca katılımcılar, bazı dramalarda karakterlerin cinsel kimliğinin

anlatıya yön vermemesini, sıkça vurgulanmamasını ve sorgulanmamasını yani kimliğin anlatı içinde ana bir mesele haline getirilmemesini çağdaş queer hikâyeler için ilerici bir yaklaşım olarak değerlendirmiştir.

Katılımcılar, izledikleri içeriklerdeki queer karakterlerle ve onların eylemleriyle ilişkiler kurmuş ve bazı düşünceler geliştirmiştir. Karakterlere yönelik bilişsel eğilimi geliştiren özdeşleşme süreci, beraberinde (duygusal, bilişsel, içselleştiren) empati hissini getirmektedir. Queer katılımcıların tamamı içeriklerdeki birçok karakterle çoğunlukla kendi deneyimlerinin/yaşantılarının benzerliği sebebiyle içselleştirilmiş bir özdeşlik kurabildiğini belirtmişken, heteroseksüel katılımcıların çoğuysa karakterlerle doğrudan bir özdeşlik kuramadığını fakat anlatılardaki bazı sahnelerde anlık duygusal empati geliştirerek karakterlere yakın hissedebildiğini dile getirmiştir. Bu çalışmada incelenen programlar, empati kurmaya ve queer öteki'yi anlamaya davet etmek için bir dizi pedagojik teknik kullanmıştır. Sevilebilir ve tanımlanabilir karakterler, sıradanlık/doğallık ve ilişkilendirilebilir durumlar, melodram, duygusal sahneler veya öznel bakış açısı sekansları izleyiciyi queerleştirmeye katkıda bulunmuştur.

Queer karakterlere yönelik oluşturulan zihinsel tutumların yanı sıra, karakter temsili sempatik/antipatik yapan kurgusal öğeleri anlamak için katılımcılardan düşünceleri istenmiştir. Katılımcıların çoğu karakter gelişimlerine bağlı olarak sempati/antipati çizgisinin değişebildiğini, olumlu bir gelişme olaraksa karakterlerin saf iyi-saf kötü, siyah-beyaz gibi bir ikilemde sunulmadığını, başta mücadeleci, cesur ve zeki davranışları olmak üzere çoğu queer karakterin kendilerine sempatik görünen özelliklerinin ağır bastığını belirtmiştir. Burada, özellikle transgender karakterlerin (Blanca, Electra, Angel, Nomi) ve drag queen'lerin, alışılmışın aksine kimlikten bağımsız bir şekilde insani yönlerinin ön plana çıkarılmasıyla anlayışlı portreler çizmeleri, katılımcıların son derece sempati beslediği ve önemseydiği bir durum olduğu söylenmelidir. Dolayısıyla, karakterlerin karmaşık kişilikleri ve sosyal ilişkileri katılımcıların, kimliğin somut göstergelerinden görece arındırılmış temsilleri daha olumlu karşılamalarını sağlamıştır.

Queer karakterlerin anlatı içerisinde stereotipik özelliklerin kullanımı ya da belli kalıpların dışına çıkılması alımlama sürecinde önemli bir faktördür. Daha önceden belirtildiği üzere katılımcıların tamamı, süregelen queer stereotiplerin temsile zarar verdiğini düşünmektedir. Genel bağlamda katılımcılar, izledikleri anlatılarda alışılmış stereotiplerin dışında konumlandırıldığını düşündükleri karakterlerin; anlatının merkezinde olmasını, cinsel varyasyonların ve karakter gelişimlerinin çeşitlendirilmesini, kimlikten ziyade insani duyguların/eylemlerin öne çıkarılmasını, klişe queer temalarından (açılma- *coming-out*- zorbalık, dışlanma vb.) kopuş yaşanarak umut, neşe, sevgi ve mücadele temalarına ağırlık verilmesini, stereotipik bazı kodların hala kullanılmasına rağmen (Titus'un hiper-feminen duruşu, Mae'nin butch görünümü, *Pose*'daki karakterlerin abartılı tavırları vb.) derinlikli sunumların bu doneleri örtbas etmesini ve dolayısıyla eski anlatılardaki stereotipik temsillerden bir uzaklaşma eğilimini büyük bir gelişme olarak yorumlamıştır. Burada, yine, (başta Nomi olmak üzere) transgender karakterlerin 'yenilikçi' bulunan sunumları, stereotip tanımına en uzak temsiller olarak belirtildiği söylenmelidir. *RPDR*, *Queer Eye* programlarında ve *Sex Education* (Eric karakteri), *Unbreakable Kimmy Schmidt* (Titus karakteri) dramalarında karakterlerin fiziksel feminitesi, katılımcılara gündelik hayatıyla paralel bir çizgide inandırıcılık ve samimiyet hissettirdiğinden tamamen stereotipik olarak karşılanmamıştır.

Karakterlerin sosyal yaşantılarının katılımcılardaki karşılığı, bulgular bölümünde detaylandırılmıştır. *Pose*'daki ana mekânlardan biri olan balo salonu, birçok katılımcı tarafından hegemonik ikili cinsiyet kalıplarıyla savaşılan, politik söylemler üreten, kimliğin/benliğin özgürce performe edilebildiği, kurtarılmış ve queer yapılanmayı destekleyen bir atmosfer olarak yorumlanmıştır. Yine *Pose*'da ve *Tales of the City*'de biyolojik olmayan, sosyal olarak yapılandırılmış 'seçilmiş aile' sistemi (*House*), bazı katılımcılar tarafından heteronormatif aile yapısına benzetilme uğraşı sebebiyle sorgulanmışsa da toplumsal yapı düşünüldüğünde karakterler arasındaki dayanışma fikrini geliştirdiğinden ve geleneksel aile yapısına alternatif oluşturduğundan anlaşılabilir sayılmıştır. Biyolojik aile bağlarının pek gösterilmediği *Sense8*'deki karakterlerin, telepatik becerileri sayesinde bir araya gelip 'duyusal bir aile' oluşturmaları da biyolojik özcülüğün karşısında konumlanmıştır. Ek olarak, çağdaş

(günümüzde geçen) anlatılarda (*Sex Education, Feel Good, The Politician*) queer karakterlerin aileleriyle kimlik temelli problemler yaşamamaları da destekleyici yaklaşımları doğurmuştur. Dolayısıyla karakterlerin sadece bireysel değil dayanışma odaklı kolektif sunumları, katılımcılarca olumlu karşılanmıştır.

2010'lu yıllarda queer karakterler arasındaki birlikteliklerin ekranlarda daha çok görünürlük kazanması, de-politize edilmiş cinsellik/aşk temsillerinden bir kopuşu göstermektedir. Bu doğrultuda içeriklerdeki queer cinsellik/birliktelik sunumlarıyla ilintili fikir belirten queer katılımcıların tamamı, çeşitlendirilmiş temsil gücünün artmasıyla cinsellikte de cesur atılımların oluşmasının doğal olduğunu, cinsel aidiyet ve özgürleşme için cinselliğin bütüncül bir motivasyon sağladığını ve içeriklerde cinselliğin abartıya kaçılmadan portrelendiğini söylemişken; heteroseksüel ilişkilere alışkın genel izleyicinin bu konuda algıda seçicilik yapabileceğini dile getirmiştir. Ek olarak bazı queer katılımcılar, farklı içeriklerdeki alternatif ilişki türlerinin de (üçlü ilişkiler, panseksüel birliktelikler, BDSM vb.) gösterilmesini, heteronormatif algının ürettiği ikili ilişki düzeyine ters düşmesi bakımından önemli bulmuştur. Heteroseksüel katılımcıların konuyla ilgili alımlamaları değişiklik göstermiştir. Bazı katılımcılar queerliğin, doğası gereği cinsellikten ayrı düşünülemeyeceği için cinsellik temsiline önemli ve gerekli olduğunu ve içeriklerdeki birliktelikleri abartısız ve doğal karşıladığını belirtirken; bazı katılımcılarsa (özellikle *Hollywood*'da) cinselliğe fazla vurgu yapıldığını, *Bonding*'deki alternatif zevkleri bilişsel olarak rahatsız edici bulduğu dile getirmiştir. Fakat tüm katılımcıların ortak kanıda bulunduğu noktaysa, *Sense8*'deki toplu seks sahnelerinden son derece etkilenmiş olmalarıdır. Fikirselsel olarak birçok anlamın üretildiği bu sahneler; queer anlayışa en yakın temsil, kimliği bulanıklaştıran ve aşan yapı, insani bağlılık, iletişim aracı, estetikleştirilmiş queer manifesto ve cinsel çeşitliliğin kutlanması gibi olumlu ifadelerle yorumlanmıştır.

Analizin üçüncü ve son bölümündeyse, bir kurum olarak Netflix ve ürettiği queer içerikler arasındaki bağ, potansiyel direniş göstergeleri ve queer temsiline olası devinimleri incelenmiştir. Katılımcıların tamamı, Netflix'in queer içerik üretimine olumlayıcı bir çerçevede destek verdiği düşüncesinde görüş birliği sağlamıştır. Netflix'in; queer görünürlüğü belli bir seviyede tutması, queer film yapımcılarına özgür bir ortam sağlaması, stereotipik öğeleri zayıflatarak temsil gücünü artırması,

queeri anlaşılır ve derinlikli bir perspektifte geniş kitlelere sunması, queer kimliği doğallaştırma çabası, gelecek nesillere eşitlikçi ve pozitif köprüler oluşturması, queer imgelere diğer rakip kuruluşlardan daha fazla yer ayırması ve platform sağlaması katılımcıların öne çıkardığı olumlu ve pekiştirici argümanlar olmuştur. Çoğu katılımcı, Netflix'in kâr amacı güden bir kuruluş olduğu gerçeğini belirtmiştir. Kimi katılımcılar bu ticari mantığın queere sağlanan olumlu ve yenilikçi desteği gölgeleyemeyeceğini belirtirken; duruma tartışmalı yaklaşan kimi katılımcılarsa bu desteğin ekonomik amaçlara hizmet ettiğini, yer yer propagandaya varan bir algıyı pekiştirebileceğini ve kapitalist döngüye uygun olarak queerin bir tüketim nesnesine dönüşebileceğini söylemiştir.

Her ne kadar televizyon metinleri cinsiyetle ilgili egemen ideolojik söylemleri pekiştirmek ve yaymak için kullanılagelen yaygın bir araç olsa da söylemi üreten mekanizmanın içinden heteronormativiteyi baltalamak, sorgulamak, zayıflatmak ve altüst edebilmek adına direniş fırsatları doğmaktadır. Dolayısıyla queerle ilgili alternatif (kültürel-politik) söylemler de yine medya aracılığıyla yeniden yapılanabilir ve yapısöküme uğratılabilir. Tüm katılımcılar, içeriklerde bir queer direnişi gördüklerini ve heteronormale karşıt bazı ifadeleri alımladıklarını belirtmiştir. Queer şemsiyedeki diğer cinsel yönelimlere yönelik temel bilgilerin verilmesi, görünürlüğün sağladığı basit bir önermeyle 'LGBTİ+ vardır' mesajının zihinlere ekilmesi, mücadeleci duruş sergileyen karakterlerin/anlatıların umut verici bir perspektifte sunulması, kimlik temelli kültürel ve politik birçok varsayımı aşındıran, tersine döndüren ve onlara meydan okuyarak alternatif gerçeklikler sunan ana karakterlerin eylemleri (özellikle *Pose* ve *Sense8*'de politize edilen aktivist duruşlar) ve doğası gereği yıkıcı olan -drag- geleneğinin beden, kimlik ve sosyal zorluklar (homofobi, zorbalık, ırkçılık vb.) üzerinden ürettiği karşıt sosyopolitik söylemler önemli görülen bazı önermelerdir. Netflix'in, batı dünyasında cinsiyet temelli yaşanan özgürleşme sürecine kayıtsız kalmamak adına yeni stratejilerle çağdaş görüşleri benimseyerek ikili kazanç (saygınlık-ticari) sağladığını düşünen çoğu katılımcıya göre Netflix, queere taze, dirençli ve değişime açık bir soluk getirerek geniş kitlelere queer imkânları ulaştırabilmektedir.

Son olarak, geçmiş ve günümüz örneklerinden yola çıkarak ekranlarda queer temsilin ne gibi olası dönüşümler geçirebileceği hakkında fikir belirten katılımcıların tamamı; son yıllarda izledikleri queer içeriklerin geçmişe göre büyük oranda olumlu değişimler gösterdiğini, Netflix'in bu değişiklikleri destekleyerek queer için umut vadeden bir basamak oluşturduğunu ve gelecekte de sürecinin toplum dinamiklerine göre gelişerek devam edeceğini belirtmiştir. Teknolojik yeterlilikler sayesinde toplumsal konulardaki değişimin daha hızlı yaşandığı düşünülürse günümüzdeki medya temsillerden yola çıkarak gelecek kuşakların queer ve cinsiyet özgürlüklerine daha duyarlı yaklaşacağını düşünen bazı katılımcılar, cinsiyetin ve kimliğin giderek önemsizleşeceğini ve daha androjen bir yapıya bürüneceğini dile getirmiştir. Cinsel kimliğin anlatının merkezine alınmadığı, kimlik etiketlerinin ve sınırlarının belirsizleştiği/bulanıklaştığı, klişe temalar ve stereotipik öğelerin kullanılmayacağı, zihinsel bir cinsiyetsizlik algısının yayılacağı, doğallık ve akışkanlığın anlatılara hâkim olacağına yönelik yorumlarıyla birlikte katılımcılar, gelecekte queer temsillerin daha da çeşitlenerek varlığını sürdüreceğini öngörmektedir.

Bu çalışmanın temel amaç sorusu, izleyicilerin Netflix'teki queer televizyon içeriklerini nasıl alımladıkları üzerinedir. Çalışma boyunca katılımcıların içerikler özelinde değişen farklı sorulara verdikleri cevaplara bütüncül olarak bakıldığında izleyicilerin; Netflix'teki queer televizyon içeriklerine olumlu yaklaştıkları, anlatıları günümüz dünyası için olması gereken anlayışa yakın buldukları, geçmiş queer anlatılardaki stereotip öğelerden önemli ölçüde arındırılmış hikâye anlatımlarını yenilikçi buldukları, birçok ana karaktere derinlikli profiller çizilmesi sayesinde queer kimliğini daha anlaşılır bir çerçevede karşıladıkları, anlatılarda kimliklerin çeşitlendirilemesini ve görünürlüğü artırılmasını queer için büyük bir gelişme olarak gördükleri sonuçlarına varılabilmektedir. Görüşmeler sürecinde katılımcıların üzerinde en çok durduğu konunun 'çeşitlilik' olduğu ve (özellikle heteroseksüel) katılımcıların bütün içeriklerde en yenilikçi ve ilerici bulduğu noktanın, *Pose* ve *Sense8*'deki transgender temsilleri olduğu da belirtilmelidir.

Queer ve heteroseksüel katılımcıların, içerikleri alımlama pratiklerindeki benzerlik ve farklılıkları ortaya çıkarmak da çalışmanın diğer bir amaç sorusudur. Sonuçların geneline bakıldığında queer ve heteroseksüel katılımcıların aynı içerikleri alımlama

pratiklerinde (birkaç ayrışma hariç) büyük bir fark görülmemiştir. Queer katılımcıların, queer-ilintili meseleler hakkında daha fazla bilgi sahibi oldukları ve queer temsiliinin önemini daha kişisel algıladıklarının görülmesine rağmen hem queer hem de heteroseksüel katılımcılar aynı konularla ilgili kendi cinselliklerinden bağımsız olarak benzer şekillerde fikir belirtmiş ve çoğunlukla aynı noktada buluşabilmiştir. Katılımcıların görüşlerinde heteronormativiteyi ve normatif değerleri müzakere etme biçimlerinde hatırı sayılır ölçüde aynı noktalarda fikir birliği sağlayabilmiştir. Katılımcıların içeriklerki sosyo-politik ve kültürel konular hakkında aktif ve dirençli okumalar yapabildikleri de görülmüştür. Ayrıca katılımcıların eğitim ve medya okuryazarlık seviyelerinin görece ortalamanın üstünde olması anlatı ve karakterleri okuma biçimlerini şekillendirmiş olabilir. Yalnız, bazı heteroseksüel katılımcıların karakterlerle özdeşlik kurma sürecinde ve queer cinselliğini yorumlama biçimlerinde (olasılıkla cinsel yönelim ve kültürel kod kaynaklı) queer katılımcılardan farklılık gösterdiği görülmüştür. Ayrıca, queer katılımcıların (toplumsal cinsiyetle ilintili terimlere ve durumlara daha aşina olduklarından) içerikler üzerine daha fazla ve detaylı yorum yapabildiği ve farklı konularla ilişkilendirebildiği de küçük bir fark olarak eklenebilir. Genel tabloya bakıldığında izlenen içeriklerin; heteroseksüel izleyicilerde daha çok ‘eğitici-öğretici’ (diğer bir deyişle pedagojik) yönde etkin olduğu, queer izleyicilerdeyse daha çok ‘umut verici’ bir atılım fikrini aydınlatığı söylenebilir. Son olarak, katılımcıların içerikleri okuma biçimlerinde hayat tecrübelerinin, sahip olunan toplumsal rollerin ve mevcut referans bağlamlarının da etkili olduğu gözlemlenmiştir.

Bu çalışma, aynı zamanda, Netflix’deki queer içerikler üzerinden üretilen anlamların Netflix ve queerin geleceği için neleri ortaya çıkardığı/çıkarabileceği hakkında bazı öngörüler sunmayı da amaçlamıştır. Öncelikle Netflix’in queer görünürlüğüne ve temsiline diğer yayın kuruluşlarından sayısal olarak daha fazla yer ayırması, queer hakkında daha eşitlikçi ve çeşitliliği daha fazla kucaklayan bir yapıda olduğunu göstermektedir. Tüm dünyanın sadece bir üyelik sonrası sahip olabileceği Netflix’in, platformda çeşitli anlatı türünde geniş ve (en azından katılımcılar tarafından belirtilen) yenilikçi queer temsillerine erişimi kolaylaştırması, dolayısıyla queeri küreselleştirmesi, sınır ötesi dijital bir aracı oluşturması ve geniş kitlelere ulaştırması

pozitif bir gelişme olarak düşünülebilir. Queer dramaların alışıldık şekilde sadece komedi ve dram türünde değil, animasyon, gerilim, bilim kurgu gibi diğer türlere de dahil edilmesi, queerin anlatı sınırlarını ve imkânlarını genişletebilmektedir. Elbette bu atılımlar, toplumsal devinimlerden bağımsız düşünülemez. Hitap ettiği kitlenin genişlemesi ve queer görünürlüğün toplumlarda daha çok ses yükseltmesi ve belki de piyasada queer bir talebin oluşması Netflix'i olabildiğince eşitlikçi ve kapsayıcı bir ideolojiyi benimsemesine sebep olmuş olabilir. Bu sebeple olsa gerek, Netflix'in farklı ülkelerle (çoğunlukla Avrupa ülkeleri) iş birliği içinde ürettiği içeriklerde de queer karakter ve hikâyelerine yer verdiği görünmektedir. Yani queer, varlık alanını ve farkındalığını genişletmektedir. Ayrıca Netflix'in, queer film yapımcılarını ve queer oyuncularını desteklediği ve bünyesinde içerik üretmesi için anlaştığı da bilinmektedir. *Pose*'un (Janet Mock) ve *Sense8*'in (Lana ve Lilly Wachowski) yapımcı ve yönetmenin transgender olması, *RuPaul*'un Netflix'le anlaşması, *Queer Eye*'ın Netflix ortaklığında 15 yıl sonra yeniden çekilmesi ve Amerika'nın en üretken yapımcılarından Ryan Murphy'nin Netflix ortaklı birçok queer televizyon draması üretmesi (*Pose*, *Hollywood*, *Ratched*, *The Politician*, *The Assassination of Gianni Versace*) queer konuları queer insanların gözünden anlatılmasını ve kapsayıcı hikâye anlatımında marjinalleştirilmiş karakterleri kitlelere ulaştıran bir değişim yaratmasını sağlamıştır. Böylece 'heteroseksüeller için heteroseksüellerce yapılan queer anlatılar' anlayışı kırılmaktadır. Belki de bu sebeptendir ki, katılımcıların en çok etkilendiği iki drama *Pose* ve *Sense8* olmuştur. Çevrimiçi yayın platformların en büyük başarılarından biri, transgenderizmin¹¹⁶ yenilikçi tasvirlerle karakterize edebilmesi, transgender kadın ve erkeklerin heteroseksüel olduğu klişesine ve transgenderizmle akıl hastalığı, suçluluk ve mağduriyet arasındaki ilişkiye meydan okuyabilmesidir. Ayrıca, queer cinselliğini açıkça tasvir ederek kendilerini ana akım televizyondan ayırabilmektedir. Stereotip kalıpları, ön yargıları ve yanlış temsilleri aşmak adına Netflix'in queer film üreticileriyle birlik sağlaması kayda değer bir yaklaşımın kanıtı olarak değerlendirilebilir. Kamera önünde ve arkasında marjinalleştirilmiş

¹¹⁶ Transgenderizm, doğum cinsiyetlerinden farklı bir cinsiyetle geçici veya kalıcı olarak özdeşleşen geniş insan yelpazesini ifade eder (D. Fisher ve Gooren, 2019: 656).

toplulukların istihdamı, televizyon anlatısı üretmenin yeni bir biçimini yaratma sonucunu doğurur; direniş televizyonu, ya da ‘hoşgörü ve kimlik kavramlarını genişletmek için bir gemi’ olarak tanımlanabilecek bir televizyon. Dolayısıyla bu atılımlar, dünyada piyasa değeri en yüksek medya şirketlerinden biri olan Netflix’in queer anlatılara pozitif etkiler bırakmasının ve büyük olasılıkla bırakmaya devam edeceğinin¹¹⁷¹¹⁸ göstergeleri sayılabilir. Zaten bu çalışmaya katılan izleyicilerin olumlu görüşleri de Netflix’in queer insanları temsil konusunda yeterli potansiyele sahip olduğunu ve diğer yayın kuruluşlarını da etkilemenin yolunu açtığını göstermektedir. Yine de televizyonun queerliği saygıyla ve kapsayıcı bir şekilde temsil etmede kat etmesi gereken çok yol olduğu unutulmamalıdır.

Batı televizyon kurgusunda queer temsili, yirmi birinci yüzyılın başından bu yana derin değişiklikler yaşamıştır. Ana akımdan olabildiğince uzak tutulmuş queer karakterler 1990'lara kadar çoğunlukla hiç ya da stereotipik/tek boyutlu bir şekilde temsil edilirken, günümüzde çok yönlü ve karmaşık ana karakterler olarak tasvir edilebilmektedir. 2010'lar sonrası televizyon queerleri, 90'larda ve 2000'lerde ekranları dolduran gay ve lezbiyenlerden daha queer bir duruştur. Daha da önemlisi, artık sadece heteroseksüel ve cisgender bağlamlarında konumlandırılmamakta, genellikle kendi topluluklarıyla beraber gösterilebilmektedir. Bu durum televizyonun queer desteği, sevgisi ve cinselliğinin yanı sıra sosyal ve politik konuları da vurgulamasına olanak tanımaktadır. Çeşitli cinsel kimliklerin medya temsillerindeki istatistiksel artışları, bu çeşitliliğin yaygın kabulüyle doğrudan ilişkili olmayabilir fakat niteliksel olarak gelişime açık bir perspektifin oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Günümüzde queer karakterler incelikli, karmaşık, hayatları yalnızca cinsel kimlikleri ve bunun getirdiği sorunlarla tanımlanmayan, aşkları, arkadaşları, kariyerleri ve kendi hikâyeleri olan sıradan insanlar olarak ekranlarda varlığını sürdürebilmektedir.

Televizyon, etik ve kültürel vatandaşlığın oluşumunu etkiler, çünkü farklı kimlikleri temsil eder ve -öteki- ile bağlantı kurar. Televizyon, izleyicilerin diğer insanların deneyimlerini anlamasını ve saygı duymasını sağlayarak etiği geliştirme potansiyeline

¹¹⁷ *Sex Education*'in 17 Eylül 2021'de yayınlanan 3.sezonuna non-binary iki karakter dahil edilmiştir. Böylece yapım, televizyonda ‘en genç non-binary karakter’ temsiline öncülük etmiştir.

¹¹⁸ 2 Eylül 2021'de Netflix'te yayınlanan *Q-Force* adlı animasyon serisi, karakterlerin büyük çoğunluğu queer ajanlardan oluşan ve bu zamana kadar yayınlanmış ilk queer-casus komedisidir.

sahiptir. Öteki'nin medyada temsili sadece etik bir mesele değildir; bu aynı zamanda politik bir meseledir. Netflix, queer farkını en aza indirmeden veya abartmadan kutlarken lezbiyen, gay, biseksüel, transgender, toplumsal cinsiyete uymayan ve diğer queer insanları gerçekçi ve ilişkilendirilebilir bir şekilde tasvir etmekte, böylece izleyiciler onlarla bir ilişki geliştirebilmekte ve onları anlayabilmektedir. Sadece queerler değil, heteroseksüel izleyiciler de onlarla özdeşleşmeye, onlardan hoşlanmaya, onlarla empati kurmaya ve onların yaşamları, kimlikleri ve problemleri hakkında daha fazla şey öğrenmeye ve duygusal temas noktası oluşturmaya davet edilmektedir. Bu programların başardığı şey, farklılığın silinmesi veya küçümsenmesi değil, ötekiliği abartmadan veya şeytanlaştırmadan kabul ederek queerliğin (ve queerliğin nasıl bir his olduğunun) saygılı bir temsili oluşturmaktır. Bu çok sayıda ses ve ideoloji içeren anlatılar; toplumsal cinsiyet, cinsellik, queer politika ve sosyokültürel çeşitli konular hakkında farkındalık yaratmaya, dünyanın dört bir yanındaki genç queer ve transgender insanlara umut ve ilham olmaya yarayabilir. Çünkü queer, her zaman daha kapsayıcı bir kültürün parçası olmaya devam edecektir.

İnternet üzerinden dağıtılan 'televizyonun yeni biçimleri', uzun zamandır kendi çelişkileriyle tanımlanan geleneksel televizyon mecrasının ontolojisine meydan okumaktadır. Son on yıldır ekranlarda ivmesi yükselen 'çeşitli formlarda çeşitlilik' düşüncesi, bugün queer karakterleri daha belirgin hale getirmiştir. Bu bağlamda, özellikle abonelik tabanlı çevrimiçi yayın platformları, öncekinin aksine kimlik kavramlarına ikili ve özcü bir bakış değil, daha akışkan ve bulanık bir form biçmiş gibi görünüyor. Tabii ki bu durum, temsillerin mutlaka daha ilerici veya çeşitli olduğu anlamına gelmez. Fakat Netflix gibi yeni dijital platformların queer üzerinden teşvik ettiği akışkan kimlik biçimi, toplumsal cinsiyet ve cinsel çeşitlilikle ilgili yenilikçi okumalarla daha uyumlu görünmektedir.

Bu çalışmada elde edilen yorumlamaların homojen ve olumlu doğası, Netflix'in dağıtım modelinin simgesi olarak görülebilir. Netflix'in, en azından orijinal içerikleriyle 'küresel' izleyicilere ulaşmayı amaçlayan 'çok uluslu' bir şirket olması, yorumlayıcı toplulukların zevkleri ve LGBTİ+/queer hikâyelere olan beğenileri açısından neden daha homojen göründüğünü açıklayabilir.

Bu çalışma, izleyicilerin Netflix'in televizyon kurgusundaki queer temsilleri nasıl müzakere ettiklerine yönelik ampirik bir çalışma sağlamak amacıyla yapılmıştır. Geleneksel Türk televizyon içeriklerinde queer görünürlüğün neredeyse hiç olmadığı ve hatta Netflix'in Türkiye içeriklerinde de queer imgelere yer verilmediği düşünüldüğünde, (bu durumda) bu çalışmada yerel izleyicilerin queer görünürlük ve temsillerine yönelik tepkilerini ölçmek için -batı temelli- Netflix içeriklerine yönelindiği belirtilmelidir.

İzleyicilerin çağdaş queer temsillerini ve sosyal queer meselelerini farklı şekillerde yorumlayabildiklerini ve aktif okuma biçimlerini geliştirebildiklerini anlaşılmıştır. Görüşmeler sonrasında her katılımcı; gündelik hayatta bu konunun aslında ne kadar önemli olduğunu, görüşme sürecinde bunun daha da farkına vardıkları ve dahil oldukları çalışmada bulunmaktan dolayı çok mutlu olduklarını dile getirmiştir. Gerçekten de görüşmeler esnasında katılımcıların yorumlarında araştırmacının öngöremediği bilgilerin/fikirlerin ortaya çıkması ve bu bilgilerin çalışma içinde zengin veriler oluşturması, katılımcıların memnuniyetini destekler niteliktedir.

Daha sonra yapılabilecek izleyici araştırmaları için, odak noktası queer meseleler ve temsiller hakkında daha az bilinçli olan bir kitleyle bir araştırma kurgusu sağlanabilir. Böylece, bireysel/toplumsal hayatları ve yaşam pratikleri heteronormatif kodlarla daha fazla şekillenmiş izleyicilerin, ekrandaki heteronormali ve queer imgeyi nasıl alımladığı ortaya çıkarılabilir.

İnternet televizyonu çağında yayıncıların ve dağıtımçıların kendilerini nasıl (yeniden) tanımlamaya çalıştıklarını ve böylece mecranın giderek istikrarsızlaşan ve queerleşen kimliğiyle nasıl uzlaştırmaya çalıştıklarını analiz ederek, bu şirketlerin normatif kimlik kavramlarına meydan okuyan kurgusal karakter okumalarını nasıl çerçevelemeye veya etkilemeye çalıştıklarını daha iyi anlayabiliriz. Queer görünürlüğün son yirmi yıldaki kazanımları düşünüldüğünde gelecekte; yeni medya düzeninde daha fazla farkındalık ve bilinçle büyüyeceği varsayılan nesillerin şekillendireceği queerin, gelişime açık doğası sayesinde toplum dinamiklerine karşılık gelen ilerici ve eşitlikçi bir atmosferi daha özgürce yansıtabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır.

KAYNAKÇA

- Abbas, A., Erni, J. N.:2005 **Internationalizing Cultural Studies: An Anthology.** Malden: Blackwell Publishing.
- Aberlove, H, Barale, M.A, Halperin, D.: 1993 **The Lesbian and Gay Studies Reader.** New York: Routledge.
- Alwood, E.: 1996 **Straight News: Gays, Lesbians, and the News Media.** New York: Columbia University Press.
- Ahn, P., Himberg, J., Young, D. R.: 2014 In Focus: Queer Approaches to Film, Television, and Digital Media. **Cinema Journal**, 53(2), s. 117-121.
- Ang, I.: 1985 **Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination.** London: Methuen.
- Ang, I.: 1985 **Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World.** London: Routledge.
- Ang, I.: 1995 On the Politics of Empirical Audience Research. **Media and Cultural Studies.** (Ed: Durham, M. G. ve Kellner) s. 174-194.
- Athique, A.: 2016 **Transnational Audiences: Media Reception on a Global Scale.** Cambridge: Polity.
- Aslinger, B.: 2009 Creating a Network for Queer Audiences at Logo TV. **Popular Communication**, 7(2), s. 107-121.
- Avila-Saavedra, G.:2009 Nothing Queer About Queer Television: Televised Construction of Gay Masculinities. **Media, Culture & Society**, 31(1), s. 5-21.
- Barker, C.: 2004 **The SAGE Dictionary of Cultural Studies.** London: SAGE Publications.
- Barker, C.: 2011 **Cultural Studies: Theories and Praticce.** London: SAGE Publications.
- Barker, M. J., Scheele, J.: 2018 **Queer, Resimli Bir Tarih.** (Çev: Utlu Özmakas) İstanbul: Dipnot Yayınları.

- Barnard, I.: 1999 Queer Race. **Social Semiotics** Volume 9, s. 191-212.
- Baudrillard, J.: 2014 **Simulakrlar ve Simulasyon** (Çev: Oğuz Adanır) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Bayramoğlu, Y.: 2011 Stonewall'dan Onur Yürüyüşü'ne. **Cogito**, Sayı: 65-66, s. 387-394.
- Becker, R.: 1998 Prime-time Television in the Gay Nineties: Network Television, Quality Audiences, and Gay Politics. **The Velvet Light Trap**, 42, s. 36-47.
- Becker, R.: 2006 **Gay TV and Straight America**. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Benshoff, H. M.: 1997 **Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film**. Manchester University Press.
- Berlant, L., Michael W.: 1998 Sex in Public. **Critical Inquiry**, 24(2): sy. 547-566.
- Bucciferro, C.: 2019 Women and Netflix: Disrupting Traditional Boundaries Between Television and Film. **Feminist Media Studies**, 19(7), s. 1-3
- Burnichon, M. C. D.: 2018 **Queer Tv? The Case of Showtime's Queer As Folk and The L Word**. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). University College London, UK.
- Butler, J.: 2019 **Cinsiyet Belası**. (Çev. B. Ertür). Metis Yayınevi, İstanbul.
- Butler, J.: 2014 **Bela Bedenler**. (Çev. C. Çakırlar ve Z. Talay). Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Bryd, R. D. (2014). **The (Not So) New Normal: A Queer Critique of LGBT Characters and Themes in Primetime Network Television Situational Comedies**. University of Southern Mississippi.
- Calzo, M. A., Ward, M.: 2009 Media Exposure and Viewers' Attitudes Toward Homosexuality: Evidence for Mainstreaming or Resonance? **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, 53(2), s. 280-299.

- Capsuto, S.: 2000 **Alternate Channels: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television.** New York, NY: Ballantine Books.
- Capuzza, J. C.,
Spencer, L. G.: 2017 Regressing, Progressing, or Transgressing on the Small Screen? Transgender Characters on US Scripted Television Series. **Communication Quarterly**, 65(2), s. 214- 230.
- Chambers, S. A.: 2006 Heteronormativity and The L Word: From a Politics of Representation to a Politics of Norms. (Ed: K. Akass ve J. McCabe), **Reading The L Word: Outing Contemporary Television**, s. 81-98. London: I. B. Tauris.
- Chambers, S. A.: 2009 **The Queer Politics of Television.** New York, NY: I. B. Tauris.
- Chandler, D.,
Munday, R.: 2011 **A Dictionary of Media and Communication.** London: Oxford University Press.
- Chauncey, G.: 1995 **Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940.** New York: Basic Books.
- Clark, D.: 1991 Commodity Lesbianism. (Ed: H. Abelove, M. A. Barala ve D. M. Halperin), **The Lesbian and Gay Studies Reader**, s. 186-201. New York: Routledge.
- Clark, D.: 2007 **Encyclopedia of Law and Society: American and Global Perspectives.** Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Cohen, J.: 2001 Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters. **Mass Communication & Society**, 4, sy. 245-64.
- Cohen, J.: 2006 Audience Identification with Media Characters. (Ed: Bryant, J., Vorderer, P.), **Psychology of Entertainment. Mahwah**, New York: Lawrence Erlbaum Associates, s. 183-197.
- Çakırlar, C., Delice, S.
:2012 Yerel ile Küresel Arasında Türkiye'de Cinsellik, Kültür ve Toplumsallık. **Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet**, s. 11-34. İstanbul: Metis Yayınevi.

- D. Fisher, A., Gorren, L.
:2019 Hormonal Treatment of Male to Female Transgender. **Encyclopedia of Endocrine Diseases**, Volume 2, 2019, s. 656-663.
- Danesi, M.: 2009 **Dictionary of Media and Communications**. NY: Routledge.
- Davis, G., Needham, G.
:2009 **Queer TV: Theories, Histories, Politics**. London: Routledge.
- Davis, G., Needham, G.
:2009 Introduction: The Pleasures of the Tube. (Ed. Davis, G. ve Needham, G.), **Queer TV: Theories, Histories, Politics**, s. 1-12. London, UK: Routledge.
- Day, A. M.: 2017 **Investigating Emotional Resistance to Organizational Change: A Descriptive Qualitative Research Study of Local Television Newsroom Leaders**. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). ABD: City University of Seattle.
- DeClue, J.: 2011 Lesbian Cop, Queer Killer: Leveraging Black Queer Women's Sexuality on HBO's The Wire. **Race, Sexuality, and Television**, 31(2), s. 53-62.
- De Lauretis, T.: 1993 Sexual Indifference and Lesbian Representation. (Ed: Abelow, H., Barale, M. ve Halperin, D.) **The Lesbian and Gay Studies Reader**, s. 141-158. NY: Routledge.
- Dhaenens, F.: 2011 **Gay Representation, Queer Resistance and the Small Screen: A Reception Study of Gay Representations Among Flemish Fans of Contemporary Television Fiction**. Gent: Academia Press.
- Dhaenens, F.: 2012 Gay Male Domesticity on the Small Screen: Queer Representations of Gay Homemaking in Six Feet Under and Brothers & Sisters. **Popular Communication**, 10(3), s. 217-230.
- Dhaenens, F.: 2014 Articulations of Queer Resistance on the Small Screen, **Continuum**, 28(4), s. 520-531.

- Dhoest, A., Simons, N.
:2009 On Nation, One Audience? Ethnic Diversity on and in front of Flemish TV. **Quotidian: Dutch Journal for the Study of Everyday Life**, s. 50-69.
- Doty, A.: 1993 **Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Doty, A., Creekmur, C. K.: 1995 **Out in Culture Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture**. Duke University Press.
- Doty, A., Gove, B.
:1997 Queer Representation in the Mass Media. (Ed: A. Medhurst & S. R. Munt), **Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction**. London: Cassell, s. 84-98.
- Dow, B.: 2001 Ellen, Television, and the Politics of Gay and Lesbian Visibility. **Critical Studies in Media Communication**, 18(2), s. 123-140.
- Driver, S.: 2007 **Queer Girls and Popular Culture: Reading, Resisting, and Creating Media**. New York: Peter Lang.
- Duggan, L.: 2003 **The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy**. Boston, MA: Beacon Press.
- Durham, M. G.,
Kellner, D. M.: 2006 **Media and Cultural Studies**. Malden: Blackwell Publishing.
- Dworkin, D.: 1997 **Cultural Marxism in Post-War Britain: History, the New Left, and the Origins of Cultural Studies**. Durham: Duke University.
- Dynes, W. R.: 1990 **The Encyclopedia of Homosexuality**. Garland: 1st edition.
- Ergül, S.: 2013 Acconci ve Queer Sanat, (Ed: Yardımcı, S ve Güçlü, Ö.), **Queer Tahayyül**, s. 383-400. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ellis, S. K.: 2017 From the Desk of Sarah Kate Ellis. **GLAAD, Where We Are on TV**. New York, NY: The GLAAD Media Institute.

- Erdem, T.: 2012 Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya Dair. (Ed: Çakırlar, C. ve Delice, S.), **Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kùltür ve Muhalefet**. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Erhart, J.: 1999 Laura Mulvey Meets Catherine Tramell Meets the She-Man: Counter-history, Reclamation, and Incongruity in Lesbian, Gay, and Queer Film and Media Criticism. (Ed: Miller, T. ve Stam, R.), **A Companion to Film Theory**. Malden, MA: Blackwell, s. 165-181.
- Ertekin, İ.: 2020 David Morley’nin Aile Televizyonu Araştırması Üzerine Bir Saha Çalışması. **İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi**, 12(2), s. 117-130.
- Fejes, F., Petrich, K.:1993 Invisibility, Homophobia and Heterosexism: Lesbians, Gays and the Media. **Critical Studies in Mass Communication**, 10(4): sy. 395-422.
- Fetto, J.: 2001 Don’t Ssk, Don’t Tell. **American Demographics**. 23(6), s. 27.
- Fiske, J.: 1989 **Understanding Popular Culture**. Boston: Unwin Hyman.
- Foucault, M.: 1995 **Sex, Power and the Politics of Identity**. New York: The New Press.
- Foucault, M.: 2016 **Özne ve İktidar**. (Çev: Akınhay, O. ve Ergüden, I.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fouts, G., Inch, R.:2005 Homosexuality in TV Situation Comedies, **Journal of Homosexuality**, 49(1), s. 35-45.
- Freitas, A.: 2007 Gay Programming, Gay Publics: Public and Private Tensions in Lesbian and Gay Cable Channels. (Ed: S. Banet-Weiser, C. Chris, & A. Freitas), **Cable Visions: Television Beyond Broadcasting**, s. 215-233. New York: New York University Press.
- Fuss, D. (1991). Inside/Out. (Ed: Fuss, D.), **Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories**. London and New York: Routledge, s. 1-12.

- Gauntlett, D.: 2008 **Media, Gender and Identity: An Introduction.** New York: Routledge
- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., Signorielli, N., Shanahan, J.: 2002 Growing Up With Television: Cultivation Processes, **Journal of Media Effects**, s. 43-67.
- Giffney, N.: 2004 Denormatizing Queer Theory: More Than (Simply) Lesbian and Gay Studies. **Feminist Theory**, 5: s. 73-78.
- GLAAD. **Where We Are on TV Reports.**
- Gluckman, A., Reed, B.:1997 The Gay Marketing Moment. (Ed: Gluckman, A. ve Reed, B.), **Homo Economics: Capitalism, Community, and Lesbian and Gay Life**, s. 1-9. New York: Routledge.
- Grant, R.: 2009 Uses and Gratifications Theory. (Ed: West, L ve Turner, L. H.) **Introducing Communication Theory**, s. 392-409.
- Grant, R., Beasy, K., Coleman, B. J.: 2019 Homonormativity and Celebrating Diversity: Australian School Staff Involvement in Gay-Straight Alliances. **International Journal of Inclusive Education**, s. 1-16.
- Gray, M. L.: 2009 **Out in the Country: Youth, Media, and Queer Visibility in Rural America.** New York: New York University Press.
- Griffin, H.: 2018 Queer Media Studies. **Feminist Media Histories**, 4(2), s. 167-172.
- Griffin, H.: 2019 **Queer Television.** Cinema and Media Studies, Oxford Bibliographies.
- Gross, L.: 1991 Out of the Mainstream: Sexual Minorities and The Mass Media. **Journal of Homosexuality**, 21, s. 19-46.
- Gross, L.: 2001 **Up from Invisibility: Lesbians, Gay men, and the Media in America.** New York: Columbia University Press.

- Halberstam, J.: 1998 **Female Masculinity**. London and New York: Duke University Press.
- Halberstam, J.: 2005 **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives**. New York, NY: New York University Press.
- Hall, S., du Gay, P.: 1996 **Questions of Cultural Identity**. London: Sage.
- Hall, S.: 2005 Kodlama, Kodaçımılama. (Ed: Şahinde Yavuz), **Medya ve İzleyici**, s. 85-97.
- Halperin, D.: 1997 **Saint Foucault: Towards A Gay Hagiography**. Oxford University Press, Oxford.
- Halperin, D.: 2003 The Normalization of Queer Theory, **Journal of Homosexuality**, 45(2-4), s. 339-343.
- Halperin, D.: 2012 **How to be Gay**. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Harcourt, B. E.: 2007 **An Answer to the Question: What Is Poststructuralism?** University of Chicago Public Law & Legal Theory Working Paper.
- Harper, P. B.: 1994 The Subversive Edge: Paris Is Burning, Social Critique, and the Limits of Subjective Agency. **Diacritics**. 24 (3), s. 90-103.
- Harrell, B. S.: 2000 **Uses and Gratification of the Internet**. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Texas Tech University, Texas.
- Heller, D.: 2011 Visibility and Its Discontents: Queer Television Studies, **GLQ**, 17(4), s. 675.
- Hermes, J.: 2003 Practicing Embodiment: Reality, Respect, and Issues of Gender in Media Reception. (Ed: Angharad, N. V.), **A Companion to Media Studies**, s. 382-398. Oxford ve Malden: Blackwell Publishing.
- Hilton-Morrow, W., Battles, K.: 2015 **Sexual Identities and the Media**. New York: Routledge.

- Himberg, J.: 2014 Multicasting: Lesbian Programming and the Changing Landscape of Cable TV. **Television & New Media**, 15(4), s. 289-304.
- Hoijer, B.: 2005 İzleyicilerin Televizyon Programlarını Alımlayışı: Kuramsal ve Metodolojik Değerlendirmeler. (Ed: Yavuz, Ş.), **Medya ve İzleyici**, s. 85-97.
- Hulan, H.: 2017 Bury Your Gays: History, Usage, and Context, **McNair Scholars Journal**, 21(1), s. 17-27.
- Jagose, A.: 2017 **Queer Teori: Bir Giriş**. (Çev: Ali Toprak) Ankara: Nota Bene Yayınları.
- Jensen, K. B.: 1993 The Past in the Future: Problems and Potentials of Historical Reception Studies. **Journal of Communication**, 43(4), s. 20-28.
- Jensen, K. B., Rosengren, K. E.: 2005 İzleyicinin Peşindeki Beş Gelenek. (Ed: Yavuz, Ş.), **Medya ve İzleyici**, s. 55-83.
- Johnson R., Chambers D., Raghuram P., Tincknell E.: 2004 **Practice of Cultural Studies**. London: SAGE Publications.
- Johnson, M.: 2013 Never the Same One Twice: Melodrama and Repetition in Queer as Folk. **Genre**, 46(3), s. 419-442.
- Joyrich, L.: 2014 Queer Television Studies: Currents, Flows, and (Main)streams. **Cinema Journal**, 53(2), s. 133-139.
- Karabağ Sarı, Ç.: 2014 İzleyici Araştırmaları ve Politik İmkân Sorunu. **Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi**, 1(2), s. 241-269.
- Katz, E.: 1959 Mass Communication Research and the Study of Culture. **Studies in Public Communication**, 2, s. 1-6.
- Katz, E., Liebes, T.: 1990 Interacting with Dallas: Cross Cultural Readings of American TV. **Canadian Journal of Communication**, 15 (1), s. 45-66.

- Katz, E., Blumler, J. Y., Michael Gurevitch, M.:1973-1974 Uses and Gratifications Research. **Public Opinion Quarterly**, s. 509-523.
- Kielwasser, A. P., Wolf, M. A.: 1992 Mainstream Television, Adolescent Homosexuality and Significant Silence. **Critical Studies in Mass Communication**, 9(4), s. 350-374.
- Kitzinger, C.: 2005 Heteronormativity in Action: Reproducing the Heterosexual Nuclear Family in After-hours Medical Calls. **Social Problems**, 52(4), s. 477-498.
- Klein, B.: 2011 Entertaining Ideas: Social Issues in Entertainment Television. **Media Culture Society**, 33(6), s. 905-921.
- Kohnen, M.: 2010 **Screening the Closet: The Discourse of Visibility, Sexuality, and Queer Representation in American Film and Television, 1969-Present**. Brown University: Rhode Island.
- Kooijman, J.: 2009 Cruising the Channels: The Queerness of Zapping. (Ed: Davis, G. ve Needham, G.) **Queer TV: Theories, Histories, Politics**, s. 159-171. London, UK: Routledge.
- Kornak, J.: 2015 **Queer as a Political Concept**. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Finland: University of Helsinki.
- Köppert, K.: 2019 **Queer Media Studies, Queering Medienwissenschaften**. Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature. J. Dorer et al. (Hrsg.), Handbuch Medien und Geschlecht.
- Kubey, R., Csikzentmihalyi, M.: 1990 **Television and the Quality of Life: How Viewing Shapes Everyday Experience**. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Lambert, V. A., Lambert, C. E.: 2012 Qualitative Descriptive Research: An Acceptable Design. **Pacific Rim International Journal of Nursing Research**, 16(4), s. 255-256.

- Liebes, T., Katz, E.: 1990 **The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas.** New York: Oxford University Press.
- Livingstone, S.: 1998 **Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation.** London: Routledge.
- Livingstone, S.: 2003 Relationships Between Media and Audiences: Prospects for Future Audience Reception Studies. (Ed: Liebes, T. ve Curran, J.), **Media, Ritual and Identity: Essays in Honor of Elihu Katz.** London: Routledge.
- Livingstone, S.: 2007 **Reception Studies.** The Blackwell Encyclopedia of Sociology.
- Llyord, M.: 1991 Performativity, Parody, Politics. Theory, **Culture & Society.** 16(2), s. 195-213.
- Lovelock, M.: 2019 **Reality TV and Queer Identities: Sexuality, Authenticity, Celebrity.** Palgrave Macmillan.
- Madon, S.: 1997 What Do People Believe About Gay Males? A Study of Stereotype Content and Strength. **Sex Roles.** 37(9/10), s. 663-685.
- Maigret, E.: 2016 **Medya ve İletişim Sosyolojisi.** (Çev: Yücel, H.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mark, L., Windahl, S.: 1985 The Concept of Audience Activity. **Media Gratifications Research Current Perspectives,** s. 109-122.
- Marshall, D.: 2016 Reading Queer Television: Some Notes on Method. **Review of Education Pedagogy and Cultural Studies,** 38(1), s. 85-101.
- Martin Jr, A. L.: 2018 Introduction: What is Queer Productions studies/Why is Queer Production Studies? **Journal of Film and Video,** 70(3-4), s. 3-7.
- McCarthy, A.: 2005 Crab People from the Centre of the Earth. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies,** 11(1), s. 97-101.

- McInroy, L. B., Craig, S. H.: 2017 Perspectives of LGBTQ Emerging Adults on the Depiction and Impact of LGBTQ Media Representation, **Journal of Youth Studies**, 20(1), s. 32-46.
- McFarlane, A.: 2017 Sense8 (review). **Science Fiction Film and Television**, 10(1), s. 149–153.
- McRuer, R.: 2013 AIDS, Christopher Reeve ve Queer Sakatlık Çalışmaları. (Ed: Yardımcı S. ve Güçlü Ö.) **Queer Tahayyül**, s. 255-282.
- McQuail, D.: 1997 **Audience Analysis**. Thousand Oaks: Sage, sy.1-11.
- McQuail, D.: 2010 **Mass Communication Theory**. London: SAGE Publications.
- Merriam, S. B., Tisdell, E. J.: 2016 **Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation**. San Francisco, CA: John Wiley & Sons.
- Meyer, M. D. E.: 2009 ‘I’m Just Trying to Find My Way Like Most Kids’: Bisexuality, Adolescence and the Drama of One Tree Hill. **Sexuality & Culture**, 13, s. 237-251.
- Miller, T.: 2010 **Television Studies: The Basics**. London, UK: Routledge.
- Moon, J., Woodland, A.: 2013 ‘Sınırdaki’- Sadomazoşizm, Cinsiyetin İçine Etme ve Sınırlara Hayır Politikalarıyla İlişkileri. (Ed: Yardımcı S. ve Güçlü Ö.), **Queer Tahayyül**, s. 283-312.
- Moritz, M. J.: 1992 Old Strategies for New Texts: How American Television is Treating Lesbian Characters. (Ed: Ringer, R. J.), **Queer Words, Queer Images: Communication and the Construction of Homosexuality**. New York: New York University Press.
- Morley, D.: 1980 **The Nationwide Audience: Structure and Decoding**. British Film Institute Television Monograph. London: British Film Institute.

- Morley, D.: 1986 **Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure.** London: Routledge.
- Morley, D.: 1992 **Television, Audiences and Cultural Studies.** London: Routledge.
- MT Soto-Sanfiel, A Ibiti, RM Palencia Villa: 2014 Identification with Lesbian Characters: Reception Processes of Heterosexuals and Homosexual Audiences from a Mixed Method Approach (2001-2012). **Revista Latina de Comunicación Social**, 69, s. 275-306.
- Munoz, J. E.: 2009 **Cruising Utopia: Then and There of Queer Futurity.** NY: New York University Press.
- Narayan, A.: 2015 **Audience/Reception Studies.** UGC MHRD ePG Pathshala.
http://epgp.inflibnet.ac.in/epgpdata/uploads/epgp_content/S000013EN/P001446/M019915/ET/1496399786Paper16,Module18,EText.pdf (Erişim Tarihi: 25.12.2020).
- Nayar, P. K.: 2011 **Introduction To Cultural Studies.** New Delhi: Viva Books Privite Limited.
- Napoli, P., Voorhees, S.: 2017 **Audience Studies.** Oxford Bibliographies.
- Netzley, S. N.: 2010 Visibility That Demystifies: Gays, Gender, and Sex on Television, **Journal of Homosexuality**, 57(8), s. 968-986.
- Ng, E.: 2013 A “post-gay” Era? Media Gaystreaming, Homonormativity, and the Politics of LGBT Integration. Communication, **Culture & Critique**, 6(2), s. 258-283.
- Nyongo, T.: 2005 Queer TV: A Comment. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, 11(1), s. 103-105.
- OED: 2020. Oxford English Dictionary Online.
- Öğüt, H.: 2011 Lezbiyen Edebiyat ve Eleştiri. **Cogito**, 65-66, s. 287-321.

- Özçetin, B.: 2010
Kullanımlar ve Doyumlardan İzlerkitle Sosyolojisine: Türkiyede İzlerkitle Çalışmaları. **Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi**, 8(2), s. 9-46.
- Özkazanç, A.: 2013
Butler'in Feminizmi: Siyasi Bir Okuma İçin Kılavuz. **Mülkiye Dergisi**, 4(37), s. 118-138.
- Raley, A. B., Lucas, J. L.: 2006
Stereotype or Success? **Journal of Homosexuality**, 51(2), s. 19-38.
- Parsemain, A. L.: 2019
The Pedagogy of Queer Tv. Palgrave Entertainment Industries.
- Penaloza, L.: 1996
We're Here, We're Queer, and We're Going Shopping! A Critical Perspective on the Accommodation of Gays and Lesbians in the U.S. Marketplace. **Journal of Homosexuality**, 31(1-2), s. 9-41.
- Peters, W.: 2011
Pink Dollars, White Collars: Queer as Folk, Valuable Viewers, and the Price of Gay TV, **Critical Studies in Media Communication**, 28(3), s. 193-212.
- Petrillo, L., Petrillo, J.: 2009
Cultural Studies. (Ed: West, L ve Turner, L. H.), **Introducing Communication Theory**, s. 360-375.
- Pharr, S: 1997
Homophobia: A Weapon of Sexism. Berkeley, CA: Chardon Press.
- Plummer, K.: 2003
Intimate Citizenship: Private Decisions and Public Dialogues. London: University of Washington Press.
- Plummer, K.: 2003
Queers, Bodies and Postmodern Sexualities: A Note on Revisiting the Sexual in Symbolic Interactionism, **Qualitative Sociology**, 26(4), s. 515-530.
- Podmore, J.: 2013
Critical Commentary: Sexualities Landscapes Beyond Homonormativity. **Geoforum**, 49, s. 263-267.

- Poole, R.: 2017 Towards a Queer Futurity: New Trans Television. **European Journal of American Studies**. 12(2), s. 1-24.
- Press, A., Livingstone, S.: 2006 Taking Audience Research Into the Age of New Media: Old Problems and New Challenges. (Ed: White, M. ve Schwoch, J.), **The Question of Method in Cultural Studies**, s. 175-200. Oxford: Blackwell Publishing.
- Raymond, D.: 2010 Popular Culture and Queer Representation. (Ed: Dines ve J. M. Humez), **Gender, Race, and Class in Media: A Text-Reader**. Newbury Park, CA: Sage, s. 98-110.
- Rich, A.: 1980 Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. **Women: Sex and Sexuality**, 5(4), s. 631-660.
- Rodriguez, J. A.: 2019 Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Media: Key Narratives, Future Directions. **Sociology Compass**, 13(4), s. 1-10.
- Rubin, A. M.: 1983 Television Uses and Gratifications: The interactions of Viewing Patterns and Motivations. **Journal of Broadcasting**, (27)1, s. 37-51.
- Rubin, G.: 1993 Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. (Ed: Aina Barale, M.), **The Lesbian and Gay Studies Reader**. New York: Routledge.
- Ruggiero, T. E.: 2000 Uses and Gratifications Theory in the 21st Century. **Mass Communication & Society**, (3)1, s. 3-37.
- RTÜK: 2018 Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması.
- Saddar, Z., Boon, B. V.: 1998 **Introducing Cultural Studies**. NY: Totem Books.
- Salmons, J.: 2014 **Qualitative Online Interviews: Strategies, Design and Skills**. California: Sage Publications.
- Schiappa, E., Gregg, P. B., Hewes, D. E.: 2006 Can One TV Show Make a Difference? Will & Grace and the Parasocial Contact Hypothesis. **Journal of Homosexuality**, 51(4), s. 15-37.

- Schröder, K. C.: 2018 Audience Reception Research in a Post-Broadcasting Digital Age. **Television & New Media**, s. 1-15.
- Scott, S., Jackson, S.:2012 **Cinselliği Kuramlaştırmak**. Ankara: Nota Bene Yayınları.
- Sedgwick, E. K.: 1991 **Epistemology of the Closet**. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Seidman, S.: 1995 Deconstructing Queer Theory or the Under-theorization of the Social and the Ethical. (Ed: Nicholson, L. ve Seidman, S.), **Social Postmodernism**, s. 116-141. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Sender, K.: 2006 Queens for a Day: Queer Eye for the Straight Guy and the Neoliberal Project. **Critical Studies in Media Communication**, 23(2), s. 131-151.
- Sender, K.: 2012 No Hard Feelings: Reflexivity and Queer Affect in the New Media Landscape. (Ed: Ross, K.), **The Handbook of Gender, Sex and Media**, s. 535-551. Hoboken, NJ: Wiley & Sons, Ltd.
- Smith, P.: 2008 **Kültürel Kuram**. (Çev: Güzelsarı, S. ve Gündoğdu, İ.), İstanbul: Babil Yayınları.
- Smith, K. M., Tyler, I.:2017 Lesbian Brides: Post-queer Popular Culture. **Feminist Media Studies**, 17(3), s. 315-331.
- Steiner, E.: 2017 Binge-watching in Practice: The Rituals, Motives and Feelings of Streaming Video Viewers. (Ed: Barker C. ve Wiatrowski M.), **The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access**, s. 141-161.
- Stryker, S.: 2006 (De)subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies. (Ed: Whittle, S.), **The Transgender Studies Reader**. New York: Routledge.

- Stryker, S.: 2016 Trans Tarihi, Homonormativite ve Disiplinerlik. (Ed: Darıcioğlu, L. S.), **Queer Temaşa**, s. 198-217. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sullivan, N.: 2003 **A Critical Introduction to Queer Theory**. New York: NYU Press.
- Sumara, D., Davis, B.: 2015 Interrupting Heteronormativity: Toward a Queer Curriculum Theory. **Curriculum Inquiry**, 29(2), s. 191-208.
- Sundar, S. S., Limperos, A. M.: 2013 Uses and Grats 2.0: New Gratifications for New Media, **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, (57) 4, s. 504-525.
- Szluc, L.: 2020 Queer Globalization and the Media. **The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication**.
- Şakı Aydın, O.: 2007 Alımlama Araştırmaları ve Kültürel Çalışmalar Geleneğinin Katkısı. **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 11(2), s. 119-131.
- Taş, B.: 2012 Adam Gibi Adam Ol(ama)mak: Ayı Hareketi ve Maskülenlik Üzerine. (Ed: Çakırlar, C. ve Delice, S.) **Cinsellik Muamması Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet**, s. 301-325.
- Thomson, D.: 2016 **Television: A Biography**. New York: Thames and Hudson.
- Tongson, K.: 2017 Queer. (Ed: Quellette, L ve Gray, J.) **Keywords for Media Studies**. New York: New York University Press.
- Tropiano, S.: 2002 **The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV**. New York: Applause Theatre and Cinema Books.
- Tudor, A.: 1999 **Decoding Culture**. London: SAGE Publications.
- Turner, W. B.: 2000 **A Genealogy of Queer Theory**. Philadelphia: Temple University Press.

- Turner, G.: 2003 **British Cultural Studies: And Introduction.** London ve New York: Routledge.
- Valentine, G., Skelton, T.: 2003 Finding Oneself, Losing Oneself: The Lesbian and Gay Scene as a Paradoxical Space. **International Journal of Urban and Regional Research**, 27(4), s. 849-866.
- Vanlee, F.: 2019 **Queer Locale/Queerly Local: Exploring Flemish LGBT+ Televisibility, Localized Identity Politics and Peripheral Queer Television Scholarship.** Brussel: Vrije Universiteit.
- Villarejo, A.: 2009 Ethereal Queer: Notes on Method. (Ed: Davis, G. ve Needham, G.), **Queer Tv: Theories, Histories, Politics**, s. 48-62. London, UK: IB Tauris.
- Villarejo, A.: 2013 **Ethereal Queer: Television, Historicity, Desire.** Durham and London: Duke University Press.
- Waggoner, E. R.: 2018 Bury Your Gays and Social Media Fan Response: Television, LGBTQ Representation, and Communitarian Ethics, **Journal of Homosexuality**, 65(13), s. 1877-1891.
- Walters, S. D.: 2001 **All the Rage: The Story of Gay Visibility in America.** Chicago and London: University of Chicago Press.
- Warner, M.: 1993 Introduction. (Ed: Warner, M.). **Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory.** Minnesota: University of Minnesota Press, s. 12-31.
- Warner, M.: 1999 **The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life.** Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Westerfelhaus, R., Lacroix, C.: 2006 Seeing "Straight" Through Queer Eye: Exposing the Strategic Rhetoric of Heteronormativity in a Mediated Ritual of Gay Rebellion. **Critical Studies in Media Communication**, 23(5), s. 426-444.
- Whitworth, C.: 2017 Sissy That Performance Script! The Queer Pedagogy of RuPaul's Drag Race. (Ed: N.

- Brennan, N. ve Gudelunas, D.), **RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture**, s. 137-151. London: Palgrave Macmillan.
- Wittig, M.: 2013 **Straight Düşünce**. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Wold, H.: 2017 **Up Next: Representations of the Underrepresented in Streaming Film and Television**. University of Colorado Boulder.
- Wolf, S.: 2012 **Cinsellik ve Sosyalizm: LGBT Özgürleşmesinin Tarihi, Politikası ve Teorisi**. (Çev: Tanrıyar, K.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yardımcı, S., Güçlü, Ö. :2013 Giriş: Queer Tahayyül. (Ed: Yardımcı, S. ve Güçlü, Ö.), **Queer Tahayyül**, s. 17-27. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yardımcı, S.: 2014 Queer Tahayyül: Cinsiyet Kimliğinde ve Cinsel Yönelimde İkiliğin Ötesi. **Toplum ve Hekim**. 29(4), s. 296-301.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. :2013 **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, E.: 2011 Queer ve Sessizliğin Reddi. **Cogito**, 65-66, s. 395-408.
- Yingling, T.: 1997 **AIDS and the National Body**. Duke University Press.

İnternet Kaynakları

http-1: <https://www.rtuk.gov.tr/assets/Icerik/AltSiteler/televizyonizlemeegilimleri-arastirmasi2018.pdf> (Erişim Tarihi: 11.10.2020)

http-2: <https://www.sandvine.com/phenomena> (Erişim Tarihi: 15.10.2020)

http-3: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-45750544>
(Erişim Tarihi: 15.10.2020)

http-4: <https://tr.sputniknews.com/turkiye/202103071043972764-netflix-turkiyedeki-abone-sayisini-acikladi/> (Erişim Tarihi: 07.03.2021)

http-5: <https://www.comparitech.com/blog/vpn-privacy/countries-netflix-cost/>
(Erişim Tarihi: 15.10.2020)

http-6: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-45750544>
(Erişim Tarihi: 15.10.2020)

http-7: <https://www.statista.com/statistics/273883/netflixs-quarterly-revenue/>
(Erişim Tarihi: 21.07.2021)

http-8: <https://digitalage.com.tr/netflix-turkiye-abone-sayisi-ve-elde-edilen-gelir-aciklandi/> (Erişim Tarihi: 15.10.2020)

http-9: <https://www.oed.com/> (Erişim Tarihi: 01.10.2020)

http-10: <https://www.etymonline.com> (Erişim Tarihi: 15.10.2020)

http-11: <https://www.entrepreneur.com/article/334983> (Erişim tarihi: 06.12.2020)

http-12: <https://www.glaad.org/publications/tvreport> (Erişim tarihi: 08.12.2020)

http-13: <https://www.greenbook.org/mr/market-research-trends/the-netflix-effect/>
(Erişim tarihi: 07.05.2020)

http-14: <https://www.hollywoodreporter.com/business/digital/netflix-tops-200-million-subscribers-amid-pandemic-4118251> (Erişim tarihi: 07.05.2020)

http-15: <https://www.nytimes.com/2011/11/23/opinion/pinkwashing-and-israels-use-of-gays-as-a-messaging-tool.html> (Erişim Tarihi: 10.05.2020)

http-16: <https://www.glaad.org/whereweareontv19> (Erişim Tarihi: 18.05.2021)

http-17: <https://eksisozluk.com/netflix-dizilerindeki-escinselligin-biktirmasi-5810384>
(Erişim Tarihi: 13.06.2021)

http-18: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/sympathetic> (Erişim Tarihi: 23.05.2021)

http-19: <https://www.azuremagazine.com/article/what-do-we-mean-by-queer-space/>
(Erişim Tarihi: 28.05.2020)

http-20: <https://www.forbes.com/sites/ruthumoh/2020/12/03/streaming-platforms-drive-diverse-representation-in-television/?sh=3143fe28764d>
(Erişim Tarihi: 30.06.2021)

EKLER

Çalışma Kapsamında Seçilen Netflix Televizyon İçeriklerinin Künyeleri

POSE

Yönetmen(ler): Janet Mock, Gwyneth Horder-Payton

Steven Canals, Tina Mabry

Yapımcı(lar): Ryan Murphy, Sherry Marsh,

Tanase Popa, Steven Canals

Senaryo: Ryan Murphy, Steven Canals,

Janet Mock, Brad Falchuk

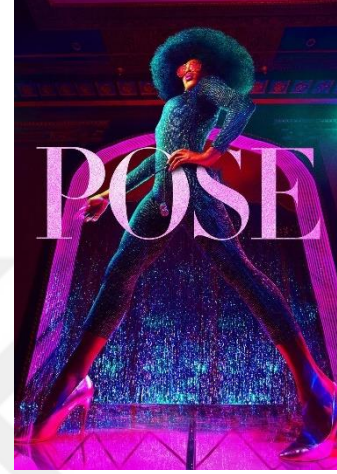
Görüntü Yönetmeni: Andrei Bowden Schwartz

Tür: Dram

Çıkış Tarihi: 3 Temmuz 2018

Oyuncular: Mj Rodriguez (Blanca), Dominique Jackson (Elektra), Indya Moore (Angel), Billy Porter (Pray Tell), Angel Bismark Curiel (Lil Papi), Hailie Sahar (Lulu), Dyllon Burnside (Ricky), Jason A. Rodriguez (Lemar), Ryan Jamaal Swain (Damon), Jeremy McClain (Cubby), Angelica Ross (Candy)

Konu: 1980'lerin sonunda geçen Pose, New York'taki çeşitli yaşam ve toplum kesimlerinin yan yana gelmesini sağlayan bir dans müzikalidir. Balo kültürü dünyası, lüks Trump dönemi evreninin yükselişi ve şehir merkezindeki sosyal ve edebi sahneleri keşfeder. Blanca, öz aileleri tarafından reddedilen LGBTİ+ gençlerine destek sağlayan, kendi kendini seçen bir aile olan bir 'ev' oluşturur. Damon, Blanca'nın evine katılan dansçı bir gençtir. Birlikte ev üyelerinin çeşitli kategorilerde birbirlerine meydan okuduğu ve kıyafetleri, tavırları veya dans becerilerine göre değerlendirildiği balolarda Blanca'nın eski ev annesi Elektra'ya karşı yarışır. Pray Tell, balolarda yarışan çocukların vaftiz babasıdır. Angel, Patty adında sevgi dolu bir karısı olan yeni müşterisi Stan'e karşı hisler besleyen bir sokak gezginidir.



SENSE8

Yönetmen(ler): Lana Wachowski, Lilly Wachowski,

James McTeigue

Yapımcı(lar): Aimee Allegretti, Matt Bilski,

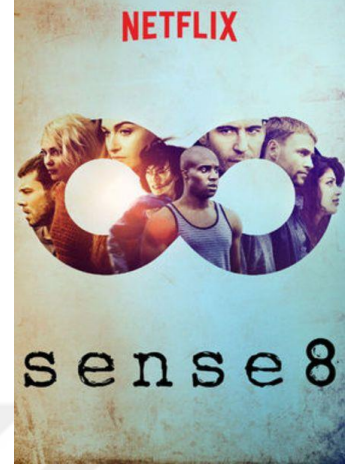
Alex Boden, Lana Wachowski

Senaryo: Lana Wachowski, Lilly Wachowski

Görüntü Yönetmeni: John Toll

Tür: Bilim kurgu, Drama, Gerilim

Çıkış Tarihi: 5 Temmuz 2015



Oyuncular: Jamie Clayton (Nomi), Bae Doona (Sun), Tina Desai (Kala), Tuppence Middleton (Riley), Max Riemelt (Wolfgang), Miguel Ángel Silvestre (Lito), Brian J. Smith (Will), Daryl Hannah (Angelica), Freema Agyeman (Amanita), Alfonso Herrera (Hernando), Terrence Mann (Whispers)

Konu: Sense8 sekiz yabancının hikâyesini anlatmaktadır. Her birey dünyanın farklı bölümlerinden ve farklı kültürdendir. Hepsi rüya ya da görü olarak algıladıklarıyla deneyimledikleri trajik bir ölümün ardından, aniden kendilerini zihinsel ve duygusal olarak birbirine bağlı olarak bulur. Jonas adında gizemli bir adam bu bağlantının nasıl ve neden olduğunu ve ne anlama geldiğini anlamaya çalışırken sekizliye yardım etmeye çalışır. Bu arada, Fısıltılar (Whispers) adlı başka bir yabancı, gözlerinin içine baktıktan sonra sekizlinin zihnine (düşüncelerine/görüşlerine) tam erişim sağlamak için aynı duygusal gücü kullanarak onları yakalamaya çalışır. Her bölüm, birbirleriyle etkileşime giren karakterlerin görüşlerini yansıtırken arka planlarına ve onları diğerlerinden ayıran ve diğerleriyle bir araya getiren şeyin daha derinlerine iner.

BONDING

Yönetmen: Rightor Doyle

Yapımcı(lar): Rightor Doyle, Nana Mensah

Senaryo: Rightor Doyle

Görüntü Yönetmeni: Nate Hurtsellers

Tür: Komedi, Dram

Çıkış Tarihi: 24 Nisan 2019

Oyuncular: Zoe Levin (Tiff), Brendan Scannell (Pete)
Micah Stock (Doug), Theo Stockman (Josh)
Matthew Wilkas (Rolph), Alex Hurt (Frank)



Konu: Tiffany 'Tiff' Chester, dominatriks olarak çalışan bir psikoloji öğrencisidir. Liseden en yakın gay arkadaşı Pete Devin'dan, bu işte kendisine asistanı olması için yardım ister. Birbirine yarı yabancı karakterler, Pete'in bir garson ve sahne korkusuyla hevesli bir stand-up komedyeni olarak çalıştığı Manhattan'da yeniden bir araya gelir. Tiff, kişisel hayatını okul ve işi arasında denge kurmaya çalışırken, Pete'in sadomazoşizm ve BDSM'ye maruz kalmasıyla ve bunun hayatında yavaş yavaş özgürleşmesine nasıl yardımcı olduğuyla ilgili zorluklar yaşar.

TALES OF THE CITY

Yönetmen(ler): Alan Poul, Silas Howard,

Yapımcı(lar): Gail Barringer, Liza Chasin,
Michael Cunningham

Senaryo: Hansol Jung, Thomas Page McBee

Görüntü Yönetmeni: Federico Cesca

Tür: Dram

Çıkış Tarihi: 7 Temmuz 2019

Oyuncular: Laura Linney (Mary Ann Singleton), Elliot Page (Shawna Hawkins), Paul Gross (Brian Hawkins), Murray Bartlett (Michael 'Mouse' Tolliver), Charlie Barnett



(Ben Marshall) Olympia Dukakis (Anna Madrigal), Garcia (Jake Rodriguez), May Hong (Margot Park)

Konu: Orta yaşlı Mary Ann, San Francisco'ya döner ve geride bıraktığı eksantrik arkadaşlarıyla yeniden bir araya gelir. Tales of the City (*Şehrin Masalları*), öncelikle, 28 Barbary Lane'de Anna Madrigal'in sahibi olduğu, pansiyondan dönüştürülmüş apartman kompleksinde yaşayan ve hepsi de Maupin'in 'mantıklı bir aile' olarak adlandırdığı şeyin bir parçası haline gelen insanlara odaklanır. Bayan Madrigal'in transgender olduğu artık bir sır değil. Yine de uzun zamandır paylaşamayacak kadar acı veren geçmişinden bir şey ona musallat olur.

FEEL GOOD

Yönetmen(ler): Ally Pankiw, Luke Snellin

Yapımcı(lar): Ben Farrell, Kelly McGolpin

Senaryo: Joe Hampson, Mae Martin

Görüntü Yönetmeni: Will Hanke

Tür: Dram, Romantik, Komedi

Çıkış Tarihi: 18 Mart 2020



Oyuncular: Mae Martin (Mae), Charlotte Ritchie (George), Phil Burgers (Phil), Jack Barry (Jack), Lisa Kudrow (Linda), Tobi Bamtefa (Nick), Adrian Lukis (Malcolm)

Konu: Feel Good, George ve Mae'nin modern Manchester'daki romantizminin gelişimini takip ediyor. Kanadalı bir komedyen olan Mae (Mae Martin'in kendi kişisel hayatının bir versiyonu), Mae'nin sahne aldığı komedi kulübünde bastırılmış, orta sınıf bir İngiliz kadın olan George ile tanışır. Çift çıkmaya başlar ve George, Mae'nin eski bir uyuşturucu bağımlısı olduğunu öğrenir. George, Mae'yi diğer iyileşen bağımlılarla tanıştığı Adsız Narkotik toplantısına katılmaya teşvik eder. Mae'nin bağımlılığı, George'un arkadaşlarına ve ailesine Mae ile olan ilişkisini anlatmaktaki isteksizliği gibi ilişkilerinde sorunlara neden olur. İkinci sezonda Mae'nin kariyeri ilerlerken, travma sonrası stres bozukluğu teşhisi aldıktan sonra geçmişindeki travmayı da ele alır.

HOLLYWOOD

Yönetmen(ler): Janet Mock, Michael Uppendahl,

Ryan Murphy

Yapımcı(lar): Ryan Murphy, Ian Brennan,

Darren Criss, Julie Herrin

Senaryo: Ian Brennan, Ryan Murphy, Janet Mock

Görüntü Yönetmeni: Simon Dennis

Tür: Dram

Çıkış Tarihi: 1 Mayıs 2020

Oyuncular: David Corenswet (Jack Castello), Darren Criss (Raymond Ainsley), Laura Harrier (Camille Washington), Joe Mantello (Dick Samuels), Dylan McDermott (Ernie West), Jake Picking (Rock Hudson), Jeremy Pope (Archie Coleman), Holland Taylor (Ellen Kincaid), Samara Weaving (Claire Wood), Jim Parsons (Henry Willson), Patti LuPone (Avis Amberg)

Konu: Hollywood, hayallerine ulaşmaya çalışan oyuncu, senarist ve yönetmen adaylarına odaklanıyor. II. Dünya Savaşı'ndan sonra birçok kişinin Los Angeles'ın yolunu tutması ve Hollywood'da kendilerine yer edinebilme umuduyla çabalamalarını anlatıyor. Oyuncu olmak isteyen Jack karakteri üzerinden sektörün arka planını, hayallerine ulaşmaya çalışan adayların ödedikleri bedelleri, günümüzde de devam eden adaletsiz sistemleri, ön yargıları ve kayırmaları açık seçik bir şekilde sunuyor.



AJ AND THE QUEEN

Yönetmen(ler): Michael Patrick King,

Adam Davidson, Anne Fletcher

Yapımcı(lar): RuPaul, Michael Patrick King,

Kathy O'Connell

Senaryo: RuPaul, Michael Patrick King,

Eric Reyes Loo

Görüntü Yönetmeni: Edward J. Pei



Tür: Dram, Komedi, Macera

Çıkış Tarihi: 10 Ocak 2020

Oyuncular: RuPaul (Robert Lee/Ruby Red), Izzy G. (AJ Douglas), Michael-Leon Wooley (Louis Bell), Josh Segarra (Damien Sanchez), Katerina Tannenbaum (Brianna Douglas), Tia Carrere (Lady Danger), Matthew Wilkas (Officer Patrick Kennedy)

Konu: AJ and the Queen, beklenmedik huysuz ve çok konuşan küçük misafiri AJ ile birlikte karavanıyla Amerika'yı karış karış gezen bir drag queen'in hikâyesini konu ediyor. Drag queen olan Ruby Red, kulüp kulüp gezip yaptığı gösteriler sayesinde kazandığı parayı biriktirmeye başlar. Sonunda düşündüğü parayı biriktirdiğinde çalıştığı kulüpte son gösterine çıkar. Ruby'nin sevgi mesajları insanlara dokunur ve hayatlarını daha iyi bir hale getirir.

UNBREAKABLE KIMMY SCHIMDT

Yönetmen(ler): Tristram Shapeero, Michael Engler,
Beth McCarthy-Miller

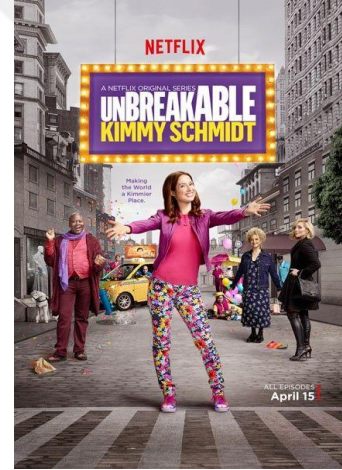
Yapımcı(lar): Tina Fey, Robert Carlock, Eric Gurian

Senaryo: Tina Fey, Robert Carlock

Görüntü Yönetmeni: John Inwood

Tür: Komedi

Çıkış Tarihi: 6 Ocak 2016



Oyuncular: Ellie Kemper (Kimmy Schmidt), Tituss Burgess (Titus Andromedon), Carol Kane (Lillian Kaushtupper), Jane Krakowski (Jacqueline White), Sara Chase (Cyndee Pokorny), Sol Miranda (Donna Maria Nuñez)

Konu: Kimmy Schmidt, son on beş yılını geçirdiği bir yeraltı sığınağından kurtarıldıktan sonra normal bir hayat yaşamak için New York'a taşınmaya karar verir. Yeni oda arkadaşı Titus ile arkadaş olur ve birçok sorunu olan bir milyarderin karısı olan Jacqueline Voorhees için bebek bakıcısı olarak çalışır. Önüne birçok engel çıksa

da Kimmy, etrafındaki yeni dünyaya uyum sağlamak zorunda kalırken yeni hayatını en iyi şekilde değerlendirmeye çalışır.

THE POLITICIAN

Yönetmen(ler): Gwyneth Horder-Payton,
Ryan Murphy, Janet Mock

Yapımcı(lar): Ryan Murphy, Ian Brennan,
Brad Falchuk

Senaryo: Ryan Murphy, Ian Brennan,
Brad Falchuk

Görüntü Yönetmeni: Timothy S. Jensen

Tür: Komedi, Dram

Çıkış Tarihi: 27 Eylül 2019

Oyuncular: Ben Platt (Payton Hobart), Zoey Deutch (Infinity Jackson), Lucy Boynton (Astrid Sloan), Julia Schlaepfer (Alice Charles), Laura Dreyfuss (McAfee Westbrook), Theo Germaine (James Sullivan), Rahne Jones (Skye Leighton), Gwyneth Paltrow (Georgina Hobart), David Corenswet (River Barkley)

Konu: California, Santa Barbara'dan Payton Hobart, yedi yaşından beri Amerika Birleşik Devletleri Başkanı olmak isteyen zengin bir öğrencidir. Ama önce en tehlikeli siyasi engeli aşması gerekiyordur: Saint Sebastian Lisesi. Öğrenci Biriminin Başkanı olmak, Harvard'da okumak ve olağanüstü başarıya giden yoluna devam etmek için Payton, ahlaki ve özenle hazırlanmış imajından ödün vermeden acımasız sınıf arkadaşlarını alt etmek zorundadır.



SEX EDUCATION

Yönetmen(ler): Ben Taylor, Kate Herron

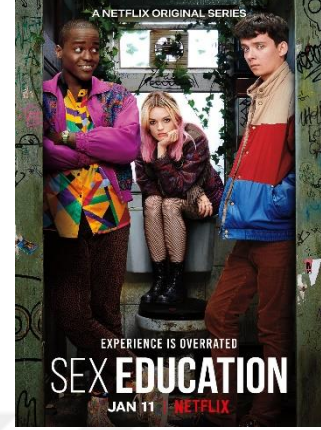
Yapımcı(lar): Laurie Nunn, Jamie Campbell

Senaryo: Laurie Nunn, Sophie Goodhart

Görüntü Yönetmeni: Jamie Cairney

Tür: Komedi, Dram

Çıkış Tarihi: 11 Ocak 2019



Oyuncular: Asa Butterfield (Otis Milburn), Gillian Anderson (Jean Milburn), Ncuti Gatwa (Eric Effiong), Emma Mackey (Maeve Wiley), Connor Swindells (Adam Groff), Kedar Williams-Stirling (Jackson Marchetti), Aimee Lou Wood (Aimee Gibbs), Alistair Petrie (Michael Groff), Tanya Reynolds (Lily Iglehart)

Konu: Sosyal açıdan garip lise öğrencisi olan Otis, sevişme konusunda fazla deneyime sahip olmayabilir, ancak kişisel seks eğitimi kursunda konuyla ilgili iyi rehberlik alır çünkü seks terapisti olan annesi Jean ile yaşıyor. Seks hakkında sıkıcı bir şekilde açık konuşmalar yapan Otis, bu konuda isteksiz bir uzman haline gelir. Sınıf arkadaşları ev hayatını öğrendiğinde, Otis okuldaki durumunu iyileştirmek için içeriden öğrendiklerini kullanmaya karar verir, bu yüzden okulun akıllı kötü kızı Maeve ile birlikte sınıf arkadaşlarının sorunlarıyla ilgilenmek için bir yeraltı seks terapi kliniği kurmaya karar verir ama gençlerin cinselliği üzerine yaptığı analiz sayesinde, Otis kendi terapiye ihtiyacı olabileceğini fark eder.

RUPAUL'S DRAG RACE

Yönetmen: Nick Murray

Yapımcı(lar): RuPaul, Michelle Visage, Randy Barbato

Görüntü Yönetmeni: Michael Jacob Kerber

Tür: Reality Show / Yarışma

Çıkış Tarihi: 2 Şubat 2009

Jüri Üyeleri: RuPaul, Michelle Visage, Ross Mathews,
Carson Kressley



Konu: Dünyanın en ünlü drag queen'i RuPaul'un ev sahibi, akıl hocası ve esin kaynağı olduğu RuPaul's Drag Race, her sezon becerilerini sergilemek için on üç drag queen yarışmacıya kapılarını açar. Birçok küçük ve büyük farklı kategorilerde yarışan kraliçeler, Amerika'nın bir sonraki drag süperstarı olmak için kıyasıya rekabete girer.

QUEER EYE

Yönetmen: Hisham Abed

Yapımcı(lar): Solange Gomez, Joel Chiodi

Görüntü Yönetmeni: Garrette Warner Rose

Tür: Reality Show / Yaşam

Çıkış Tarihi: 7 Şubat 2018

Sunucular Bobby Berk, Karamo Brown, Tan France,
Antoni Porowski, Jonathan Van Ness



Konu: Stil uzmanları olan Muhteşem Beşli, genellikle kendilerinden farklı inançlara ve yönelimlere sahip olan kadın ve erkeklerle ilişkiler kurar ve bu, stil tavsiyeleriyle serpiştirilmiş sosyal anlara yol açar. Yemek ve şarap uzmanı Antoni, iç mimar Bobby, tımar danışmanı Jonathan, moda tasarımcısı Tan ve kültür uzmanı Karamo yaşam tarzı değişikliğine ihtiyaç duyan insanlara tavsiyeler verir.

DISCLOSURE: TRANS LIVES ON SCREEN

Yönetmen: Sam Feder

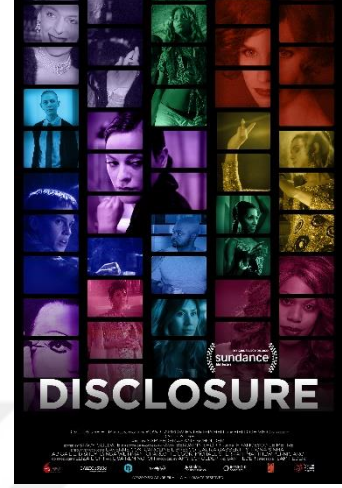
Yapımcı(lar): Nick Adams, Charlotte Cook,
Sam Feder

Görüntü Yönetmeni: Ava Benjamin Shorr

Tür: Belgesel

Çıkış Tarihi: 19 Haziran 2020

Katılımcılar: Laverne Cox, Bianca Leigh, Susan Stryker, Jen Richards, Lilly Wachowski, Leo Sheng, Nick Adams, Jamie Clayton, Candis Cayne, Trace Lysette



Konu: Belgesel, Hollywood'un transgender insan tasvirine ve onların hikâyelerinin transseksüel yaşamlar ve Amerikan kültürü üzerindeki etkisine derinlemesine bir bakış atıyor. Yapım, film endüstrisinde birçok ünlü transgender bireyi barındırıyor. Yapım, film ve televizyon tarihinden doğrudan örneklerle sergileyerek, transgender insanlar ve Hollywood arasında doğrudan bir konuşma sağlar.

ALL IN MY FAMILY

Yönetmen / Yapımcı: Hao Wu

Tür: Belgesel

Çıkış Tarihi: 3 Mayıs 2019

Konu: Belgesel, taşıyıcı anne aracılığıyla çocuk sahibi olmayı seçen eşcinsel bir Çinli yönetmen olan Hao Wu'nun, Amerika'da tamamen modern bir aileyi nasıl yarattığını ancak aynı cinsiyetten partnerini ve çocuklarını Çin'deki son derece geleneksel ebeveynleri ve akrabalarıyla tanıştırma ikilemiyle karşı karşıya kaldığının içten bir portresi anlatmaktadır. Yapım, tamamen otobiyografik öğeler taşımaktadır.



ÖZGEÇMİŞ

Araştırmacı, 2014 yılında Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon bölümünden birincilikle mezun oldu. Lisans hayatı boyunca birçok kısa film ve belgesel projeleri üretti, kurgu ve sanat yönetimi alanlarında sektör stajları yaptı. 2013 yılında Tallinn University-Baltic Film, Media and Arts School'a Erasmus öğrencisi olarak kabul edilerek bir süre Estonya'da eğitim gördü. 2016 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda *'Peri Masallarının Yakın Dönem Fantastik Hollywood Sinemasındaki Metinlerarası Anlatı Yapısı'* adlı teziyle yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2021 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda doktora eğitimini tamamladı. Araştırmacının akademik ilgi alanlarını toplumsal cinsiyet, sinema, iletişim ve yeni medya çalışmaları oluşturmaktadır. Akademik dergilerde ve kitaplarda yayınları bulunan araştırmacı, yurt içinde ve yurt dışında birçok bildiri sundu. Aralık 2016'dan beri Nişantaşı Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.