



**TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE KADIN SAĞLIK
ÇALIŞANLARININ TEMSİLİ**

Yüksek Lisans Tezi

Şemi Umut KARATAŞ

Eskişehir 2025

**Türk Televizyon Dizilerinde Kadın
Sağlık Çalışanlarının Temsili**

Şemi Umut Karataş

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. E. Nezih Orhon

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran / 2025

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI (XXX)

.....'nın “.....
.....”

Başlıklı

tezi .../.../20... aşağıdaki jüri aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği”nin ilgili maddeleri uyarınca, Anabilim/Anasanat dalında Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı):

Üye :

Üye :

Üye :

Üye :

Enstitü Müdürü

.....

ÖZET

TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE KADIN SAĞLIK ÇALIŞANLARININ TEMSİLİ

Şemi Umut KARATAŞ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2025

Danışman: Prof. Dr. E. Nezih ORHON

Temsil kavramı sanat alanında yüzyıllardır ele alınan bir kavramdır. Yaratılan her sanat eserinde temsil kavramının izleri görülmektedir. Yıllardır gelişerek bugüne gelen sanatın tarihi birçok olayla şekillenmiştir. Bu süreçte yaşanan siyasi ve sosyal her olay ise bu sürecin en önemli unsuru olmuştur. Yaşanan ve etki eden her süreç sanat eserlerinin farklılaşmasına neden olmuş ve formların her daim değişken olmasına sebep olmuştur. Temsil kavramı Arisoteles ve Platon'dan başlayarak Mimesis kavramı olarak felsefede ve sanat eserlerinde sıklıkla tartışılmıştır. Sahnelenen her eserin içinde olan bu kavram ise sadece görsel- işitsel değil aynı zamanda yazınsal alanlarda da varlığını göstermektedir. Dolayısıyla yaratılan her sanat eserinin içinde olan ve ele alınan temsil kavramı fotoğraf ve film sanatının ortaya çıkmasıyla birlikte daha çok tartışılmış ve ele alınmıştır. Bu çalışmada ise temel alınan bu kavram üzerinden Türk televizyon dizilerindeki kadın sağlık çalışanlarının temsilleri ele alınmıştır. Mucize Doktor, Bahar ve Hekimoğlu diziler örneklem olarak alınmış olup söz konusu dizilerdeki kadın sağlık profesyonellerinin nasıl temsil edildikleri içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada kadın sağlık profesyonellerin temsillerine dair bakışı ortaya koymak hedeflenmiş ve literatüre katkı sağlaması amaçlanmıştır. Bu bağlamda çalışmada kadın sağlık profesyonellerinin temsillerinde toplumsal cinsiyet rollerini üreten ve pekiştiren anlatı biçimleri yer aldığı görülmektedir.

ABSTRACT

THE REPRESENTATION OF FEMALE HEALTHCARE PROFESSIONALS IN TURKISH TELEVISION SERIES

Şemi Umut KARATAŞ

Department of Cinema and Television

Programme in Master of Arts (MA)

Anadolu University, Institute of Graduate Programs, June 2025

Supervisor: Prof. Dr. E. Nezih ORHON

The concept of representation has been a central subject in the field of art for centuries. Traces of representation can be found in every artistic creation. The history of art, which has evolved over the years, has been shaped by numerous historical, political, and social events. These events have significantly influenced the transformation of artistic forms, leading to constant shifts in artistic expression. The notion of representation, rooted in the concept of *mimesis* as discussed by philosophers such as Aristotle and Plato, has been a frequently debated topic in both philosophical and artistic domains. This concept, inherently present in every staged work, manifests not only in visual and auditory arts but also in literary texts. With the advent of photography and cinema, discussions around representation have become even more prominent. This study focuses on the representations of female healthcare professionals in Turkish television series through the theoretical lens of representation. Recent popular series such as *Mucize Doktor*, *Bahar*, and *Hekimoğlu* have been selected as case studies. The portrayals of female healthcare professionals in these series were examined using content analysis methodology. The aim of the study is to provide a critical perspective on how female healthcare workers are represented in Turkish TV dramas and to contribute to the existing literature on media and gender representation. The findings of the research reveal that the narratives in these series often reproduce and reinforce traditional gender roles. It has been observed that the roles of female healthcare professionals are shaped significantly through the lens of media, and their professional identities are frequently intertwined with societal expectations and emotional labor. This study emphasizes the role of television fiction in shaping public perceptions of women in the healthcare sector.

ÖNSÖZ

Bundan tam 25 yıl önce sinema müdürü olan amcam Gürkan Apak sayesinde İzmir’de 5 yaşında izlediğim “Küçük Kardeşim” adlı sinema filmi ile başlayan merakım bugün bu tezi yazmama sebep oldu. O yaşlarda animasyon ile başlayan film serüvenim yıllar geçtikçe birçok farklı türle karşılaşmamı sağladı. Yeni filmler izledikçe artan merakım Anadolu Üniversitesi Sinema ve Televizyon bölümü fikrini bana aşıl原因an ablam Gizem Kırmızıoğlu sayesinde ilerledi. Yaşım ilerledikçe bu serüvenin zorlu olacağını bildiğimden her daim destekçiye ihtiyaç duymaya başladım.

Bu tez, lisans ve yüksek lisans eğitim hayatımda yaşadığım tüm zorlukların diyetidir. Her yaralı ve gerçeği arayan ruh gibi ben de girmiş olduğum tüm arayışlarda başarılı olmak için çaba göstermekteyim. Bu çabalarım lisans hayatımın başlangıcından evvele dayanmaktadır. Bugün geldiğim noktada bu tezin önsöz kısmını yazabiliyorsam eğer sevgili annem Şenay Öztürk Karataş sayesinde. Hiçbir zaman bunalmadan, her sorununda yanımda olduğu için, sonsuz desteği ve sevgisi için ona minnettarım. Her zorlukta yanımda olduğu için bu tezin mutluluğu ve başarısı ona aittir. Ayrıca tüm bu yolda arkamda desteğini her daim hissettiren babam Recep Levent Karataş’a ne kadar teşekkür etsem az. Bu tezde katkıları çok fazladır.

Tezimim bu hale gelmesindeki ateşleyici unsur olan, kapsamlı yardımlarını sadece tez döneminde değil lisans eğitimim dönemimde de hep gördüğüm, bana zamanını ayırmaktan çekinmeyen ve bilgileri kapsamında kendimi geliştirmem için hem hayatta hem akademide katkı sağlayan sevgili danışmanım sevgili Prof. Dr. E. Nezih ORHON’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu süreçte yaşadığım zorlukları göğüslememde yardımcı olan, bıkmadan tezimin her halini okuyan ve deneyimlerini benimle paylaşmaktan çekinmeyen, sadece akademik olarak değil aynı zamanda hayatın her alanında ve her koşulunda yanımda olan sevgili İrem Baydar’a çok teşekkür ederim.

Son teşekkürlerimi ise bu tezimi adadığım annem başta olmak üzere tüm emekçi ve yalnız kadınlara sunarım. Bu tezin akademik alanda bir kapı aralamasını diliyorum.

ŞEMİ UMUT KARATAŞ

İSTANBUL

(XXX)/...../20....

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “ bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “ intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

Şemi Umut Karataş

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI (XXX).....	v
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
TABLolar DİZİNİ.....	ix
GÖRSELLER LİSTESİ.....	x
1.GİRİŞ.....	1
1.1 Problem.....	1
1.2 Amaç.....	11
1.3 Önem	11
1.4 Varsayımlar	12
1.5 Sınırlılıklar	12
1.6 Tanımlar.....	13
2. YÖNTEM	13
3. MEDYA VE TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTLİĞİ	14
3.1 Toplumsal Cinsiyet.....	14
3.2 Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	20
3.3 Medya ve Kadın Temsili.....	26
3.4 Televizyon ve Temsil	33
4. DİZİLER VE KARAKTERLER.....	45
4.1 Karakter Nasıl Yaratılır?	45
4.2 Dizilerde Temsil.....	53
4.3 Dizilerde Sağlık Çalışanlarının Temsili	57
5. BULGULAR VE YORUM.....	62

5.1 Mucize Doktor Dizisi	62
5.2 Bahar Dizisi	79
5.3 Hekimoğlu Dizisi.....	88
6. SONUÇ	95
6.1 Öneriler.....	100
Kaynakça.....	101



TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1.....	92
---------------------	-----------



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Robert McKee karakter gelişimi haritası	47
Görsel 2. Syd Field karakter gelişim haritası	49
Görsel 3. Christopher Vogler kahramanın sonsuz yolculuğu döngüsü	50
Görsel 4. Christopher Vogler kahraman arketip şeması	52
Görsel 5. Alev Parsa gösterge şeması	56
Görsel 6. Akın Devci ve Alim Alper Cesur karakter ilişki şeması	59
Görsel 7. Mucize Doktor dizisi Nazlı karakteri	62
Görsel 8. Mucize Doktor Açelya karakteri	62
Görsel 9. Mucize Doktor Selvi Karakteri	62
Görsel 10. Mucize Doktor Kıvılcım karakteri.....	63
Görsel 11. Mucize Doktor Vuslat karakteri.....	62
Görsel 12. Mucize Doktor Ferda karakteri.....	63
Görsel 13. Mucize Doktor dizisi sahnesi.....	65
Görsel 14. Mucize Doktor dizisi sahnesi.....	67
Görsel 15. Mucize Doktor dizisi sahnesi.....	69
Görsel 16. Mucize Doktor Kıvılcım karakteri klip başlığı.....	72
Görsel 17. Mucize Doktor Tanju ve Kıvılcım karakteri klip başlığı.....	72
Görsel 18. Mucize Doktor Açelya karakteri ve Doktor Demir sahnesi.....	75
Görsel 19. Mucize Doktor Vuslat karakteri hastane giriş sahnesi.....	77
Görsel 20. Mucize Doktor Vuslat karakteri tanışma sahnesi.....	78
Görsel 21. Bahar dizisi tanıtım afişi.....	79
Görsel 22. Bahar dizisi tanıtım afişi.....	80
Görsel 23. Bahar dizisi ilk bölüm sahne.....	81
Görsel 24. Bahar dizisi ikinci bölüm sahne.....	83

Görsel 25. Bahar dizisi Rengin karakteri.....	86
Görsel 26. Hekimoğlu dizisi Zeynep ve Hekimoğlu.....	91



1.GİRİŞ

1.1 Problem

Aristoteles tragedya sanatına zenginlik katan en önemli öğenin müzik olduğunu ve tragedya, komedy vb. gibi diğer sanatların genel olarak taklit yani Mimesis olduğunu vurgulamaktadır. (Aristoteles, 1987). Mimesis kavramı hakkında birçok tanımlama yapılmıştır. İşcen (2020), Mimesis kavramının çok geniş bir anlam zenginliğine sahip olduğunu, en temel hali ile de işleyişinin sabit, taklit üretmek için bir referansın, bu referansın tekrar üretimi için bir araç ve bu sayede yeniden üretilecek olan referansın taklide dönüşmesi olarak anlatmaktadır. Bir diğer yandan ise Mutlu (2017), günümüzde Mimesis kavramının taklit olarak çevrildiğini, gözüken anlamın etimolojik kökenli olduğunu ancak bazı yazarların da Mimesis kavramını dans ve müzikle ilgili kökenlerine göre ele aldığını vurgulamaktadır.

İnsana ve sanata ait olan bu kuram tarih boyunca birçok filozof tarafından ele alınmış ve incelenmiştir. Ancak en temel noktadan öncelikle Mimetik Kuram daha sonra ise Platon ve öğrencisi Aristoteles'in üzerinde durmak gerekmektedir. Mimetik Kuram, sanatı yaşamın bir yansıması olarak görmektedir. Sanatın en önemli işlevinin ve görevinin gerçeği yansıtmak olduğu düşüncesiyle ele alındığı için yansıtmacı kuram olarak anılmaktadır. Antik Yunan'da sanat, güzel ve estetik üzerine yapılan düşünceler ve çalışmalar birçok soruyu beraberinde doğurmuş ve bunların üzerine söylemler geliştirilmiştir. Mimetik Kuram, Platon'un idealar kuramı çerçevesinde ortaya çıkmış ve Aristoteles ile gelişerek devam etmiştir.

Platon ile Aristoteles'in Mimesis'e bakışı farklıdır. Platon sanatı, idealar evrenine göre hem iyi hem de kötü olarak görmesine karşı Aristoteles ise tam tersi şekilde sanatı değerli olarak ele almaktadır. Platon taklidin taklidine olumsuz şekilde bakarken Aristoteles yapı olarak kabul etse dahi içerikte farklı bir çerçeve sunarak Platon'dan farklı olarak olumlu bir bakış getirmiştir (Gürgün, 2021).

Platon Mimesis kavramını ele alırken sadece taklit bakımından ele alarak kavramı daraltmak yerine daha geniş bir perspektiften bakmaktadır. Mimesis, Platon'a göre bir

ilişki içerisinde var olmaktadır. Karşımıza çıkan ilk haliyle, kavramı estetik sınırları içerisinde de ele alır ve daha önceki zamanlarda “yapmak” anlamına gelen (making) “poiein” kendi sınıfından ayrılarak edebiyat çerçevesinde metinler oluşturmak, bir şeyler yazmak anlamlarına ulaştırmaktadır. Bundan sebep Mimesis, estetik bir şey yaratma, yapma anlamında var olan ve Platon özelinde bu çerçevede bakılması gereken bir hale gelir (Mutlu, 2017).

Platon’a göre sanat ister düz yazı olsun ister şiir ya da heykel olsun, birçok yönden taklidin taklidine dayanmaktadır. Kısaca ona göre fiziki bir dünya vardır ve bunun taklidi gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda ise sanatın yanlış yönlendirdiğini ve zararlı olduğunu vurgulamaktadır. Buradaki vurgu sanatın her dalına ve yahut sanatın direkt kendisine değildir. Platon’un vurgulamak istediği şey sanatın ve taklidin gerçeği değiştirmesi yani taklit etmesidir. Var olan gerçeğin yerine konuların gerçek değil sadece salt bir taklitten ibaret oluşudur. Tüm bu eleştirilerini yapmış olduğu Devlet eserinde bunu şöyle tanımlar: Sanat üç çeşittir (tekhne) nesnelerin üretimindeki sanat, bir müzik aletinin yapımındaki sanat, müzik aletini icra eden insanların göstermiş olduğu sanat ve onları taklit edenlerin sanatı. Pek tabii burada zanaat ve sanat ayrımı yoktur. Figüratif ve yahut icra içeren el sanatları ya da resim, heykelticilik, dokuma ya da marangoz arasında bir fark yoktur (Eco, 2020).

Platon sanatın taklidi konusunda keskin görüşlere sahiptir. Sanatın içerikleri ve dallarına estetik, ahlaki ve siyasal alandan baktığı birçok görüşü mevcuttur. Yine Devlet eserinde müzik için yargıçların dahi varlıklarını önemsiz kılacağını, müzik eğitiminin insan için sadece sanat ve estetik açıdan değil bedensel ve ruhsal açıdan da iyi geleceğini düşünmektedir. Dengeli bir eğitimden geçmeyen insanın mutsuz ve sert olacağını belirten Platon, tanrının müziği insanların beden ve ruhlarını geliştirmeleri ve tatmin olmaları için verdiğini savunmaktadır (Timuçin, 2014). Dolayısıyla, Platon’un sanatı iyi ve kötü olarak ele aldığı birçok durum vardır. Lakin, genel anlamda yerleşik bilgilere göre Platon’un taklidi ve sanatı kötü olarak ele aldığı savunulsa da bu durumda sanat içerik ve biçim konusunda ayırmaktadır.

Platon’un yeniden üretilmiş ve gerçeğin dışına çıkmış sanatsal ürünlere karşı bir söylemi vardır. Bu söylemlerini Devlet adlı eserinde toplamasının sebebi de o dönemki siyasal olaylar ve savaşlardır. İdeaların ve gerçekliğin sanatsal yapıtlarda taklidine bu denli karşı çıkışının sebebi ise buraya dayanmaktadır. Gerçekliğin tek olduğunu ve bunun taklidinin

de aslında ideal olan devlet düzenine zarar verebileceğini düşünür. Ona göre devletin görevi her şeyi kontrol etmektir. İnsanların iyiye ve mutluluğa ulaşmasının bozuk devlet düzeninde zor olacağına inanmaktadır. Ahlaki bir temele dayanan devlet düzeninde her şeyin, sanatın bile kontrol altında tutulması insanların eğitilmesine ve mutlu olmasına sebep olacaktır düşüncesini savunmaktadır. İdealar dünyası ve yaşanan dünya arasında farklar vardır. Platon'un bu kuramsal bakışı ve idealar ile taklidin arasındaki bu keskin ayrımı yıllar boyunca sanatın gelişmesine katkı sağlamıştır. Ona göre sanatçı bir ayna olmamalıdır. İdeaları yani akılsal olanları kendince ifade etmelidir. İdealara ulaşma arzusunu körüklemelidir.

Aristoteles'te yaklaşım Platon'a göre daha farklıdır. Platon'da her nasıl sanat taklidin taklidi ise Aristoteles'e göre sanat sadece bir taklittir. Onun için en önemli olan durum doğayı insanın mümkün olduğunca gerçek şekilde yansıtmasıdır. Aristoteles'e göre gerçek dünya duyularla algılanmaktadır. Duyularla algılanan dünyanın taklidini yapmak ise sanatçıya düşmektedir. Aristoteles'in iki önemli kuramı vardır. Bunlardan biri Mimesis diğeri ise Katharsis'tir. Sanatın taklidi için mimesis kavramını ele alır. Birçok yönden şiir sanatı çatısı altında ayırdığı güzel sanatların işlevine göre taklide ulaştığını varsaymaktadır. Öyle ki, sanatçı isteyerek, ustalığı ya da el melekesi ile yapsın, sanatların bazılarını renklerle, bazıları ritim ve bazıları da figürler aracılığı ile taklit edilir diye belirtmektedir (Aristoteles, 1987).

Platon'da her nasıl mimesis kavramı güzelliğin metafiziği çatısı altında ele alınıyorsa Aristoteles'te ise iyi ve güzel kavramlarının çatısı altında ele alınmaktadır. Tragedya'da eyleyenlerin taklit etme ve acımayla beraber korku duygusu da yaşatarak katharsis duygusunu ön plana çıkardığından bahseder. Bir diğer yandan Platon'un taklit konusundaki sedir örneğini verdiği marangozun aksine hangi yöntemle yaparsa yapsın sanatçının iyiye ve güzele ulaşmak arzusunda doğayı taklidine vurgu yapar. Platon'un aksine sanatı öğretici ve ahlaken geliştirici bulmaktadır.

Aristoteles'in taklit yönüyle bahsettiği durum bir sanat eserinin salt var olan ürünün birebir kopyasına dönüşmesinden çok, sanat eserinin varacağı noktayı belirlemesidir. Bunu daha detaylı açıklamak gerekirse eğer, bir böceğin resminin birebir yapılması ile böcek resmindeki başka detaylarla beraber hakikate ulaşma arasındaki farktır mimesis kavramı. Aristoteles, sanatın sadece gerçekliği göstermediğini ve hatta gelişigüzel bir taklit içeriğine sahip olmadığını aksine mimesisin gerçekliği de kapsayarak kendini ifade

ettiğini belirtir (Bozkurt, 1995). Sanat eserinin insanı bir öze ya da değere ulaşması arzusu, sanatı ahlaken kuvvetli bulması ile ilgilidir.

Aristoteles'in derinlikli şekilde yeniden yaratma ile açıkladığı mimesis kavramı kendi çağının çok ötesinde bir güce sahiptir. Temelde birçok sanat dalının nasıl bir işlevi olduğuna ve nereye ulaşmayı amaçladığına verilmiş bu cevap yıllar süren edebiyat, tiyatro, resim ve diğer sanat dallarına dönemlerin siyasal ve ideolojik getirilerine göre açığa çıkmıştır. Öyle ki Aristoteles'in Poetika eserinde tragedya, şiir ve diğer sanat dalları özelinde bakılacak olursa tarihsel süreçte bu kuram 19.yy. sonuna kadar varlığını korumuştur. Her nasıl edebi eserler insan davranışlarını, toplumu hem kültürel hem de tarihsel bağlamda ele alıyorsa, ele aldığı şeklini tartışan bu kuram her daim var olmuştur. Sadece salt bir temsilden öte yorumlama yetisine de sahip olan mimesis kuramı sanat alıcısına farklı bakış açıları da katmaktadır.

Sanatın ne olduğu sorusu yıllardır sorulan bir sorudur. Hemen hemen herkesin aklına ilk başta bir yansıma, taklit ve yahut halk dilinde kullanılan fakat bu anlama yakın bir tabir ile anlatmaya çalıştığı cevaplar gelmektedir. En genel anlamıyla, yansıtma kuramındaki görünen ve alımlayıcısının zihninde ilk oluşan fikir, yansıtılanın insan, doğa ya da yaşam olduğudur denilebilir. Aristo ve Platon'un yansıtma kuramını ele alış şekilleri birbirinden oldukça farklı da olsa sanatın birçok dalını etkilediği bir gerçektir. Aristoteles'in yansıtma yani mimesis kuramı 18.yüzyıla kadar edebiyat kuramlarını etkilemiştir. Pek tabii, bu etkilenme sadece mimesis kuramı çerçevesinde değil, aynı zamanda dönemin siyasal ve ekonomik durumları da etkili olmuştur. Berna Moran (2018), Neoklasik çağdan sonraki romantizm hakimiyeti ve sonucunda gelen tepkilerin ışığında Stendhal, Balzac, Zola ve Flaubert gibi yazarlar, yansıtma kuramını öncelik olarak ele almışlardır diye belirtmektedir.

Sanat alanı içerisinde temsil kuramının genel gelişimine ek olarak sanatın bir kolu olan edebiyat alanına bakıldığında ise 17.yüzyılda temsil kuramının Klasizmin konusu olduğu görülmektedir. Bu dönemdeki eserlerin ölçülü, dengeli ve insan değerlerine özgü bir bakışı vardır. 17.yüzyıl döneminde Klasizm akımının kurucusu kabul edilen Nicolas Boileau üçlü üslup derecelendirmesine önem vermiştir. Bu, antik çağda da aktif olarak kullanılan bir yöntemdir. Buna göre ilk sırasıyla seçkin bir üslup, töresel komedi ürünleri ve son sırada ise halka ait komedi ürünleri yer almıştır. İşte bu durum ise Aristoteles'in her zaman her yerde karşılaşılabilecek ve yaşanabilecek olayların anlatılıp, alalede bir

şekilde yaşanması mümkün olmayan büyük olaylardan kaçınılması idealine benzemektedir (Gürgün, 2021).

Edebiyat alanı da diğer sanat dalları gibi gelişim sürecinde birçok kuramdan etkilenmiştir. Bu kuramları dönemlerin içinde ortaya çıkan eserlerin gerek dramatik yapısında gerek karakterleri ve yahut biçiminde görülebilmektedir. Dolayısıyla edebiyat alanının gelişiminde kuramsal etkileşimler mevcuttur. Bu noktada ise Yansıtma kuramının edebiyat ile ilişkisi önemlidir. Yansıtma kuramı, edebiyat sanatı içerisinde 18.yy. sonuna kadar Aristocu yaklaşımla var olmuştur. Aristo her nasıl şairin görevinin gerçekten olan olayları değil de olması muhtemel olayları ifade etmesidir demişse, sanat içerisinde bunun yansımaları yazarlarda sıklıkla görülmektedir. Shakespeare, edebiyat için okura hayatı doğru bir şekilde yansıttığını ve ayna tuttuğunu dile getirmektedir diye belirtir. Fakat hayatı ve doğayı yansıtması salt gerçek bir doğanın (hayvanların, çiçeklerin vs.) yansıtılması değildir. İnsan tabiatındaki özden de bahsedilmektedir.

Edebiyat, insanların iyiye ve güzel ulaşmasındaki en önemli sanat dallarından bir tanesidir. İnsanın içindeki öze inebilen ve bunu yansıtan edebiyat sanatı, sanatı ciddiyetle ele almakta ve konusu gereği hakikati de insana bu yönüyle anlatabilmektedir. Yansıtma kuramının edebiyat, müzik, tiyatro ve diğer birçok alanda ele alınması ise sanatın insanlarla olan güçlü bağını göstermektedir. Tragedya özelinde bakmak gerekirse, Ahmet Cemal, “Sanat Üzerine Denemeler” adlı kitabında Avusturyalı yazar Elias Canetti’nin “Kendini Beğenmişliğin Komedi” adlı oyunundan bahseder. Oyunun hikayesi gereği kendini beğenen halka tepki olarak bütün aynaların toplatıldığını anlatır ve bu oyunun doğada kendine bakma isteğinin en kuvvetli olduğu canlının insan olduğunu, bu merakını gidermenin amacının da aslında hemcinslerinin farkına varabildiği için kendine yönelttiğinden bahseder ve insanın diğer insanlarda kendini görüp merak duyduğunu anlatır (Cemal, 2000). Tiyatro ve edebiyat, insanın kendi kişiliğinin derinliğinin merakını gideren ve bunu yansıtan yegâne sanat dallarından biridir.

19. yüzyıla gelindiğinde, yaşanan toplumsal ve siyasal olayların ışığında birçok şey değişmiştir. Bunlardan en önemlisi ise yaşanan sanayi devrimidir. Sanayi devrimi, toplumsal açıdan sadece teknolojik gelişmeleri yaratmanın yanında, köyden kente göçün, şehirleşmenin, sanatta gerçekçi kuramın ortaya çıkışının da başlangıcı denilebilir. Sanayi devriminin getirileri birçok çalışmanın da önünü açmıştır. Bunlardan en önemlisi ise Kültürel Çalışmalar’dır. Değişen bu kültürel yapı ve toplumun anlaşılma isteği,

coğrafyaların sosyolojilerini ve antropolojilerini anlama ihtiyacı yaratmıştır. 19. yy. sonlarına doğru Emile Durkheim ve Max Weber gibi düşünürler toplumu ve kültürü anlamaya yönelik çalışmalar yapmalarının yanı sıra 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında kültürleri, ideolojileri ve toplumların incelenmesini derinleştirmişlerdir. Bu çalışmaların temeli edebiyat alanındaki gerçekçilik akımının dayandığı gibi Marksist yaklaşıma dayanmaktadır. Moran (2018), 19 ve 20. yüzyıllardaki yansıtma kavramının açıklanması için Marksist Estetik kuramının kullanıldığını belirtmektedir.

Güngör (2020), Kültürel Çalışmalar'ın 20.yüzyıl sonlarına doğru akademik olarak var olmasına karşın, temelinde zengin bir düşünsel yapıda kurulan büyük bir eleştirel geleneği olan yapısalcı ve Marksist yaklaşımlar olduğunu, bu yapıların ise sonrasında evrilerek yapısalcıların post yapısalcılar, Marksist yaklaşımın da Gramsci ve Frankfurt Okulu özelinde evrilerek yeniden biçimlendiğini belirtmektedir. Bu noktada yaşanan siyasi, sosyal ve ekonomik olaylar önemlidir. 19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl başı bu noktada önemli bir dönüm noktasıdır.

İkinci Dünya Savaşı'nın öncesi ve sonrası kitle iletişimi üzerine yapılan çalışmaların seyrinde fark yaratmıştır. Bu çalışmaların seyrini belirleyen en önemli etkenlerden biri ise kitle iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim aracı olan gazete, dergi, televizyon ve sinema gibi araçların izleyiciler üzerinde belirli etkilere yol açtığı yapılan çalışmalarla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmaların temel çıkış noktası, kitle iletişim araçları ve bu araçların insanların davranışlarına olan etkisi olarak genellenebilir. Bu çalışmaların en önemli örneklerinden bir tanesi "Personal Influence" adlı çalışmalarıyla Paul Felix Lazarsfeld ve Elihu Katz olmuştur. O dönemin başkanlık seçimleri üzerine yapılan bu çalışma davranışsal düzeyde 1940'lı yıllarda Amerika'nın Ohio eyaletinde çoğunluğunu kadınların oluşturduğu deneklerle hayata geçmiştir (Özçetin, 2020). İkinci dünya savaşı ve sonrasındaki gelişmelerin sonucunda hızla gelişen teknoloji ve kitle iletişim araçları, temsil, kültür ve diğer birçok alanın çalışma boyutunu değiştirmiştir.

Kitle iletişim araçları kapsamında, Marksist temelli iletişim çalışmaları yapan Frankfurt Okulu üyeleri, Gramsci, Althusser gibi bilim insanları savaş sürecinde birçok olayla karşılaşmıştır. Amerika'ya gitmek durumunda kalan, gittikten sonra kitlesel bir tüketime şahit olan, Fordizm ile tanışan bu insanların çalışma alanları oldukça genişlemiştir. Her nasıl yazın alanında Aristocu temsil kuramı yerini Marksist estetiğe bıraktıysa, kitle iletişim çalışmalarında da Marksist temelli çalışmalar dikkat çekmektedir.

Bu çalışmalar kitle iletişim araçları ve egemen sınıfın kitle iletişim araçlarına olan etkisi özelindedir. Bu bir ideolojidir. İdeolojiler zamana ve mekâna göre değişiklik gösterebilmektedir. Ergil (2015) ‘e göre değişme refleksi içinde olan ideoloji, dönemler içinde dönüşmüş, insanlar tarafından özümsemiş ya da özümsememiştir. Kısaca ideolojinin kapsayıcılığı ve etkenliği zamana ve koşullara göre değişebilir diye belirtmektedir. Lefebre (1996) ise ideolojinin kurallar koyabileceğinden ve sınırlar çizebileceğinden, bu durumun da bir dünya görüşü olduğunu belirtir. Frankfurt Okulu’nun eleştirel teorisi, Gramsci’nin hegemonya kavramı, Althusser’in devletin ideolojik aygıtları çalışması da bunlara örnek gösterilebilir

Althusser devletin ideolojik aygıtları ve bu aygıtların pratiklerinden söz ederken, her bir aygıtın bir ideolojinin gerçekleşmesi için var olduğunu ve bu var oluşun da maddi olduğundan bahseder (Althusser 2014). Gramsci ise hegemonya kavramından toplumun çoğunluğunun bir azınlık tarafından yönetildiğini ve bunun da kitle iletişim araçlarının da içinde olduğu bir yapı ile yapıldığını anlatmaktadır. Lakin bu durum sadece ideolojik değil aynı zamanda kültürel de olmaktadır. Oçak (2018)’ e göre Gramsci hegemonya kavramını açıklarken toplumu yöneten grubun sadece ideolojik değil aynı zamanda kültürel kontrolünün de olduğunu anlatmaktadır. Yaşanan savaşlar, teknolojik gelişmeler insanlığı sadece siyasi arenada etki altına almanın yanı sıra, sanatta ve bilimsel çalışmaların gelişiminde de etki altına almıştır. Birinci dünya savaşı ve sonrasında yaşanan iletişim çalışmaları, dünyanın seyrinde değişiklik yaratan ikinci dünya savaşından sonra gelişerek ve rotasını değiştirerek yoluna devam etmiştir. Lakin bu durum sadece iletişim çalışmaları değil aynı zamanda sinema alanında da etkisini hissettirmiştir.

Sinema, 19.yy. sonunda ortaya çıkmış, 20.yy. başından itibaren gelişerek devam etmiştir. Yaşanan her bir gelişme, bütün sanat dallarına etki yaptığı gibi sinemayı da etkilemiştir. Sinema iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyutu yaratabilen bir sanat dalıdır. Sinema, filmin saniyede 24 kere geçişiyle oluşmaktadır. Görüntülerin sıralanması, sıralanırken kameranın, ışığın ve mizansenin kurulumu ise neyin nasıl anlatılmak istendiğini seyirciye göstermektedir. Yani kısaca sinemada temsil, dilin ve sembollerin kullanımı ile ilgilidir. Bu dil ise film dilidir. Filmin bir dil olabilme süreci birkaç yönetmenin denemeleri sonucunda ortaya çıkmıştır. Örneğin George Melies “Ay’a Seyahat” filmiyle özel efektleri ve kurguyu, Edwin S. Porter’da Büyük Tren Soygunu filmiyle paralel kurguyu

geliştirmiştir fakat hikâye anlatımı konusunda asıl değişikliği yapan kişi ise David Wark Griffith olmuştur. Griffith filmin anlamsal olarak bütünden parçalara doğru gidilebileceğini kanıtlamıştır. Daha iyi örneklendirebilmek için herhangi bir mekânda geniş plandan başlayıp karakterler özelinde detay görüntülere geçmek gibi düşünülmelidir. Ancak film ve sinema farklı şeylerdir. Sinema, yapım, dağıtım, gösterim ile ilgiliyken film üretilen şeyin adıdır.

Filmde dilin başlaması ise kinetik hareketten başlayan bir süreçle temellendirilmektedir. Montaj ve kurguyla devam eden bu yapı dili oluşturmaktadır. Bu noktada Kuleshov efekti önemlidir. Stam (2021), ilk sinema okulu kurucusu olan Lev Kuleshov'un parçalanmış görüntülerin analitik olarak bölünerek izleyicilerin algısal süreçlerine olan etkisine odaklandığını ve sinemanın diğer sanat dallarına nazaran farkının ise bu süreç olduğunu, 1920'li yıllarda bu durum için, izleyicinin hislerine odaklanmak adına bir dizi deney gerçekleştirdiğini ve bu deneyin de sonralarında "Kuleshov Efekt" olarak adlandırıldığını belirtmektedir.

Kuleshov'un yapmış olduğu deney, Rus montaj teorisyenlerinin ve Amerika'daki yönetmenlerin, görüntülerle beraber oluşturmaya çalıştıkları bir dizi anlam, filmin dil yapısını oluşturmaktadır. Anlamı yaratmanın en önemli aracı olan sinematografi burada edebiyat ve sinemanın ortak özellikleri olduğunu da göstermektedir. Mükerrerem (2021), 1908 yılında yapılmış olan "After Many Years" adlı filmde Griffith'in sinemasal dil için yeni denemeler yaptığını ve filmde oynayan Linda Arvidson'un yönetmene, hikayedeki bu sıçramaları ve konudan konuya geçişi nasıl yaptığını sorduğu zaman, yönetmen Griffith'in Charles Dickens'ın da kitaplarında böyle yaptığını söylediğini belirtir.

Bütün sanat dalları birbirinden etkilenmiştir. Filmlerde anlam yaratmak için kameranın kullanımına ek olarak resim sanatından, edebiyattan alıntılarının da olduğunu ve dahi sinemanın yazım alanında edebiyat ile olan ilişkisini de unutmamak gerekir. Film, anlamı yaratmak için kendi içinde birçok özellik barındırır. Bunlar, ses, müzik, karakterler, semboller, ikonlar ile mümkün olabilir. Temsillerin kurulmasında ve yaratılmasında farklı yöntemlerin bir araya gelmesi anlamın ortaya çıkışını kolaylaştırmaktadır çünkü anlam, zihinde oluşan ve kişilerin kültürleriyle beraber oluşan bir yapıdır. Stuart Hall, "Shorter Oxford English Dictionary" adlı eserinde temsil konusunu şu şekilde açıklamaktadır:

“Bir şeyi temsil etmek, bu resim Habil’in Kabil’i öldürülüşünü temsil ediyor örneğindeki gibi zihnimiz ya da duyularımızda betimleme aracılığı ile ifade ya da imgelem oluşturup zihnimizde canlanmasını sağlamak; onu betimlemek ya da tasvir etmektir.

Temsil etme aynı zamanda Hristiyanlıkta İsa’nın çilesini ve çarmıha gerilişini temsil eder gibi sembolize etme, yerine geçme, simgeleme ya da yerini tutma anlamlarına gelir” (Hall, 1997, s 16).

Temsil konusu zihinde başlayan, dile ve oradan da kültüre kadar uzanan bir dinamiğe sahiptir. Sinema tarihi boyunca birçok filmde karakterler detaylıca incelenmiş ve gerek sosyolojik, psikolojik olmak üzere birçok alan ile ilişkilendirilerek üzerine çalışmalar yapılmıştır. Bu ilişki sadece filmde değil birçok kitle iletişim aracında da böyle ortaya çıkmaktadır. Bu durum ise kitle iletişim araçlarını daha yönlendirilebilir bir hale getirmektedir. Sinema, 1940’lı yıllardan itibaren sadece kendi gelişimine değil aynı zamanda televizyonun ortaya çıkmasıyla beraber, o güne kadar oluşturduğu mirası paylaşarak televizyonun, teknik, biçim ve içerik anlamında gelişimine katkı da sunmuştur. Öyle ki teknik imkanlar ve anlatım yapısı bakımından sinemanın açmış olduğu yoldan ilerleyen ve aynı imkanlardan yararlanan televizyon ise her evde, haber, eğlence, sanat, spor vb. birçok alana aynı anda erişime sahip çok geniş bir çeşitliliğe sahiptir. Gelişiminden itibaren yayıncılığı belirli süreçlerden geçmiş, kanunları ve kuralları değiştikçe büyümüş bir yapısı vardır.

Televizyon hikâyeyi daha merkezi bir şekilde anlatma potansiyeline sahiptir. Dizilerde yaratılan dünyalar, sunulan karakterlerle beraber temsiller oluşturulmaktadır. Bu temsiller dil aracılığı ile ve kültürel olarak meydana gelmektedir. Özdeşleşme gibi kavramlarla birlikte seyircide belli başlı inançlar ve görüşler oluşturmaktadır.

Yaylagül (2018), televizyonun kendi içindeki sisteminin kapitalist düzene ait olduğunu ve bunun da kültürel olarak bir silah gibi kullanılabileceğini, bu düzenin temel amacının ilk önce geleneksel inançları, davranışları değiştirmeyi ve bunlarla ilgili olarak bireyleri zayıflatmanın aksine bunu bir sürece yayarak istikrarlı bir değişimin yolunun açılmak istendiğini belirtmektedir. Levent Yaylagül’ün de belirttiği gibi televizyon egemen ideolojinin en önemli araçlarından bir tanesidir.

Özçetin (2018), televizyonun birçok noktada engelleri aştığını ve buna okuryazarlıkla tarihselliğin dahil olduğunu, çokkültürlü ve oldukça geniş kitlelerden toplumların yardımlanmasını sağlamada rol oynadığını ve ek olarak ise sinemaya göre bedava ve

insanların kendi evlerinden doğrudan ulaşabilme imkanına sahip olduğunu, bundan sebep doğum ile ölüm arasında rahatlıkla tüketilebildiğini belirtir. Medya, yani televizyon ticari bir sürece tabi olduğu için, temsillerin ve kültürlerin oluşması da dil yani medyanın dili ile oluşmaktadır. Bu dili ise sinemadan almış olduğu köklerden yola çıkarak yani görüntü düzeyi ile oluşturmaktadır. Orhon (2002) televizyonun haber temelli içeriklerinde iletileri aktarırken 5 ayrı yöntemi/kuramı olduğunu vurgulamaktadır. Bunlar yansıtma, yönlendirme, yeniden yaratma-inşa etme, simüle etme ve gösteri-eğlence olarak televizyon olarak ayrılmaktadır.

Televizyon merkezileşmiş bir şekilde hikâye anlatımı yapmaktadır. Bunu gerçekleştirirken haberleri, reklamları, dizileri kullanarak bir dil oluşturma çabası içindedir. Gerçeklik olarak kendi gerçekliğini yaratmak için bir sistem oluşturmaktadır. Öyle ki imgeleri kullanarak, temsillerin yayılmasına ve bu temsillerin de sürece yayılarak genel kabule ulaşmasını hedeflemektedir. Baudrillard (2021), Televizyon iletilerinin imgeleri aktarmadığını, aksine dayatmaya çalıştığı yeni ilişkilerin ve algılama süreçlerinin, ailelerin ve hatta geleneklerin değişimi olduğunu vurgulamaktadır.

Televizyon yaratılan imgelerle, dili kullanarak her nasıl geniş bir perspektife yayılmış anlamlar bütünü yaratıyorsa bu durum aynı zamanda izleme oranları ile de ilgilidir. Türkiye’de Radyo Televizyon Üst Kurulu’nun yapmış olduğu “Gençlerin Medya Kullanımı ve Dijital Okuryazarlık Araştırması 2022” adlı çalışmasına göre gençlerin son bir ay içerisinde televizyon izleme durumuna bakıldığında %76,3’ünün televizyon izlediği ortaya çıkmıştır (Radyo, Televizyon Üst Kurulu [RTÜK], 2022). İzleme pratiği, temsillerin bir sürece yayılmış şekilde toplumda yer etmesine imkân sağlamaktadır. En çok tüketilen ürün, en fazla çıktıya sahip üründür. Temsil sürece yayılmıştır ve ele alınan insan, nesne, herhangi bir olay ve yahut bir kurumun nasıl ele alınıp yansıtıldığı ile ilgilidir. Bu yansıtma ise diziler özelinde insanların özdeşleşerek yani içselleştirerek yarattığı bir serüvendir. İşte bu noktada temsil ürününün nasıl bir çıktıya sahip olduğu ise toplumu ve kültürü etkilemektedir. Öyle ki ele alınan konu bakımından bakıldığında topluma yardımcı olan, insan hayatının önemli zamanlarda bağımlı olduğu meslek gruplarından birisi olan sağlık çalışanlarının dizilerdeki temsillerinin halktaki karşılığını doğru bulması açısından önem arz etmektedir.

Türkiye’de sağlık çalışanlarına dair şiddet haberleri dikkat çekmektedir. Bu durum açısından bakıldığı zaman, 2021 yılında yapılan bir çalışmada 295 hemşirelik öğrencisine

ulaşıp, sağlık çalışanlarına uygulanan şiddetin yapılan haberler, diziler ve filmlerin aracılığıyla artıp artmadığı sorulduğunda %52 oranla arttığına dair cevap alınmıştır (Terkeş, vd., 2021). Televizyon dizilerindeki temsillerde karakterler iyi, kötü, suçlu, masum gibi birçok farklı şekilde ele alınabilir. Temsiller nasıl ele alınır ve gösterilirse toplumdaki etkisinin de benzer şekilde olacağına dair bir ilişki olduğu görülmüştür.

Dolayısıyla Türk televizyon yapımlarında kadın sağlık profesyonellerinin nasıl temsil edildiği ile ilgili olarak alan yazın incelendiğinde kapsamlı bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Ele alınan konu açısından Türk televizyonlarındaki dizilerde kadın sağlık profesyonellerinin ne şekilde temsil edildiği incelenecektir. Bu konu ise araştırmanın temel problemini ifade etmektedir.

1.2 Amaç

Bu çalışma, Türk televizyon dizilerindeki kadın sağlık profesyonellerinin nasıl temsil edildiğini ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu doğrultuda aşağıdaki şu sorulara yanıt aranmaya çalışılacaktır.

1. Medya ve Toplumsal Cinsiyet Eşitliği

- i. Toplumsal Cinsiyet nedir?
- ii. Toplumsal Cinsiyet rolleri nedir?
- iii. Medya’da kadının temsil edilişi nasıldır?
- iv. Televizyon yapımlarında kadının temsili nasıldır?

2. Dizilerde Karakterler ve Temsiller

- i. Karakter nasıl yaratılır?
- ii. Dizilerde farklı temsiller nasıl yer almaktadır?
- iii. Sağlık temalı dizilerde sağlık çalışanlarının temsiliyeti nasıl olmaktadır?

3. Sağlık Temalı Dizilerde Kadın Sağlık Çalışanlarının Sunumu

1.3 Önem

Araştırma, daha önce literatürde televizyon dizilerinde kadın sağlık çalışanlarının temsiliyeti hakkında bir çalışmaya rastlanılmadığı için disiplinler arası olarak sağlık çalışanlarının medya temsillerine odaklanması açısından önem arz etmektedir.

Türkiye’de daha önce temsil konusunun sağlık temalı ve kadın sağlık profesyonelleri üzerinden araştırılmadığı tespit edilmiştir.

Araştırma sadece medya ve iletişim kapsamında değil aynı zamanda sağlık profesyonelleri ve bu disiplinde çalışan uzmanların da yararlanabileceği bir araştırma olması açısından önemlidir. Dolayısıyla bu çalışma Temsil Kuramı bağlamında Türk dizilerinde kadın sağlık profesyonellerinin nasıl temsil edildiğini göstermek açısından önem arz etmektedir.

1.4 Varsayımlar

Aşağıda belirtilen maddeler bu çalışmanın varsayımlarını oluşturmaktadır.

1. Türk televizyon dizilerinde kadın sağlık çalışanlarının temsiliyeti ile toplumsal cinsiyet rolleri arasında bağ vardır.
2. Dizilerdeki temsiller toplumdaki cinsiyet rolleri fikrinin pekişmesine sebep olmaktadır.
3. Medya, kadın ve erkeğe eşit derecede yer vermemektedir.

1.5 Sınırlılıklar

Bu çalışma;

1. Türk Televizyonlarında kadın sağlık profesyonellerinin nasıl temsil edildiği ile sınırlıdır.
2. 2019-2024 arasındaki sağlık temalı dizilerle sınırlıdır. Bu yıllar arasında üretilen medikal temalı dizilerin sene bazlı üretim hızı fazla olmakla beraber bugüne kadar yapılmış 12 tıp temalı dizinin sadece 6 tanesi 2019-2024 yılları arasında üretilmiştir.
3. Bahar, Mucize Doktor ve Hekimoğlu dizileri ile sınırlandırılmıştır.
4. Bahar dizisi devam ettiği için sadece 1.sezonu ile sınırlandırılmıştır.
5. Kadın sağlık profesyonelleri ile sınırlıdır. Erkek profesyoneller yalnızca karşılaştırma yapabilmek için ele alınacaktır.
6. Ana rollerdeki kadın sağlık çalışanları ile sınırlıdır.

7. Temsil kuramı bağlamıyla sınırlıdır.
8. Yüksek lisans tez süresi ile sınırlıdır.

1.6 Tanımlar

Çalışmada sıklıkla kullanılan bazı kavramlara özgü tanımlar şu şekilde açıklanabilir:

Temsil: Herhangi bir şeyi en anlamlı şekilde açıklamak, anlatmak ve yahut tasvir etmek için kullanılan yöntemlerin tamamıdır.

Toplumsal Cinsiyet: Toplum tarafından erkek ve kadına ait atanan belirli kurallar bütünü.

Toplumsal Cinsiyet Roller: Biyolojik cinsiyete ek olarak toplumsal olarak erkek ve kadına atanan bütün davranış kalıpları ve beklentilerdir.

Katharsis: Bir dizi ya da filmde beklenen olayların gerçekleşmesi sonucundaki duygu.

Özdeşleşme: Film ya da dizilerde, izleyicinin herhangi bir karakterle yaşadığı özdeşliği yani benzeme çabasıdır.

Medya: Toplumlara ulaşmak için kullanılan kitle iletişim araçlarının tümüdür.

2. YÖNTEM

Bu tezde araştırma yöntemi olarak içerik analizi yöntemi kullanılacaktır. Tez Nitel Araştırma çalışması olduğu için ve incelenecek olan 3 dizi özelinde kullanılması planlanan bu analiz yöntemi teze pozitif bir katkıda bulunacaktır. İçerik Analizi yöntemi sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılan bir araştırma yöntemidir. Bu yöntem araştırmacısına özgürlük alanı sağlamaktadır. Creswell (2018) Nitel araştırmayı veri olarak görsel, işitsel ve dijital materyalleri içinde barındırdığını, dolayısıyla bu yöntem bir fotoğrafı, video içeriğini, internet sitesi ya da mailin bir formu olabileceğini belirtir.

İçerik analizi yöntemi kapsamlı olarak analiz yapma ve ilk bakışta dikkat edilmese de alt metin olarak var olan anlamları ortaya çıkarma noktasında çok faydalı olabilmektedir. Ünal ve Metin (2022) içerik analizinde kullanılmakta olan yöntem sürecinde görsel-işitsel

ve yazınsal alanda birçok belge incelenebilir. Bu belgeler araştırma için üretilmesi de bağımsız olarak incelenebilme imkânı sağlamaktadır. Dolayısıyla analizler sonucunda tahmin edilmeyen sonuçlara ulaşmak oldukça mümkündür. Örnek vermek gerekirse eğer görsel-işitsel ya da yazınsal alanda bir içerik incelenirken toplumsal cinsiyet eşitsizliğine vurgu yapan bir yazı ya da içerik olabilir. Bu ilk bakışta anlaşılmasa da detaylı içerik analizi yapıldığında söylenmek istenen mesaj rahatlıkla ortaya çıkacaktır diye belirtir.

Bu çalışmada ise Türk dizilerindeki kadın sağlık çalışanlarının nasıl temsil edildiği hakkında bir tarama yapılmış ve alan yazında konuyla ilgili teorik çerçeve bilgisi sağlanmıştır. Devamında ise örneklem olarak çok amaçlı örneklem yöntemi ile Bahar, Hekimoğlu ve Mucize Doktor dizileri belirlenmiştir. Çok amaçlı örneklem geniş olmayan çalışma alanlarını en etkili ve zengin şekilde kullanmak için belirlenmiş ve nitel araştırma yöntemleri içinde sıklıkla kullanılan bir yöntemdir (Yağar ve Dökme, 2018). Bu yöntemde araştırmacının yargısı önemlidir. Araştırmacı çok amaçlı örnekleme evrenini temsil ettiğine inandığı örneği öznel olarak seçmektedir (Yıldız, 2017). Sonucunda ise bu diziler temsil kuramı bağlamında incelenerek kadın sağlık çalışanlarının dizilerde nasıl temsil edildiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

3. MEDYA VE TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTLİĞİ

3.1 Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet, bireylerin biyolojik cinsiyetlerinden bağımsız bir şekilde, toplumun ve hatta kültürün bireylerin üzerine yüklemiş olduğu anlamlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Biyolojik farklılıkların toplum ve kültür tarafından belirli kalıplara sokularak doğrudan bir kurallar bütünü içinde tekrar oluşturulması sürecidir.

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki fark kadın ve erkek arasındaki fizyolojik farkın ifade biçimiyken toplumsal cinsiyet sosyal ve kültürel normlar içinde bireylerin nasıl davranması gerektiğinin vurgusudur (Ulusoy, 1999). Kısaca cinsiyet biyolojik bir farklılığın açıklaması iken toplumsal cinsiyet kültürel ve toplumsal temellidir.

Toplumsal cinsiyetin birçok tanımı vardır. 1968 yılında Robert Stoller tarafından ortaya atılan bu kuram “Sex and Gender” adlı kitapta toplumsal cinsiyet ile biyolojik cinsiyet

arasındaki farkın tanımlanabilmesi için ortaya atılmıştır (İmançer, 2000). Toplumsal cinsiyet kavramı bu farkın anlatılabilmesi için ortaya atılmış olsa da bu durumdan daha fazlasını kapsamaktadır. O dönemlerden bugüne kadar birçok farklı alanda tartışılmış ve tanımlanmaya da çalışılmıştır. Kottak (2001), toplumsal cinsiyeti kültürle bağdaştırarak kültürün cinsiyetlere atamış olduğu belirli zorunlulukları olduğunu ve bunun da kadın ve erkekler ile ilişkili düşünceler biçimi olduğunu söylemektedir.

Toplumsal cinsiyet toplumdan uzak değerlendirilemez. Her insan bir toplumun içine doğmaktadır. Toplumun kültürü, bu kültürlerin yayılışı ise insanlar üzerinden olmaktadır. Nesilden nesle aktarılan bu kültür, toplumun birlikte fikir birliğine vardığı anlamlar bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu anlamlar bütünü yazılı olmayan kuralları içinde barındırmaktadır. Cinsiyet temelli bakıldığında ise görülmektedir ki biyolojik olarak oluşan iki temel cinsiyetin bütün davranış pratikleri, doğruları, yanlışları, neyi nasıl yapması gerektiği toplumun belirlemeye çalıştığı kalıplar olarak var olmaktadır. Butler (2008) cinsiyeti “cinsiyetli bedenün üstlendiği kültürel anlamlar bütünü” olarak tanımlar ve ekler; cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki fark için Freud’un “anatomi kaderdir” söylemine karşı olarak ortaya çıktığını, bundan sebep toplumsal cinsiyetin bedenlere yüklenmiş olan kültürel anlamlar bütünü olarak ele alındığında toplumsal cinsiyet kavramının herhangi bir şekilde tek bir cinsiyetten kaynaklanmadığını belirtmektedir.

Toplumun yadsınamaz bir sonucu olan kültür, cinsiyete görevler yüklemektedir. Bu görevlendirme esasen bir dayatma yöntemidir. Öyle ki toplumsal cinsiyet kadın ve erkek bireylere dayatılmış kültürel sorumlulukları ifade etmektedir. Bu sorumluluklar ise içinde yaşanılan toplum ve kültürle yakın ilişki içindedir. Bu yakın ilişkinin sonucunda ise erkek ve kadının birbirinden keskin bir şekilde ayrıldığı bazı kültürel değerler ortaya çıkmaktadır. Böylelikle toplumun içinde bir dizi sınırları belirlenmiş erkek ve kadın yapısı ortaya çıkmaktadır (Çonkarlı, 2018). Bu durum ise kontrol mekanizmasını anımsatmaktadır.

Toplumsal cinsiyetin bu denli ayrılmasının sonucunda ise toplumsal bir yapılandırma ile cinsiyet farklılığı oluşturulmaktadır. Birçok erkek ya da kadın birbirinden keskin şekilde ayrıştırılmakta ve her birinin de kendine ait belli başlı görevleri olduğu kabul edilmektedir. Bu durumu en iyi anlatabilecek örnek ise kamusal alanda çalışma pratikleridir. Öyle ki en doğal hali ile erkek kamusal alanda çalışmaktadır. Kadın ise tam

tersi şekilde en “doğal” haliyle ev işlerinde çalışmaktadır. Giddens (2012), toplumsal rollerin bireylere tanınmış beklentiler ya da rolleri olduğunu belirtir. Bu rollerin içerikleri ve yükledikleri anlamlar da bireylerin yaşama pratiklerini oluşturmaktadır.

Tüm bu süreçler bir noktada ideolojiktir çünkü beklenti ve rollerin dağıtımı bir yönetim refleksi olduğu gerçeğini de göstermektedir. Her dönem kendi içinde toplumun dinamiklerini değiştirmektedir. Bunlara ideoloji de dahildir. Ergil (2015), ideolojin kapsayıcılığı ve etkenliği zamana ve koşullara göre değişmektedir diye belirtir. Bu noktada Bhasin (2014) toplumsal cinsiyet ile cinsiyet ayrımı yaparken cinsiyetin doğuştan geldiğini, biyolojik, değişmeyeceğini belirtirken toplumsal cinsiyet için sosyokültürel ve insanın yaratmış olduğu bir yapısı, kendi içinde değişkenliğinin ve bu değişkenliğin de aileye, kültüre ve zamana göre değişkenlik gösterdiğini belirtmektedir. Bir diğer yandan Dökmen (2018) “toplumsal cinsiyet farklılıkları, bireyden bireye, kültürden kültüre bazı değişimler göstermektedir” diye belirtir. İnsan yapısı ve değişkenliğine sahip olması toplumsal cinsiyeti yönetilebilir kılmaktadır. Öyle ki belirli ideolojiler çerçevesinde, eğitim, hukuk, geleneklerin değişimleri ile bu yapı kontrol edilebilir bir hale gelmektedir.

Bu mekanizma ise görmezden gelinmeyecek şekilde her kurum içine yerleşmiş olarak devamlılığını sağlamaktadır. Aile, okul, kurumsal firmalar, kitle iletişim araçları vb. günlük hayatın ve sosyalleşmenin sağlandığı her ortamda bu farklılıklar keskin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Aile içinde başlayan bu süreç toplumun her köşesine nüfuz etmektedir. Bu duruma son dönemde popüler olan cinsiyet öğrenme partileri örnek verilebilir.

Cinsiyetin öğrenilmesi için iki ayrı renk ile sınıflandırılmış balonlar ya da konfetilerle bir sürpriz parti yöntemi izlenilmektedir. Balonların içine konmuş pembe ve mavi konfetiler vardır. Cinsiyeti bilenlerin balonları patlatması sonucu mavi renk konfeti ortaya çıkarsa erkek, pembe renk konfeti ortaya çıkarsa kız bebek olacağını öğrenilmektedir. Bu durum toplumsal cinsiyetin daha doğmamış çocuklara atandığını göstermektedir. Oakley (1985) bazı hastanelerin erkek ve kız bebekler için mavi ya da pembe renk eşyalar verdiğini ve bunun da çocuklar için kayda değer derecede önemli olan cinsiyetin işleyiş eğitiminin bir başlangıcını işaret ettiğini belirtmektedir. Bu eğitim süreci de her kültüre göre farklı şekilde meydana gelmektedir. Giddens bu duruma şu şekilde örnek vermiştir:

“Küçük çocukların gördüğü oyuncaklar, resimli kitaplar ve televizyon programları hep erkek ve dişi özellikleri arasındaki farklılıkları vurgulama eğilimindedir. Oyuncakçı dükkanları ve

postayla sipariş katalog ürünleri genellikle toplumsal cinsiyete göre sınıflandırılır. Hatta toplumsal cinsiyet bakımından yansız görünen kimi oyuncaklar bile pratikte öyle değildirler. Örneğin oyuncak yavru kedi ve tavşanlar kızlara önerilirken, aslan ve kaplanların erkekler için daha uygun olduğu düşünülür” (Giddens, 2012).

Türkiye Cumhuriyeti kendi içinde birçok farklı kültürü barındıran çok renkli bir yapıya sahiptir. Öyle ki coğrafi açıdan batıdan doğuya, kuzeyden güneye kadar çeşitli kültürel yapılar aile içi eğitimi değiştirmiştir. Lakin bazı noktalarda süreç hala ortak ilerlemektedir. Bu ortak noktalar toplumsal cinsiyetin çatısı altına toplanmaktadır. Kız ve erkek çocuklarına olan bakış, yüklenen anlamlar hemen hemen birçok yerde benzer olmaktadır. Bhasin (2014), doğumdan itibaren başlayan “etiketleme” süreci toplumsal cinsiyetin oluşmaya başladığını belirtir ve her toplumun bir erkek ya da kadını farklı özelliklerine göre zamana yayılmış bir süreç içinde davranış biçimleri, rolleri, hakları ve beklentileri olan bir kadın veyahut erkeğe, yani kısaca eril ve dişil bir yapıya dönüştürdüğünü söyler.

Doğumdan itibaren bu anlamlar toplumdaki yazılı olmayan keskin kurallar bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ailelerin erkek ve kız çocuklara karşı davranışı ve beklentileri buna en büyük örnektir. Toplumsal cinsiyet rollerinin doğumdan bugüne kadar devinerek gelmesi sonucunda Sanayi Devrimi’nin ardından kadınların ve erkeklerin vermiş oldukları emeklerin alanı değişmiştir. Kadın özel alanda hapsolürken erkek kamusal alanda sosyalleşerek varlığını devam ettirmeye başlamıştır. Kadının üzerine yüklenen annelik, ev işleri vb. rollerin aksine erkeğe “eve ekmek getiren” rolünün toplumca bir değer alanı olarak yüklenmesi de erkeği aktif kadını pasif hale getirmiştir (Özdemir, 2018). Böylelikle doğumdan itibaren başlayan bu süreç aile ile pekiştirilerek bir kültür olarak yerleşik hale getirilmektedir.

Gelinen noktada görölmektedir ki toplumsal cinsiyet bağlamında bir ayrımcılık vardır. Yapılan bu sınıflandırmalar kadın ve erkeğin aktif ve pasif hale gelmesini sağlamaktadır. Dökmen (2006) erkek egemen toplumlarda kadınların karşılaştığı bu negatif konumlandırmaların kadına yönelik ayrımcılık olarak gerçekleşmesinin sonucunda kadının erkeklere göre, ekonomik, kültürel ve sosyal alanda daha düşük bir konumda var olduğunu belirtir. Oakley (1985), Profesör Murdock’ın 224 ayrı topluluğa yapmış olduğu bir araştırmadan bahsetmektedir. Sonuçlara göre bu 224 farklı topluluk cinsiyetin ekonomiye göre ele alma eğiliminde olduklarını ve farklı iş kollarına göre de tanımlama yaptıklarını söyler. Öyle ki yemek pişirmeyi sadece 6 topluluk erkeksi olarak ele alırken

104 topluluk kadını olarak ele almıştır. Diğer yandan avlanma, silah yapımı vb. el emeği isteyen işleri 158 topluluk erkeksi olarak ele alırken diğerleri kadını olarak ele almıştır. Bu noktada toplumsal cinsiyetin ekonomik ve kültürel temelini nasıl işlediği görülmektedir.

Toplumsal cinsiyetin bu denli kadın ve erkek ayrımı yapmasında ise eğitimin de görmezden gelinemeyecek bir etkisi vardır. Öyle ki Stanworth (1990)'e göre eğitim içindeki materyallerin yani ders kitapların toplumsal cinsiyet rollerini değişmeyen bu yargılarla erkektekenden yana olduğunu ve bu yapılanmayı pekiştirdiğini belirtir. Bu yapı içindeki kadının yeri ise daha zayıf bir imge, daha korkak, duygusal, erkeğe göre edilgen ve hatta yeteneksiz gibi özelliklerle tanımlandığını, kadının toplumsal kimliğini ve yerini belirlediğini ve bu durumun da kadınların ne olduklarını ya da ne olacaklarına ilişkin imgelerle dolu olmasının kız öğrencilerin eğitim geleceğine ilişkin kararlarını etkilediğini belirtmektedir.

Eğitim içinde bile toplumsal cinsiyet belirlemelerinin ve farklılıklarının bu kadar bariz şekilde kontrol edilebilir olması kadını sadece aile ve eğitim alanında değil aynı zamanda iş yaşamında da belirli başlı sorunlarla karşılaşmaya mecbur bırakmaktadır. Böylelikle kadın ve erkek arasındaki toplumsal cinsiyet bağlamında atanmış olan bu farklar sosyal yaşam içinde de belirli zorlukları meydana getirmektedir.

Toplumlar değiştikçe kültürler de değişime uğramaya başlamaktadır. Segal (1990), kadınların iş hayatlarına girmesiyle beraber iş hayatının yükünün yanı sıra ev işlerini de sırtlamaya devam ettiklerini belirtir. Kadınlar sadece ev işleri değil aynı zamanda iş hayatlarında da toplumsal cinsiyetin getirmiş olduğu kurallar ve dayatmalar çerçevesinde var olmaya çalışmaktadır. Kadınlar bazı zamanlar cinsiyetleriyle ilgili sorun yaşarlarken bazı zamanlarda da bunu fırsat olarak gören eril tahakkümün altında ezilmektedirler.

Türkiye’de bu duruma örnek vermek gerekirse eğer 2024 yılında TÜİK’in yapmış olduğu istihdam verilerine bakıldığında görülmektedir ki erkeklere iş hayatında %71,7 gibi bir oranla istihdam sağlanırken kadınların oranları sadece %36,7 olarak görülmektedir (Türkiye İstatistik Kurumu [TÜİK], 2024). Bu veriler erkek egemen bir yapıda kadınların ne kadar tercih edilip edilmediğini göstermektedir.

Öyle ki kadınlar iş hayatına girmekte zorlansalar bile girdikten sonra da birçok sorunla karşılaşmaktadırlar. Toplumsal cinsiyetin kadınlara doğumdan itibaren yüklemiş olduğu

güçsüz, zayıf vb. gibi kimlikler iş hayatında kadınları kendi alanlarında yükselmelerine kadar birçok noktada zorlamaktadır. Tokageder'in 2014 yılında yapmış olduğu "Genç Kadınlar ve İstihdam Araştırma Raporu" adlı çalışmasında 30 firma ve yöneticisi ile yapılan görüşmeler sonucunda İK yöneticilerine neden kadınların daha az tercih edildiği sorulmuştur. Sonuçlara göre evlilik ve çocuktan dolayı işten kopuşların oranı %66, toplumsal ve cinsiyete bağlı normların oranı %63,3, ataerkil toplum düzeni ve erkeklerin ikna -sorumluluk üstlenme gücüne olan inancın oranı %36,7 ve ailevi sorumlulukların kadınlara yüklenmesi %36,7 olarak çıkmıştır (http-1). Kadınlar ve erkekler her ne kadar aynı kapasitelere, imkanlara ve zekaya sahip olsalar da kadınlar erkeklere oranla iş hayatında ciddi engeller yaşamak zorunda kalmaktadır. Kısacası toplum, kadınlara cinsiyet konusunda kötü davranmaktadır.

Yapılan çalışmanın sonucunda kadınların tercih edilmemesinin başlıca sebeplerinden biri cinsiyettir ve cinsiyete yüklenmiş zorunluluklardır. Kadınların bu denli zayıf, tercih edilemeyen olması da kültürel anlamda kalıplaşmış yargıların birer sonucudur. Dökmen (2018) "kalıp yargıların sürdürülmesinde ailenin ve diğer toplumsal kurumların yanı sıra kitle iletişim araçlarının, çocuk kitaplarının, reklamların, film ve kliplerin vb. de rolü vardır" diye belirtmektedir.

Kitle iletişim araçlarının buradaki rolü ideolojiktir. İdeolojiler kitlelerin kültürlerine nüfuz edebildiği sürece varlığını devam ettirebilmektedir. Bundan sebep bu kültürü oluşturan mecralar (televizyon, yeni medya, sinema vb.) hem ideolojileri hem de kültürleri tekrar oluşturarak yeni formlara gelmesine sebep olmaktadır. Kitle iletişim araçları ideolojiktir. Öyle ki Köktener ve Algül (2020)'ye göre medya bireylerin dünya görüşünü, tutumlarını ve algılarını etkilemektedir diye belirtir.

Bu dünya görüşü de aile içindeki eğitime ve dahası okul eğitimine yansımaktadır. Eagleton (2020)'ye göre ideoloji, yani egemen ideoloji varlığını kendisine yakın gördüğü inançların ve değerlerin devamlılığını sağlayarak, tüm bunları kaçınılmaz şekilde doğallaştırıp genelleştirerek, aksi fikirlerin üstünü çizerek, kendisine rakip olarak gördüğü düşünce sistemlerini mantık kullanıp dışlayarak ve en önemlisi toplumsal gerçekliği kendine uygun pozisyona getirip çarpıtarak meşru hale gelir diye belirtmektedir. Tüm bu süreçlerin temeli ideolojiktir. Bu ideolojik sistemin yaygınlaşması da öncelikle eğitim, aile ve sonrasında da kitle iletişim sistemleri yolundan geçmektedir.

Durkeheim (2020) eğitimin toplumsal bir şey olduğunu vurgulamaktadır. Toplum ise sosyolojik anlamda çok önemli bir kaynaktır. Öyle ki Ritzer (1996), toplumsal cinsiyet inşa edilirken ailenin ve eğitimin etkin bir rolü olduğunu vurgulamaktadır. Aile temelli eğitim ise toplumsal yapının başlangıç noktasıdır. Aile sonrası alınan okul eğitimi, kültür, dil ve davranış kalıplarını oluşturmaktadır. Aileden ne görüyorsa ona evrilmektedir insan. Dökmen (2018)'e göre “aile ve medya gibi araçlarla gerçekleştirilen sosyalleştirme süreci sayesinde mevcut tutumlar ve normlar yeni kuşaklara aktarılır” diye belirtmektedir. Böylelikle bir dil ve düşünce birliği oluşmaktadır. Bu düşünce yapısının ve dil birliğinin oluşması da toplumsal cinsiyet ile özellikle kadınlara yüklenen sorumlulukların devamına ve tüm bunların da normalleştirilmesine sebebiyet vermektedir.

Toplumsal cinsiyet, erkeğe ve kadına yüklediği anlamlarla onları şekillendirmektir. Böylelikle toplumsal cinsiyet rolleri oluşmakta ve bu toplumsal cinsiyet rolleri ise erkeği ve kadını nerede, kiminle, nasıl, ne zaman gibi sorularla yönetmektedir.

3.2 Toplumsal Cinsiyet Roller

Rol kavramı tarihte ilk kez 1934 yılında G.H. Mead'in “Mind Self and Society” adlı çalışmasında kullanılmıştır. Buradaki kullanımı bireylerin içinde bulunduğu toplumlardaki yerleri ve özellikleri üzerinedir. Sonrasında Raph Linton'ın kullanımı ile sosyolojinin içindeki temel kaynaklar arasına girmiştir.

Rol kavramına bakacak olursak eğer Tan (1979), gerçek ve beklenen davranış kalıplarının belli başlı toplumsal olaylar ekseninde ele alınmasıdır diye belirtmektedir. Kısaca toplumsal bir kavramın bireyden neler beklediği ile ilgili bir süreçtir. Bu noktada beklenti kelimesi önemlidir çünkü toplumsal cinsiyet rolleri, toplumsal cinsiyetten ayrı düşünülmemekle beraber bir başlık sonuç iken diğeri sebeptir.

Dökmen (2018)'e göre doktorluk, öğretmenlik, babalık, annelik gibi birçok farklı rol vardır. Kadın ve erkeklere aktarılmış ve birbirinden oldukça farklı olan bu roller ise toplumsal cinsiyet rolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar ve erkekler toplum nezdinde yazılan “senaryo”ya bağlı kalmak ve bu rolleri “oynamak” adına beklentiyle izlenir. Toplumsal cinsiyet terimi ise toplumun atamış olduğu bu kalıp yargıları tanımlamak adına kullanılmaktadır. Biraz daha özelleştirmek gerekirse eğer geleneksel olarak kadın ve erkeklerle ilişkili olan tüm rolleri tanımlamaktadır diye belirtir.

Toplumsal cinsiyet rolleri, dağıtılan, edilgenleşmiş biyolojik cinsiyetlerin kontrolü dışında olan/oluşan herhangi bir durumun ya da olayın zorla belirli sınırlar çerçevesinde gerçekleşmesi durumudur. Böylelikle yerleşen cinsiyet rollerinin kültürleşmesine, bu kültürleşmenin de doğum, aile ve eğitim ile nesilden nesile tekrar aktarılmasına sebep olmaktadır. Connel (2019) rol kavramını kendi kısıtlamalarını kalıplaşmış kişiler arasında beklentilere yerleştirip sonrasında da toplumsal yapıya bir bakış açısı geliştiren yaklaşım biçimi olarak tanımlamaktadır.

Erkek ve kadın her toplumda başka başka ama benzer görevlere atanmaktadır. Sosyo-ekonomik grafiğin benzer olduğu ülkelerde, belirli sınıflara dahil olan ülkelerde, benzer sosyal normlar ortaya çıkmaktadır. Bu sosyal normlar kalıplaşmış yargıların oluşup gelişmesine ve aktarılmasına sebep olmaktadır. Toplumsal normlar geleneksel yaşamda kadına hep belirli davranışları gerçekleştirmesi zorundallığı vermiştir. Erkeğin yanında destekçi olmak, anne olmak, sessiz ve sakin vb. gibi bu zorunluluklar yüzünden kadınlar ikinci planda kalmaktadır. Cinsiyet rolleri temelinde bakıldığında Uluocak vd., (2017)'e göre bu kavram cinsiyet özelinde ve cinsiyete yönelik olarak sosyo-kültürel değer yargıların, toplumsal iş bölümünün cinsiyet temelli olarak nasıl geliştiğini ve yine cinsiyet temelli olarak nasıl oluştuğunu, toplumsal roller kapsamında cinsiyet bağlamında nasıl bir gelişim sergilediğini ve davranışsal düzeyde yerleşik kalıpların neler olduğuna yönelik cinsiyet kodlarını içermektedir diye belirtir.

Cinsiyet rolleri, iş bölümünde, toplumsal rollerde ve bu rollerin nasıl oluşup nasıl aktarıldığında kendini ortaya çıkarmaktadır. Toplum, kadın ve erkeğe atanan cinsiyet rollerine kesin bir şekilde uyulmasını beklemektedir. Öyle ki çok basit bir örnek olarak pembe kıyafet giydirilmiş bir erkek çocuğu ile çok sık karşılaşılmemektedir. Lakin tam tersi olarak bir kız çocuğa pembe kıyafet seçeneği öncelik olarak akla gelmektedir. Kadın özelinde atanan rollerin kesinleşmiş hükümleri mevcuttur ve uyulmaması çok büyük sorunlara yol açmaktadır. Bhasin (2014) bu duruma şöyle örnek vermektedir:

“Cinsiyetçi rollerin dışına çıkma cesareti gösteren kadınlara yönelik tepkinin en kötü örneğine, Kerala’da bir köyde tanık oldum. Üç genç kadın işçi, erkek meslektaşlarının her gün köydeki birahaneye gittiklerini görürler. Bir gün sırf eğlence olsun diye, onlar da aynısını yapmaya karar verirler. Bu durum, her çeşit erkeğin onları takip edip cinsel taleplerde bulunmasına yol açar. “İyi” kadınların adım bile atmayaacağı bir mekâna girme cesareti gösterdikleri için, onlar artık “kötü” kadındır. Mantık şudur: “Bir birahaneye girebiliyorsan,

cinsel zevkler için kullanılmaya da hazırsındır.” Toplum içindeki bu küçük düşürölme ve tacizle başa çıkamayan kadınlardan ikisi intihar etti.”

Doğumdan itibaren kadınlar birçok sorunla karşılaşmaktadır. Bunun temel sebebi atanmış olan ve uyulması beklenen cinsiyet rollerinin kurallarıdır. Toplumsal rollerden kaçmak mümkündür. Toplum tarafından belirlenen ev içi ve ev dışı rollerden ne kadar sapılırsa karşılığı da o kadar sert olmaktadır. Bu karşılığın da şiddeti yine toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillenmektedir. Örnek vermek gerekirse eğer bir erkek bu rollerden saptığı zaman karşılığında alacağı tepkilerle bir kadının rollerinden saptığında alacağı tepkiler aynı olmamaktadır. Böylelikle ödöl değil ceza da bile kadına yüklenen roller oldukça ayrıştırıcıdır.

Cinsiyet rollerinin oluşumu farklı teorilerle ele alınmaktadır. Ralf Dahrendorf’un genel rol teorisine bakıldığında zaman yaklaşımının temelde öğrenmeyi hedeflediği görölmektedir. Vatandaş (2007)’ye göre bu öğrenme hayatın içindeki öğrenilen herhangi bir şey gibi bir öğrenme ve pekiştirme sürecidir. Çocuklar kendi cinslerine göre aileleri ve toplum tarafından pekiştirilen ve şekillendirilen öğrenme sürecine sahiptir. Aksi durumda cezalandırma süreci başlamaktadır diye belirtir.

Bir diğeri yandan Giddens (2012), sosyalleşmenin bebeğın doğumıyla başladığını ve bu başlayan süreçle beraber toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenildiğini, fizyolojik anlamda erkek ve kadın olmasına rağmen dünyaya gelen bebeklerin sosyalleşme sürecinde bu cinsiyetlere karşı oluşan beklentileri öğrendiğini ve bunun sebebinde ise norm ve beklentilere uyacak şekilde cinsiyet rollerini yani “erkek” ve “dişi” kimliklerini benimsediklerini belirtir.

Cinsiyetlerin doğuştan gelmesi rolleri kazandırmaya da sosyalizasyon süreci birçok farklı noktadan bu öğretiyi çocuklara yerleştirmektedir. Öyle ki aile, eğitim, okul, kamusal alan vb. birçok kurum ve yer bu normların birer kanun olarak kabullendirilmesine aracılık etmektedir. Fakat rol teorisinin içeriğine bakıldığında bu teorinin öğrenme ve öğretilme sürecinin en önemli ayağının aile olduğu görölmektedir.

Öğrenmenin temel alındığını bu teoride pekiştirilme süreci çocukların aile içinde almış oldukları eğitim, oynadıkları oyunları, vb. birçok alana sirayet etmektedir ve bu yapı sirayet etme yöntemiyle normların oluşmasına imkân sağlamaktadır. Vatandaş (2007), erkek çocukların oyuncakları içinden kamyonu seçip oynamasına ailesinin çok mutlu olacağını söylerken, bir bebek seçip oynadığında anne ve babasından negatif tepkiler

alacağını, cezalandırılacağını söyler. Böylelikle çocukların cinsiyete damgalanmış olan oyuncakları seçtiğini ve bunu da taklit etme yöntemiyle gerçekleştirdiğini belirtir. Aile içindeki doğal olarak oluşan bu eğitim çocukların karakterlerinin oluşumunda çok etkilidir. Giddens (2018)'e göre çocuklar cinsiyetleri ifade ederlerken erkek ya da kız olarak belirtmezden evvel belirli anlama kalıpları kullanırlar. Örnek vermek gerekirse eğer erkek ve kadın bireyleri bebekler farklı şekilde ele alırlar. Kadınların kendilerinde kullanmış oldukları bakım ürünlerini bebekler erkek olmayan olarak algılayabilirler. Giyim kuşam, kozmetik vb. diğer belirteçler bebeklerin ayırım yapma şemalarıdır. Böylelikle bebekler görselizasyon ile toplumsal cinsiyet ve rolleri ile ilgili tam olmayan bir anlayış kazanırlar. Kendi cinsiyetlerini bilirler ve başkalarını da sınıflandırırken ayırım yapabilirler. Lakin 5-6 yaş gibi bir seviyeye gelene kadar herkesin farklı cinsiyet rolleri olduğunu ve bunun da fizyolojik temelli olduğunu kavrayamazlar diye belirtmektedir.

Toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunda aile gibi birçok önemli etken vardır. Lakin aile bu etkenlerin en önemlisidir. Reiter (2012), aileyi, ekonomik ve çocukların yetiştirilmesi yönünden belirli iş birliği olan, çoğunluk ya da herkesin aynı alanda yaşadığı, evli veyahut belli bir yetişkinlik düzeyine gelmiş akrabalar olarak tanımlamaktadır. Aile içinde çocuk yetiştiren bireylerin bulundukları konumlar, paylaştıkları görevler, tutumları gibi birçok detay da birer kalıp yargı olarak çocuğun zihninde yer almaya başlamaktadır. Bu kalıp yargılar ise zamanla aktararak kültürleşmektedir. Çelik (2008)'e göre:

“Toplumun kadınlardan ve erkeklerden kendi cinsiyetlerine yönelik bekledikleri davranışlara toplumsal cinsiyet kalıp yargıları denmektedir. Kadınlardan beklenen daha çok çocukları, eşleri, evleri ile ilgilenmeleri, ev işleri yapmaları, duygusal yönlerden naif, sakin, fedakâr, duyarlı vb. davranışları sergilemeleri iken erkeklerden daha çok çocuklarının, eşlerinin ve evlerinin ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan, ailesini koruyup kollayan, duygusal açıdan güçlü, özverili, çalışkan vb. olmasıdır.”

Toplumsal düzen kadın ve erkekten belirli davranış kalıpları beklemektedir. Ulusoy (1999)'a göre:

“Toplumsal cinsiyet ile ilgili esas sorun, farklılıklardan da öte, kadın ve erkeğin toplumsal ilişkiler ağı içinde yalnız farklı değil fakat eşitsiz koşullarda oluşları noktasında toplanmaktadır. Yapılan çalışmalar özellikle, kadınların kendi düzlemlerindeki erkeklere göre daha az maddi kaynaklara, sosyal statüye, güce ve kendini gerçekleştirme fırsatına sahip olduklarını göstermektedir ve bu eşitsizlik kadın ve erkek arasındaki biyolojik veya kişilik farklılıklarından değil, toplumsal organizasyondan kaynaklanmaktadır.”

Bu beklentiler ve yaratmış olduğu eşitsizlikler kadını aile içinde ve kamusal alanda geri plana atmaktadır. Aileden başlayan bu serüven kamusal alanda da varlığını ciddi şekilde hissettirmektedir. Kamusal alana kadar sirayet eden ve öğrenme temelli cinsiyet rollerine ek olarak ise bilişsel süreçler de önem arz etmektedir.

Bir diğerkuram olan Bilişsel Kuram'da ise cinsiyet temelli rollerin gelişiminde en önemli etken çocukların bilişsel düzeylerinin artmasıdır. Belirli bir seviyeye gelen bu bilişsel düzey, değerlendirme ve anlayışı gerçekleştirmektedir.

Bu kuramda çocuklar ilk önce kendi cinsel kimliklerini, daha sonra ise diğerkuramın insanlarıncinsel kimliklerini öğrenmektedirler. Böylelikle hem kendi cinsel kimliklerine hem de diğerkuramının cinsel kimliklerine ait kalıp yargıları oluşmaya başlar. Tüm bu süreçler meydana geldikten sonra ise bireyler alışılmış bu davranış kalıplarını düzenli olarak uygularlar. Güvendi (2023)'e göre öğrenmenin temel dayanak noktası bilişsel gelişimdir. Çocukların bilişsel düzeyleri geliştikçe öğrenme grafikleri de artmaktadır. Böylelikle cinsiyet rollerine ilişkin kalıp yargıları davranış düzenine çeviren çocuklar kalıplaşmış davranış biçimlerini oluştururlar ve ona göre davranmaya başlarlar diye belirtmektedir.

Topuz ve Erkanlı (2016)'a göre kadın ya da erkeklığegöre toplumsal beklenti ve kültür etrafında yapılanan, iki cinsiyete de ayrı ayrı atanan toplumsal cinsiyet rolleri, sosyalizasyon ve toplumsallaşma ile bireyden bireye aktarılmakta, içselleştirilmekte, her iki cinsiyetin de sosyal yaşam içinde ya da ev ortamı içinde nasıl davranışlar sergileyeceğini ve hatta duygular taşıyacağını ortaya koymaktadır. Bilişsel Gelişim Kuramı'na göre ise çocuklar bu kalıp yargıları yapmış oldukları gözlem ve deneyimleme ile öğrenmektedirler.

Ev içi kültürün sonuçları toplumun genel yapısına etki etmektedir. Adler (2017) ilk çocukluk döneminden beri erkeğin imtiyazı vardır. Erkek çocuğı ele alırken, doğduğı günden itibaren kız çocuğına göre daha iyi karşılanan ve kendisine karşı davranışların daha pozitif ve ayrıcalıklı olduğı gerçeğı göz önünde bulunmalıdır. Böylelikle görölmektedir ki anne ve babalar kız yerine erkek çocuğı daha çok istemektedir. Sonucunda ise erkek çocuk babasına olan benzerliğinden dolayı daha imtiyazlı ve kamusal alanda daha ön planda olduğunu düşünür. Böylelikle erkek çocuk ev içinde kadını hizmetçi ve ev işlerinde de kadının çalıştığı bir düzen fikrini geliştirir ve kadının erkeğe göre daha az eşit olduğı fikrini kafasına yerleştirir diye belirtmektedir

Toplumsal cinsiyet rollerinin yerleşip bir kültür haline gelmesi ise kalıp yargıların bu kadar kuvvetli olmasıyla ilgilidir. Oluşan bu kalıp yargılarla beraber toplumsal cinsiyet rolleri pekişmektedir. Beklentilerle oluşturulan tüm baskı, kadınları gerek kamusal alanda gerek özel alanda baskıya uğratmakta ve özgürlüklerini de elinden almaktadır.

Toplumsal cinsiyet rollerini aktaran ve yaygınlaşmasını sağlayan bir diğer faktör ise eğitimidir. Adler (1992)'e göre ilköğretim cinsiyet rollerinin kültürel olarak kurulmasını sağlayan en önemli yerlerdir diye belirtir. Aileden eğitim alarak kamusal alanda eğitim almaya başlayan çocuklar için okullarda kullanılan araç gereçler, ders kitap içerikleri vb. birçok noktadan önem teşkil etmektedir. Okul, toplumların sosyal normlarını, kültürlerini tekrar üretme ve sağlamlaştırmada çok güçlü bir yerdedir.

Gelenekler ve görenekler, kültürler, sosyal normlar, toplumsal bütün hassasiyetler ve değerler okul aracılığı yeni nesle aktarılmaktadır. Tüm bunların önemi eğitim yoluyla pekiştirilmektedir. Böylelikle bu süreç içerisinde toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının da pekiştirildiği görülmektedir. Öyle ki Sarıtaş ve Şahin (2018)'in “Hayat Bilgisi” ders kitaplarında kullanılan resimler için yapmış oldukları toplumsal cinsiyet araştırmasına göre kadınlar sıklıkla ev ve çocuk bakımına yakın mesleklerle gözükrken erkekler için otorite ve güç bağlamında meslek seçimi yapılmıştır. Bunun sonucunda kadın ve erkek rolleri keskin bir şekilde ayrılmış ve öğrencilerin davranışsal düzeyde kendilerine meslek seçerlerken sınırlandırma ile karşılaştıklarını belirtmişlerdir.

Aileden başlayan bu süreç, kadına verilen roller ve çocukların bununla beraber büyüyor oluşları eğitim ile daha da sağlamlaştırılmaktadır. Toplum, yaratmak istediği kültürü böylelikle daha sağlam temellere dayandırmakta ve kendince “doğru” olan ata erkil yapıyı korumaya ve devam ettirmeye çalışmaktadır. Aile ve eğitimde pekişen toplumsal cinsiyet rollerinin en hızlı yayılıp kültürleşmeye yardımcı olan alan ise kitle iletişim mecralarıdır.

Kitle iletişim araçları geleneksel ve yeni medya olarak ayrılmaktadır. Gelişen teknolojik imkanlarla beraber yeni medya araçları, içinde sosyal medya platformlarını ve yeni nesil yayıncılık yapılarını barındırmaktadır. Lakin geleneksel medya ise kitap, dergi, televizyon ve gazetedir. Gerek yeni medya araçları gerek geleneksel medya araçları olsun toplumsal cinsiyet rolleri birçok biçimde var olmaktadır. İnsan temelli bütün yapılarda bu kültürel kodlar tekrar oluşturulmaktadır. Lemish (2008)'e göre medya insanları ve diğer

insanları cinsiyet kalıplarına göre ayırmayı sadece öğretmekle kalmaz aynı zamanda bu insanları sosyalleşme sürecinde diğer insanlarla iletişim halinde tutar.

Geleneksel medya tarihsel süreç içinde toplumsal cinsiyet rollerini barındıran birçok üretim yapmıştır. Bu üretimler toplumdan topluma değişse de dönemin ruhunu her zaman taşımıştır. Medya önemli bir aktör olarak rolleri yansıtmada bir yere sahiptir. Kaypakoğlu (2004)'e göre medya süreç içerisinde kadın rollerini göstermede değişime uğrayarak devam etmiştir. Bu değişim yıl yıl farklı yöntemler içermektedir. 1950'li yıllarda kadınlar kamusal alandan daha çok ev içinde gösterilmektedir. Eğer kamusal alana çıkıyorsa da statüsel anlamda daha alt bir noktada gösterilmektedir. Yıl 1960 ve 1970'li yıllara geldiğinde ise meslek dağılımında farklılıklar olmuş ve kadınlar daha kadınsı olarak tanımlanan meslek gruplarından öğretmenlik, memurluk, doktorluk gibi çalışma ortamlarında görülmeye başlanmıştır. 1980'li yıllar ise değişim dönemidir. Kadınlar bu dönemde daha çok cinsel obje olarak resmedilmiş lakin en büyük dönüşüm 1990'lı yıllarda olmuştur. Erkeklerin cinselliğe düşkün, kadınların ise daha mantıklı, yetenekli ve akli başında resmedildiği eserler ortaya çıkmıştır.

Toplumsal cinsiyet rolleri, aileden başlayan bu süreçte nesillerde bir bilinç oluşumuna ve eğitim yoluyla bu bilincin pekiştirilmesine ve medya yoluyla da bu bilincin kültürleşip normalleşmesine kadar uzanan süreçte var olmaktadır.

3.3 Medya ve Kadın Temsili

Stuart Hall temsil kavramını anlatırken bir şeyi “göstermek, imgelemek, tasvir etmek ve yahut başka bir şeyin tasvir halini göstermek” olarak tanımlamıştır (Hall, 1997). Medya ise Latince olarak bakıldığında zaman ortam, araç anlamlarına gelen “*medium*” kelimesinin çoğulu olarak karşımıza çıkmaktadır (Soydan, Alpaslan, 2014). TDK ise medya kavramını “iletişim ortamı ve araçları” olarak tanımlamaktadır ([http-2](http://2)).

Kavram tarihçesinden bugüne kadar tasviri, aracılıkla anlatan ve açıklayan bir kavram olarak var olmuştur. Bu aracılık modeli, iletişimsel açıdan en yalın anlatımla bir kanaldan diğerine olan aktarım olarak düşünülebilir. Bir iletinin yazı, ses, görüntü vb. olarak iletilmesi ve bu iletinin de alıcı tarafından algılanıp anlaşılması medya ortamını sağlamaktadır. Örnek vermek gerekirse, Lascaux mağarasındaki bulunan ilk duvar

resimleri ile bugün Instagram storyleri ya da paylaşımları benzer iletişim ortamında gerçekleşmektedir. Bu ortam ise medyadır. Medya ortamı, araçtır.

Medya ortamları yıllardır insanların iletişim kurma çabaları ile birçok biçimde var olmuştur. İlk duvar resimlerden, duman ile haberleşmeye, telgraftan mektuba ilerleyen bu süreç epeyce uzun sürmüştür. İnsanlık, tarih boyunca iletişim istemiştir. İletişim kavramı TDK'ye göre "haberleşme" demektir ([http-3](http://3)). Bu işteşlik hali iletişim kavramına faal olma ve beraberlik hali katmaktadır. Böylelikle, beraber, ortak bir şeyi aynı ortam yani "*media*" içinde gerçekleştirmek hali ortaya çıkmaktadır. Bu gerçekleştirme hali ise insanların kültürden kültüre değişmeyen, toplumların her döneminde varlığını koruyan en önemli isteği olan haberleşme, bilgilenme, öğrenme, anlatma ve duyma gibi ortak yönlerin karşılayıcısı olarak var olmaktadır. Tüm bu yapı, sözlü ve sözsüz iletişimi içinde barındırırken, kültürlerin oluşumuna da yardımcı olmaktadır. Berger ve Luckmann (2008)'e göre toplumlar karşılıklı olarak etkileşimleri sonucunda sözlü kültürün öğelerini birbirlerine aktarmaya başlamışlardır diye belirtmektedir.

Medya kavramı içinde görsel basın, yazılı basın ve işitsel medyayı taşımaktadır. Böylelikle tarih boyunca süregelen bütün devinimlerin sonucunda medya 1900'lü yılların başında yavaş yavaş kitle iletişim araçlarını temsil eden bir kavram olarak var olmaya başlamıştır. Kitle iletişim araçları yazınsal, işitsel ya da hepsini içinde barındıran görsel araçlar olabilirler. Ancak radyo, televizyon ve sinema temelinden bakıldığında ise Türkiye'de 1920'lerde başlayan radyo yayını 1960'lı yıllara kadar devlet tekelinde olmuştur. Yayıncılık ve üretim birçok durumda olduğu gibi radyo özelinde de devletin hegemonyası altında var olmuştur. Bu tekelleşme üretim süreçlerini de etkilemiştir lakin toplumsal açıdan bakıldığında zaman ise görülmektedir ki her toplumun siyasal yapılanması kitle iletişim araçlarına yansımaktadır.

Türkiye'de yayıncılık hayatına başlayan radyo, kitlesel iletişimin en önemli figürlerinden bir olmakla kalmamış aynı zamanda temsil açısından da yine siyasal duruşunu devam ettirmiştir. Öyle ki radyo dilsel bir üründür. Yapısı gereği sadece dinleme üzerine, yani sözel bir yayın üzerine ortam yaratmaktadır. Öyle ki bu durum da temsilleri etkilemektedir. Hall (1997)'ye göre temsilleri belirleyen şeyler insanlar, söylenen sözler yani kelimeler değildir. Ağaç kelimesinin İngilizce ya da Fransızca yazılıyor olması neyi temsil etmektedir? Eğer cevap doğada yetişen herhangi bir şey ise, bu durum anlamın kişiler tarafından oluşturulduğunun kanıtıdır. İnsanlar bu tarz anlamları öyle sabit ve

meşru hale getirirler ki zamanla bu tür anlamlar katılaşır ve doğallaşır. Böylelikle bu anlamlar, kavram ve dil sistemindeki ilişkiyi yaratan kodlar ile inşa edilmekte ve katılaşmaktadır. Sonucunda ise temsil sistemi tarafından meydana gelir diye belirtmektedir.

Radyo, televizyon, sinema vb. diğer kitle iletişim araçları bu temsilleri dil ile oluşturmakta ve temsil ile oluşturulmuş toplumsal cinsiyet rollerinin katılaşmasına yardımcı olmaktadır. Ünlü ve Aslan (2016)'ya göre medyanın toplumsal cinsiyete olan bakışının en önemli kanıtı kadınlara özel yayınları bünyesinde barındırıyor oluşudur. Radyo yayınları, televizyon içerikleri gibi çıktılarda sadece kadınlara özel ve onlara hitaben yayınlar gerçekleştirilmekte ve bu yayınlar hem dil hem de içerik bakımından kadınları kamusal alanın dışında tutan aile içi sorunlar, şiddet, yemek gibi daha çok “kadınsı” olarak nitelendirilen konulardan oluşmasıdır diye belirtmektedirler.

Kitle iletişim araçları tarih boyunca teknolojinin gelişmesi ile değişmiş, dönüşmüş ve farklı biçim ve yöntemlerle güncelliğini korumuştur. Vural ve Özmen (2023), medya içinde barındırdığı cinsiyet olgusuyla ve kadınların temsilleriyle ve bu temsillerin hangi öğelerden beslendiği ile ilgili tartışmalar çok önemlidir. Kadınların temsillerinin medya aracılığı ile kalıplaştığı görülmektedir diye belirtir. Böylelikle medya kadınlara karşı kalıp yargıları dil aracılığıyla meşrulaştırmaktadır.

Kitle iletişim araçları ve kitle iletişim çalışmaları özellikle 2. Dünya Savaşı döneminde ve sonrasında oldukça hızlı gelişmiştir. Bu araçların yani sinemanın, radyonun, televizyonun hızla gelişmesi, bu iletişim araçlarının ideolojik yönden gücünün farkına varılması ile ilgilidir. Kitlelere ulaşmanın öneminin oldukça iyi anlaşıldığı savaş döneminde üretimler ve üretimlerin içeriği de ona göre şekillenmiştir. Sigmund Kracuer sinemanın 2.Dünya Savaşı dönemindeki gücünün farkına varılması ve temsilleri biçimsel olarak oluşturmaya yardımcı olan temel unsurlardan biri olan montaj için şöyle söylemektedir. Kracuer (2011):

“Naziler kendi propaganda düşüncelerini filmlerde sunmanın etkili yöntemlerini geliştirmeyi başardılar. İncelemedikleri bir kurgu aygıtı yoktur ve alanını o güne dek bilinmeyen bir ölçüde genişlettikleri birkaç sunum aracı vardır. Onlar bunu yapmak zorundaydılar çünkü onların propagandası demokrasilerinin propagandasına uyan ve izleyicilerinin anlayışlarına cazip gelen tarzda olamazdı; tersine bütün sistemin temelini zayıflatabilecek bu anlayışın gücünü bastırmaya çalışmak zorundaydılar”

Sinemanın savaş döneminde propaganda aracı olarak kullanılması, kitleleri o dönem oldukça etkileyen bu iletişim aracının gücü ile ilgiliydi. Amerika’da ve Avrupa’da savaşın etkisi ile başlayan propagandaya olan ilgi, siyasal iletişim, kitle iletişim gibi birçok alanı beslemiştir. Öyle ki sinemanın kurgusal alandaki imkanları birçok ülke yönetiminin vazgeçilmez araçlarından biri olmuştur çünkü hem geleneksel hem de yeni medya araçlarında temsiller kendi kültürel kodlarının aracılığı ile iktidar ilişkilerini meşru kılmaya ve bu ilişkileri yeniden üretmeye yönelik katkılarda bulunmaktadır.

Stevenson (2008)’e göre kitle iletişim araçları ahlak, eğitim ve diğer birçok alanda var olmaktadır. Devletin ideolojik aygıtlarının karakteri ise ideolojileri yeniden üretmesinden sebep oluşmaktadır. Böylelikle yeniden üretilen bu ideoloji kapitalist toplumların sınıfsal ilişkilerinin tekrarlanması demektir. Kitle iletişim araçları üzerine çalışmalar yapan Althusser (2014) ise kitle iletişim araçlarının etkilerini onları devletin ideolojik aygıtları olarak tanımlayarak açıklar. Gazeteler, radyolar, televizyon ve internet gibi tüm kitle iletişim araçları devletin ideolojik aygıtlarıdır ve bunlar baskı ve ideolojik aygıtlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Devamlılıklarını ideolojik olarak aygıtın kendisinden ve eyleminden almaktadır diye belirtmektedir. Öyle ki medya içinde dil ve imgelerle oluşturulan temsiller ideolojiden, toplumdaki ayrı olarak ele alınamaz. Koncavar ve Sadakoğlu (2022) sinema veya televizyon içeriklerinin içindeki temsillerden yola çıkıldığında, bu temsillerin kendi döneminin iktidar ve güç ilişkilerini anlattığı, kısaca üretildiği dönemin en özgün yapıtı olan eserlerin egemen kültür kodlarını taşıyan ve dönemin siyasi, iktisadi ya da kültürel kodlarına ait ipuçları barındırdığını, dolayısıyla sinema ve televizyon ürünleri aracılığı ile sunulan temsillerin somut tercihleri, temsillerin üretildikleri ve tüketildikleri dönemin toplumsal bağlarını yansıttıklarını belirtmektedirler.

Tüm bu ideolojik ve imgelerle oluşturulan temsil dili toplumsal yapının bir izlenimi olarak var olmaktadır. Şener vd., (2016)’ya göre medyanın yapısı cinsiyetçidir. Toplumsal yapı tarafından tanımlanan tüm rolleri kendi izleyicisine izlek olarak sunar. Böylelikle kadınlar medya içerikleri kapsamında daha sınırlı rollerin temsillerinde yer alırken, genellikle üçüncü sayfa haberlerine konu edinilen kadın, magazinsel kadın, ezilen kadın, cinayete kurban gitmiş kadın, aldatılan kadın vb. gibi benzer kadın profillerinde izlenmektedir diye belirtir.

Medyanın bu cinsiyetçi ve cinsiyet rollerinin imgenmesi sürecinde kadınının metalaştığı ya da geleneklere hapsolmuş versiyonlarıyla aynılaştan seri üretime geçen kadın profilleri oluşmaktadır. Sonucunda ise metalaştan kadın fikri bu tür izlekler ile beraber zaten yapısında var olan toplumun fikirsel anlamda temelini oluşturur hale gelmektedir.

Timisi (2010) medyanın sembolik anlamda doğal bir içeriğe sahip olmadığından aksine gerçekliği inşa ettiğinden bahsetmektedir. Kitleli iletişim araçlarında bu gerçekliğin inşa süreci ise televizyon ve sinema ürünlerinde karakterler, kamera hareketleri, karakter özellikleri, karakterlerin ekranda görölme süresi, diyalogları, kıyafetleri, statüleri vb. gibi birçok farklı detayla belirlenmektedir. Gerçekliğin yeniden inşası ise toplumun yansımasının sonucu ile doğru orantılı olarak şekil almaktadır. Bu duruma detaylı örnek vermek gerekirse eğer Global Media Monitoring Project (GMMP)'nin 2020 yılı araştırmasının sonuçlarına bakıldığı zaman (<http-4>);

- Gazete, radyo, televizyon gibi alanlarda sunucu olarak kadınların temsili %26, yine sunucu olarak oranları %16, konu ve kaynak olarak ise %22 oranında yer almaktadır.
- Başlıca konu alanlarına göre gazete, televizyon ve radyo haberlerindeki konular ve kaynaklar özelinde ise politika ve yönetimde temsil %10, ekonomi alanında %19, bilim ve sağılık alanında %29, sosyal alanda %22, ün, sanat ve medya alanında ise %34 gibi rakamlarla temsilleri yer almaktadır.
- Gazete, televizyon ve radyo haberlerinde kadınların mağdur olarak tanımlanış ve temsil oranları ise suçlu olarak %31, mağdur olarak %19 olarak hesaplanmıştır.
- Kadınların televizyonda sunucu olarak temsil oranları %36 iken muhabir olarak temsil oranı ise %16 olarak açıklanmıştır

Göröldüğü gibi kadınların özellikle temsil oranları çok düşüktür ve yine kadınların birçok araştırma başlığında kamusal alandaki varlığının yerine kapalı alanlardaki varlığı daha tercih edilen bir durum olarak gözökmektedir. Özellikle muhabir ve sunucu temsil oranları bu durumu özetler niteliktedir.

Özetle kadınların medya ürünlerindeki temsillerinde sorun vardır. Bu yetersiz temsil alanı ve sorunların temel kaynağı kadının konumlandırılışıdır. Anne, sessiz, sakın, güçsüz,

kırılğan vb. gibi cinsiyet temelli atamalar kadının sosyal yaşamdaki varlığını etkiler haldedir. Çelenk (2010), kadınların temsil sorunları hakkındaki çalışmaların temel anlamda 3 başlığı vardır. Medya sektöründeki genel temsilleri, medyada temsil edilme biçimleri ve medya çıktılarının alımlayıcılarının kadın olarak ele alınıp incelenmesidir diye belirtir. Bu incelemeler ise biçimsel farklılıkları da olsa karşılıklı iletişim içinde olan kanallar çerçevesinde gerçekleşir. Bu kanallar, medya ürünleri olan televizyon dizileri, haberler, radyo programları, filmler, yeni medya platformlarındaki içerikler vb. şeklinde olabilir. Bu biçimsel farklılıklar ise temelde değişmeyen iletişim biçimine evrilmektedir. Bu biçim ise kitle iletişimdir. Asgarnia (1989)'a göre kitlesel haberleşme yönteminde mesajlar özel araçlar yardımıyla yayılmaktadır. Yüz yüze haberleşmede haberleşme yöntemi iki ayrı birim arasında olabilirken kitleler arasında iki birim karşı karşıya gelmez. Televizyon vb. diğer araçlar haberleşmenin kanallarını oluştururlar ve bu kanallar aracılığı ile tek bir kaynak birden fazla hedefe ulaşabilmektedir.

Kitle iletişim araçları yani medya birçok kanaldan kitlelere ulaşabilmekte, bu ulaşma yolu ile de kültürleri etkileyebilmektedir. Kitle iletişim araçları, insanları dünyaya açan bir kapı olmakla beraber bir diğer taraftan da insanları tek düze hale getirmektedir. Bugün insanların edindikleri enformasyonların büyük çoğunluğu kitle iletişim araçları aracılığıyla öğrenilmektedir. Bu araçlar bilgiyi bize sunarken insanların iletişim kanallarını da belirlemektedir. Bu belirleme yöntemleri devletin kontrolü altındadır.

Devlet kendi devamlılığı açısından eğitimi, aileyi, kitle iletişim araçları gibi alanları kontrolü altında tutmaktadır. Bu durum da egemen ideolojin devamı demektir. Medya ideolojiktir. Her toplumsal kural medya aracılığı ile katılaşmaktadır. Böylelikle kültürler ve görünmeyen toplumsal sözleşmeler meşrulaştırılmaktadır. Oçak (2018), ideoloji medyanın dahil olduğu sivil toplum kurumları tarafından üretilir ve bu kurumlar tarafından üretilen fikirler eylemlerinde – pratiklerinde-somut hale gelir. İnsanların yapıp etmelerini somut hale getiren ideoloji fikir ve eylem arasındaki ilişkinin nasıl olacağını çıkar sahiplerinin amaçları doğrultusunda şekillendirir diye belirtmektedir

Oluşturulan toplumsal normlar, temsillerle varlığını devam ettirmektedir. 2. Dünya savaşı sonrasında kitle iletişim araçlarından olan sinema ve televizyon gibi araçların hızla gelişimi ön plana çıkmaktadır. Sadece yazınsal ya da işitsel değil aynı zamanda görsel anlamda da kitlelere ulaşan bu araçlar insanların hayatında önemli bir noktada yer almıştır.

Çelenk (2010) medyanın var olan gerçeğin tekrar üretildiği bir gerçeklik ilişkisi içinde olduğunu söylemektedir. Medya bu kapsamda gerçekliği çok farklı biçimlerde üretmektedir. Üretimini gerçekleştirirken haber, dizi, film, dergi, yeni medya platformları vb. birçok farklı kanalı kullanmaktadır. Bu tür farklı kanallarla üretilen temsiller ise temsili üretenlerin belirli çıkarları çerçevesinde üretilmektedir. Kısaca temsiller bir “şeye” bağlı ya da bir “şeye” göre şekillenmektedir. Eraslan ve Küçükduzu (2018)’e göre kanaatler, izleyicilerin gördükleri, okudukları ve izlediklerine göre şekillenir. Bu durum ise bir gücü temsil etmektedir. Bu güç sistemi ise temsillerin nasıl oluşup aktarılacağını belirleyen yegâne sistem olarak varlığını her dönemde devam ettirmektedir.

Kanaatlerin oluşmasını pekiştiren bu yegâne sistem olan kitle iletişim araçlarında ise kadın atanmış toplumsal cinsiyet rollerine göre temsil edilmektedir. Türk televizyon yayınlarının akışlarındaki düzen ise bunu kanıtlayan en önemli örneklerdendir. Öyle ki Radyo Televizyon Üst Kurulu’nun 2018 yılında yapmış olduğu “Televizyon İzleme Eğilimleri” raporunda kadınların daha çok mutfakta, gelin ve kayıvalide temalı içeriklerde gösterildiği “kuşak” programları için şöyle bir açıklama bulunmaktadır:

“Kuşak programlarını en çok kadınlar, 45 ve üstündeki yaş grupları izlemektedir. Bu durumun da kanalların yayın akışlarında gündüz saatlerinde bu tür programların yayınlanıyor olmasıyla ilgisi bulunmaktadır. Ayrıca bu tür programlarda özellikle kadınların gündelik hayatlarında sıklıkla kullandıkları, rutin işlerinde faydalı olabilecek bilgiler de yer aldığı için kadınların erkeklere göre bu program türünü daha çok tercih ettikleri söylenebilir” (Radyo Televizyon Üst Kurulu, [RTÜK], 2018).

Televizyonların yayın akışları, yayınlar içindeki programlarda kadınların temsilleri burada önemli bir detay olarak gözükmektedir. Bu durum kadının sadece televizyonda belirli programlarda değil aynı zamanda bu programların her birinde farklı farklı ortaya çıkmaktadır. Karaduman (2007) medya kurumlarındaki metinlerde (televizyon içerikleri vb.) kadınlar genellikle anne, eş, kötü kadın gibi temsil edilmektedir. Bu durum kadın temsili belirlenen kalıpların içinde sıkıştırılmaktadır. Aynı zamanda kadının temsili haberlerde anne ve eş üzerinden oluşturulurken diğer yandan ise bu temsiller toplumun düşünsel sisteminde erkek egemen oluşumun izlerini ortaya çıkartmaktadır diye belirtir. Bu durum ise ideolojik yönden toplumsal cinsiyet rollerinin pekişmesine ve medya özelinde kadınların belirli sınırlar çerçevesinde temsil edilmesine neden olmaktadır.

3.4 Televizyon ve Temsil

1800’lü yılların sonundan itibaren yapılan elektronik çalışmalar televizyonun gelişiminin temellerini atmıştır. Paul Nipkow’un yapmış olduğu “elektiriksel teleskop” icadı ve akabinde Logie Baird ve Philo Farnsworth’ün çalışmaları sonucunda “Elektromekanik Televizyon” sistemi ortaya çıkmıştır.

Televizyon 1920’li yıllara kadar elektronik gelişimlerle kendini geliştirmiştir ve 1929 yılında İngiltere’de John Logie Baird’in yapmış olduğu sistem ile BBC yayını gerçekleştirilmiştir. Bu dönemlerde İngiltere başta olmak üzere Amerika, Rusya, Almanya ve Fransa’da televizyon çalışmaları ve yayınları gerçekleştirilmiştir. Bunlardan bazıları savaş dönemine göre Amerika’da Federal Radio Commission tarafından yapılan yayınlar, Almanya’da yapılan Berlin Yaz Olimpiyat Oyunları gibi yayınlardır.

2. Dünya Savaşı sanatın birçok formuna ket vurduğu gibi televizyon çalışmalarına da aynı etkiyi yapmıştır. Savaş döneminde televizyon çalışmaları duraksamaya uğramış olsa da diğer sanat formlarının yaşadığı gibi asıl gelişimini savaş sonrasında yaşamıştır. Televizyon yayınları 2. Dünya Savaşı sonrası Amerika’da hızlı bir gelişim sürecine girmiştir ancak Avrupa’da bu durum tam tersi bir şekilde ilerlemiştir (Hickethier, 2008: 74; Jeanneney, 2009: 264, 266). 1950’li yıllar kitlesel iletişimin bütün formlarının gelişim yaşadığı bir dönemdir. Savaş sırasında Almanya’yı ve Avrupa’nın diğer bölgelerini terk eden düşünürlerin kitle iletişim alanındaki çalışmaları, sinemadaki akımlar gibi büyük dönüşümlerin bir örneği de televizyonda yaşanmıştır.

İlk renkli yayın 1953 yılında gerçekleşmiştir. Teknolojinin bu dönemdeki hızlı gelişimi ise 1960’lı yıllarda televizyonun global anlamdaki yayınlarına etki etmiştir. Böylelikle televizyon kitle iletişimi konusunda hızla yol alan bir araç olmuştur. Bu hızlı gelişim sanatın ve medya içeriklerinin global anlamda etki etmesine de sebep olmuştur. Globalleşme bir güç unsuru yaratmaktadır. Televizyon savaş dönemi ve sonrasında kontrol altında olan ve ona göre üretim faaliyeti gösteren bir alan olmuştur. Özdemir (2001) medya küreselleşme ile ülkelerin iktidar yapısının belirlenmesinde bir güç olmuştur. Ülkelerin yönetim kadrolarının belirlenmesinde etkin ve yönlendirici olmuştur. Bu durum ise televizyonun büyük sermaye sahipleri tarafından etkin bir şekilde yönlendirilip, toplumsal anlamda düzen oluşturma gücünün olduğunu belirtmektedir.

Hall (1997) kültür ve temsil ilişkisini beraber ele alarak kültürün aktarılan anlamlar ilgili olduğunu ancak dili ise anlamların üretilip değiştirildiği bir araç olarak ele aldığını belirterek dil ve kültür bağlamında bir ilişki olduğunu belirtmektedir. Medyanın en önemli araçlarından biri olan televizyon ise hikayeler anlatan bir yapıdır. Hikâye anlatımının yanında ise aynı zamanda haberleri, sporu, sanatı, doğayı vb. birçok farklı alandan ilgili içerikleri insanlara gerek canlı yayın gerek bant yayını ile ulaştırmaktadır. Böylelikle aslında tüm dünya aynı şeye aynı anda ulaşabilmektedir.

Anlamlar ve değerler temsiller aracılığı ile oluşmaktadır. Bu da kişilerarası iletişim ve bu iletişim araçları aracılığı ile oluşmaktadır. 20.yy. ortalarından itibaren başlayan kitle iletişim ve enformasyon teknolojilerinin gelişimi birçok çalışmaya kapı aralamıştır. Kanaatlerin oluşması, toplumsal normların kontrolü gibi farklı farklı lakin cinsiyet temelli benzer süreçlerin oluşmasında medyanın önemi yadsınamaz. Bundan sebep medya araçlarından en önemlilerinden biri olan televizyondaki temsillerin ve bu temsillerin kadına olan bakışı bir toplumun fotoğrafı niteliğindedir.

Bu fotoğrafı incelerken unutulmamalıdır ki televizyon ürünleri yani medya ürünleri temsilleri, görüntü ve dil düzeyinde oluşturmakta, bu ürünleri oluştururken de belirlenmiş izleyici kitlesi/kitleleri için içeriklerin maksadı belirlenmiş şekilde sunulmaktadır. Bu durum ise televizyon içeriklerinin belirli ideolojilerle yapıldığını göstermektedir. Öyle ki Thumim (2012) temsiller ve hikayeler bağlantılıdır. Bu temsiller ile hikayeler izleyicilere anlatılmakta ve kimin hangi hikayeleri anlattığı ise bir iktidar duruşu olarak karşımıza çıkmaktadır diye belirtir.

Televizyon temsilleri iktidar ve ideoloji bağlamında oluşmaktadır. Bu oluşturma sürecinde ise hikayeler anlattığı dizileri, haberleri, reklamları vb. farklı biçimleri kullanmaktadır. Tüm dünyayı ortak bir noktaya yani televizyon ekranına toplayan bu sistemli yayın yapısı 1950’li yıllardan itibaren birçok araştırmanın konusu olmuştur. Televizyonun bu denli yaygınlaşması, her eve girip, tüm kültürlerin ortak bir aracı haline gelmeye başlaması yıllardır araştırılmaktadır. Özçetin (2018) televizyonun her eve girmesini böyle değerlendirmektedir;

“Televizyon okuryazarlık ve toplumsal hareketlilik üzerindeki tarihsel engelleri aşar; geniş ve heterojen nüfusların sosyalizasyonunda rol oynar; sinemadan farklı olarak ücretsizdir, bireye evde doğrudan ulaşır; doğum ile ölüm arasındaki zamanda tüketilir. Tam da bu sebeplerden ötürü insanlar televizyonun anaakım olduğu sembolik bir çerçeveye doğarlar.”

Televizyon hikayeleri merkezileştirerek anlatmaktadır. Bu merkezileştirme durumu da kapitalist düzenin etkisidir. İdeolojik olarak medyanın gücünü kullanmak isteyen egemen ideoloji için televizyonun anlatım mekanizması çok güçlü bir sisteme sahiptir. Hikâye merkezli söylemlerin kontrolü bütün söylemleri kontrol etmek demektir. Televizyon, diziler özelinde görüntü, ses, karakterler (kadın, erkek vd.) müzik, mekân, karakterlerin özellikleri (sosyal statüleri, işi, kimlikleri, cinsiyetleri, duyguları vd.) gibi birçok noktayı kontrol ederek söylemleri alımlayıcılara iletmektedir.

Egemen ideolojinin bu denli kontrolü de kitle iletişimi ve ideolojik devamlılık için önemlidir. Yaylagül (2018)’e göre:

“Kitle iletişimi denilen ve radyo, televizyon, sinema, basın, inter-net gibi araçlarla gerçekleştirilen iletişim tarzı kapitalizmin tekelci aşamaya ulaştığı 19. yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkmış ve giderek toplumsal üretimi ve yeniden üretimin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Kitle iletişimi denilen olay örgütsel bir yapı altında gerçekleştirilmektedir. Bir endüstri düzeyinde örgütlenmiştir ve sermayenin denetimindedir.”

Bu sermaye üretimi de yıllar geçtikçe gelişen televizyon yayınlarının vazgeçilmez kontrol mekanizmasına dahil olduğunu göstermektedir. Televizyon her evin içine dahil olmanın yanı sıra aynı zamanda aile eğitiminin ve okul eğitiminin yaptıklarını pekiştiren ya da değiştirme gücüne sahip olan bir alan olmaktadır. Öyle ki Gerbner (2014), televizyon dünyasının gerçeklerinin oldukça iyi öğrenildiğinden, alımlayıcıların yani izleyicilerin televizyonda izledikleriyle ilgili inanışlarının ve yahut gerçek ile kurgu arasındaki farklılıkları anlamaları da bir şeyi değiştirmiyor. Oysa televizyondan öğrenilen ve sürekli tekrar eden, çocukluğumuzdan başlayarak çok daha geniş bir dünya görüşümüzün oluşması için temel oluşturan “dersler”, bizlerin ideolojilerini, perspektiflerini, değerlerini, inanışlarını ve imgelerimizin kurucusu olur diye belirtmektedir.

Gerbner’in bahsetmiş olduğu televizyonun birçok insanın ideolojilerini, perspektiflerini, dünya görüşünü belirleme biçimi birçok çalışmanın da konusu olmuştur. Televizyon endüstrileşen üretimle popüler kültür ürünleri üretmektedir. Bunu üretirken de belirlenmiş ideolojiler çerçevesinde gerçekleştirmektedir.

Halkın tüketip sonrasında tekrar talep olarak oluşturduğu her şeye popüler kültür ürünü denilebilir. Bu popüler kültür ürünleri her topluma göre değişmekte ya da farklı biçimlerde meydana gelmektedir. Halkla bağlantılı fakat önceden belirlenmiş şekilde üretilen tüm içerikler toplumdaki her normun gelişmesi, yerleşmesi ya da silinmesine etki

etmektedir. Bu durum da kendi içinde ideolojik bir durum yaratmaktadır. Kitle iletişim bilimlerindeki birçok yaklaşım bu durumu farklı şekilde ele almıştır. Örnek vermek gerekirse eğer Eleştirel Kuram, Marksist geleneğe bağlı olan Frankfurt Okulu üyeleri kültürlerin endüstrileşmiş, endüstrilerin de kültürleştiğini belirtmektedir. Yaylagül (2018)

“Frankfurt Okulu’na göre kitleler kapitalizm ve kapitalistlerin kontrol ettiği kültür endüstrilerini tarafından kolayca aptallaştırılabilirler. Metot olarak eşyayı temsil eden kavramlara bakarak kötümser ve sinik bir şekilde onları gerçeklerle karşılaştırırlar. Onlara göre; kapitalist toplumlarda gerçekler burjuvazi tarafından üretilir ve kültür endüstrilerinde işlenir. İdeoloji gerçekliği çarpıtır. Bunu yaparken de amacı eşit olmayan güç ve iktidar mücadelelerini kamufle etmek ve mevcut sistemi meşrulaştırmaktır.”

Frankfurt okulunun kültür endüstrisi söylemine ek olarak ise kitle iletişim araçlarını Gramsci ise Hegemonya söylemi bağlamında ele almıştır. Gramsci Hegemonya kavramı ile sınıflı toplumlardaki egemenin kendi varlığını devamı için toplum üzerindeki baskıcılıktan ziyade rızanın doğmasına odaklandığını belirtmektedir. Ona göre egemen azınlık grup, farkındasız olan çoğunluk grubun rıza oluşumunu sağlayarak onları yönetmektedir.

Dağdeviren (2020), Gramsci’nin hegemonya kavramını ele alırken söylendiği gibi sadece iktidar yapısı üzerinden değil de aynı zamanda kapitalist devletlerin insanlar üzerindeki baskısının nasıl üstü kapalı bir şekilde yapıldığına ve bilinçsiz şekilde bu baskıyı rızaya dönüştüren edilgen çoğunluk grubun bu durumu nasıl kabullendiğine odaklanmaktadır diye belirtir. Öyle ki Gramsci bu durumda kitle iletişim araçlarının önemini vurgular ve organik aydınlar, din öğretmenleri ve kitlelerle çalışan insanları ele alarak değerlendirir.

Bugün medya şirketleri özelinde bakıldığında kitlelere ve kitlelerle çalışma prensibini görmekteyiz. Bir diğer yandan ise Althusser ise Devletin İdeolojik Aygıtları olarak ele aldığı kitle iletişim araçlarıyla ideolojilerin egemen ideolojinin istediği şekilde tekrar tekrar üretildiğini vurgular. Althusser’e göre gazeteler, radyolar, televizyonlar vd. ideolojilerin kültürleşmesine yardımcı olan yegâne araçlardır. Kitlelere hızla ulaşan bu ideolojiler devletin kontrolü altındadır. Öyle ki Althusser (2014):

“Devletin ideolojik aygıtları ile bu aygıtların pratiklerinden söz ederken, bu aygıtların her birinin bir ideolojinin gerçekleşmesi olduğunu söylemiştik (birbirinden farklı bütün bu bölgesel ideolojilerin, yani dinsel, ahlaki, hukuki, siyasal, estetik, vb. ideolojilerin birliği ise, bu ideolojilerin egemen ideolojiye boyun eğmesiyle sağlanmaktadır). Yeniden dönüyoruz bu

teze: bir ideoloji, bir aygıtta ve bu aygıtın pratiğinde ya da pratiklerinde hep var olur. Bu maddi bir varoluştur. “

Bu maddi varoluş aracı ise televizyondur. Althusser’in söylemine göre değerlendirildiği zaman televizyon içeriklerinin ideolojik bağlamlarda oluşturulduğu ve özellikle diziler özelinde bakıldığında kültürlerin, normların oluşmasında çok önemli bir yere sahip olduğu düşünülebilmektedir. Kitle iletişim araçları var olan gerçekliği değiştirebilme gücüne sahiptir. Yönetilen her araç gibi televizyon da bu gücün içinde yer almaktadır. Kitleler, edilgen durumdayken kendilerine verilen tüm mesajları algılamakta ve özümsemektedir. Bu mesajların şiddeti ve yöntemi ise egemen ideolojinin belirlediği biçimlerde oluşmaktadır. Çoban (2014):

“Gramsci ve Althusser’in ‘hegemonya’ ve ‘rıza kavramlarının açtığı yoldan gidildiğinde görülür ki medya, egemen olmaya çalışan ideolojilerin mücadele alanlarından biridir. Bu mücadele anlam üretme, anlam kazanma ve bunu topluma kabul ettirme üzerinden yürütülür. Kitle iletişimi, toplumsal iktidarın kurulmasına aracılık eden bilginin denetimini sağlayarak toplumsal rızanın alınmasında önemli role sahiptir.”

Toplumsal anlamda rızanın oluşumu televizyonun 1950’li yıllarda dikkat çeken bir araç olmazdan evvelki hali gibi sadece haber verme yetisine bağlı değil de aynı zamanda 1960’lı yıllar ve sonrasındaki ses ve görüntü kalitesinin de artmasıyla izleyicide birçok farklı his yaratma refleksine de bağlıdır. Böylelikle televizyon aynı anda aynı yerde olabilme hissiyle insanlara benzer duyguları aşılayabilmiştir.

Televizyonun haber vermenin aksine eğlence vaadi bir noktadan sonra kitlelerle olan ilişkisini arttırmıştır. Egemenler, izleyicilerin, bağımlılıktan önce ilgi oluşturma ve merak uyandırma reflekslerinin gelişmesine odaklı üretim biçimleri belirlemektedir. Bu hissi sürecin oluşumu ise televizyonun biçimsel özelliklerinin kullanımıyla doğru orantılı ilerlemektedir. Anlatı dünyasını kullanırken yarattığı gerçeklik hissi, her evin içine girip sanki bir ailenin ferdiymiş gibi bir anlam ve en önemlisi de bilgi ve eğlenceye ulaşımın kolay olması bu duruma örnek gösterilebilir. Sözlü kültürün devamında sadece sözel değil aynı zamanda görüntü düzeyindeki bu anlatım mekanizması da bir yayın akışı kalitesi ve özgünlük özelliğinin meydana gelmesini sağlamaktadır.

İzleyicinin izleme motivasyonunu pop lerleştiren, arz talep dengesini bu popüler tüketim nesneleri içine yerleştiren egemen ideoloji, ideolojilerin bu denli yayılmasına ve kültürün end strieleşmesine de kolaylık sağlama aracı olarak televizyonu kullanmıştır. Alımlayıcısı için her dakika dünyaya açılan bir pencere görevi gören televizyon izleyicilere anlamlandırma ve inanma imk n  sunmaktadır. Verili gerçeğin üstüne başka bir gerçeğe imkân vermeyen izleyici için televizyon  ıktıları kolay ulaşılabilir ve çok çeşitli olduğu zaman egemen ideolojinin lehine bir süreç oluşturmaktadır. McQuail&Windahl:

“Televizyon (ticari) benzer pazar özelliklerine göre üretilen birbiriyle i ten bağlantılı öykülerden (haberler ve öteki programlar) oluşan organik bütünlükte bir dünyayı temsil eder. İkinci olarak televizyon izleyicilerinin (diğer kitle iletişim araçlarından farklı olarak) büyük bir bölümü seçici olmadan izler. Televizyonu izleme neredeyse bir din gibi bir ritüeldir; dinden farkı katılımın daha düzenli olmasıdır (McQuail ve Windahl, 2005).

Bu kolay ulaşılabilirlik durumu ile dini bir ritüele benzeme durumu ile eş değerdir. Radyo, televizyon, sinema vd. gibi kitle iletişim araçları teknolojik alt yapı gerektiren, teknoloji geliştikçe değişen ve kalitesini arttıran bir yapıdadır. Lakin değişmez benzer özelliklerinden bir tanesi ise kitlelerin içerikleri benzer bir ruhla tüketme isteğidir. Öyle ki kapitalist toplumların vazgeçilmez bağımlılıklarından bir tanesi tüketimdir. Bu tüketim durumu ise ticareti diri tutmaktadır. Televizyon özelinde bakıldığı zaman ise bu ticaret ve tüketim boyutu kitlelere satılan mal (içerikler) ve düşüncedir. Bu düşünce ise egemen ideolojinin düşüncesidir.

Materyal temelli bu üretim ve tüketim biçimine sahip olan kapitalist toplulukların, düşüncenin satılmasıyla kendi kültürlerinin de değişime uğramaya başladıkları yadsınamaz bir gerçektir. Düşünce satışının kitlelerle bağlantılı olması ve hatta kitlelerden yola çıkararak belirlenmesi, ki buradaki düşünce satışı televizyon çıktılarının içerik boyutudur, yanlış bilinçlerin, rızanın, sömürünün ve hatta yabancılaşmanın ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Oktay (1995)’e göre:

“Marx, El Yazmaları'ndan itibaren yabancılaşmanın emek süreciyle bağıntısı ortaya koymuş, ancak kapsamlı felsefi açılımları bulunan bu kavramın özellikle Kapitalde büyük ölçüde terk edildiği ve onun yerini “fetişizm” ve “şeyleşme” terimlerinin aldığı görülmüştür. Yine de Marx'ın düşüncesinde insanın, daha doğrusu işçinin emek sürecin de hem yaptığı işten kopması hem de bizzat kendisinin bir meta durumuna gelmesi sonunda toplumsal yaşamı açısından da kültürel yaşamı açısından da yoksullaştığı varsayımı temel bir nokta olmuştur”

Marx'ın yabancılaşma kavramıyla tüketime bağımlı kitlelerin yabancılaşması benzer bir noktadan ele alınabilir. Meta durumuna gelen tüm düşüncelerin toplumsal ve kültürel bir yoksunluk hali içinde tekrar tekrar üretilmesi, kitlesel bir mekanik üretimin oluşmasına sebebiyet vermektedir. Endüstrileşen bu kitlesel televizyon içerik üretimi de düşüncelerin rızaya dayalı olarak her zaman daha rahat kabul edilebilir olmasını sağlamaktadır. Benjamin (2015) tekrar tekrar üretim için ise bir sanat yapıtı ilkesel olarak her zaman yeniden üretilebilir halde olmuştur. İnsanların yapmış olduğu ürünler her zaman tekrardan üretilebilir, kopyalanabilir olmuştur. Bir çırak kendi zanaatını pratiğe, ustalar da kendi ürünlerini yaymak adına ve en sonda da başka kimseler kazanç elde etmek adına kopyalamalar yapmışlardır. Ancak, sanat eserinin teknik anlamda yeniden üretilmesi yenidir ve tarih boyunca bu süreç kesintili ve uzun bir şekilde de olsa artan bir yoğunlukta devam etmiştir diye belirtmektedir.

Sanat eserinin ya da kitle iletişim araçları ürünlerinin bu denli mekanik bir üretime girmesi de hem sanatın hem de kitle iletişim araçları ürünlerinin fabrikasal bir üretim, fason bir içerik ve sanat algısı yaratmasına sebebiyet vermektedir. Televizyondaki herhangi bir dizi, reklam ya da benzeri içeriklerin aynı şekilde endüstrileşerek üretilmesi popülerleşmenin getirmiş olduğu yozlaşmayı da yaymaktadır. Kitlesel üretim bir standart oluşturma biçimidir. Toplumsal normların yaygınlaşması, toplumlara göre belki değişmesi gibi birçok farklı durumlardaki standartlaşma ise üretim ve tüketimin temel yapı taşıdır. Kapitalist toplumlardaki tüketim ise burada önemli olmaktadır. Bu duruma Oktay (1995), popüler kültürün kitle kültürü tarafından yok edilmesi ve kitlesel iletişim araçlarının ki en önemlisi olan televizyonun ve videonun tüm kültürlerin (kırsal kesimin) içine yayılması ve özellikle kırsalda yaşayan kesimi ele geçirmesinin hem kültürel hem de siyasal sonuçları göz ardı edilemez diye belirtmektedir.

Kırsal kesimin içine kadar yayılan televizyon, içinde çok farklı kültürler barındıran Türkiye gibi ülkeleri tek tipleştirmek için hayati bir araçtır. Bir toplumun farklılıkları ve kültürel özellikleri o toplumun emniyet kemeridir. Kemer çözülmeye başladığı andan itibaren toplum yara almaya başlar. Böylelikle bir toplumun herkesleştigiine şahit olunur. Bu süreç ise egemen ideolojinin yegâne yönetme biçimlerinden bir tanesidir. Üretilen televizyon içerikleri ki bunlar haberler, reklamlar, diziler vd. gibi farklı biçimler içermesine rağmen konumuz gereği televizyon odaklı devam etmek zorundayız.

Toplumun yapısı kendi arz talep dengesine göre değişmektedir. Türkiye Cumhuriyeti gibi kapitalist tüketim toplumlarında bu tek tipleşme bir aranan “kültür” olarak var olmaktadır. Neyin üretildiğinden çok ne kadar tüketildiğine odaklanan bir toplum yapısı oluşmaktadır. Bunun en önemli sebeplerinden bir tanesi ise kitle iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim araçları aracılığı ile oluşturulan dizi, film, reklam gibi ürünler toplumu etkileme gücüne sahiptir.

Türkiye’de televizyonun ilk yayını 9 Temmuz 1958 yılında gerçekleşmiştir. O dönemlerde Türkiye ve Avrupa arasında bariz farklar mevcuttur. 1950’li yılların sonunda Avrupa’da televizyonun alımlanış şekli tartışılırken Türkiye bu teknoloji ile yeni tanışmaktaydı. Hickethier (2008), 1950’li yılların ortalarına doğru Avrupa’da televizyonun giderek artan bir “Amerikan aracı” algısı ve modern yaşam biçiminin de bir örneği olarak algılanmaya başlandığını ancak Soğuk Savaş ile beraber de daha çok tüketimi özendiren, daha bireysel ve zaman öldürücü bir aracı sembolleştirdiğini, sonucunda ise ideolojik bir araca evrildiğini belirtmektedir. Türkiye tek kanallı yayınlara yeni başlarken, Avrupa’da televizyonun ideolojik ve tüketim temelli bir araç olduğu fark edilmeye başlanmıştı.

Türkiye’de ilk dönemlerde tek kanal üzerinden siyah beyaz fakat sonraları renklenen televizyon yayınları yıl 1990’lara geldiğinde ise özel kanalların da açılmasıyla beraber değişikliğe uğramıştır. Dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal döneminde başlayan bu süreç için Özal, “Anayasayı bir kere ihlal etmekle bir şey olmaz” sözünü söylemiştir. Dönemin siyasal perspektifine bakıldığında ise Yengin (1994), Turgut Özal, Cumhurbaşkanı seçildiğinde ilk gezisini Amerika Birleşik Devletleri’ne yapmıştır. Bu yolculukta uçaktaki gazetecilere “başka ülkelerden Türkiye’ye yayın yapmanın bir engeli yok. Dışarıdan kanal kiralayıp Türkiye’ye yayın yapılabilir” diyerek özel kanallara alan açmıştır diye belirtir.

Televizyonun bu politik kapsamı üretilen içeriklerin de belirli sınırlar çerçevesinde oluşmasına neden olmaktadır. Televizyon içerikleri dönemin siyasal ve kültürel ikliminden uzak olamaz. Bu birliktelik toplumun kültürüne etki etmektedir. Öyle ki kültür denilen bu kavram topluma ait ve sürekli zenginleşen ancak aynı zamanda toplumun dönüşümlerine göre de tekrar şekil alan bir yapıdadır. Kültürler toplumları ayakta tutmaktadır. Toplumun yaşadığı her değişim, kendisini ilk önce kültürde göstermektedir.

Bars (2021) televizyon, popüler kültürü üretip aktarmanın yanı sıra kültürü aşılایandır. Toplum bireylerinin yaşam pratiklerini ve alışkanlıkları kazanmasını, diğer bir yandan kazanılmış bu alışkanlıkların değişebilmesini de sağlamaktadır. Bu noktada televizyon, toplumsal ve özel yaşam tarzlarını belirlemek için geleneksel kalıpları önce normalleştirir ve izleyiciye verir, akabinde bu normalleştirdiğı geleneksel kalıpları yıkar ve sonucunda ise yeniden biçimlendirir çünkü toplumsal değişim toplumun kendinden olduğı araçları kabul etmesiyle başlamaktadır. Bundan sebep televizyon ilk önce geleneksel olandan yola çıkar ve topluma yakınlık kurar diye belirtmektedir.

Televizyon toplumla arasındaki bağı üretim şekli ve ürettiğı içeriklerle kurmaktadır. Bugünün yayıncılığında, sabah programları, öğlen kuşağındaki evlilik, gelin ve kayınvalide temalı içerikler ve gün sonunda yemek yarışmaları ile haber, reklam ve diziler olarak genel bir tanımlama yapılabilir. Böylelikle televizyon, eğlendirir, bilgilendirir ve reklamlar aracılığı ile satış yapar. Televizyon tüm bunları yaparken ise esasında bir düşünce, fikir alışverişi yapmaktadır. Televizyon da kendi içinde bulunduğı medyayı, kimlikleri, toplumsal bağları, duyguları oluşturur ve bu oluşturma işlemini de standartlaştırarak yapar. Belirlemiş olduğı hedef kitlesine dair doğru verilerle iletişime geçer ve sözlü, yazılı kültür yerine daha güçlü olan görsel bir kültür oluşturma uğraşına girer.

Bu görsel kültür yapısı da belirli reklamlar ve diziler aracılığı ile oluşturulmaktadır. Ancak reklamlar satış ve pazarlama refleksleri içerirken diziler daha çok toplum ve kültürle iletişim halinde kalmak ve onları tekrar anlatmak bağlamından kopmamaya çalışır. Dolayısıyla televizyon her yaş grubundan insanın içeriklere ulaşmasını sağlayan ve bunları da hikâye temelli bir anlatım ile gerçekleştirmeye çalışan sistemlerin başında gelmektedir.

Birden fazla kaynaktan beslenen televizyon yayıncılığı, dini bir ritüel gibi akış içindedir. Herkesin belirli saatlerde televizyon karşısında olması, bu durumun çerçevesinin saatlerle programlanıp, kitlelerin aynı içeriğı ortak saat diliminde tüketmesi bu durumu en rahat açıklayan örneklerden biri olabilir. Pek tabii izleyiciler belirli motivasyonlarla televizyon karşısına geçmektedirler. Örneğin, haber almak isteyen belli bir grubun haber saatlerinde televizyon karşısında olması ile dizi izlemek isteyen grubun başka bir saat diliminde

televizyon karşısında olması motivasyon süreçlerinin içeriklerle oluştuğunu göstermektedir.

Bu noktada televizyonun kaynak sayısının fazlalığı da kitleselleşme oranını arttırmaktadır. Teknolojinin gelişmesi ile yeni medya araçları ve dijitalleşme ile yayıncılık formatlarında değişiklikler ya da seçenekler farklılaşmış olsa bile televizyonun hedef kitlesinin, ihtiyaç, arzu, yaş, cinsiyet ve ekonomik gibi ayrımlar gözetmeden herkesi kapsayabildiği de bir gerçektir. Bu durum da televizyonun sahip olduğu güç ve ulaşılabilirlik kolaylığını göstermektedir. Çelenk (2005) 1990'lı yıllarda Türkiye'de televizyonun yaşadığı değişimin ve çok kanallı yayıncılığın artmaya başlamasının rekabet ortamı oluşturduğunu ve bu durumun da bazı eğilimlere yol açtığını, bu eğilimlerin de en çok televizyon dramalarında görüldüğünü belirtmektedir. Televizyonun bu eğilimlere sahipliği ise onun aynı zamanda dramatik bir eğlence aracı olduğundan kaynaklanmaktadır.

Televizyonun eğlence aracı olmasını ise Postman (2010), basit sözlerle sınırlandırılmamış konuşma araçlarının çeşitliliğine baktığımız zaman farklı kültürlerin ne kadar fazla dünya görüşü içerdiğini zihnimizde rahatlıkla canlandırabiliriz. Zira kültür denilen şey sözün eseri olmanın yanı sıra resim sanatından hiyeroglif, alfabeden televizyona kadar birçok farklı iletişim aracından tekrardan yaratılmaktadır. Dilin kendisi her araçta yani "medium" denilen şeyde düşüncelere, hassasiyetlere ve kültüre göre şekillendiğini ve bu yönelim ile benzersiz bir şekilde yeni söylemler oluşturduğunu görmekteyiz. McLuhan'ın araç mesajdır söylemi de buna dayanmaktadır. Ancak mesaj, dünyamızla ilgili somut bir açıklama yapar. Medyamız, daha çok gerçekliği anlatan ama anlaşılması zor olan fakat güçlü içerikleriyle de metaforlara benzemektedir. Yaşantımıza gerek sözlü gerekse basılı ya da televizyon kamerasından olsun, medyamız metaforlarımızı bizim adımıza sınırlar, bir araya sokar, çerçeveleştirir, büyütür, daraltır, renklendirir ve dünya görüşümüze etki edecek fikirlerin oluşmasını sağlar diye belirtmektedir.

Medyanın yani aslında ele alınan konu gereği televizyonun kamerası ekran açısından bizi sınırlar. Bu ise bizim neyi görmemizi neyi görmememiz gerektiğini söylemektedir. Araya aracı olarak giren teknik göz, birçok farklı elin dokunuşu ile kontrol edilebilir ve yönetilebilir hale gelmektedir. Dolayısıyla neyi izlediğimize karar veren şey neyi algıladığımızı da sınırlamaktadır. McQuail ve Windahl (2005) Kitle iletişim modelleri

kitabında Comstock'un televizyonun bireysel davranış üzerindeki psikolojik etkisinden bahseder. Kuram, televizyon izlemenin yani özellikle dramatik kurgunun etkisini ele alır ve televizyon izlemenin davranış öğrettiğinin yanı sıra televizyonun başka kaynaklar aracılığı ile öğrenilen konusunda da izleyici harekete geçirdiğini varsayar. Kuram, izleyicinin davranışa uygun bir girdi aldığını ve bu girdinin temsili olduğunu, bu temsillerin insanlarda heyecan uyandırma, ilgi, dürtü gibi duyguları beslediğini ve sonucunda ise belirli eylemlerin sergilenişlerinin büyük olasılıkla o eylemin öğrenilmesine yol açacağını vurgular. Sonucunda ise bu kuramdaki kavramları şöyle tanımlar:

- **Televizyonun Eylemleri:** Gösterilen herhangi bir insanın genel davranışları
- **Girdiler:** Televizyon ya da başka kaynaklar aracılığı ile alınanlar
- **Televizyonun uyandırdıkları:** Kişinin motive duygusunun artması
- **Algılanan Sonuçlar:** Tv çıktılarının alımlayıcılar tarafından eyleme yol açtığı tüm değerler kümesi
- **Televizyondan Algılanan Gerçeklik:** Tv eylemlerinin gerçek hayatla uygunluğu

Televizyonun izleyicide belirli duyguları uyandırması, dramalar aracılığı ile de eyleme geçirebilmesi, televizyonun imgelerle, görüntü, ses ve diyaloglar düzeyindeki yeteneği ve çıktıları sayesinde mümkün olmaktadır. Bu noktada, tüm bu imgelerin, dramalar aracılığı ile meydana gelmesi de dramalardaki temsillerin gücü ile ilgili bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Daha önce de alıntıladığımız gibi Stuart Hall, “Shorter Oxford English Dictionary” adlı eserinde temsil konusunu böyle açıklamaktadır:

“Bir şeyi temsil etmek, bu resim Habil’in Kabil’i öldürülüşünü temsil ediyor örneğindeki gibi zihnimiz ya da duyularımızda betimleme aracılığı ile ifade ya da imgelem oluşturup zihnimizde canlanmasını sağlamak; onu betimlemek ya da tasvir etmektir.

Temsil etme aynı zamanda Hristiyanlıkta İsa’nın çilesini ve çarmıha gerilişini temsil eder gibi sembolize etme, yerine geçme, simgeleme ya da yerini tutma anlamlarına gelir” (Hall, 1997).

Serpil Kirel ise (2018), Kültürel Çeşitlilik ve Sinema kitabında Stuart Hall’un temsil açıklamasını, dili kullanarak anlamlı bir şeyler söylemek ya da dünyayı başka insanlara

daha anlamlı göstermek olduğunu, aynı zamanda temsilin kültür ile bağlantısını ele alarak anlamların üretilip, bunun da işaret ve imgelerle dil aracılığı ile yapıldığını belirtmektedir.

Televizyon temsilleri sinemanın oluşturmuş olduğu en önemli miras olan dramatik yapı, montaj, ses, görüntü gibi teknik unsurların yarattığı dilden alarak kendi yapısı içinde barındırdığı diziler aracılığı ile bu temsilleri oluşturmaktadır Türkiye’de diziler 1970’li yıllarda yapılmaya başlanmıştır. O dönemlerdeki yerli dizi eksikliğinin olması TRT’nin yurtdışından aldığı yabancı dizilerin yayınlanmasına sebep olmuştur (Doğanay ve Aktaş, 2021). 1990’lı yılların başlamasıyla ve özel kanalların kurulması ile başlayan yerli dizilerde ise dönemin sosyal yapısının etkisi görülmektedir. 1990’lı yıllarda yerli diziler önemli bir noktadadır. Öyle ki artan özel kanalların en önemli ihtiyacı programlar olmuştur. Bu ihtiyaç ise özel kanalların hem program hem de dizi çerçevesinde yatırımlar yapmasına sebebiyet vermiştir. Dolayısıyla 1990’lı yıllarda Mahallenin Muhtarları (1992), Süper Baba (1993), Çiçek Taksi (1995), Bir Demet Tiyatro (1995), Tatlı Kaçıklar (1996), Baba Evi (1997), Kara Melek (1997), İkinci Bahar (1998), Ruhsar (1998) ve Yılan Hikayesi (1999) gibi projeler popüler diziler olarak yayınlanmıştır (Özsoy 2019).

Bu dizilerde genellikle aile, kent yaşamı, fedakâr anne gibi temsillerin temel alındığı görülmektedir. Diziler karakterleri aracılığı ile topluma ayna tutmaktadır. Hem toplumun o dönem içinde bulunduğu durumu yansıtır hem de toplum dinamiklerindeki rollerin kendisi içinde pekiştirerek yansıtır. Dizi sektörü 2000’li yıllar ilerledikçe hem teknolojinin gelişmesi hem de siyasal değişimlerden etkilenmiştir. Öyle ki kanal sayısı arttıkça birçok dizi üretimi gerçekleşmiş ancak bu dizilerde benzer temsil sorunları da meydana gelmeye devam etmiştir.

Dizilerdeki temsil sorunları kadınların sadece anne, kötü kadın, destekçi, özgüvensiz vb. gibi gösterilmesinin yanı sıra aynı zamanda ekranda kalma süreleri ile de ilgilidir. Bu noktada yapılan bir çalışma göstermektedir ki 2004 yılının 9 ayı dizide toplam karakterlerin sayısı %64 oranıyla erkek olurken %38 ile kadın olmuştur (Özmen, 2005).

Televizyon Dizilerindeki Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Araştırması 2018’e göre kadın karakterler sayısal anlamda erkek karakterlerin altında kalmıştır. Böylelikle anlaşılmaktadır ki kadın karakterlerin sınırlı temsilleri, erkek karakterlere oranla daha geri planda kalmalarına sebebiyet vermiştir çünkü kadın karakterlerin temsil ediliş

biçimleri geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarına atıfta bulunurcasına ele alınmış ve düzen içerisinde konumlandırılan alanları kadına ait sayılan ve değerlendirilen alanlarla daraltılmıştır (Akca ve Ergül, 2019).

Kadınların dizilerde belirli kalıplarda gösterilmesi kadın hakkındaki toplumsal cinsiyet rollerinin pekişmesine neden olmaktadır. Aileden başlayıp okula oradan da kitle iletişim araçları ile pekiştirilen kalıp yargılar kadınların hem sosyal yaşamda hem de televizyonlarda alanlarının daralmasına neden olmaktadır. İnsanlar gördükleri karşısında, ki bu gerçek veyahut sanal olabilir, durumu gözlerler ve kendilerince doğru zaman geldiğinde ise özdeşleşme yaşadığı bireyleri model olarak ele alırlar. Bunun sonucunda ortaya çıkan taklit durumu ise bir müddet sonra davranışa dönüşür. Öyle ki bu davranış kişinin bir parçası olur ve yer eder. Dolayısıyla kitle iletişim araçlarının model olarak sunduğu karakterlerin temsilleri ise toplum nezdinde bir fikre, oradan da davranışa dönüşür (Dökmen, 2018). Bu davranış kalıpları da kadınların ve erkeklerin nasıl gösterildiğine göre oluşmaktadır.

Dizilerde kadınlar genellikle güçten düşük, fazlasıyla narin ve birinin korunmasına muhtaç halde temsil edilmektedir (Kutlu, 2022). Dolayısıyla toplumda yerleşen “kadın” fikri bu diziler aracılığı ile pekiştirilir. Dizilerdeki temsil edilme biçimlerinin erkek egemen bir fikre dayanması, şiddetin, gücün, bolluğun, imkânın tek elde yani erkekte toplanması kadın karakterleri sadece dizilerde değil, zihinsel olarak toplumda kadının bu güç karşısında “muhtaç” halde olması düşüncesine neden olmaktadır. Öyle ki televizyonun, yaşlılar, kadınlar, çocuklar üzerinden geleneksel algının insanlara ekilmesini ve bu sayede de bir güç hiyerarşisi sisteminin oluşmasını sağladığını söylemektedir (Gerbner, 2014).

4. DİZİLER VE KARAKTERLER

4.1 Karakter Nasıl Yaratılır?

Aristoteles Poetika adlı eserinde (1987), tragedyalarda önceliğin öykü olduğunu, karakterin sonradan geldiğini belirtir. Bir anlatıda, öykünün devinim sağlayarak gelişmesi, karakterin de aynı oradan devinip değişmesine sebebiyet vermektedir. Böylelikle karakter öykü ile bir çizgi üzerinden sürekli ilerlemektedir.

Aristoteles karakterleri oluştururken karakterlere bazı özellikler belirlemiştir. Karakterlerin olay örgüsüne hizmet ederken aynı zamanda belli başlı özelliklerine odaklanmıştır. Aristoteles'e göre karakterler ahlak bakımından iyi olmalıdır. Bu durum karakterin izleyiciler tarafından sempati kazanmasına sebebiyet verecektir. Ancak unutulmamalıdır ki Aristoteles, kusursuz kahramandan yola çıkmaz. Bir diğerk yandan ise karakterler toplumsal konumuna ve doğasına uygun olmalıdır. Bu durum karakterin daha kabul edilebilir olmasını sağlamaktadır. Son olarak ise karakterler gerçekçi ve tutarlı olmalıdır diye belirtir (Aristoteles, 1454 a.b.).

zdemir Nutku ise Dram Sanatı (2001) kitabında, Aristo'nun karakter hakkındaki düşüncelerini açıklarken, karakterin iyi ya da kötü olarak doğmadığını çünkü eğer böyle olsaydı doğa ile benzeşen özelliklerimize ters düşeceğini, böylelikle erdem ve kötülük gibi kavramların davranışsal dzeylerimizde geliştiğini ve bir karakterin buna olan bağlılığının da davranışları ile ortaya çıktığını, sonucunda ise davranışların srekliiliğinin karakterler bazında eğilime sebebiyet verdiğini ve karakterin hep bir aksiyon içinde biçimlendiğini savunmaktadır.

Karakterler yaratılırken hem dramatik yapı ile olan bağlantısı hem de kendi öz hikayesi dikkate alınmaktadır. Karakterin kendi hikayesi ise karakterin özelliklerine ve yaşam biçimine göre şekillenmektedir. Her karakterin özellikleri başkadır. Ne anlattığımız ile ilgili olan bu süreç karakterin de nasıl biri olduğunu ortaya koymaktadır. Nutku (2001)'e göre karakter kendine ait nitelikleri ve davranışları olup buradan yola çıkarak düşüncelere, eğilimlere ve kendine ait tepkilere sahip kişilerdir.

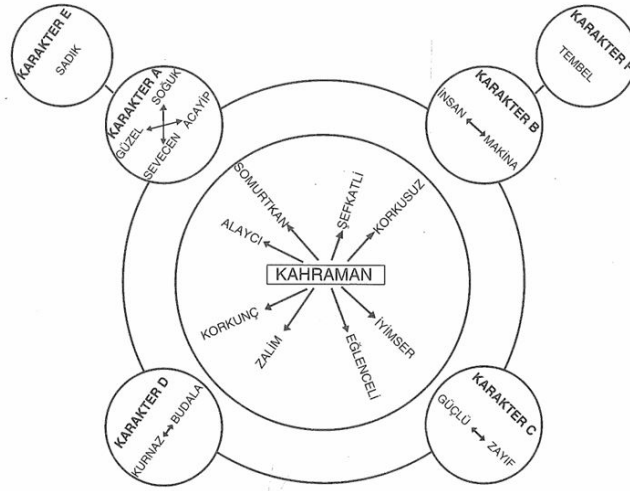
Karakter bir senaryonun, dramatik yapının temel unsurlarından ve ateşleyici glerinden bir tanesidir. Film ya da dizilerde, kısaca dramatik yapısı olan bütün biçimlerde, izleyicilere sunulan her akış, karakterler ve bağlantılı hikayeler üzerinden sunulur. İzleyiciye sunulan bu dramatik yapıda ise hem hikâye hem de karakterler birbiri ile bağlantılı olarak bir devinim içinde gelişir ve değişir. Sevdal şener Drama Sanatı (2011) kitabında, yazarın hikâye ve karakteri kurgularken, tüm içeriğin seyirci tarafından anlaşılması ve en etkili şekilde de iletilebilmesini temel amaç edindiğinden bahsetmektedir. Bu temel amaç ise karakterin ve bağlantılı olduğu hikâyenin doğru şekilde kurgulanması ile mümkündür.

Hikâye içindeki gelişim karakterle beraber devinime uğradığında anlam zenginliği oluşmaya başlamaktadır. Öyle ki bu temel unsur yani karakter meselesi Aristoteles'ten başlayan ve gerek tragedyalarda gerek romanda gerekse sinema ve dizilerde sıklıkla ele alınıp incelenmiş ve sınırları çizilmeye çalışılmıştır. Özdemir Nutku, karakteri ele alırken psikolojik temelli özellikleri ve kendine ait nitelikleri olan bireyleri karakter olarak tanımlamakta ve bu kişilerin kendilerine ait eğilimleri olduğunu, özel davranış kalıplarının, tepkilerinin olduğunu belirtir. Devamında ise karakter ve tip ayrımındaki farkı, tiplerin düşünsel ve duygusal temsilciler olduğundan, karakterlerin ise daha karmaşık insani huyları, özellikleri kendi çelişkisi içinde ele alan ve insanı daha yakından anlatan bir derinliğe sahip olduğunu belirtir (Nutku, 2001).

Aristoteles'in başlatmış olduğu karakter ve öykü tartışması hala devam etmektedir. Hikâyeden bağımsız bir karakter ve karakterden bağımsız bir hikâye pek mümkün değildir. Bu tartışma birçok farklı şekilde ele alınmıştır. Öyle ki karakterin ne olduğu ve bu tartışmanın da bir açıklaması olacak olan yaklaşımlardan bir tanesi de Robert Mckee'ye aittir. Mckee, yapının karakterden bağımsız olmayacağını ve asıl meselenin *karakter* ve *karakterleştirme* farkı olduğunu savunur. Öyle ki ona göre *karakterleştirilmiş* insan, insani özellikleri gözlemlenebilirdir. Örnek vermek gerekirse eğer, yaş, cinsiyet, tutumlar, eş, ev, araba, giysi, meslek, değerler ve tutumlar gibi her insana ait olan ve belirlenebilir her şeydir. Ancak, gerçek bir karakter ise baskı altında verdiği tepkiler ve yapmış olduğu seçimlerle belirlenir diye belirtir (Mckee, 2011).

Robert Mckee, karakterin öyküdeki işlevselliğini ele alırken onun gerçeklikle olan ilişkisini baskı altındaki halinden ortaya çıkartır. Ona göre baskı altındaki karakter her şeydir ve hikâyeye de hizmet etmektedir. Böylelikle karakterin inanırlığı daha da ön plana çıkmaktadır. İşte tam da bu noktada karakterin baskı altındaki hali, yaşadığı zorluklar,

sorunlar vb. gibi birçok farklı nedenden kaynaklanmaktadır. Bir karakter filmik zaman içinde değişir, dönüşür ve bu durum karakterin ve hikâyenin şekillenmesine neden olur.



Görsel 1. Robert McKee Karakter Gelişim Haritası (McKee R. 2011)

Robert McKee, karakteri tanımlarken kahraman ve diğer karakterleri inceleyerek ele almaktadır. Ona göre görsel 1’de görüldüğü gibi kahraman merkezdendir ve gerçek karakter özellikleri vardır. Böylelikle diğer karakterler bu kahramanla ilişki içindedir. Öyle ki bu durumu McKee (2011), “Güneş sistemi gibi bir rol taksimi hayal edin: Kahraman güneştir, gezegenlerin konumunu belirleyen güneş gibi yan rolleri belirler; figüranlar da gezegenler etrafındaki uydular olarak konumlanır ve hepsi merkezdekinin çekimsel gücü tarafından yörüngede tutulur” diye belirtir.

Yazınsal alanda bir karakterin oluşması için birçok farklı yaklaşım ve inceleme yapılsa da özellikle senaryo bağlamında bakıldığında kahraman unsuru ön plana çıkmaktadır. Kahraman da bir karakterdir ve sinema ya da dizi özelinde bakıldığında kahraman tüm hikâyenin yollarının kendisine çıktığı bir noktadadır. Öyle ki bu doğrultuda birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar hem karakterin ne olduğu, karakterler ve tipler arasındaki farkların ne olduğu ile ilgili olabilirken aynı zamanda kahramanın kendi yolculuğunun sinema ya da dizilerdeki hikâyenin gidişatına nasıl etki ettiğini de belirlemiştir.

Bir kahraman yani ana karakter bütün hikâyenin baş unsurudur. Bu noktada ise bir film ya da dizi senaryosu içinde karakter ve tip arasındaki farkın ne olduğu önem arz etmektedir. Öyle ki yapılan birçok çalışma içinde karakter ve tip arasında ayrımlar yapılmıştır. Feridun Akyürek karakter ve tip konusunda ayrım yaparken öyküyü oluşturan tüm noktaların insan ögesi temelli olduğunu söylemektedir. Ona göre insani değerleri, belirli özellikleri, güduları vb. özelliklere sahip olmanın sonucunda toplumsal anlamda bir kimliğin var olacağını söylemektedir. Öyle ki karakter ve tip ayrımını yaparken de konulu filmler, televizyon dizilerinde iki tür kişinin olduğunu, bunlardan bir tanesinin karakter diğeri ise tip olduğunu belirtir (Akyürek, 2015).

Feridun Akyürek'in bu ayrımı ile Robert Mckee'nin söylemiş olduğu işlevsellik durumu benzer bir noktadadır çünkü Feridun Akyürek'e göre de işlevsellik ve öykü bağlamı benzer şekilde ele alınmıştır. Robert Mckee'nin karakterleştirmesi gibi Akyürek'in de tiplendirmesi vardır. Tiplendirme geleneksel anlatı yapısının içinde en çok başvurulan yöntemlerden biridir. Bu işlemdeki en önemli unsur derinlik ve kişisel gelişimi olmayan karakterler sanki yaşamıyormuş izlenimi vermesi ve sadece yazarın düşüncelerini aktarma görevinin bulunmasıdır. (Akyürek, 2015).

Bir diğer noktadan ise Akyürek tipleri kendi içinde gruplara ayırmaktadır. Evrensel, toplumsal, dondurulmuş, tarihsel, tinsel ve hayal ürünü tipler olarak ayrılan bu gruplar aslında her dizi ya da filmde gördüğümüz ve yaşam içinde karşılığı olan özellikleri barındıran kişiler olarak gözükmektedir. Ancak bu noktada tip ile karakter ayrımını yaparken kişilik vurgusu yapmaktadır.

Kişilik, insani değerlere sahip olan, inandırıcı, izleyiciye bilgi veren öyküye olayları geliştirmek konusunda yardımcı olan bir unsurdur ve kişiliğin yani karakterin senaryoda ele alınış şekli için özellikle fiziksel özelliklerine ve kendisinin ya da diğer bireylerin onun hakkında söylediklerine odaklanır. Öyle ki Akyürek (2015)' göre:

“Kişinin kişilik yapısı çeşitli olaylar karşısındaki yönelimleri / tepkilerine ilişkin çok değerli ipuçları ve gözlem, araştırma, inceleme, hayal gücü bir araya getirildiğinde elde edilir. Bu çalışma sonucunda kişiliği oluşturan özellikler tipte olduğu gibi öz ve vurgulu olana indirgenmese de yine de bir elemenden geçirilir. Gereksiz ayrıntı tip için olduğu kadar kişilik için de zararlıdır. Yazarın kişiliği oluşturacak bileşimi yapması için psikolog, sosyolog olmasına gerek yok”

Sinema ve dizi senaryosunda karakter ve kahraman noktasında yapılan birçok çalışmada kahramanın hikâye ile bir çizgide ilerlediği görülmektedir. Bu iki ana unsur birbirine sıkı sıkıya bağlı ve izleyiciyi ikna etmek, inandırmak üzerine kurulu bir yapıya sahiptir. Sinema ve dizilerdeki hikayelerin anlatılma biçimleri ve süreleri birbirinden farklı da olsa hikâye ve karakter gelişimi benzerdir. Öyle ki Amerikalı yazar Syd Field ise karakter hakkında şöyle söyler:

“Karakter aksiyondur, bir kişinin kim olduğunu yaptıkları belirler, illa söyledikleri değil. Sinema davranışlardan ibarettir. Çünkü hikâyeyi resimlerle anlatıyoruz, karakterin yüzleşmesi ve aşması gereken olaylar karşısında nasıl tepkiler verdiğini göstermek zorundayız” (Field, 2019).

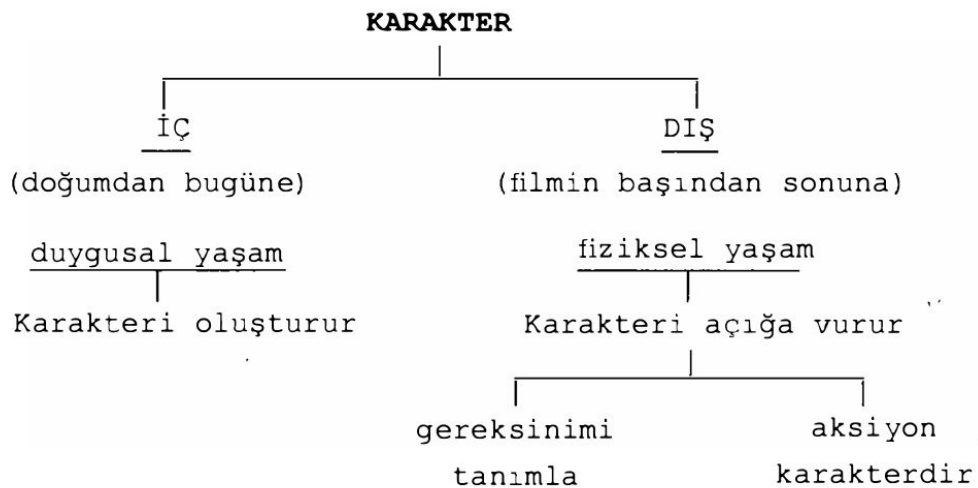
Syd Field’ın belirttiği gibi sinema davranışlardan ibarettir. Göstermek söylemekten çok daha iyidir. Bu durum sadece hikâye açısından değil karakterlerin oluşumu açısından da böyledir. Karakterler sahici ve derinlikli olmak zorundadır ki inandırıcılıkları güçlü olsun. Böylelikle bütün bu alandaki açıklamaların ortak noktasında görülmektedir ki sahici bir karakterin en önemli özelliği baskı ve sorun altında nasıl tepkiler verdiğini görebildiğimiz karakterlerdir. Senaryoda bir karakter yaratırken seyircinin inanması için en önemli noktalardan biri de karakterin düştükçe daha da düşmesi, sorun yaşadıkça daha da büyük sorunlarla karşılaşmasıdır. Kısaca iyi bir karakterin en önemli özelliği hikâye kendi zamanı içinde akarken yaşadığı zorluklar karşısında gerçekteki insan gibi nasıl davranışlar sergilediğinin cevabında yatmaktadır.

Syd Field iyi bir karakterin yaratılırken dört temel dayanak noktasının cevaba ihtiyaç duyduğunu belirtir. Ona göre iyi bir karakter yaratmanın dört temel özelliği, dramatik gereksinim, karakterin bakış açısı, karakterin tavrı ve değişimidir. (Field, 2019). Buradan anlaşılmaktadır ki dramatik bir yapı yani hikâyenin gidişat silsilesi içinde karakterinizin hikâye ile bağlantılı şekilde ilerleyebilmesi gerekmektedir. Bu ilerleme karakterin bir arayış süreci, kaçış süreci vb. olabilmektedir. Örneğin dramatik gereksinim için Metin Erksan’ın “*Susuz Yaz*” filminde çiftçi Osman, arazisinde çıkan suyu diğer komşuları ile paylaşmak istemez. Hikâye içindeki temel dramatik gereksinime en basit örnek bu verilebilir.

Bir diğer nokta olan karakterin bakış açısı ise bizim gerçek dünyadaki bakış açımızla eş değerdir. Bir film ya da dizi senaryosunda yaratılan karakterin inandırıcılık ve derinlikle

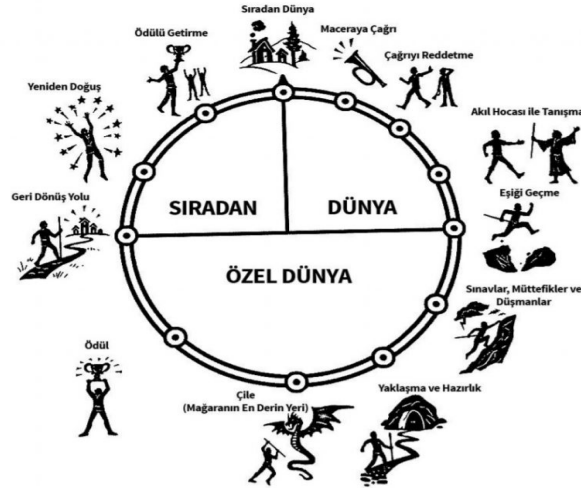
olan ilişkisi onun temelde gerçek hayattaki karşılığı ile eş değer bir pozisyonundadır. Öyle ki eğer karakteriniz Tanrı'ya inanmıyorsa inanmıyordur. Bakış açısı ise karakterin tutumu, tavrı, duruşu, düşünce yapısıdır ve bu durum hikâyenin temel çatısı olan çatışmayı yaratmaktadır. Örnek vermek gerekirse eğer Tanrı'ya inanmayan bir karakterin Cami'den çıkmayan bir babası varsa, akşam yemeği sahnelerindeki bu farklılık bir çatışma yaratacaktır. Bu bir formüldür ve genel çatıyı oluşturmaktadır.

Karakteri formüle ederken aslında hikâyenin de formüle edildiğini unutmamak gerekmektedir. Öyle ki daha zihinsel süreçte bir karakterin yaratımı belli başlı soruların cevaplarına ulaşıldıkça ortaya çıkmaktadır. Zihinsel süreçte sorulan doğru sorular ve verilen doğru cevaplar karakterin bedenleşmesine ve canlanmasına neden olacaktır. Böylelikle karakterin doğumundan itibaren çocukluğu, annesi, babası, nasıl bir okulda okuduğu, ilk âşık olduğu oğlan ya da kız, en sevdiği spor dalı, en sevdiği yemek, saçları, gözleri vd. gibi birçok sorunun karşılığının o bedende doğru bir şekilde karşılığının olması gerekmektedir. Bu bir süreçtir ve süreç doğru soru ve cevaplarla oluşmaktadır. Syd Field (2012), yazım sürecinde soruların “ne” sorusu ile sorulmasının doğru cevaba ulaşmada yardımcı olacağını ve bunun belirli bir zaman alacağını, ancak sürece olan güvenin doğru sorular sorup doğru cevaplar almanıza yardımcı olacağını, sonucunda ise karakterin tüm içsel dünyasını, yaşamını sağlam bir zemin üzerinde inşa edildiğini belirtmektedir. Syd Field karakterin oluşumu için bir şema belirlemiştir. Onun karakter şeması işe şöyledir:



Görsel 2. Syd Field Karakter Gelişim Haritası. (Field, 2012)

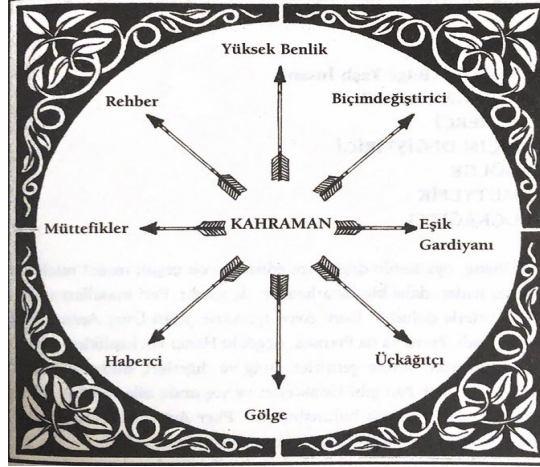
Bu şemada Syd Field karaktere soruların sorulmasını ve karakterin doğumundan bugüne kadar incelenmesini önermektedir. Buna ise *Karakter Biyografisi* adını vermektedir. Karakterin duygusal yaşamı onun gerçek kişiliğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla doğru sorularla bezenmiş bir karakterin de film ya da dizi içindeki zamanda olaylar ve çatışmalar içinde kendini açığa vurmasına sebep olacaktır diye belirtmektedir (Field, 2012).



Görsel 3. Christopher Vogler Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Döngüsü (Vogler, 2009)

Bir diğer yaklaşımı ise Christopher Vogler Kahraman'ın Sonsuz Yolculuğu kitabında yapmaktadır. Ona göre kahramanın bir yolculuğu vardır. Bu yolculukta ise geçtiği belirli yollar mevcuttur. Görsel 3'te görüldüğü üzere kahraman sıradan dünyasından bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk bir döngüdür ve kahraman kişisi sonucunda bir yere varır. Bu varış içsel bir dönüşüm de olabilir, fiziken de olabilir. Ancak Christopher Vogler bu kahramanı bu yolculuğa çıkarmadan önce kahramanın ne olduğu ile ilgili soruya cevap vermektedir.

Öyle ki Christopher Vogler'e göre belirli arketipler vardır. Bu arketipler kahramanları doğru anlamak ve tanımak adına bir yöntemdir. Bu kavram Vogler (2009)'a göre bir öykünün içindeki kahramanın işlev ve amacını kavramanın en temel aracıdır diye tanımlar. Kısaca arketipler kahramanı tanıtan yegâne bir yoldur. Arketip kavramı her nasıl öykü, roman vb. diğer yazınsal alanın vazgeçilmez bir unsuru olsa da filmde ve dizide yaratılan ve bir yola çıkan kahraman için en temel noktalardan bir tanesidir. Bu arketiplerin belirli yöntemleri vardır. Kahraman arketipleri için oluşturmuş olduğu şema ise şöyledir:



Görsel 4. Christopher Vogler Kahraman Arketip Şeması (Vogler, 2009)

Şemada da görüldüğü gibi Vogler kahramanın merkezde olduğu ve dramatik yapının içinde yazar ve seyirci için belirli arketipler kullanmaktadır. Bu arketipler insanın tüm özelliklerini taşımaktadır. Her öykü, bir insanın doğumu, ölümü, yaşamı ve yaşamı içindeki yaşadıkları her şey gibi tüm evrensel değerleri kendi içinde barındırır. Sonucunda ise herkesin kavrayabileceği evrensel arketipleri içinde taşıyan karakterlerle bir hikâye anlatılmaktadır (Vogler, 2009).

Tüm bu farklı yaklaşımlar hikâye anlatıcılığının sinema ve dizide nasıl yapıldığını ve bu hikayelerin ana kahramanları başta olmak üzere karakterlerinin nasıl oluşturulduğunu anlatmaktadır. Tüm çalışmalar göstermektedir ki ortak nokta karakterin inandırıcılığı için gerekli olan şeyin evrensel nitelikli, insanın tüm özelliklerini taşıyan, baskı altındaki gerçek karakterlerdir. Tipleştirme ve karakterleştirmeden farklı olarak sadece dışsal olarak farklılığının görüldüğü karakterler değil de içsel dünyasının oldukça zengin ve sorunlar karşısındaki tutumları, davranışları ve süreç içindeki tüm kararlarının etkisinin gözlemlendiği karakterlerin inandırıcı ve gerçek karakter olduğu anlaşılmaktadır.

4.2 Dizilerde Temsil

Geleneğini sinemadan alan televizyon yapımları içinde birçok farklı türü barındırmaktadır. Reklam, haber, diziler, spor programları, siyaset programları vb. farklı birçok tür canlı ya da bant olmak üzere yayınlarını gerçekleştirmektedir. Bu yayınlar global ve yerel olarak farklı coğrafyalara uzanabilir ve bir şeyler anlatabilir.

Bu global yayıncılık herkesin her şeye aynı anda ulaşmasını sağlayan bir ağ sistemidir. Tüm dünyada insanlar haberleri canlı şekilde takip edebilir ve başka ülkelerde neler olduğunu öğrenebilir. Aynı zamanda televizyon reklamlar aracılığı ile izleyicisine herhangi bir ürünü kendi kültürel kodları içinde satışını yapabilmektedir. Bu aktif yayın süreci televizyonun etki boyutunu yukarılara taşımaktadır. Böylelikle seyirci aynı anda birçok yönden etkilenebilir, öğrenebilir, eğlenir ya da üzülebilir.

Bu farklı duyguları barındıran ve seyircisine yaşatabilen televizyon yayıncılığında ise diziler süreç içinde sinemadan aldığı gelenekle hikayeler anlatabilmektedir. Bu hikâye anlatma serüveni aslında bir sistem içinde olmaktadır. Televizyon yani medya bir anlam üretme aracıdır. Öyle ki bu durum da televizyonun haberler, reklamlar, diziler ve programlar aracılığı ile anlam inşası içinde bulunduğunu göstermektedir. Öyle ki Çelenk (2005)'e göre televizyon yapısı içinde birçok farklı programı barındırmaktadır. Bunlar haberler, diziler, tartışma, spor, eğlence, sanat, magazin vb. gibi birçok farklı tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu farklı türdeki her bir program ve yahut içeriğin belirli temsiller ve anlamlar ürettiği şüphesizdir. Her biri televizyon ürünü olan bu programlar, içerikler temelini bulunduğu toplumsal normlardan, olgularda ve yaşanan süreçlerden almaktadır. Dolayısıyla bu tür toplumsal kaynaklar televizyon içeriklerindeki her bir temsili besleyerek çeşitli temsillerin oluşmasına neden olmaktadır. Kısaca televizyon unsurları kültürel olanları gösterildiği, temsil edildiği ve yeniden üretildiği bir yerdir diye belirtmektedir.

Televizyon birçok anlatı türünü içinde barındırmaktadır ancak bunların içinde en yaygın olanlarından biri de dramatik yapımlardır. Dramatik yapımlar, seri diziler, uzun süren diziler ve serial olarak ayırmak gerekmektedir. Seri diziler genellikle komedi ve polisiye gibi içeriklerde görülen ve her hafta başlayıp biten bir öyküyü barındıran projelerdir. Serialler ise televizyon için çekilip biten ve bir öyküyü anlatan yapımlardır. Süren serialler ise televizyonda pembe dizi olarak adlandırılabilen ancak bitmeyen, merak duygusuyla sürekli seyirciyi besleyen diziler olarak adlandırılabilir (İnal, 1999).

Televizyon yapımları günümüzde hala dizi yapımına devam etse bile gelişen teknoloji ile alternatif medya araçları da ortaya çıkmaya başlamıştır. Öyle ki bugün dijital platformlar olarak adlandırılan Netflix, BluTV, Amazon Prime Video, Disney vb. gibi alanlar da dizi üretimi gerçekleştirmektedir. Televizyonda olduğu gibi burada da farklı farklı türlerde içerikler mevcuttur ancak buradaki temel fark sürelerde ortaya çıkmaktadır. Televizyon

dizilerinde 130-150 dakika ortalamasında yayınlanan diziler dijital platformlarda her biri 50 dakika olmak üzere yayınlanmaktadır. Bu ise televizyon dizilerine bir alternatif olarak sunulmaktadır. Ancak ister dijital platform ister televizyon olsun diziler içinde bulunduğu toplumsal dinamikleri barındıran ve buradan hareketle temsiller oluşturan bir süreçte tabi olarak hazırlanmaktadır.

Dizilerin içinde bulunan temsiller, kendi toplumunun bir aynası olmaktadır. Bunu da belirli yöntemlerle yapmaktadır. Diziler de filmler gibi bir dramatik yapıya ve senaryoya sahiptir. Doğal olarak dizilerde yaratılan bir hikâye ve karakterler, topluma ışık tutan ve toplumun dinamiklerini anlatan özelliklere sahip olabilmektedir. Bu süreçte ise diziler yaratılan karakterle belirli temsilleri oluşturmaktadır. Oluşturan bu temsiller ile toplumun gelenekleri, kültürü yeniden üretilmektedir. Öyle ki Bars (2021) televizyon, popüler kültürü üretip aktarmanın yanı sıra kültürü aşılایandır. Toplum bireylerinin yaşam pratiklerini ve alışkanlıkları kazanmasını, diğer bir yandan kazanılmış bu alışkanlıkların değişebilmesini de sağlamaktadır. Bu noktada televizyon, toplumsal ve özel yaşam tarzlarını belirlemek için geleneksel kalıpları önce normalleştirir ve izleyiciye verir, akabinde bu normalleştirdiği geleneksel kalıpları yıkar ve sonucunda ise yeniden biçimlendirir çünkü toplumsal değişim toplumun kendinden olduğu araçları kabul etmesiyle başlamaktadır. Bundan sebep televizyon ilk önce geleneksel olandan yola çıkar ve topluma yakınlık kurar diye belirtmektedir.

Günümüzde medya farklı temsillerin en çok kullanıldığı ve doğrudan kültürlerle bağlantılı olarak anlam yaratan alanlardan biri olmuştur. Diziler belirli metinleri ve öyküleri resmederek anlatmaktadır. Bu teknik süreç ise ekranda gerçek hayatın bir tasviri gibi anlatılan hikâyenin içindeki tüm detayları ile seyirciye sunulmaktadır. Böylelikle yazınsal metin seyirci için canlanmaktadır. Bu canlanma süreci de izleyicide görme, duyma gibi duyu organlarına etki etmekte ve inandırıcılık yolunda seyirciye bir adım daha attırmasına yardımcı olmaktadır. Öyle ki Özsoy (2016), dizi metnini oluşturan öykünün eylemselliğini sağlayan karakter, özdeşleşmenin meydana gelmesinin ana sebeplerinden bir tanesidir. Kurmaca metinlerin içindeki anlatının ana karakteri olan kahramanın ise farklı temsilleri vardır. Bu temsiller toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden şekillenmektedir. Sonucunda ise yerli dizilerde toplumsal cinsiyet rollerine vurgu yapan karakterler dramatik yapının temelini oluşturmaktadır diye belirtir.

İzleyiciler belirli dramatik yapı içinde hayatın içindeki gerçek yaşamda var olan olayları deneyimleyen başka kahramanlara şahit olmaktadır. Bu kahramanlar geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri kapsamında belirlenmiş ve yaratılmıştır. Öyle ki dizilerde karakterlerde kadınların ve erkeklerin farklı imkanları ya da imkansızlıkları vardır. Bu ise gerçek hayatta karşılığını bulan ve toplum içindeki dinamiklere eşit bir yapıda kurulmaktadır. Örnek vermek gerekirse eğer, kadınlar eğlence programlarında genellikle yardımcı rollerde gözükmektedir. Buna ek olarak ise kadınlar genellikle temsil edilirken vücutlarıyla ön planda gözükmürlerken bu durumun programın izlenmesine yardımcı olduğu belirtilmektedir. Tam tersi şekilde erkekler ise daha çok kafalarıyla tasvir edilmekte ve televizyondaki erkeklerin çoğunlukla gücü ve otoriteyi temsil ettiği görülmektedir (Dökmen, 2006).

Birçok farklı temsil oluşturulmaktadır. Bu temsiller topluma referans vermektedir. Zehra Dökmen'in de söylediği gibi kadınlar ve erkekler arasındaki temsil farkı çok keskin yapılmaktadır. Bir taraf (erkek) güç, otorite, statü ile temsil edilirken diğer taraf (kadın), muhtaç, düşük statü, beden, korkak, itaatkâr gibi farklı şekillerde gösterilmektedir. Bu durum sadece senaryo ve hikâye bağlamında değil aynı zamanda sinemadan gelen geleneğin yani tekniğin imkanları ile de yapılmaktadır.

Sinema ya da dizi teknik imkân olarak benzer unsurları kullanmaktadır. Kamera, ışık, renk, ses vd. gibi birçok teknik unsur aynı yöntemle kullanılmakta ve hikâye resmedilmektedir. Bu durum sadece senaryoyu değil aynı zamanda temsillerin gücünü de arttırmakta ya da azaltmaktadır. Örneğin, Parsa (1999), göstergebilimsel olarak dizileri incelediği makalesinde bir teknik şemadan bahseder ve şemayı şöyle açıklar:

Gösteren	Tanım	Gösterilen (anlam)
Alt açı	Kamera aşağıdan bakar	Güç, otorite
Üst açı	Kamera yukardan bakar	Küçüklük, zayıflık
Zoom-içeri	Kamera içeri doğru girer	Gözlem, odaklama
Açılma	Perdede görüntü açılır	Başlama
Kararma	Perdede görüntü kararır	Son
Kesme	Bir görüntüden diğerine geçme	Aynı andalık, heyecan
Silme	Görüntü ekrandan silinir	Sonun empoze edilmesi

Görsel 5 Alev Parsa'nın Aktardığı Şema (Parsa, 1999)

Aydınlatmalar, sesler, renkler, müzikler ve efektler izleyicilerin üzerinde düşünmesi gereken öğelerdir. Tüm bunlar televizyonda görüp duyduğumuz ve izleyicinin alımlamasına hizmet eden “gösteren”lerdir. Dolayısıyla televizyon dilini insanların belli fikir ve görüşleri olması için bu yöntemleri kullanarak oluşturmaktadır diye belirtir (Parsa, 1999).

Televizyon temsilleri bir dil aracılığı ile oluşturmaktadır. Bu dil şemada da görüldüğü üzere teknik ya da senaryo bağlamında gerçekleşebilir. Bir dizide kadın karakterlerin ekran süresi ile erkek karakterlerin ekran süreleri arasında farklılık oluşabilmektedir. Bu durum kurgu gibi teknik bir sürecin işiyken diğer taraftan bir kadın karakterin sürekli evde olması, korkak olması, statüsünün olmaması, kıyafeti, sevdiği şeyler ya da sevmediği şeylerin, üzerine atfedilen ayıpların ya da yasakların olup olmaması da senaryoya bağlı ortaya çıkmaktadır. İşte bu durum da temsillerin dizilerde oluşmasının yöntemlerinden birkaçıdır.

Dizilerde yaratılan karakterlerin özellikleri toplumsal cinsiyet rollerinden farklı olarak ortaya çıkamamaktadır. Ünlü ve Aslan (2016)’ya göre dizilerdeki kalıp yargılar geleneksel ve modern ile birleştirilerek inşa edilmektedir. Örnek vermek gerekirse eğer hem çalışan hem de çocuklarıyla ilgilenen kadın karakterler buna örnek olabilir. Bu kadın karakterler çocukları ve eşleri için fedakâr ve sonsuz aşkla resmedilmektedir. Günümüzde kadın karakterlerin rolleri toplumsal yapının zaman içindeki değişikliğine tepki verse de bu temsiller egemen ideolojinin sınırlarından dışarı hala taşamamıştır diye belirtmektedirler.

Dolayısıyla dizilerdeki temsiller kadın karakterler için hem teknik hem de senaryo anlamında hala geleneksel ve modern arasında gidip gelen, egemen ideolojinin ve toplumun genel normlarının içinde kalmış, atanan rollerinin tekrar tekrar üretildiği bir süreçte resmedilmeye devam etmektedir. Dizilerdeki kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet kalıplarındaki bu temsilleri, geleneksel ve kültürel açıdan toplumdaki algısını dizilerde temsil edildiği şekilde pekiştirmekte ve öğretmektedir.

4.3 Dizilerde Sağlık Çalışanlarının Temsili

Türk dizilerinde günümüze kadar birçok sağlık temalı dizi yapılmıştır. Sadece sağlık temalı olmayan ancak her dizi içinde sıklıkla karşımıza çıkan hekim, hemşire, acil yardım

uzmanları vb. gibi birçok sağlık çalışanı karakteri de vardır. Bu karakterler birçok farklı şekilde sunulmaktadır. Kadın, erkek, güçlü, güçsüz gibi birçok farklı özellikleri barındıran bu karakterler sağlık çalışanlarının imajı hakkında bir görüş oluşturmaktadır.

Türkiye’de Doktorlar (1989), Doktorlar (2006), Sen de Gitme (2012), Mucize Doktor (2013), Kalp Atışı (2017), Hekimoğlu (2019), Senden Daha Güzel (2022), Kasaba Doktoru (2022), Hayat Bugün (2022), Bahar (2024) olmak üzere toplam 10 dizi sağlık temalı olarak yapılmıştır (http-5). Sağlık temalı bu dizilerin üretim sıklığının en çok 2022 yılında pandemi sonrasında olduğu görülmektedir.

Diziler filmlere göre daha uzun sürede hikayelerini anlatmaktadırlar. Bu durum senaryo konusunda yazarına daha rahat ve geniş bir alan tanımakla beraber karakterlerin izleyici ile bağ kurmasına da yardımcı olabilmektedir. Bu durum izleyicilerin diziyi ve karakteri benimsemesine neden olacaktır. Televizyon dramaları kendi geleneğini sinemadan alan bir sisteme sahiptir. Dolayısıyla bu gelenek sinema gibi kısa sürenin aksine geniş bir yapım alanı sağlamaktadır. Benzer geleneğin benzer sonuçları da ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak televizyonun endüstrileşerek ve genel kabule göre ortaya koyduğu dramaların sonucunda en başarılı anı izleyicilerin her şeyden önce baş karaktere olan sempatik, ilginç ve gerçekçi bakış ve inanışıdır. Dizilerde yer alan karakterlerin izleyiciler tarafından özdeşim kurularak inanılması da karakterin gerçekmiş gibi kabul edilmesine neden olmaktadır. (Dönmez ve Göze, 2020).

Türk televizyonlarında yapılan sağlık temalı diziler sadece tıbbi bir çerçevede ilerlememektedir. Ana akıma ait olan bu dramalar izleyicisinin beklentisine göre birçok farklı olay örgüsüyle şekillendirilmektedir. Öyle ki genel anlamda ortaya çıkan bu dramaların en dikkat çekici özellikleri ise ana karakterlerin hekim olması ve olayların sadece hekimler arasında değil hasta ile hekim ve vurucu hikayelerle bezeli hastalık öyküleriyle de iç içe geçmektedir (Kunt, 2023).

Her dönemde olduğu gibi sağlık temalı diziler de kendi döneminin kültürel ya da toplumsal belleğini taşımaktadır. Medya aracı her dönemi içinde barındırıp bunu değiştirerek ya da dönüştürerek bir ürün ortaya çıkartmaktadır. Dolayısıyla sadece genel anlamda medya değil televizyon ürünleri de aynı yöntem ile ele alınmalıdır. Televizyon ve medyanın genel üretim biçiminin popülerliği sadece hekim imajı değil tüm meslek gruplarının temsilleri hakkında bir sonuç yaratmaktadır. Öyle ki, popüler kültür ürünlerindeki meslek grupları (hemşirelik, öğretmenlik vd.) mesleki ya da ahlaki bir

kurallar bütünü çerçevesinde değil, izleyici ile kurulan bağın düş ortamındaki gücü kapsamında bir metot ortaya koymaktadır. Mesleki grupların kendi içindeki önemli noktalarının popüler kültür tarafından yeniden üretildiği ve bu hassasiyetlerin bir eğlence aracına dönüştürülebildiği, dolayısıyla ortaya çıkan sosyal kabulün de meslek gruplarına karşı kalıp yargıların oluşmasına sebep olduğu görülmektedir (Akkaya ve Darıcı, 2019).

Bu kalıp yargıların iyi veya kötü olarak oluşmasında karakterin önemli bir payı vardır. Bu karakterler güçlü mü güçsüz mü, pasif mi aktif mi, kaba mı yoksa kibar mı gibi en temel noktadan başlayarak, sevdiği müzik türünden sevdiği renk ve tuttuğu takımdan en sevdiği yemeğe kadar birçok özellik onun daha iyi kabullenilmesi ya da dışlanmasına neden olmaktadır. Örnek vermek gerekirse Mucize Doktor dizisinin baş karakteri Ali Vefa ile Hekimoğlu dizisinin baş karakteri olan Hekimoğlu'nun özellikleri birbirinden oldukça farklı olsa da iyi birer doktor olarak temsil edilmektedirler. Bu karakterlerin bilgileri, azimleri eleştirilemez şekilde resmedilmiş ve iletişimde oldukları insanlara karşı da eleştirel bakışlarının olduğu görülmektedir. Dolayısıyla görülmektedir ki mesleki anlamda değil anca iletişimsel boyutların biçimlerinde de temsilleri oluşturan özellikler mevcuttur (Dönmez ve Göze, 2020).

Televizyon dramaları karakterler ve olay örgüsü bağlantısının gücü ile bir etki yaratmaya çalışmaktadır. İzleyici temelli bu tarz dramalar olay örgüsü ve nedensellik bağlantısı kurmaya çalışmaktadır. Tüm bu bağlantı ve olay örgüleri içinde karakterlerinin temsiliyeti dramaların aksiyonlarını belirlemektedir. Bu aksiyon süreci de seyircide bir karşı duygu yaratmak mecburiyetindedir. Dolayısıyla bu etkinin de karşılığının toplumda olması gerekmektedir. Öyle ki Esslin (2001) televizyonun benzer şekilde sinema gibi dramatik bir yapıya sahip olduğunu ve bu durumun da hem kültürel hem sosyolojik hem de psikolojik açıdan var olan karşılığının daha iyi anlaşılacağına yardım edeceğini söylemektedir.

Toplumsal açıdan karakterlerin bir karşılığının olmasının yanı sıra karakterlerin doğru şekilde tasarlanmış olması da önemlidir. Wood (2013)'e göre dramaların karakterler bazında özelliklerinin güçlü olması gerektiğini belirtir. Ona göre kurmaca karakter yaratmak oldukça meşakkatlidir. Öyle ki karakterin nasıl konuştuğu ve dünyaya nasıl baktığı çok önemlidir. Dolayısıyla bir karakteri tanımaya başlamak zorundayızdır ve bu karakterler günün sonunda basmakalıp olmanın ötesinde belirli derinliğe sahip olmaları gerekmektedir.

Belirli derinliğe sahip olan karakterlerin farklı özellikleri olabilmektedir. Kadın ya da erkek ayrımı olmadan her karakter farklı özellikleri ile ön plana çıkarılabilmektedir. Bir kadın karakter işsiz, güçsüz vb. şekilde gösterilebilirken başka bir dizide kadın karakter güçlü bir pozisyonda gösterilebilmektedir. Ancak bu durum hikâyenin gidişatındaki genel temsilin toplumsal dinamiklerden koparak yenilikçi bir hale büründüğünü de göstermez. Dolayısıyla güçlü gösterilen bir kadın da genel toplumsal yapıdaki karşılığında bir erkek karaktere bağımlı ya da zorunlu halde gösterilebilir ya da hikâyenin gidişatında yaşadığı herhangi bir sorunda yine bu kadın karakteri bir erkek karakter kurtarabilir. İşte bu noktada toplumsal dinamiklerin hala etki yarattığı görülebilmektedir.

Televizyon dramaların, haberler, reklamlar ve birçok farklı içeriklerle bu temsillerin tekrardan oluşturulmasına alan açmaktadır. Haberlerde, program türlerinde, reklamlarda, dramalarda birçok kadın temalı ya da kadının da içinde olduğu haber, reklam, dramalar karşımıza çıkmaktadır. Medya bu alanda zenginliğe sahip olsa da bu zenginliği toplumsal dinamiklerin gerektirdiği şekilde tekrar üretim alanı sağlayarak anlamları pekiştirmesiyle de ünlüdür. Dolayısıyla ortaya çıkan temsillerin bütün anlamları da bu dinamikleri içinde barındırmaktadır. Bu duruma örnek vermek gerekirse eğer Hülya Uğur Tanrıöver'in yapmış olduğu Medya'da Kadınların Temsil Biçimleri Araştırması (2008)'e göre yerli dramaların birçok farklı özelliği vardır. Öyle ki dramalar çelişkili senaryolarıyla izleyiciye sunulmaktadır. Tüm dramalarda çoğul karakterler mevcuttur. Farklı alt türlere sahiptir. Bunlar aile, polisiye, macera, mafya dizileri gibi ayrılabilir. Bu dramalar genel olarak belirli değişmez söylemleri pekiştirmektedir. Aile odaklıdır ve aile kutsanmaktadır. Evlilikler mutlak derecededir ve evlilik dışı şeyler hoş karşılanmamaktadır. Evlilik temelli hareketlerin sonucunda annelik kutsanmaktadır. Tüm bunlar olurken geleneksel yapıyla modern biçimleri harmanlama uğraşı mevcuttur. Kadınlar çalışmaya başlamıştır anca çocuğa daha düşkün yine annedir. Ev kadınlığının ortadan kaldırılmaya başlanmasının yanı sıra çalışan kadınların yine de belirli zorluklar sonucunda yine kadınsı (lokanta açan kadın, evden yemek yapıp satan kadın, dikiş nakış işleri yapan kadın imajı) işlere muhtaç kalmaları durumu yaratılmaya başlanmıştır diye belirtir.

Dizilerdeki bu temsillerin yansıması da meslek profesyonellerinin tezahürlerinde farklı şekilde meydana gelmektedir. Bu duruma örnek vermek gerekirse eğer Akkaya ve Darıcı (2019)'a göre Kalp Atışı adlı dizide yaratılan kadın imajı sonrası Sağlık-Sen Başkan

Vekil'inin tepkisi haber olmuştur. Habere göre ise hemşirelerin hastanede sadece ruj sürerken ve dedikodu yaparken temsil edildiği ve bu durumun hemşirelik gibi kutsal bir mesleği olumsuz gösterildiğini söylemektedir.

Bir başka açıdan örnek vermek gerekirse eğer Akın Deveci ve Alim Alper Cesur'un Mucize Doktor ve Hekimoğlu dizisindeki karakterleri inceledikleri araştırmasında iki ana karakter için şöyle bir tablo ortaya çıkmıştır:

Tablo 3. Dizi Anlatısında Karakterin Toplumla İlişkileri

Dizi Adı	Karakterin Kendini Tanımlayışı	Karakterin Toplumla Olan Diyalog Biçimi	Karakterin Toplumsal Düzene Saygısı	Karakterin Sosyal Normlara Karşı Tepkisi	Karakterin Topluluk İçinde ve Sosyal Çevresindeki Durumu
Hekimoğlu	Uyumsuz, doğrucu, insanların fikirlerini dikkate almayan	Öfkeli, kaba, umursamaz	Toplumsal düzene saygı duymamakta rahatlıkla kuralları çiğneyebilmekte	Reddediş ve uzak duruş	Arkadaşlarına karşı umursamaz, sarkastik, kuralları hiçe sayarak kendine yontan, şakacı (karşısındakine zarar veren türden şakalar) sosyal çevresinin söylediklerini dikkate almayan
Mucize Doktor	Tuhaf, Mütevazı	Mesafeli, tedirgin, gergin ve huzursuz	Toplumsal düzene normalden saygılı, kuralları çiğnemeyen, insani olmaktan çok mekanik	Kabul eden ancak uygulayamayan ve sosyal normların nedenini anlayamayan	Dost canlısı, çocuksu, mecaz ve metafor anlamayan, fazla diyalog kurmayan, arkadaş edinmekte güçlük yaşayan ve ürkek

Görsel 6. Akın Deveci ve Alim Alper Cesur Karakter İlişki Şeması (Deveci & Cesur 2021)

Karakterler farklılıklarına göre ele alınsa da toplumsal davranış kalıplarının aksine bir temsil durumu ortaya çıkmıştır. Her iki karakter de normalin dışında bir temsil ile ekrana yansıtılmaktadır ve dolayısıyla bu karakterler dizi içinde kendi sosyal çevresinde tepki gören karakterler olmaktadır. Öyle ki dizilerdeki temsiller farklılıkların toplumsal çevrede bir karşılığının olmadığını ve tepkilerin de normalleştirildiği bir yapıyı izleyicilere sunmaktadır.

Birçok farklı dizi ve karakter yaratılmış olsa da kadın ya da erkek karakterlerin dizilerde de bağlı olduğu bir oto sansür kurumu mevcuttur. Bu kurum da toplumsal dinamikler olarak adlandırılabilir. Kültürden bağımsız yol alamayan dramalar günün sonucunda yapmış olduğu temsiller yüzünden bazı olayları, durumları ve yahut tavırları toplumsal düzeyde normalleştirmekte ve bu duruma gelecek adına da alan açmaya devam etmektedir.

5. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde seçilen dizilerdeki kadın sağlık çalışanlarının nasıl temsil edildikleri incelenecektir. Her bir dizi bir bölüm olarak ele alınacaktır. Her bölüm içinde hem dizi ve karakterleri hakkında hem de bu karakterlerin nasıl temsil edildiği açıklanmaya çalışılacaktır.

5.1 Mucize Doktor Dizisi

Mucize Doktor dizisi 12 Eylül 2019 yılı ile 27 Mayıs 2021 tarihleri arasında yayımlanmıştır. 64 bölüm süren yapım esasında 2013 yapımı olan “Good Doctor” dizisinin uyarlamasıdır. Dizi, otizm spektrum bozukluğu ve Savant sendromu olan genç doktor Ali Vefa’nın hikayesi üzerine yoğunlaşmaktadır. Dizinin yönetmenliğini Yusuf Pirhasan, Aytaç Çiçek, Volkan Keskin, Yağız Alp Akaydın ve Altan Dönmez yapmıştır. MF yapımın yapımcılığını üstlendiği bu projenin senaristliğini ise Pınar Bulut ve Onur Koralp üstlenmiştir.

Dizinin oyuncu kadrosu ise şöyledir:

- **Taner Ölmez:** Dr. Ali Vefa
- **Onur Tuna:** Dr. Ferman Yiğit
- **Sinem Ünsal:** Dr. Nazlı Güलगöl
- **Hazal Türesan:** Beliz Boysal
- **Murat Aygen:** Dr. Tanju Korman
- **Reha Özcan:** Dr. Adil Erinç
- **Fırat Altunmeşe:** Dr. Demir Aldırmaz
- **Bihler Dinçel:** Selvi Ustagil
- **Hayal Köseoğlu:** Açelya Dingin
- **Merve Bulut:** Gülin Şenalp
- **Korhan Erduran:** Güneş Yılmaz
- **Özge Özder:** Kıvılcım Boysal
- **Zerrin Tekindor:** Vuslat Kozoğlu
- **Seda Bakan:** Dr. Ferda Erinç
- **Ezgi Asaroğlu:** Ezo Kozoğlu

Dizinin temel karakterleri Dr. Ali Vefa, Dr. Ferman Yiğit, Dr. Nazlı Gülelgül, Dr. Demir Aldırmaz olarak tanımlanabilir. Dr. Ferman Yiğit'in ekip şefi olduğu genel cerrahi bölümüne Başhekim Dr. Adil Erinç'in önerisi ile dahil olan Ali Vefa'nın hikayesi üzerinden anlatılan bu hikâyede kadın sağlık çalışanları Dr. Nazlı Gülelgül, Dr. Ferda Erinç'i doktor olarak, yönetici olarak ise Beliz Boysal ve Kıvılcım Boysal karakterini, hemşire ve asistan rollerinde ise Selvi Ustagil, Gülin Şenalp, Açelya Dingin görülmektedir.



Görsel 7. *Mucize Doktor Dizisi Nazlı Karakteri*



Görsel 8. *Mucize Doktor Açelya Karakteri*



Görsel 9. *Mucize Doktor Selvi Karakteri*



Görsel 11. *Mucize Doktor Vuslat Karakteri*



Görsel 10. *Mucize Doktor Kıvılcım Karakteri*



Görsel 12. *Mucize Doktor Ferda Karakteri*

Dizideki temel kadın karakterler görsel 7 ile 12 arasında gösterilmiştir. Her karakter dizinin ilk bölümünden son bölümüne kadar devam etmemektedir. Dizinin ilk bölümlerinden itibaren var olan karakterler ise Kıvılcım Boysal, Selvi Ustagil, Gülin Şenalp, Nazlı Gülelgül ve Açelya Dingin'dir. Diğer karakterler dramatik yapının ilerleyişine göre senaryoya dahil edilen kadın karakterlerdir. Dizideki kadın karakterler farklı şekillerde temsil edilmektedirler. Bu temsil ediliş biçimleri karakterlerin dizi içindeki statülerine göre farklı şekillerde gösterilse bile, karakterlerin statüleri medyanın ürettiği toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillenmektedir. Medya temsil gücünü süreçler değil de sonuçlar üzerinden yaratmaktadır.

Sonuçlar üzerinden yaratılan temsiller ile kadın karakterlerin statülerinin modernleşen senaryolara uygunluğu olmasına rağmen karakterin hikayesinin ve yahut dramatik yapının olayı/durumu getirdiği yerde kadın karakterler yine klasikleşen temsillere dayanan bir sonuca çıkmaktadır. Medya bu durumu temsilleri yeniden üretme ve pekiştirme gücünden alarak gerçekleştirmektedir.

Medya ve medyanın üretmiş olduğu ürünler toplumsal cinsiyet rollerinin yansıtıldığı ve tekrardan üretildiği kültürel bir alandır. Medya içindeki anlatı ürünleri ise bu rollerin pekiştirilerek gösterildiği araçlar olarak var olmaktadır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet temelli anlatıların vazgeçilmez unsurları Türkiye gibi ülkelerde kadınlardır. Böylelikle toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden atanan bütün zorunluluklar pekiştirilmektedir. Mucize Doktor dizisinde de kadın karakterler bazında bu durum sıklıkla görülmektedir.

Dizinin ana karakterlerinden biri olan Doktor Nazlı karakteri özellikleri bakımından anlayışlı, mutlu, sempatik ve şefkatli olarak gösterilmektedir. Her ne kadar dizinin ana karakteri Doktor Ali Vefa olsa da Nazlı karakteri Ali Vefa kadar önemlidir. Bunun sebebi ise karakterler açısından oluşturulmaya çalışılan iyi polis ve kötü polis algısının yaratılmasıdır. Ali Vefa karakteri otizmlidir. Dolayısıyla Ali Vefa karakterine destek veren, ona anlayış gösteren, onunla duygusal bağ kurabilen karakter olarak görevlendirilen ve temsiliyet biçiminden biri olarak yaratılan anlamlardan en önemlisi de Nazlı karakterinin Ali Vefa karakterinin duygusal anlamda "bakıcı"sı olması durumudur.

Doktor Nazlı karakteri için dizinin yayımlandığı kanalda karakterler hakkındaki bilgi sayfasına bakıldığında ise şöyle bir karakter tanıtımı görülmektedir:

"20'lerinde, cerrahi asistanı, Ali'nin ilk ve büyük aşkı. Empati yeteneği yüksek, bu yüzden fazla bağlanabiliyor. Nazlı hastanenin en gelecek vaat eden cerrahi asistanlarından biri.

Bağımlılıksa onun en hassas noktası. Bu konuya en ufak bir tahammülü bile yok. Ailesinde yaşadığı travması yüzünden de erkeklere güvenmekte hep zorlandı. Güzel ve akıllı bir kız olmasına karşın pek ilişki yaşamadı, hayal kırıklığına uğramaktan korktu, kendini hep korudu. Onun bu zırhını aşmayı ilk başaran Ferman oldu. Nazlı yakışıklı, başarılı cerraha önce hayran, sonra da sıırsıklam âşık oldu. Kendini alamadı, ne olduğunu, başına ne geldiğini o bile anlamadı. Ama Ferman'ın Beliz'le ilişkisini bildiği için platonik takılıyor” (http-6).

Doktor Nazlı karakterinin dizi için yazılan karakter analizi/tanıtımından da anlaşılacağı üzere Doktor Nazlı her ne kadar empati yeteneği yüksek, gelecek vaat eden cerrahi asistanı olsa da Doktor Ali Vefa'nın ilk aşkı ve Doktor Ferman'ın da aşığı olarak resmedilmektedir.

Doktor Ali Vefa karakterini kimsenin kabul etmediği, alışmadığı noktada, empati yeteneği sayesinde Doktor Ali Vefa karakteriyle önce arkadaş sonra da onun bakıcısı olan duruma geçmektedir. Bu durum ise medya içeriklerinde kadın karakterlerin bakıcı rolleriyle belirli kalıplara yerleştirildiği ve bu durumun medya içerikleri aracılığıyla da pekiştirildiği (Gill, 2007) eleştirisine uygun düşmektedir. Öyle ki bu durum için dizinin 3.bölümünden bir sahneden örnek verilebilir.



Görsel 13 Mucize
Doktor Dizisi Sahnesi
(http-7)

Bu sahnedeki erkek karakter dizinin başhekimini Adil

Erinç'tir. Doktor Adil karakteri Doktor Ali Vefa karakterinin manevi babası gibidir. Onu küçüklüğünden beri tanıyan ve okuması, işe girmesi için sorumluluğunu üstlenen bir karakterdir. Bu sahneden önce Doktor Ali Vefa karakteri evinde su damlatan borunun sesinden krize girer ve evini dağıtmaya başlar. Yüksek dozda yaşadığı krizini ise Doktor Nazlı duyar. Doktor Ali karakterinin bir üst katında oturan Doktor Nazlı hızlı bir şekilde Doktor Adil'i arar ve Ali Vefa'ya ulaşır. Hikâyede ertesi gün olur ve hastanede Doktor Adil, Nazlı'ya hastane dışında da onunla arkadaşlık kurup ona göz kulak olmasını söyler. Halihazırda Doktor Ali ile iyi anlaşılan Nazlı ise bunu kabul etmektedir. Sonucunda ise

Doktor Nazlı'nın sadece alanında iyi olan bir cerrah kişiliği çizilmek yerine Ali'nin bakıcısı rolü de çizilmeye başlanmaktadır.

Kadınlar dizilerde sıklıkla anne, eş, koruyucu, şefkatli, duygusal, narin, anaç vb. gibi temsillerle gösterilmektedir. Her ne kadar modernleşen senaryolarda kadın karakterler mutfaktan ve evden çıkıp statü kazanmış olsalar da kazanılan statülerin dramatik yapıda kaçınılmaz bir son gibi tekrardan “kadınlık görevi” gibi atfedilen durumlara gelmesi de aslında bu durumun, yazınsal alanda modernleşen biçimlerin zihinsel süreçte hala retorik devam ettiğini göstermektedir. Bars (2021) televizyon, popüler kültürü üretip aktarmanın yanı sıra kültürü aşılayandır. Toplum bireylerinin yaşam pratiklerini ve alışkanlıkları kazanmasını, diğer bir yandan kazanılmış bu alışkanlıkların değişebilmesini de sağlamaktadır. Bu noktada televizyon, toplumsal ve özel yaşam tarzlarını belirlemek için geleneksel kalıpları önce normalleştirir ve izleyiciye verir, akabinde bu normalleştirdiği geleneksel kalıpları yıkar ve sonucunda ise yeniden biçimlendirir çünkü toplumsal değişim toplumun kendinden olduğu araçları kabul etmesiyle başlamaktadır. Bundan sebep televizyon ilk önce geleneksel olandan yola çıkar ve topluma yakınlık kurar diye belirtmektedir. Bu noktada Doktor Nazlı karakterinin Doktor Ferman'a âşık olması ve sürekli platonik âşık rolünde resmedilmesinin yanı sıra Doktor Ali Vefa'nın bakıcısı gibi resmedilmesi de bu durumu özetler niteliktedir.

Doktor Nazlı karakterinin bakıcı rolünü üstlenmesinin yanı sıra âşık rolünde olması da medyanın oluşturmaya çalıştığı beklentiler bütününe bir özeti niteliğindedir. Topuz ve Erkanlı (2016)'a göre kadın ya da erkeklığe göre toplumsal beklenti ve kültür etrafında yapılanan, iki cinsiyete de ayrı ayrı atanan toplumsal cinsiyet rolleri, sosyalizasyon ve toplumsallaşma ile bireyden bireye aktarılmakta, içselleştirilmekte, her iki cinsiyetin de sosyal yaşam içinde ya da ev ortamı içinde nasıl davranışlar sergileyeceğini ve hatta duygular taşıyacağını ortaya koymaktadır. Öyle ki Mucize Doktor dizindeki kadın karakterler toplumsal cinsiyet kalıplarının belirlemiş olduğu yapıda hareket etme eğilimi göstermektedir.

Ali Vefa'nın duygusal ihtiyaçlarını karşılama konusunda istekli olan Doktor Nazlı karakteri iş yaşamındaki başarısının konuşulduğu bir karakter eğilimi göstermemektedir. Aksine gelişen dramatik yapı içinde Doktor Nazlı duygusal emeğini harcayan bir kadın olarak temsil edilmeye başlanmaktadır. Bu durum Laura Mulvey'in “kadının erkekte bir arzu nesnesi ya da arzulanan nesne” olarak temsil edildiği görüşüyle birebir örtüşmektedir

çünkü Nazlı karakteri hem arkadaş çevresine hem de Ali Vefa'ya duygusal anlamda emek veren bir noktadadır. Dolayısıyla Doktor Nazlı karakteri erkek karakterlerin duygusal gelişiminin tamamlanmasına maruz kalmış bir figüre dönüşmektedir. Bu duygusal bağ ise onun statüsünde daha çok şefkatli, yardımcı ve en önemlisi destekleyici bir temsil izlenimi yaratmaktadır.

Bir diğer noktadan ise Nazlı karakterinin temsiliyetindeki en önemli detay ise duygusal karakterinin iş hayatındaki profesyonelliği ile karışması durumudur. Buna bir örnek vermek gerekirse eğer Nazlı karakterinin birçok bölümde gerek kendi travmalarına benzer gerekse de duygusal olarak algıladığı hastalarla kurduğu ilişki ön plana çıkmaktadır. Nazlı karakteri iş başarılarını duygusal anlamda bağ kurduğu ve duygusal tarafıyla temsil edildiği noktalarda yaralandıktan sonra kazanmaktadır. Dolayısıyla bu durum da kadın karakterlerin sınırlı bir temsiliyete sahip olduğunu göstermektedir. Kadın karakterlerin sınırlı temsilleri, erkek karakterlere oranla daha geri planda kalmalarına sebebiyet vermiştir çünkü kadın karakterlerin temsil ediliş biçimleri geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarına atıfta bulunurcasına ele alınmış ve düzen içerisinde konumlandırılan alanları kadına ait sayılan ve değerlendirilen alanlarla daraltılmıştır (Akca ve Ergül, 2019). Bu duruma örnek vermek gerekirse eğer Nazlı karakterinin hastalarla kurmuş olduğu duygusal bağ şu şekildedir:



Görsel 14. *Mucize Doktor Dizisi Sahnesi (http-8)*

Bu sahnede Doktor Nazlı birçok bölümde olduğu gibi hastasıyla duygusal bağ kurmaktadır. Ancak dizideki erkek doktor karakterler ise aynı oranda bir bağ kurma refleksi göstermemektedir. Dolayısıyla Nazlı karakterinin duygusallığı ön planda tutulmaktadır. Ek olarak bu duygusallık durumuna ise eleştiriler sadece erkek karakterlerden gelmektedir. Bu da yine kadın karakterlerin belirli sınırlar içinde çizildiğini göstermektedir. Çünkü kadın karakterlerin sınırları yine erkek karakterlerin davranış ve kararları üzerinden çizildiği görülmektedir.

Dizide Doktor Nazlı karakterinin iş yaşamındaki başarısının hatırlatıldığı sahneler genellikle duygusal olarak yaşadığı travmalardan sonra âşık olduğu Doktor Ferman karakterinden aldığı övgülerle gösterilmektedir. Dizinin kendi karakter tanıtım yazısında bile yazmakta olan “umut vaat eden cerrah” tanımının temsil edilişi Doktor Nazlı karakterinin bir erkek övgüsüne ihtiyaç duyduğu (dramatik yapının günün sonunda getirdiği nokta) ve övgüyü aldığı andan itibaren daha güçlü olarak ayağa kalktığı sahnelerde mevcuttur. Dolayısıyla bir statü sahibi olan kadın karakterin modernleştirilmesi sadece statü kazanan kadın karakter yazmakta değil de yazılan karakterin atanan cinsiyet rolleri kapsamının dışında da özgür olabilmesinde yattığı da bir gerçektir.

Bu özgürlük durumu kadın karakterlerin maddi anlamda değil aynı zamanda mental anlamda da özgür kalabilmesi ile ilgilidir. Platonik bir âşık olan Doktor Nazlı karakterinin ihtiyaç duyduğu sıcaklığın ya da övülme hissini âşık olduğu erkekten alması değil de bireysel yetkinliklerinden dolayı vurgulanması bu durumun toplumsal cinsiyet eşitliğine göre daha yapıcı olmasını sağlamaktadır. Dizinin ilk bölümünden itibaren sıcak, sevecen ve şefkatli gibi gösterilen Doktor Nazlı karakterinin en önemli temsil ediliş biçimlerinden bir tanesi de platonikliğidir. Doktor Ferman karakterine âşık olan Nazlı karakteri bir diğer yandan da Ferman karakterine karşı hep doğru ve iyi gözükme çabası içindedir.

Nazlı karakteri hastalarıyla sorun yaşadığı zaman çalışma rutinini etkileyecek şekilde psikolojik bir sorun yaşama noktasına gelmektedir. Bu psikolojik durum gündelik yaşamı içinde bariz şekilde gözükme de başka bir hastasına müdahale edeceği zaman ellerinin titremesi ya da anksiyete atağı gibi atağının gelmesi duygusal açıdan zorlanan bir karakter resmi de çizmeye başlamaktadır. Dizideki erkek karakterler bu gibi durumlarda yaşadıkları travmadan güçlenerek çıkarken ve bu durum anında “evet yapabilirsin” diyerek kendilerini cesaretlendirirken kadın karakterler “yapamayacağım galiba” gibi

cümlelerle bu durumla başa çıkmaya çalışmaktadırlar. Dolayısıyla duygusal, naif, güçsüz ve çabuk etkilenen karakterler olarak çizilen kadınların aksine sorunları aşabilen olarak çizilen erkekler daha ön planda tutulmaktadır.

Dizinin ana kadın karakterlerinden diğer ikisi ise Beliz ve Kıvılcım karakteridir. Bu iki karakter her ne kadar yönetici pozisyonlarında olsalar da sağlık çalışanlarıdır. Dolayısıyla Kıvılcım ve Beliz karakterlerinin kadın sağlık çalışanı temsiliyetiyle değil aynı zamanda birer kadın yönetici pozisyonunda olmalarıyla da incelenmelidir. Bu yüzden, Kıvılcım ve Beliz karakteri sadece sağlık çalışanı temsiliyetinden öte birer “güçlü” ve “statü” sahibi kadın resmi içinde gösterilmesi onları diğer kadın sağlık çalışanları karakterlerinden ayırmaktadır.

Mucize Doktor dizisinin çok genel geçer şekilde planlanmış ancak detaylarında anlam yatan farklı noktaları mevcuttur. Dizideki kadın karakterler statülerine göre hastane içinde ve dışında olmak üzere gösterilmekten kaçınılan karakterlerdir. Öyle ki dizideki Doktor Ali Vefa’nın, Başhekim Adil Erinç’in, Açelya ve Nazlı karakterinin evleri ve iş yaşamı dışındaki halleri gösterilme süreleri ile Beliz, Kıvılcım, Doktor Ferman, Doktor Tanju’nun iş yaşamları dışında gösterilme süreleri çok farklıdır. Dolayısıyla bu merak duygusunu yaratmasının yanı sıra izleyicide özdeşleşme sorunu ve kadın karakterlerin sınırlandırılması sorununu da yaratmaktadır.



Görsel 15 *Mucize Doktor Dizisi Sahnesi* (<http-9>)

Burada Beliz karakteri bir otel odasındadır. Beliz karakteri aynı zamanda Doktor Ferman ile de sevgilidir ve aynı evde yaşamaktadırlar. Ancak dizinin ilk 15 bölümünde bu iki

karakter hastane dışında yani evlerinde neredeyse gözükmemektedir. Beliz karakteri Doktor Ferman ile yaşadığı bir problem yüzünden hastaneyi ve onu terk edip otele gider. Dolayısıyla Beliz karakteri hastane ve yaşadığı problem sonucunda otel odasında görülmektedir.

Beliz karakteri dizide hastanenin sahibi olarak tanıtılmaktadır. Bu karakter güzelliği ile ön planda, akıllı, güçlü ve zengin olarak resmedilmektedir. Asıl mesleği avukat olmasına karşın babasından gelen güç, para ve iş hayatı ile hayatına devam eden bu karakter Doktor Ferman'ın sevgilisidir. Beliz karakteri dizide sıklıkla hastanede gösterilmektedir ve alımlı, güzel bir giyiniş tarzı vardır. Diğer kadın sağlık çalışanları rutin hastane kıyafetleri ile gözükrken yönetici pozisyonunda olan Beliz karakteri sürekli şık ve alımlı şekilde gösterilmektedir. Dizide Beliz karakterinin güzelliğinden bahsedilirken Doktor Ferman'a yakışıyor vurgusu yapılmaktadır. Sadece hastanede, yönetici ve güzelliği ile temsiliyeti oluşturulan Beliz karakterinin iş yaşamından çok Ferman'ın sevgilisi oluşu ve güzelliği ön plana çıkarılmaktadır. Bu durum ise Laura Mulvey'in teorisine dayanmaktadır. Mulvey (1989) teşhir rollerinde kadınların sadece gösterilmediğini aynı zamanda sergilendiğini; dolayısıyla görüntüsel anlamda güçlü ve erotik bir etki yaratımı amaçlandığını ve sonucunda ise bakılmış olma sürecinin (to be looked at ness) kodlandığını belirtmektedir.

Bir diğer yandan Beliz karakteri yönetici pozisyonunda olduğu için geleneksel kadına özgü olan tanımlamalarını yıkan bir karakterdir. Lakin her ne kadar bu taraftan yazılmış bir karakter olsa da hegemonik bir erkeklik durumu mevcuttur. Güçlü olan kadın karakterine ek olarak yine de bakım veren kadın karakteri oluşturulmaktadır. Öyle ki bu bakım veren kadın karakterine dönüşümü ilk 15 bölümde gerçekleşmektedir.

Sevgilisi olan Doktor Ferman karakteri ile olan ilişkisinde Doktor Ferman'dan çocuk baskısı yaşamaktadır. Dolayısıyla bu baskı ve aralarındaki ilişki neticesinde Beliz karakteri çocuk fikrini kabul eder. Beliz karakteri bu durumu çok yakın ilişkisi olan Başhekim Adil'e açıklarken "kendimi Ferman'a bıraktım" diyerek açıklar. Meltem Cemiloğlu (2021), "Kadın ataerkil bilinçdışının egemen olduğu bir ortamda fallusa sahip olma arzusunu çocuk sahibi olmakla giderir." diye belirtir. Burada Cemiloğlu'nun bahsettiği hareket arzusu evlenme temellidir lakin Beliz ve Doktor Ferman ilişkisindeki hareket temelli evlenme değil çocuk yapmak fikri özelindedir. Böylelikle kamusal alanda güçlü ve otorite sahibi olarak resmedilen Beliz karakteri özel alanında geleneksel kadına

atfedilen cinsiyet rollerinin getirisi konusunda Doktor Ferman'a yenilmektedir. Karaduman (2007) medya kurumlarındaki metinlerde (televizyon içerikleri vb.) kadınlar genellikle anne, eş, kötü kadın gibi temsil edilmektedir. Bu durum kadın temsili belirli kalıpların içinde sıkıştırılmaktadır. Aynı zamanda kadının temsili haberlerde anne ve eş üzerinden oluşturulurken diğer yandan ise bu temsiller toplumun düşünsel sisteminde erkek egemen oluşumun izlerini ortaya çıkartmaktadır diye belirtir. Bu bağlamda seyirci açısından farklı temsiller oluşturulan ve Doktor Ferman ile dramatize edilen ilişkisi de güçlü ve otorite sahibi kadın karakteri itibarsızlaştırılan figüre dönüştürmektedir.

Bu noktada bir ikilik yaratılarak itibarsızlaştırılan Beliz karakterinin dikkat çeken önemli özelliği de sürekli güzellik ve şıklık imajıyla gösterilmesidir. Bu duruma Kıvılcım karakteri de dahildir. Yönetici pozisyonunda olmaları sürekli şık ve güzel imajının oluşturulmasına neden olsa da bir dizi ya da filmde karakterin derinlikli inşası sırasında sadece tek bir özelliği vurgulanmamakta ve gösterilmemektedir. Dolayısıyla bu durum Kıvılcım ve Beliz karakteri üzerinden negatif bir etki yaratmaktadır çünkü bir karakterin hikayesi sırasında karakter ne sadece tek bir mekâna ait ne de tek bir imaja ait olarak gösterilir. Bir karakterin birçok hali tek bir halinden daha çok bilgi vermektedir. Öyle ki bu durum sadece kadın temsilleri açısından değil senaryo bağlamında da negatif bir etki yaratmaktadır. Inceoğlu ve Akçalı (2018), karakterlerin yaratımında fiziksel özelliklere göre belirli imajlar oluşturulmaktadır. Türk dizilerindeki bu imajların da kadınlar özelinde genç, zayıf, bakımlı gibi olurken yan rollerdeki kadınlarda ise bu durum daha farklı olarak onları anne vb. gibi durumlarda resmetmektedir diye belirtir.

Beliz karakteri gibi bir diğer yönetici olan karakter ise Kıvılcım karakteridir. Kıvılcım karakteri ile Beliz karakterinin ilişkisi diğer karakterlerden farklıdır. Kıvılcım karakteri Beliz karakterinin babasıyla yasak aşk yaşamış ve bu durumu Beliz karakterinin annesi öğrenince vefat etmiştir. Dolayısıyla Beliz karakteri Kıvılcım karakterinden hazzetmez ve sevmez çünkü annesinin onun yüzünden öldüğünü düşünür. Ancak Beliz'in babası vasiyetinde işleri Beliz ve Kıvılcım'a bıraktığı için mecburen aynı yerde çalışmak ve yöneticilik yapmak durumunda kalmışlardır. Dizinin ilk 26 bölümünde olaylar bu iki karakter üzerinden böyle kurgulanmıştır. Kıvılcım karakteri 26. Bölümde diziden ayrılmıştır. Dizide Beliz'in babasının sevgilisi olarak tanımlanan karakter aynı zamanda Doktor Tanju'nun da sevgilisi olmuştur.

Kıvılcım karakteri dizinin ilk bölümlerinde Doktor Tanju ile Beliz ve Adil'in karşısında duran, onların arkasından iş çevirerek hem Adil'in hem de Beliz'in düzenlerini yıkıp yerlerine geçmek için uğraşan bir amaca sahiptir. Bu uğurda Doktor Tanju ile beraber olurlar ve her fırsatta kötülük yapmak adına çaba sarf ederler. Bu noktada Kıvılcım karakteri femme fatale / tehlikeli kadın olarak temsil edilmektedir. Femme Fatale karakter en genel anlamıyla kötü ve ölümcül kadın olarak tanımlanabilir.

“Anlamı “ölümcül kadın” olan femme fatale, 19. yüzyıldan günümüze, görsel sanatlar, edebiyat ve sinemada istikrarlı bir biçimde yeniden üretilmiş ve temsil edilmiştir bir figürdür. Bu kültürel yeniden üretimler bazı farklılıklar barındırsa da femme fatale'in kurgulandığı ideolojik zemin güçlü bir benzerlik barındırır. Bu benzerlik, femme fatale'in, erkeği felakete sürükleyen, onun da etrafında örülmüş toplumsal ilişkileri ve toplumsal birimleri krize uğratan bir kadın tipolojisi olarak temsil edilmesidir.” (Arpacı, 2019)

Kıvılcım karakteri güç arzusu ile hareket eden ve Beliz'in yerini almaya çalışan bir karakterdir. Öyle ki karakter hakkında dizinin Youtube sayfasında hazırlanan kolajlara atılan başlıklar bile bunu göstermektedir.



Görsel 16. Mucize Doktor Kıvılcım Karakteri Klip Başlığı (http -10)



Görsel 17. Mucize Doktor Tanju ve Kıvılcım Karakteri Klip Başlığı (http-11)

Bu noktada Kıvılcım karakterinin bir kadın karakter olarak temsilindeki en önemli nokta kötü kadın tiplendirmelerindeki geleneksel kalıplara uygun olması. Her nasıl statüsü olan, bağımsız bir kadın karakter olsa da ki bu durum geleneksel kadın karakter (evde olan, yemek yapan, duygusal vb.) yapısına uygun değildir, kötü kadın tiplemesinde geleneksel

kalıplara uygun halde yazılmıştır. Çelenk (2005)'e göre kötü kadınların yazılışında farklılıklar vardır. Ona göre kariyer sahibi bir kadın belirli bir otoriteye itaat etmekten kaçınabilir. İnsanların karşısına sıklıkla çıkmasa da kariyerini kendisi inşa etmiş ve bu uğurda annelik gibi birçok görevi de yapmamış ve bunlardan kaçıp bencil atfedilmiş kadın karakterlerdir. Son olarak ise zenginlik peşinde koşan, aç gözlü ve fattan bir kadın imajıdır. Bu kadın imajında ise mantık evliliği yapılmakta ve iyi olan kadın karakterlere sürekli kötülük yaparak gündelik yaşamını geçiren bir imajı vardır diye belirtir.

Dolayısıyla burada Kıvılcım karakteri için aç gözlü ve fattan bir kadın imajı çizildiği görülmektedir. Dizin'in ilk 15 bölümü bu şekilde ilerlerken 18. bölümünde Kıvılcım karakterinin yine kötülük üzerinden hamilelik planladığı ve yapay dölleme yöntemi kullanarak kötülük peşinde olduğu görülmektedir. İşte bu noktada Kıvılcım karakterinin geleneksel kadın temsiline kaydığı görülmektedir. Çünkü statü sahibi kadın temsiline yola çıkarak belirli gücü ele geçirebilmek adına annelik kurumunu kullanma refleksi Kıvılcım karakterini bu noktaya getirmektedir.

Mucize Doktor dizisindeki bütün kadın karakterler bir erkeğe âşık olarak gösterilmektedir. Pek tabii erkek karakterler de kadın karakterlere âşıktır ancak gerek diyaloglar gerek dramatik yapının işleyişi ile anlam yaratma konusunda kadınlar âşık olan erkekler ise âşık olunan konumuna gelmektedirler. Burada Kıvılcım karakteri Çelenk (2005)'in tarif ettiği kötü ve aç gözlü kadın karakterine uysa da hikayesinin başlangıç noktası Beliz karakterinin babasına olan aşkıdır. Dolayısıyla normal yaşam şartları içinde birbirine âşık olan insanların olması ile televizyon dizilerindeki âşık kadın figürünün oluşması arasında fark vardır. Bu tür dramalar özellikle medya aracılığı ile oluşturulan cinsiyet temelli rollerin pekiştirilmesi görevini icra ettiğinden dolayı televizyon dramalarındaki kadın temsilleri, toplumda oluşturulmak istenen “kadın” ve “âşık kadın” algısına hizmet etmekte ve erkeği yüceltirken kadını da daha kırılgan, muhtaç ve duygusal konuma yerleştirmektedir. Her nasıl statü sahibi kadın karakterler güçlü, kendinden emin, gerektiği zamanlarda bencil resmedilseler de ne yazık ki erkek temelli hikayelerde erkek karakterlere gün sonunda muhtaç ya da onlara ihtiyaç duyan konuma gelmeye yatkın olmaktadır. Ünlü ve Aslan (2016)'ya göre dizilerdeki kalıp yargılar geleneksel ve modern ile birleştirilerek inşa edilmektedir. Örnek vermek gerekirse eğer hem çalışan hem de çocuklarıyla ilgilenen kadın karakterler buna örnek olabilir. Bu kadın karakterler çocukları ve eşleri için fedakâr ve sonsuz aşkla resmedilmektedir. Günümüzde kadın

karakterlerin rolleri toplumsal yapının zaman içindeki değişikliğine tepki verse de bu temsiller egemen ideolojinin sınırlarından dışarı hala taşamamıştır diye belirtmektedirler.

Dizideki diğer kadın karakterlerin ikisi ise yan karakterdir. Bu karakterler Selvi hemşire ve hemşire Açelya'dır. Bu kadın karakterler dizinin ana kadın karakterleri olmamalarına rağmen dizinin dramatik yapısında sürekli olarak gözükmekte ve her hikâyenin içinde de yer almaktadırlar. Selvi hemşire hastanenin çok uzun yıllar boyunca çalıştığı ve başhekim Adil'in gençliğinden beri tanıdığı bir hemşiredir. Selvi hemşire görüntüde içine kapanık ve her konuda da bilgili bir kişiliğe sahiptir. Ancak temsiliyetine bakıldığında zaman görülmektedir ki Selvi hemşire anne gibidir. Bu durum Mucize Doktor dizisinin kendi internet sayfasında karakterin özellikleri kısmında da belirtilmiştir:

“40’ların başında. Başhemşire, yetkin, asistan cerrahlar için anne figürü, aktif bir kadın ama özel hayatında çekingen biri. Yıllar yılı hastane tozu yuttuktan sonra doktor gibi olmuş artık. Aslında uzun yıllardır içten içe Adil Hoca’ya hayranlık besliyor. Ama çekingen biri olduğu için, ilk evliliğinden çocukları olduğu için, yakışık almaz diye bu hisleri üstüne hiç harekete geçmemiş, geçmiyor “(http-12).

Dizinin karakter tanıtım sayfasında da yazdığı gibi Selvi hemşire “anne figürü” olarak tanımlanan bir kadın sağlık çalışanıdır. Dizinin ilk bölümlerinden 22.bölüme kadar ara ara Başhekim Adil ile olan sohbetlerinde Adil’e karşı hisleri olduğunun gösterildiği anlar yansıtılmaktadır. Ancak burada da bir kadın sağlık çalışanının 22 bölüm boyunca âşık olan kadın olarak resmedildiği görülmektedir. Kadın karakterler üzerinde tasarlanan cinsiyet rollerinin medya aracılığı ile topluma tekrar tekrar kazandırılması da aslında dizi içindeki tüm kadın karakterlerin âşık olan halde olmasının bir nedenidir. Köktener ve Algül (2020)’ye göre medya bireylerin dünya görüşünü, tutumlarını ve algılarını etkilemektedir diye belirtir. Bu noktada dünya görüşü olması açısından ve bunun tutum ve davranışa dönüşmesi açısından televizyon çıktıları her daim güçlü bir alan olmuştur. Dramaların buradaki görevleri ise kabul ettirme sürecini hızlandırması ile ilgilidir. Temelinde Otizm hastası olan Doktor Ali Vefa’nın hikayesi üzerinden ilerleyen Mucize Doktor dizisindeki gerek ana rollerdeki gerekse yan rollerdeki kadın karakterlerin işleyişi âşık olan ve aşkına ulaşmaya çalışıp mutlu olan ya da statüsünü, kabul olma hissini anne olmak ile tamamlamaya çalışan kadınlar olarak görmekteyiz. Dolayısıyla yan karakterler de ana kadın karakterler de bu uğurda savaşlarını veren figürler olarak gözükmektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri kalıp yargıları toplumun beklentilerine göre şekillenerek medya ürünlerini beslemektedir. Böylelikle medya ürünlerindeki çıktılar ise belirli sınırlandırılmış ve derinliksiz alanlarda devam etmektedir. Öyle ki, Çelik (2008)'e göre:

“Toplumun kadınlardan ve erkeklerden kendi cinsiyetlerine yönelik bekledikleri davranışlara toplumsal cinsiyet kalıp yargıları denmektedir. Kadınlardan beklenen daha çok çocukları, eşleri, evleri ile ilgilenmeleri, ev işleri yapmaları, duygusal yönlerden naif, sakin, fedakâr, duyarlı vb. davranışları sergilemeleri iken erkeklerden daha çok çocuklarının, eşlerinin ve evlerinin ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan, ailesini koruyup kollayan, duygusal açıdan güçlü, özverili, çalışkan vb. olmasıdır.”

Bu noktada Selvi hemşirenin karakterindeki annelik vurgusu da aslında toplumsal cinsiyet rollerinin bir beklentisi noktasında oluşturulmaktadır. Yazınsal olarak bu böyle tasarlanmamış olsa dahi toplumsal cinsiyet rollerinin toplumdaki her bireye çocukluk dönemlerinden beri aşılandığı için zihinsel olarak bu tarafa doğru bir eğilim gerçekleşmektedir. Çünkü toplum kadının aşık ve duygusal olmasını, sevdikleri (eşleri, sevgilileri, platonik oldukları, aileler vb.) ile ilgilenmelerini, sakin, fedakâr ve ihtiyaçları gideren bir anne gibi olmasını beklemektedir. Mucize Doktor dizisindeki kadın karakterlerde de bu refleksler sıklıkla görülmektedir.

Bu benzer âşık olma eğiliminin değişim ve dönüşüm yaşayarak görülen karakterlerden diğeri ise Açıya hemşiredir. Açıya hemşire Doktor Nazlı'nın hem iş arkadaşı hem de ev arkadaşıdır. Açıya hemşirenin dizinin tanıtım kataloğundaki karakter analizine bakıldığında ise:

“20'lerinde, hemşire, Nazlı'nın ev arkadaşı, güzeller güzeli bir kız ama en yakın dostunu kıskanıyor. Hırslı, güzel, bakımlı, neşeli, flörtöz bir hemşiredir Açıya. Hayatta en rahatsız olduğu şey doktorlar ve hemşireler arasındaki hiyerarşidir. Demir'e, onu ilk kez gördüğünden beri, deliler gibi aşık. Ve ister istemez hemşire değil de bir doktor olsaydı, Demir'e karşı şansının daha fazla olacağını düşünmeden edemiyor. Nazlı'yı çok seviyor aslında. Ama doktor olduğu, daha güzel olduğu ya da başka bir şey için değil, sadece ama sadece Demir'in kalbini çalmayı başarabildiği için onu kıskanıyor.” (http-13)

Açelya hemşirenin en dikkat çeken özelliği kıskanç ve âşık olmasıdır. Dizinin ilk bölümlerinden itibaren Açelya hemşirenin aşk acısı çektiği görülür. Âşık olduğu kişi iş arkadaşı olan ve aynı zamanda Doktor Nazlı'ya âşık olan Doktor Demir'dir. Açelya hemşire Doktor Nazlı ile her ne kadar ev arkadaşı olsa bile onu kıskanmaktadır çünkü Demir karakteri Doktor Nazlı'ya aşiktir. Bu durum onu daha sinirli ve öfkeli bir karakter yapmaktadır. Ancak dizinin 6. bölümünde Açelya hemşire Doktor Demir'i öper ve olaylar gelişir.



Görsel 18. *Mucize Doktor Açelya Karakteri ve Doktor Demir Sahnesi (http -14)*

Açelya hemşire Doktor Nazlı ile hastane dışında da görülen karakterlerden biridir. Özel yaşamı ve hayatı diğer karakterlere göre Nazlı'dan dolayı görülmektedir. Bu durum onu diğer karakterlere göre farklı da kılsa, karakterin dizinin hikayesi içindeki baht süreci benzer ilerlemektedir. Özsoy (2015)'e göre televizyon yapımlarındaki diziler süreç içinde toplumsal yapıya göre farklı şekillerde değişen süreçler yaşamıştır. Toplumsal cinsiyet açısından özgürcü bir anlatı yapısı kurulmaya başlansa dahi ahlak temelli söylemlerin ve anlatıların olduğu alanlarda yine gelenekçi anlatıya doğru bir eğilim yaşamıştır. Her ne kadar Açelya karakteri de diğer kadın karakterler gibi kamusal alanda olan, çalışan karakter de olsa duygusal, âşık olarak resmedilmektedir.

Ek olarak Açelya karakteri kişiliğini ilişkisel düzeyde kazanmaya çalışan bir karakterdir. Öyle ki ataerkil temelli anlatılarda sıklıkla karşılaşılan bu durum Açelya karakteri örneğinde de vardır. Açelya karakteri Nazlı'ya göre daha sert ve dinamik bir karakter olmasına karşın anlatı içindeki kişilik özellikleri ilişkisel ve duygusal tercihleriyle

kazanmaktadır. Bu durum da Açelya karakterini sınırlı bir karakter haline getirmektedir çünkü dizi içindeki yan karakterlerden biri olmasına ve çoğu hikâyede yer almasına rağmen iş başarısı ya da iş hayatındaki kimliği ile değil de Demir’e aşık olarak resmedilme yatkınlığı mevcuttur. Bu durum da Açelya karakterinin kadınlığını başka kimlikler (erkek) zerinden inşa edilmesine neden olmaktadır. Bu durum da iş yaşamı için Açelya karakterini Kıvılcım ve Beliz gibi g ile inşa edilmeyen ancak herkes tarafında da sevilen, fakat karar verdirilmeyen ama güvenli, dolayısıyla her daim orada ve herkes için hazır olan bir figüre dönüştürmektedir.

Dizideki en temel problemlerden bir tanesi karakterlerin çoğunda kadınlık inşasının başka olaylar ve kişiler üzerinden kurulması problemidir. Bu durum ataerkil cinsiyet temelli rollerin medya aracılığı ile pekiştirilmesine neden olan en kolay yöntemlerden bir tanesidir. Mesleki görünürlük ve kişisel görünürlüğün aksine, güzellik, naiflik, analık, fedakârlık ve aşık olma gibi belirlenen köşeler, kadın karakterleri anlatının merkezinde kapsamlı bir inşaya izin vermeyen, kısıtlı ve yönetilebilir hale getirmektedir.

Bu duruma bir diğer örnek karakter ise Ferda karakteridir. Ferda karakteri başhekim Adil karakterinin kızı olarak 30. bölümde diziye dahil olmuştur. Ferda karakteri başhekim Adil karakterinin hastalanması zerine Amerika’dan Türkiye’ye gelen bir karakterdir. Babası gibi doktor olan Ferda, babasıyla sorunları olan ve babasından nefret eden biridir. Dolayısıyla diziye giriş hikayesi babası olan karakter Adil üzerinden kurulmaktadır. Babasının hastalığı için Türkiye’ye dönmüş ve babasından nefret eden bir kadın karakterin üzerinden inşa edilmeye çalışılan bir affedicilik, duygusallık ve ailenin birleştiricisi gibi toplumsal roller bütünü oluşmaktadır.

Baba figürü ile kötü olan Ferda karakteri dizide sadece 12 bölüm yer almıştır. Ancak bu 12 bölümün ilk 3 bölümünde baskı yaşayan bir karakterdir. Her ne kadar babasıyla sorun yaşasa da durumu ciddi olan ve hastanedeki doktorlar tarafından çok sevilen Adil’in ameliyat iznini vermesi için baskı yaşamaktadır ve affetmesi beklenilmektedir. Ferda karakteri ise imzayı vermez ve ilk bakışta güçlü, erkek egemen alanda varlık gösteren ve ataerkil tüm kodları yıkan bir dil ve davranışa sahiptir. Ancak dizide “Adil hocanın kızı” olarak tanımlanır ve her ne kadar güçlü, kadın bir cerrah olarak ataerkil kodları yıkan bir imaja sahip olsa da babasıyla yaşadığı sorunlar yüzünden duygusal zayıflık kodlarıyla bütünleştirilen bir karaktere dönüşür. Bu durum ise Ferda karakteri üzerinden kadın karakterlerin ya güçlü ya da duygusal olma şartını sunan bir noktaya sürüklemektedir.

Şener vd., (2016)’ya göre medyanın yapısı cinsiyetçidir. Toplumsal yapı tarafından tanımlanan tüm rolleri kendi izleyicisine izlek olarak sunar. Dolayısıyla Ferda karakteri kısa süre içinde her ne kadar ataerkil dinamikleri yıkan bir imaja sahip olsa da duygusallığının tetiklenerek kullanılıp, baba figürüne karşı dayanamaz hale getirilip karmaşalarının kullanıldığı bir karaktere dönüşmektedir. Ancak bu dönüşüm Ferda karakterinin mutsuz değil aksine iyi olduğunu gösterir halde sunulmaktadır.

Dizideki son kadın karakter ise Vuslat karakteridir. Vuslat karakteri sürekli kontrolcü bir bakış ve yapıya sahiptir. Sert bir imajı olan Vuslat karakterinin “erkekleşen” temsilini gösterilmektedir. Lakin tam tersi bir noktadan bu imaj kıyafetleri, davranışları, teknik detaylarla değil de karakterin diyalogları ve özellikleri ile anlatılır. Örnek vermek



gerekirse eğer Vuslat karakterinin dizide hastaneye ilk geldiği anlar şu şekildedir:

Görsel 19. *Mucize Doktor Vuslat Karakteri Hastane Giriş Sahnesi (http-15)*



Görsel 20. *Mucize Doktor Vuslat Karakteri Tanışma Sahnesi (http-16)*

Dizide Vuslat karakteri şık ve konumuna uygun halde giyinen, kendine ait tarzı olan bir karakterdir. Burada “erkek”leşen bir dışsal görüntü yerine gücün erkek oluşunu tanımlayan bir süreç vardır. Vuslat karakteri klasikleşen/geleneksel “duygusal, kırılgan, naif” kadın imajını stratejik kararlar alarak, yöneterek, egemen alanın erkek olduğu bir düzlemde mücadele alanı açarak yıkmaktadır. Ancak burada kendince anlam üreterek bir söz söylemeye çalışan Vuslat karakterin “güçlü kadın” imgesi aslında “erkek gibi kadın”

olma imgesine doğru kaymaktadır. Çoklu bir anlam yaratılan karakterin gücünü davranışsal düzlemde “erkekleşerek” göstermesi ikilik yaratmaktadır. Sonucunda ise kadın gücünü erkekleşerek kazanır söylemi güçlenmektedir.

Bir diğer yandan medya toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında gücün ve iktidarın erkekleşmeden mümkün olmayacağı mesajını vermektedir. Medya aracılığı ile üretilen dramalarda ise güçlü kadın karakterlerin sıkıştırılmış temsilleri ön plana çıkmaktadır. Vuslat karakteri de dizide çoğunlukla iş hayatında gösterilmektedir. Dizideki hastaneyi satın alan Vuslat, daha çok hastanede zaman geçirir ve dizide sıklıkla hastane içinde görülür. Kimlik inşası açısından bakıldığında zaman, zengin ve konumu olan bir karakterin yalnızlığı somut olarak etrafında kimse olmayışı ile gösterilmektedir. Vuslat karakteri kadın karakterler ile sadece güç ve dengeler üzerinden ilişki kurarken erkek karakter ile de anlaşma ve ikna yöntemi kullanarak ancak olumsuz sonuç aldıktan sonra gücünü ve konumunu kullanmaya yatkın bir profil izletilmektedir. Dolayısıyla güçlü bir kadın imajının yalnızlığı gücünün büyüklüğü ile doğru orantılı şekilde ilerlemektedir.

Mucize Doktor dizisindeki kadın sağlık çalışanları derinlikten uzak, çoğunlukla iş yaşamındaki dengeleri, âşık olma refleksleri, âşık olan ve duygusal, eğer güçlü ise yalnız ve yahut güçlü ama erkekleşen güç ile tasvir edilip gösterilmektedir. Ek olarak yan karakterlerin de daha yüzeysel ve anne, eş, naif, koruyucu gibi temsillerle ele alındığı, genel olarak ise kadın karakterlerin yüzeysel ve toplumsal cinsiyet rolleri kapsamında modern karakterler olarak başlayıp gelenekselleşen ve ataerkil yapıya dönüş refleksi gösteren karakterler olduğu görülmektedir.

5.2 Bahar Dizisi

MF Yapım imzalı olan Bahar dizisi, 13 Şubat 2024 tarihinde yayın hayatına başlamıştır. Bahar dizisi adını ana karakteri olan Bahar’dan almaktadır. Dizideki Bahar karakterinin isminin böyle olması aslında karakterin analizi ve dizinin dramatik yapısı ile uyumludur. Öyle ki dizide Bahar karakterinin dönüşümü ve ataerkil yapıyı her kulvarda yıkmaya çalıştığı görülmektedir. Dolayısıyla karanlık ve daralmış bir hayatın içinde olan karakterin hayatına Bahar’ın gelmesini müjdeleyen bir anlamı vardır.



Görsel 21. Bahar Dizisi Tanıtım Afişi (http – 17)

Bahar, 2 çocuklu ve evli, kayınvalidesi ve eşiyle beraber babadan kalma bir evde yaşamaktadır. Maddi durumları iyi olan aile 2 kuşaktır doktorluk yapmaktadır. Bahar'ın eşi ve eşinin babası doktordur. Bahar ile eşi Timur tıp fakültesinde tanışmıştır. Tıp fakültesinde birbirleriyle tanışan ikiliden önce Timur, tıp fakültesinde Rengin ile sevgilidir. Araları bozulan ikiliden o gece Timur, Bahar ile tanışır ve Bahar hamile kalır. Sonrasında evlenen Timur ve Bahar'ın evlilikleri sırasında Rengin karakteri Timur'un çalıştığı hastanede işe girmiş ve Timur ile eski günlerdeki gibi sevgililiklerine devam etmişlerdir. Timur ve Rengin aynı hastanede çalışırken Timur'un oğlu da aynı hastanede intern doktor olarak görev almaktadırlar. Aile geleneği olarak doktorluk yapan Yavuzoğlu ailesinde bu gelenek sürdürülmek istenmektedir.

Bahar karakteri dizide bir dönüşüm hikayesi anlatmaktadır. Görsel 21'de dizinin tanıtım afişinde de görüldüğü gibi Bahar bir uyanış hikayesidir. Tıpkı bahar mevsiminin tüm çiçekleri ve doğayı uyandırdığı gibi Bahar karakteri de içinde bulunduğu durumdan,



uğradığı haksızlıklardan, alamadığı karşılıklardan uyanarak kendine ait bir hayat kurmaya çalışır. Dizinin ilk 3 bölümü Bahar karakterinin bu haksızlıklara ve uyanışa dair sancılar geçirdiği ve sorunlar yaşadığı bölümdür. Tüm bunun özetini karşılayan afişlerden diğeri de şu şekildedir.

Görsel 22. Bahar Dizisi Tanıtım Afişi (http – 18)

Dizinin hikayesinde geleneksel kodlarla bezeli bir kadın karakterin dönüşüm hikayesi anlatılıyor olsa da tanıtım afişlerinde kullanılan kodlar ve bu kodların toplumsal cinsiyet rolleri bağlamındaki gelenekselleşmiş ve kalıplaşmış detayları göze çarpmaktadır. Dökmen (2018)’e göre doktorluk, öğretmenlik, babalık, annelik gibi birçok farklı rol vardır. Kadın ve erkeklere aktarılmış ve birbirinden oldukça farklı olan bu roller ise toplumsal cinsiyet rolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar ve erkekler toplum nezdinde yazılan “senaryo”ya bağlı kalmak ve bu rolleri “ oynamak” adına beklentiyle izlenir. Toplumsal cinsiyet terimi ise toplumun atamış olduğu bu kalıp yargıları tanımlamak adına kullanılmaktadır. Biraz daha özelleştirmek gerekirse eğer geleneksel olarak kadın ve erkeklerle ilişkili olan tüm rolleri tanımlamaktadır diye belirtir.

Dizinin tanıtım afişlerinde Bahar karakteri mutfakta ya da ameliyathanede elinde bebekle görülmektedir. Tanıtım afişlerindeki bu durum kadın karakterin temsili hakkında bazı bilgileri özetlemektedir. Kadınlar kamusal alanda olmadıklarında evde ve mutfakta olmaktadırlar. Televizyon ya da filmlerde kadın kamusal alana çıktığı zamanda da kadına göre diye nitelendirilen işleri yapması beklenmektedir. Dolayısıyla bu zihinsel süreç, bu bakış açısı kadının sınırlarının çizilmesine neden olmaktadır. Bu duruma bir örnek olarak Bahar dizisinin ilk bölümünün giriş sahnelerinden bazılarını örnek verebiliriz.



Görsel 23. *Bahar Dizisi*
İlk Bölüm Sahne (http – 19)

Dizinin açılış sahnesi olan bu sahnede Bahar karakteri şu diyalogları kurmaktadır.

“Hepinizden önce başlar bizim mesaimiz. Eve hep yorgun argın gelen kocalar, bütün gün koşturacak çocuklar, siz, hepiniz uykudayken biz başlarız. Biz hazırlarız güneşi, günü, baharı. Bilmezsiniz o gömlek ne ara ütülendi, o battaniye ne ara kaldırıldı, kahvaltı böyle nasıl hazırlandı? Anlamazsınız çoğu zaman annemin ne derdi vardı, eşi bunu nasıl atlattı. Zamanım bol dersiniz örneğin ama bilmezsiniz biz zamanla yarışırız. Bütün gün evdesin dersiniz. Evet! Biz evde ömrümüzü sizin için harcarız. Bazen teşekkür eder, yalan yok, çoğu zaman

etmezsiniz... Fakat çok yakında öğreneceğim. Siz de öğreneceksiniz. Bütün çiçekleri koparsanız da Bahar'ın gelişini engelleyemezsiniz” (Bahar, 2024).

Dizinin açılış sahnesinde duyulan bu diyaloglar ve afişlerde mutfakta ve elinde bebek olan Bahar imajı birbiri ile örtüşmektedir. Dolayısıyla dizi geleneksel kodlarla bezenmiş bir kadın karakterin tanıtımı ile başlamakta ve bu geleneksel kodları işleyerek yeniden üretmektedir.

Bahar karakterinin dizinin ilerleyen dakikalarında ailesi ve arkadaşı olan bağı görülmektedir. En yakın arkadaşı olan Çağla ile olan sohbetinde Bahar'ın tekrardan doktorluğa geri dönüşü hakkında ve neden doktor olmayıp “ev hanım”lığı yaptığı konuşulmaktadır. Burada morali bozulan ve farkındalık yaşayan Bahar karakteri evine gittiğinde ise ailesi olan akşam yemeği sahnesinde bazı sorunlar yaşanır ve Bahar bir dışavurum yaşar.

Bu noktadan sonra farkındalık yaşayan Bahar karakterinin hastalığının olduğu ortaya çıkar. Bu hastalık sonucunda günden güne kötüleşen Bahar'a karaciğer nakli gerekmektedir. Nakil durumu ortaya çıkınca Bahar'ın eşi ona uyumlu olan karaciğerini vermek istemez. Bahar'ın durumu kötüleşince acil ameliyata alınır ve bu arada başka birinden uyumlu organ bulunur ve Bahar'ın nakli gerçekleşir.

Bahar karakterinin organ nakli aslında bir yenilenme temsili niteliğindedir. Sessizleştirilmiş kadından sesli kadına olan geçiştir. Bir özne nakli durumu gerçekleşmektedir esasında. Başlangıçta pasif, daha çok tamahkar ve itaatkâr bir figürken girmiş olduğu ameliyat ile özgür bir özneye dönüşme ritüeli başlamaktadır.

Burada ritüel olarak adlandırılmasının sebebini Bahar karakterinin özneleşme sürecinde yaşadığı aksaklıklardır. Evlendiği ilk günden beri bastırılmış olan bu karakterin dışavurum sürecindeki başkaldırısı sırasında yaşadığı endişeler ve aksaklıklar dikkat çekmektedir. Bahar karakteri fikirsel olarak dönüşüm yaşasa da davranış ve tavır noktasındaki dönüşümünü yaşarken heyecanlanır, eli ayağına dolaşır ve çoğu zaman kendine şaşırır ancak hedefinden de vazgeçmez.

Dolayısıyla Bahar karakteri kişisel olarak politikleşerek eylemle hareket eder. Bir diğer noktadan ise Bahar karakterinin sadece kişisel olarak dönüşümünü değil mesleki olarak dönüşümüne de şahit olunur. Bahar karakteri her alanda bastırılan bir karakter olduğu için eşi Timur onun tekrardan doktorluğa dönmesini istemez. Dolayısıyla Bahar karakteri ilk

olarak evde eşi ve kayınvalidesine davranış olarak başkaldırırken ikinci olarak ise eşine iş konusunda başkaldırır ve herkesten gizli Tus sınavına girerek yüksek puan alır. Puanıyla eşinin çalıştığı hastaneye girmek ister.

Bahar karakterinin dönüşüm sürecinde sürekli olarak eşi Timur karakterinin karar mekanizması olduğu bir aile portresi çizilmektedir. Burada resmedilen karakter özelliklerine bakıldığında Bahar karakterinin dönüşüm geçirme refleksi başlamadan evvel evde ev işleriyle uğraşan, çocuklarının ihtiyaçlarını gideren, kayınvalidesi ile yaşayan, alanında eğitilmiş olmasına rağmen iş yaşamı olmayan geleneksel aile ritmiyle çizilmiş bir porte göze çarpmaktadır.

Öyle ki kadının bu rollerdeki sahip olduğu imkanlar ya da imkansızlıklar toplumsal cinsiyet rolleri kapsamındadır. Kadınların sürekli evde gösterilmesi, ev işlerinden sorumlu olmaları, iş hayatlarının olmaması gibi rutinleri varken erkeklerin eve para getiren ve bundan sorumlu olan kişi olarak tanımlanan rolleri vardır (Esen vd. 2017). Tüm bunların dışında Bahar karakterinin değişimi bir çatışma yaratmasa, dizi geleneksel kodlarla bezeli bir rutin yapım örneği olarak ekranlarda yer almaya devam edecektir.

Ancak Bahar karakterinin bu başkaldırısı diziyi toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksel kodlarından sıyrılmaya çalışan bir karakterin hikayesine dönüşmesine neden olmaktadır. Bahar'ın tüm bu direniş hali eril bir halde olan kamusal alana çıkmaya çalışması aslında hem kendi içinde hem de evinde başlattığı bir devrimin sonucudur. Medya gelenekselleşmiş cinsiyet rollerinin bu kapsamda devamına hizmet etme refleksi gösteren bir yapıdadır. Dolayısıyla Bahar karakteri her ne kadar bu refleksi gösterse de Bahar karakterinin ailesi ve ona yüklediği anlamlar, söylemleri, zorunda bıraktıkları durumlar vb. gibi birçok olay medyanın gelenekselliğini koruduğunu göstermektedir.

Bahar karakteri üzerinden erkeklik ve kadınlık rolleri anlatılmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla erkek ve kadına yüklenen cinsiyet rollerinin temsil edilişi sıklıkla ön plana çıkmaktadır. Bu doğuştan geldiği iddia edilen toplumsal cinsiyet rollerinin bu denli üstünde durulmasının politik tarafı olduğu kadar kültürel tarafı da vardır. Werlhof (1988)'e göre tarihte olan düzenlerin hiçbirisi doğuştan geldiği iddia edilen cinsiyet farklılıklarını bugün olduğu kadar sert, acımasız ve sistematik olarak kullanmamıştır. Dolayısıyla bu düzenin ilk yaptığı şey doğuştan atanan bu rolleri yapay bir hale getirip erkeği “erkek” kadın olanı da “kadın” yapmıştır. Kısaca erkek olanı “insan ırkı” atamış, kadın olanı da sadece cinsiyet olarak tanımlamıştır. Sonucunda ise bu iki cinsiyetteki

bireyleri rahatlıkla sömürebilmek için ise tüm bunların doğuştan atandığını iddia etmiştir diye belirtir.



Görsel 24. *Bahar dizisi İkinci Bölüm Sahne (http-20)*

Bahar karakterinin kimlik kazanma savaşının en önemli noktalarından biri de görsel 23’te görülen sahnedir. Bu sahnede Bahar hastanedeki kurula girer ve kurulu ikna etmeye çalışır. Asistan olarak işe başlamak için girdiği bu kurulda eşi de vardır. Bahar’ın eşi kurulda Bahar’a “Burada pek sevilmeyeceksiniz” demektedir. Bahar ise “sevilmemeye alışığım” (Bahar, 2024) diyerek cevap verir. Ancak herkesten ret oyu çıkmasına rağmen Bahar karakteri, eşinin eski aşkı ve şimdiki sevgilisi olan Rengin karakterinin evet oyu vermesiyle işe kabul edilir.

Bahar karakteri Mucize Doktor dizisindeki kadın sağlık çalışanlarına nazaran bir dönüşüm hikayesidir. Mucize Doktor dizisindeki kadın sağlık çalışanlarının temsillerinden bazıları geleneksel kodlarla yaratılmış, bazıları ise her ne kadar bunu yıkıyormuş gibi gözükse de olaylar ve durumların sonucunda tekrar aynı noktaya gelen karakterlerdir. Ancak Bahar dizisinde bir karakterin hem dönüşümü hem de toplumsal cinsiyet rollerinin yıkılma arzusu görülmektedir. Bu noktada Bahar dizisi Mucize Doktor dizisinden ayrılmaktadır.

Bahar karakteri dizide fedakâr, eş ve anne temelli bir anlatımla gösterilmektedir. Bu durum düzenli olarak aile vurgusu yapılmasına neden olmaktadır. Demir ve Kahraman (2024)’e göre Bahar dizisinde evlilik ve evlilik ile ilgili olan sadakat, annelik gibi kavramlara göndermeler yapılmaktadır. Ek olarak ise kadın karakterlerin annelik ile eş olma zorunlulukları arasındaki çatışmadan doğan da bir anlatım tercih edilmektedir diye belirtir. Bahar karakteri toplumsal cinsiyet rollerinin yıkılması kapsamında farklı bir karakter olarak gözükse de “anne” ve “eş” olma, “duygusal” ya da “fedakâr” gibi

kavramların vurgulanması ile de geleneksel yapıyla olan bağlantısının da hala devam ettiğini göstermektedir. Öyle ki İnceoğlu ve Akçalı (2018)'in yapmış olduğu araştırmanın sonucuna göre 12 dizinin sadece 4 bölümü incelemiş ve sonucunda dizilerdeki kadın karakterlerde duygusal olarak resmedilen kadınların oranı %80 olurken naif olanların oranı %69 olduğunu, kaba, rekabetçi ve hırslı olanların sadece erkek karakterler olduğu ve kadın karakterlerin ise uysal ve hayalperest olarak tanımlandığı görülmektedir. Ek olarak dizideki erkek karakterin de buna hizmet eden bir temsili olduğu unutulmamalıdır çünkü Bahar karakteri özgürleşen ve geleneksel olarak toplumsal cinsiyet kalıplarına hizmet etmeyi reddeden bir karakter de olsa eşi ile olan ilişkisinde birçok zaman bu kalıplarda davranışlar sergilemektedir.

Bu noktada örnek teşkil etmesi açısından Bahar dizisi üzerinden yapılan bir alımlama çalışması sonucunda şöyle bir sonucuna ulaşılmıştır. Öyle ki İnce ve Adalı (2025):

“Araştırmada, farklı demografik özelliklere sahip ve diziyi yakından takip ettiğini beyan eden 10 kadın katılımcıyla yüz yüze derinlemesine görüşme yapılmış, dizi bağlamında sorular sorulmuş, alımlama çalışmaları ekseninde ve Stuart Hall tarafından geliştirilen kod alımı / kod açımı ışığında cevaplar yorumlanmıştır. Katılımcıların çoğunluğunun karakterleri yorumlarken kendi yaşamlarıyla ilişkilendirerek benzer olay örgüleriyle açıklamaları dikkat çekmiştir. Araştırmaya katılan kadınlar en çok Bahar'ı, en az Çağla karakterini gerçekçi bulmuşlardır. Katılımcıların olumsuz kadın temsillerini; kayıncıvalide Nevra, ikinci kadın olarak anlatılan Rengin ve kendini evine adamış Bahar karakterlerini gerçek hayattan bulmaları dizinin toplumsal cinsiyet rollerini geleneksel bir şekilde pekiştirdiğini destekler niteliktedir. Bahar dizisinin kadınları farklı bir şekilde anlatmak yerine geleneksel anlatıyı yinlediğini ortaya konmuştur.”

Bu noktada Bahar karakteri özelinde bakıldığında dizi Mucize Doktor dizisindeki kadın karakterlerin aksine bir temsil dönüşümü yaşamaya çalışsa da geleneksel kodlarla bezeli zihinsel ve medyanın toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirme reflekslerinden kaçamayarak farklı temsilleri anlatmak yerine geleneksel kodları yinelemeye devam etmektedir. Burada bir örnek vermek gerekirse eğer Bahar karakteri evine saldırdığı köklerinden kurtularak kamusal alana özgü politik bir direniş sergilemektedir. Ancak evinde kökleşmiş bu geleneksel kadın temsili kamusal alana çıkması onu evden koparamamaktadır.

Sunulmaya çalışılanın aksine annelik, şefkat, sevgi, duygusallık, ikincil emek (kamusal alanda çalışan kadınların evde de çalışır pozisyonunda olmaları) gibi rollerin Bahar

karakterinden kopamadığı, aksine Bahar karakteri ne kamusal alana tam çıkabilen ne de gelenekselliğinden kopabilen bir karakter olarak resmedilmektedir. Hastanede çalışmaya başlayan ve bu çalışma ortamında da kendi karakterini yansıtmada noktasında baskı ve mobing yaşayan Bahar karakterinin kamusal alan temsilinde de psikolojik şiddet, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında yaklaşılacak durum ve olaylar dikkat çekmektedir. Kendi başına bir karakter ortaya koymaya çalıştığında ve yahut doktor olarak bir karar almaya karar verdiğinde karşılaştığı manzara baskı ve negatif söylemler yoluyla ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Bahar karakteri özelinde, tanıtım afişinde de yazan “Bahar, uyanmaya hazır mısınız?” söylemi olmasına rağmen bu uyanış karakteri bir döngüden diğerine iten ve toplumsal cinsiyet rollerini yıkmak ve dönmek yerine döndüğü yerde karşılaştığı başka zorluklar yüzünden yinelenen roller içine dahil etmektedir.

Tüm bu sürecin içinde Bahar karakterinin en çok kıyaslandığı karakter ise Rengin’dir. Rengin karakteri dizideki “öteki” kadındır. Bahar’ın eşi olan Timur’un üniversiteden aşkıdır. Aşkları uzun yıllar devam etmiş lakin ayrıldıkları günden beri görüşmeyen bu iki aynı hastanede buluşunca aralarındaki ilişki boyut değiştirerek eski günlerdeki gibi olmuştur. Öyle ki Timur, Bahar’ı Rengin ile aldatmaktadır. Rengin karakteri alımlıdır, tek başınadır, güzel giyimlidir, bir kızı vardır ve özgür bir kadındır. Öyle ki dizinin tanıtım sayfasında Rengin karakterinin özellikleri şu şekilde tanıtılmıştır:

“Rengin, kırklı yaşlarında, kadın doğum profesörüdür. Zengin bir ailede doğmuş, istediği her şeyi başarmış, Türkiye’nin sayılı doktorlarından olmayı başarmıştır. Her zaman mutlak kazanan olan Rengin, Bahar’ın yeniden doğuşuyla ilk kez yenilme ihtimali ile karşı karşıya kalacaktır. Bahar’ın değişimi, Rengin’i de kendi hayalleri için daha sert bir mücadeleye zorlayacak, Bahar’la geçmişten kalan hesabı tekrar açılacaktır!” (Htt – 21).

Rengin karakteri Bahar’ın aksine her istediğini başarmış, zengin ve alanında sayılı insanlardan bir tanesidir. Bu güçlü karakterin karşısındaki Bahar karakteri ise temsil açısından istediğini yapamamış, alanında çalışmamış, ev kadınlığı yapan, daha duygusal ve naif bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla Rengin karakterinin bu denli güçlü oluşu ile Bahar’ın Rengin’e göre daha güçsüz oluşu bir çatışma durumu da yaratmaktadır. Bu çatışma ise toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında yinelenen rollerin bir sonucudur.



Görsel 25. *Bahar dizisi*
Rengin Karakteri (http- 22)

Rengin karakterinin en dikkat çekici özelliklerinden biri duygularıyla hareket

etmemesidir. Bahar'ın aksine daha kontrollü ve duygusuz, duygusallığın kadınlıkla özdeşleştirildiği karakterlerin dışında bir gerçeğe sahiptir. Bu denli güçlü karakterlerin zaman içerisinde duygusal anlamda boşluğa düştüğü görülür. Bu boşluğu doldurma serüveninde ise kadınlık imajı daha da vurgulanmaktadır. Bu basit bir yöntem gibi gözükse de tehlikeli de bir yöntemdir.

Kadınlık vurgusunun böyle güçlü karakterlerde sadece duygusal ihtiyaçlarının giderildiği zamanlarda gösterilmesi negatif anlamda basit bir yöntemdir. Rengin karakterinin bu yalnızlık tercihi medyanın toplumsal cinsiyet kalıplarına direniş gösteren kadın karakterini hem direnen bir noktaya koyarken aynı zamanda cezalandırıcı bir tavra da sahiptir. Duygusallıktan uzak kadının yalnızlıkla ilişkilendirildiği ilişkiler bu düşünce yapılarının pekiştirilmesine neden olmaktadır.

Rengin karakteri dizide daha çok kamusal alanda gösterilmektedir. İçinde bulunduğu durumdan kaynaklı yönetici pozisyonunda da olan Rengin karakteri karar alma mekanizmasının yoğun olduğu anlarda soğukkanlı tavırlarındadır. Rengin karakterinin gücü ataerkil kültürel kodların devamlılığında hala mevcut olan kadınsı kabul edilmeyen bir güçtür. Ancak Rengin karakteri Bahar'ın yaşadığı dönüşümün aksine bir dönüşüm geçirmez. Rengin karakteri daha az katmanlıdır. Basit yazılmıştır ancak durduğu nokta itibarıyla Bahar karakteri ile anlam bütünlüğü kazanmış ve onunla çatışma yaratmaktadır.

Bu tür çatışmalarla oluşturulmaya çalışılan karakterlerin ilişkileri, boyut kazanmak yerine sadece anlama hizmet etmekle yetinmektedir. Dolayısıyla Bahar karakteri bir dönüşüm içine girmeye çalışan ve bu süreçte farklı olaylar yaşarken Rengin karakterinin tam tersi noktada bulunduğu kadın imajı değişmemektedir. Ancak bahar karakteri içinde bulunduğu olaylar, durumlar, kişilerle kurduğu ilişkilerle ve bunların sonuçlarıyla kimlik

kazanımı gerçekleştirmeye çalışsa da Rengin karakteri tam tersi noktadan yine benzer şekilde bireyselliği ile kimlik kazanarak toplumsal beklentileri aşmaya çalışmaktadırlar. Sonuç olarak her iki karakter de toplumsal olarak beklentileri aşmaya çalışan, toplumsal cinsiyet rollerinin sonuçlarını değiştirmeye çalışıp kimlik kazanmaya çalışan karakterlere dönüşmektedirler.

Karakterlerin bu dönüşümlerinin temel hedeflerinde kimlik akışkanlığı ve sabit olmayan kimlik düşüncesi yatmaktadır. Karakterlerin bu refleksleri göstermektedir ki toplumsal cinsiyet kalıplarının akışkan olabilmesi mümkündür. Dolayısıyla Mucize Doktor dizisindeki kadın sağlık çalışanlarının aksine Bahar dizisindeki karakterlerin akışkan kimlik kazanma yönelimleri mevcuttur. Bu durum karakterleri derinlikli yapmamakla beraber dinamik bir hale getirebilir. Öyle ki zıt uçlarda inşa edilmiş kadın karakterlerin kimlik arayışları ve içsel dönüşüm refleksleri Doktor Timur üzerinden başlayan bir hikâye temelli olsa dahi her iki taraftaki karakterin (Bahar ve Rengin) atanmış cinsiyet rollerini yıkmak amaçlı devinimleri bu karakterleri diğer karakterlerden daha farklı kılmaktadır.

5.3 Hekimoğlu Dizisi

Hekimoğlu dizisi 17 Aralık 2019 tarihinde yayın hayatına başlamıştır. House M.D uyarlaması olan bu dizi özel bir hastanenin içinde tıbbi tanı biriminde geçen olayları anlatmaktadır. Medikal, drama ve komedi türünü barındıran bu yapım toplam 2 sezon sürmüş ve 51. bölümde final yapmıştır.

Hekimoğlu dizisinde temelde 2 kadın sağlık çalışanı vardır. Bir tanesi İpek Tekin yani başhekimdir. Diğerisi ise tıbbi tanı birimi bölüm başkanı olan Ateş Hekimoğlu karakterinin asistan doktoru Zeynep Can'dır. Bu iki kadın sağlık çalışanı da Mucize Doktor ve Bahar dizilerindeki kadın sağlık çalışanı karakterlerine benzer şekilde kaleme alınmıştır. Öyle ki Hekimoğlu dizisi tanıtım sayfasında yer alan karakter özelliklerine göre İpek karakteri şöyle tanıtılmaktadır:

“Orhan ve Hekimoğlu’nun okuldan arkadaşı. Yalnız, güçlü bir kadın. Tıp fakültesinin dekanı ve hastane yöneticisi olan İpek, Endokrinoloji uzmanıdır. Duygusal ve sosyal becerileri kuvvetli, hayatını hastalara ve hastaneye adanmıştır.

Orhan’dan sonra Ateş’in zorlu karakterini anlayan ve buna tahammül edebilen tek kişidir. Hekimoğlu sadece bulmacalı vakaların peşinde koşarken İpek de Orhan gibi onun mümkün olduğu kadar çok hastaya şifa olması için uğraşır. Güzel, güçlü, hırslı, tuttuğunu koparan bir

kadın olan İpek, Ateş'in her zaman ilgi alanındadır. Bazen dost, bazen patron bazen de karşı cins olarak. Birbirleriyle yıllardır sürekli flörtleşmeler de aralarında bir türlü bir ilişki başlayamaz.” (Http- 23).

Tek başına güçlü ve özgür bir kadın imajı çizmekte olan İpek karakteri yönetici pozisyonunda olan bir doktordur. Güçlü, özgüvenli, sosyal becerileri kuvvetli bir imajı olan İpek karakteri bu noktada gelenekselleşmiş toplumsal cinsiyet rolleri bağlamından kopmuş bir profile sahiptir. Bu karakter özellikleri her ne kadar bu rolleri yıkan özellikler olsa da negatif anlamda ortaya çıkan en önemli detayın yönetici pozisyonunda yani kamusal alanda güç elde etmiş, sosyal becerileri ve özgüveni yüksek kadın karakterlerin (sağlık temalı projeler kapsamında) bekar, yalnız ve aile olamayan kadın karakterler olarak sunulmasıdır.

Bu noktada Mucize Doktor dizisindeki Kıvılcım, Beliz, Vuslat ve Bahar dizisindeki Rengin karakterleri de alanlarında güçlü, kamusal alanda kendilerine ait sözleri ve konumları olan kadın sağlık çalışanları olarak resmedilmiştir. Ancak bu karakterlerin en dikkat çekici ortak noktası yalnız kadınlar olarak sunulmalarıdır. Dolayısıyla bu karakterlerin zıttı olup kimlik akışkanlığı ile toplumsal cinsiyet rollerini yıkmaya çalışan Bahar karakteri de geleneksel aile içindeki bağlarını kopararak değişime başlamakta karar vermiştir. Öyle ki Hekimoğlu dizisindeki İpek karakterinin de resmedilişinde ve karakter özelliklerinde bu durum dikkat çekmektedir. Öyle ki Çelik (2008)'e göre:

“Toplumun kadınlardan ve erkeklerden kendi cinsiyetlerine yönelik bekledikleri davranışlara toplumsal cinsiyet kalıp yargıları denmektedir. Kadınlardan beklenen daha çok çocukları, eşleri, evleri ile ilgilenmeleri, ev işleri yapmaları, duygusal yönlerden naif, sakin, fedakâr, duyarlı vb. davranışları sergilemeleri iken erkeklerden daha çok çocuklarının, eşlerinin ve evlerinin ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan, ailesini koruyup kollayan, duygusal açıdan güçlü, özverili, çalışkan vb. olmasıdır.”

Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine göre kadınların evde olmaları ve ilgilerinin çocukları ve eşleri üzerinde olmaları beklenmektedir. Bu dizilerdeki kadın sağlık çalışanlarından sadece Bahar karakteri evlidir ve çocuğu vardır. Rengin karakteri ise evli değildir ve çocuğu eski sevgilisi olan Doktor Timur'dandır yani Bahar'ın eşindendir. Böylelikle geleneksel olarak atanan bu cinsiyet kalıplarının dışında olan kadın karakterler ilk bakışta rolleri yıkıyor gibi gözükse de içinde bulundukları bekar hayatlarında pozitif süreç yaşayan kadın karakterler olarak sunulmamaktadır. Dolayısıyla kamusal alana çıkan ve güçlü olarak sunulup gelenekselleşmiş kalıpları yıkan kadın karakterler bir diğer

taraftan yine bekar ama güçlü kadın karakterlerin mutlu olamadığını kanıtlar nitelikte resmedilmekte ve ailesi olmayan kadınlar sadece güçlüdür imajı ortaya konmaktadır.

Benzer olarak bu durumu yaşayan İpek karakteri ise dizi boyunca Hekimoğlu ile flörtleşmekte ancak aralarında bir şey yaşanmamaktadır. Güçlü, zeki ve güzel olarak sunulan İpek karakterinin doktorluğu ön planda tutulmamaktadır. İpek karakterinin Hekimoğlu ile olan ilişkisi ve Hekimoğlu'nun bakıcısı gibi üstlendiği rol zaman zaman flörtleşmeye de kaysa İpek karakterinin temsili Hekimoğlu karakteri üzerinden kurulmaktadır.

Bir diğer açıdan İpek karakterinin duygusallığı sınanmaktadır. Kadınların sadece iş yaşamında değil normal yaşamlarında da duygusal oldukları düşünülmekte ve toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında da bu durum dizilerde sıklıkla gösterilmektedir. İpek karakteri profesyonel olarak kimliğini yansıtmaya çalışsa da dizinin dramatik yapısı gereği aynı zamanda İpek karakteri de Mucize Doktor dizisindeki Kıvılcım ve Beliz karakteri gibi güzelliği ile ön plana çıkarılmaktadır. Öyle ki:

“Medya kadınları sekreterlik, öğretmenlik, terzilik, temizlikçilik, çocuk bakıcılığı, banka memureliği vb. toplumsal olarak kadına uygun görülen meslekleri icra ederken gösterir. Bilim kadını olsun, avukat olsun, gazeteci olsun, iş yaşamında kariyer sahibi başarılı kadınların medyada temsili, onların başarı öykülerinden çok “bedenlerinin güzelliği” “kadınsı/dişil nitelikleri” ile gerçekleşir.” (Gencel-Bek ve Binark, 2000).

Bu noktada İpek karakterinin de hem yönetici olması hem de güzelliği ile ön plana çıkması kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerine göre medya aracılığı ile dişil özellikleri vurgulanarak gösterilmesinin bir sonucudur. Öyle ki Berger (2018), kadınların izlenen erkeklerin de izleyen olduğunu ve bunun seyirlik bir nesne gibi bir bakışla yani eril tahakkümle yapılması kadın bedenindeki eril bakışı göstermektedir. Bu bakışı sağlayan yegâne araçlardan biri de televizyondur. Modern toplumları sosyalleştiren medya araçları, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirerek anlamlar bütünü yaratmak üzerine kurulu bir sisteme sahiptir.

Ataerkil bakış ve iktidar meselesi kadınlar üzerinden yıllardır süregelen bir değerlendirme biçimi yaratmıştır. Kadın bedeninin idealleştirilmesi fikri ve bu fikrin güzellemesi eril tahakkümün kararı ve arzularıyla oluşan bir baskı alanı yaratmaktadır. Kadın, sadece evde değil aynı zamanda kamusal alanda da bu bakışın sonuçlarıyla yaşamak ve buna

katlanmak durumunda kalmıştır. Dolayısıyla kültürel anlamda oluşan bu baskının pekiştirilmesi süreci ise medya çıktıları ile meydana gelmeye devam etmektedir.

Böylelikle medya içindeki kadının güzelliğinin ön planda olması ve bunun eril bir nesneye ve bakışa dönen kamera ile belirli periyotlarda devam eden dizilerde meydana gelmesi de kaçınılmaz bir süreçtir. Kutlu (2022), “...dolayısıyla diziler toplumdaki toplumsal cinsiyet hiyerarşilerinin ve eşitsizliğin kültürel alanda hangi ideoloji ile sağlandığını anlamayı mümkün kılacak analizler için uygun bir zemin sağlamaktadır” diye belirtmektedir.

Böylelikle İpek karakterinin yönetici pozisyonundaki temsili sadece gelenekselleşmiş toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkan bir figüre dönüşmekle kalmaz aynı zamanda belirli bir dengede kalarak duygusallık eşittir kadınlık algısını da yıkmaktadır. İpek karakterinin en önemli özelliklerinden biri de duygusallığını ve profesyonelliğini belirgin şekilde ayırabilmesidir. Hekimoğlu karakterinin sıklıkla ufak saldırılarına ve küçümsemelerine maruz kalsa da bunu dengeli bir biçimde yönetir. Bu saldırılar gelenekselleşmiş cinsiyet kalıplarından kalma refleksleri içeren ve toplumun bu yönünü gösteren anlar olarak dizide yer almaktadır.

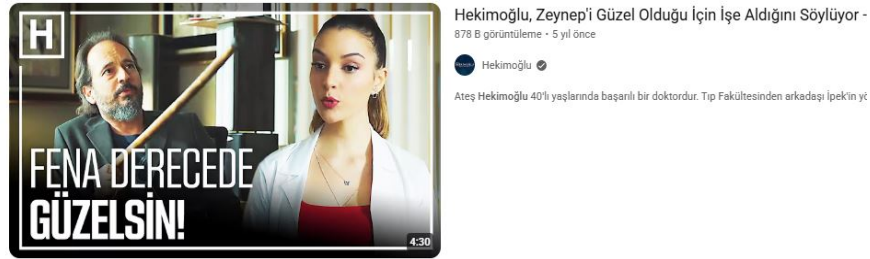
Bir diğer noktadan ise İpek karakterinin toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında yaşadığı en önemli sorun Beliz karakterindeki gibi annelik meselesidir. Bu mesele medya çıktılarındaki kadınlara sıklıkla yapılan üstü kapalı bir baskı ve eril tahakkümün eseridir. Dolayısıyla İpek karakteri yalnız ama kariyer sahibi olarak temsil edilse de karakteri anlamlandırma çabasının annelik konusu yani kadınlık konusu üzerinden gerçekleşebilmektedir. Öte yandan İpek karakterinin Hekimoğlu ile ilişkisi de onun karakterinin duygusallık potansiyelini zorlayan ve kimlik kazanma yöntemlerinden birinin de duygusallık olduğunu vurgulamaktadır. Bu ise kadınların romantik ilişkiler üzerinden kimlik kazanmak zorunda bırakmaya yönelik geleneksel cinsiyet rolleri sonucudur.

İpek karakteri dizide sıklıkla hastanede gösterilmektedir. Hastane dışındaki yaşamında çok fazla gösterilmeyen İpek karakterinin hastane ortamındaki gösteriminin sıklığı, karakterin kamusal alandaki sıkışıklığını ve sadece profesyonel kimlik temsilinin ortaya çıktığını göstermektedir. Karakter kamusal alanda olsa bile özel hayatının minimize edilişi bu sefer de sadece işiyle kimlik kazanmış sınırlı bir figüre dönüşmesini sağlamaktadır.

İpek karakteri gibi bir diğer karakter de Zeynep'tir. Zeynep, Hekimoğlu'nun asistan doktorudur. Hekimoğlu'nun başında olduğu birimde çalışan Zeynep karakterinin dizinin tanıtım kataloğunda yazan karakter özellikleri şu şekildedir:

“Ateş'in ekibindeki tek kadın olan Zeynep bağışıklık sistemi uzmanıdır. Oldukça güzel ve dikkat çekici olduğu halde takındığı ciddi maskeyle kadınlığını gizlemeye uğraşır. Hastalara şefkatle yaklaşır, onlarla gereğinden fazla bağ kurar. Ateş'in merakı bulmaca çözmekse, Zeynep'in merakı da insanlardır. Her şeyiyle Ateş'in tam zıttıdır. Ne var ki Ateş'le çalışmaya başladıktan sonra onun da içinde bir sertlik oluşur. Zamanla Ateş'e benzemeye başlar, onun gibi olursa onu anlayabileceğini düşünür ve o da kuralları zorlamaya başlar” (http-24).

Görüldüğü üzere dizinin tanıtım kataloğunda Zeynep karakteri tanımlanırken “oldukça güzel” ve “dikkat çekici” gibi ifadelerle beraber takındığı ciddi maske ile de “kadınlığını gizlemeye uğraşır” detayı dikkat çekmektedir. Öyle ki dizi hakkında yapılan YouTube kolajlarında dizi içinde Hekimoğlu'nun Zeynep karakterini neden işe aldığını açıkladığı sahnenin kapak fotoğrafı şu şekildedir:



Görsel 26. Hekimoğlu Dizisi Zeynep ve Hekimoğlu (http -25)

Görselde ve karakter özellikleri kataloğunda da yazdığı gibi temel dayanak noktası “güzellik” olan ve böyle tanımlanan bir karakterdir Zeynep karakteri. Zeynep karakteri Hekimoğlu karakterine aşıktır. Dizi içindeki hikâyede her bölüm farklı farklı hikayeler yaşansa da temelde devam eden bir dramatik yapı vardır. Bu yapı içinde ise Zeynep karakteri Hekimoğlu'na aşıktır. Diğer yandan Hekimoğlu İpek ile de ara ara flörtleşen sohbetler etmektedir. Dizide temelde ana karakter olarak iki kadın sağlık çalışanı vardır. Bu iki kadın sağlık çalışanı da Hekimoğlu'na duygusal yönden ya bağlı ya da duygusal açıdan bir şeyler hissedebilen karakterlerdir. Dolayısıyla kadın karakterlerin kimlikleri ve temsilleri Hekimoğlu ile yaşadıkları duygusallık açısından öne sürülmektedir.

Öte yandan Zeynep karakterinin profesyonel kimliği duygusallığı tarafından baskın şekilde ötelenmektedir. Daha romantize edilmiş olan bu karakterin en dikkat çeken

özelliklerinden biri hastalarla olan duygusal bağının kuvvetidir. Doktor Zeynep Hekimoğlu ve diğer 2 erkek asistan arasında çalışan tek kadındır. Dolayısıyla dizideki duygusal yükler ve bu ilişkiler Zeynep karakterine yüklenmiştir. Hastalarla bağ kurmak, âşık olmak, uyumlu çalışmak, itaatkâr olmak vb. Böylelikle Zeynep karakterinin kamusal alana çıkışı olmasına rağmen kadın karakterlerin hala kadınlara atanan cinsiyet rollerinin reflekslerini çalışma hayatında da gösterdiği görülmektedir.

Zeynep karakteri alanında bilgili olmasına rağmen onun bu bilgisi ekranlarda duygusal yönüyle birleştirilerek gösterilmektedir. Bu noktada Zeynep karakteri sınırlandırılmış bir figüre dönüşerek kimlik kaybı yaşamaktadır. Hocasına göre güzel, diğer asistanlara göre kadın olması, Zeynep'ten beklentileri sınırlandırmakta ve Zeynep profesyonel yaşamındaki duygusallık savaşını kaybederek kimlik değişimi yaşamaktadır. Dolayısıyla Zeynep karakteri bu arayışında çelişkiye düşen, her iki yönden de özellikler taşımasına rağmen geleneksel kodların pekiştirildiği bir karaktere dönüşmektedir.

İpek karakteri daha dengeli bir yapı sunmasına karşın Zeynep karakteri hem çalışma alanı içindeki tek kadın olması hem de erkek doktorların ondan beklentilerini karşılamak zorunda kalması gibi durumlardan dolayı oldukça dengesiz bir süreç yaşamaktadır. Öyle ki Zeynep, içinde bulunduğu duruma uymaya çalışan bir duruş sergilerken Hekimoğlu'na karşı hissettiği duygulardan dolayı zaman zaman uyumlu tavrı uyumsuz davranış kalıplarına bırakmaktadır. Bu durum da Zeynep karakterin temsilinde yapının bozulmasına sebep olmaktadır. Her ne kadar Zeynep geleneksel kodları yıkmaya çalışma refleksi gösterse de çoğu zaman pekiştiren tarafa doğru kaymaktadır.

Bu durum sonucunda Zeynep karakteri kendi otoritesini kurmaktan çok uzak ve belirli sınırlandırmalar için kalan bir karaktere dönüşmektedir. Sıklıkla hastanede gösterilen Zeynep karakterinin duygusallığının tekrar ediliş biçimi ve onun üzerinden kadınlığın duygusal olmayla ilgili bir şeye dönüştüğünü anlattığı bir karakter imajına dönüşmektedir. Sıklıkla Hekimoğlu ile oldukça profesyonel gözükken Zeynep karakteri Hekimoğlu harici sahnelerde ve özellikle hastalarla olan ilişkisinde oldukça duygusaldır. Bu durum ise onun alanındaki başarısının ve profesyonelliğinin sadece Hekimoğlu ile açığa çıkabildiğini anlatmakla beraber Zeynep karakterini erkek temelli bir başarı öyküsüne doğru kaydırmaktadır.

Tüm bu yönlerden bakıldığı zaman Zeynep karakteri de İpek karakteri de Mucize Doktor ve Bahar dizisindeki kadın sağlık çalışanları ile benzer özellikleri taşımaktadır.

Dolayısıyla kadın karakterlerin benzer şekilde kurgulandığı bir medya yapısı ortaya çıkmaktadır. Bu noktada aşağıda yer alan tablo inceleme yapılan karakterlerin cinsiyet temelli temsillerinin ilişkisellik tablosudur.

Tablo 1.

Karakter ilişkisellik tablosu

Dizi Mucize Doktor	Karakter	Mesleki Konum	Anlatıdaki Rolü	Toplumsal Cinsiyet Temsili	Güç İlişkileri	Temsil
	Beliz	Yönetici	Tek başına güçlü ancak âşık olduğu kişinin yanında güçsüzmüş gibi duran bir kadın figürü	Şık, güzel, âşık, duygusal	Uyumlu ancak duygusal	Güzellik ve âşık olması ile ön planda. Annelik baskısı ile ehlileştirilen güç temsili
	Kıvılcım	Yönetici	Antagonist, hırslı, kibirli	Tehditkâr ve femme fatale kadın	Güç arzusu ile hareket eder ancak dışlanır.	Erkek egemen yapıda cezalandırılan kadın figürü
	Nazlı	Cerrah	Aşık, bakıcı, duygusal, emek işçisi	Duygusal, âşık ve empati yeteneği yüksek	Uyumlu ancak duygusal	Platonik âşık, bakıcı ve duygusal anlamda emek işçisi
	Açelya	Hemşire	Hırslı ve âşık	Hırslı	Uyumlu	Kıskanç ve âşık
	Selvi	Hemşire	Herkesle uyumlu ancak âşık	Annelik ve şefkat refleksi fazla	Uyumlu	Aşık ve şefkat temelli
	Vuslat	Ortak /Yönetici	Hırslı ve güçlü	Şık, güçlü ancak kötücül	Gücü tek elde toplama refleksi mevcut	Kadınlığın baskılandığı daha maskülen bir güç figürü
	Ferda	Doktor	Hırslı ancak duygusal	Duygusal eksiklik vurgusu	Uyumkar	Empatiden yoksun ve duygusal

						eksiklik refleksi mevcut
Bahar						
	Bahar	Doktor /Anne	Annelik, şefkat, duygusallık ile ön plandadır ancak değişim refleksi gösterir	Duygusal, fedakâr ve şefkat temelli annelik reflekslerine sahiptir	Dönüşüm temelli ve güce karşı bireysel direniş göstermeye çalışır	Otoriteye karşı direniş gösteren ancak annelik, şefkat temelli temsili vardır.
	Rengin	Doktor	Duygusuz, dengeli ancak öteki	Öteki kadın ve aşk temellidir	Güçlü ancak uyumkâr	Öteki kadındır ve duygusallığı yoktur
Hekimoğlu						
	Zeynep	Doktor	Duygusal ve aşık	Güzel, duygusal, empati yeteneği yüksek ve aşık	Uyumkârlığı dengeli ancak bazen çatışma yaşamakta	Aşık ve güzellik temellidir.
	İpek	Yönetici	Güzel, şık ve aşık	Otorite refleksi vardır ancak şık ve güzellik temelli bir figürdür	Yöneticidir	Duygusallık refleksini erkek karakter üstünden yaşamaya çalışan, yönetici, şık ve güzellik vurgusu olan bir karakterdir.

SONUÇ

Bu çalışmada Türk televizyon dizilerindeki kadın sağlık çalışanlarının temsili incelenmiştir. Çalışmada ilk önce Temsil kuramının nasıl ortaya çıktığı ve bu kuramın

edebiyat, sinema ve televizyon gibi sanat alanlarında nasıl bir gelişim gösterdiğine odaklanılmıştır. Akabinde ise Temsil kavramının televizyonda nasıl ele alındığı hakkında detaylı inceleme yapılmıştır. Televizyonda bir karakter yaratmanın ve bu karakterin temsil edilmesinin detaylarına inilmiştir ve inceleme bölümüne geçilmiştir.

İnceleme bölümünde 3 Türk televizyon dizisi incelenmiştir. Bu diziler sırasıyla Mucize Doktor, Bahar ve Hekimoğlu dizileridir. Dizilerde toplam 10 kadın sağlık profesyoneli incelenmiştir. Bu 10 kadın sağlık profesyoneli Kırılcım, Beliz, Vuslat ve İpek yönetici / doktor pozisyonundadır. Nazlı ve Zeynep karakterleri asistan doktor pozisyonunda, Bahar ve Rengin karakteri doktor pozisyonunda, Açelya ve Selvi ise yardımcı pozisyonundadır.

Çalışmanın analiz bölümünde ele alınan kadın sağlık çalışanlarının nasıl temsil edildiği üzerinde durulmuş ve bu hususta Mucize Doktor dizisi ile incelemeye başlanmıştır. Mucize Doktor dizisinde totalde incelenen kadın sağlık profesyoneli Beliz, Kırılcım, Nazlı, Açelya, Selvi ve Vuslat karakteridir. Vuslat karakteri Mucize Doktor dizisine sonradan dahil olan bir karakterdir. Doktor olmamasına rağmen, bir hastane yöneticisi olma serüveni izlendiği, dizi içindeki karakter özellikleri gereği tıp eğitilmiş olmamasına rağmen hastalarla ve tıp bilimi ile girmeye çalıştığı ilişki ekseninde çalışmada ele alınmıştır. İncelenen dizilerde dikkat çeken unsurların ilk başında yönetici pozisyonunda olan kadın sağlık profesyonellerinin benzer temsil edilme şekli ile ekranda yer aldığı ortaya çıkmıştır. Mucize Doktor ve Hekimoğlu dizisindeki kadın yönetici pozisyonundaki karakterler Kırılcım, Beliz ve Vuslat karakteridir. Bir diğer incelenen dizi olan Hekimoğlu dizisinde de İpek karakteri yönetici pozisyonundadır. Bu karakterlerin geleneksel temsil edilme biçimlerine göre kamusal alandaki statüleri gereği bu gelenekselliği aşan karakterler olmalarına rağmen, dizide diğer karakterlerle girmiş oldukları iletişim boyutlarında ve yahut dramatik yapının kuruluş biçimleri gereği bu geleneksel cinsiyet rollerini tekrar üreten konumuna geldikleri tespit edilmiştir. Beliz karakterinin hastanenin “yakışıklı” olarak tanımlanan doktoru ile sevgili olması ve bu durumun sonucunda sevgilisi tarafından çocuk isteme baskısı yaşaması karakterin kadınlık baskısı yaşadığını göstermektedir.

Öte yandan Beliz karakterinin ve Kırılcım karakterinin en temel ortak noktaları güzellikleri ve hastane ile sınırlandırılan yaşamlarıdır. Yönetici pozisyonunda, statüsü olan, güzel ve alımlı kadın imajının yaratılması her ne kadar geleneksel kodları yıkıyor

olsa da bu karakterlerin kimliğini bu kalıplarda sınırlı tutarak mekân ve kimlik sorununu ortaya çıkardığı görülmüştür. İnceoğlu ve Akçalı (2018), karakterlerin yaratımında fiziksel özelliklere göre belirli imajlar oluşturulmaktadır. Türk dizilerindeki bu imajların da kadınlar özelinde genç, zayıf, bakımlı gibi olurken yan rollerdeki kadınlarda ise bu durum daha farklı olarak onları anne vb. gibi durumlarda resmetmektedir diye belirtir.

İpek karakteri ve Vuslat karakteri de benzer durumdan etkilenen karakterlerdir. Vuslat karakteri Mucize Doktor dizisine sonradan dahil olmasına ve asıl mesleğinin doktorluk olmamasına rağmen hastane yöneticiliği ve karakterin tıp bilimine olan merakı nedeniyle incelemeye alınmıştır. Ancak İpek ve Vuslat karakteri de benzer temsil sorunları ile yüzleşen karakterler olarak gözükmektedir. Yönetici ve güçlü kadının yalnız olması, bireysel olması, ailesi olmaması, mutsuz olması ancak öte yandan da bu kadınların güzellikleri ve aşk hayatları ile ön plana çıkması, kadın karakterler özelinde hala geleneksel cinsiyet rollerinin kalıp yargılarının yıkılmadığını, bu temsillerin geleneksel kodları tekrar üretmeye hizmet ettiği görülmüştür. Öyle ki dizideki yönetici pozisyonundaki kadınların sıklıkla hastanede, aşk hayatları içinde ve güzellikleri ile ön planda olduğu ortaya çıkmıştır. Her ne kadar güçlü kadın imajı yaratılmaya çalışılsa da dramatik yapının kuruluşu özelinde yönetici pozisyonundaki kadın sağlık çalışanlarının iş, aşk ve güzellik sınırları çerçevesinde kaldığı ortaya çıkmıştır.

Dizilerdeki diğer kadın karakterler ise asistan doktorlardır. Asistan doktor karakterler ise Nazlı ve Zeynep karakteridir. Asistan doktor karakterlerinde dahil olan diğer karakter Bahar olmasına karşın Bahar karakteri bir kimlik değişimi süreci yaşamaktadır. Dolayısıyla sadece asistan doktor olarak bir sonuca varılamamaktadır. Nazlı karakteri Mucize Doktor dizisinde Zeynep karakteri ise Hekimoğlu dizisinde asistan doktordur. Nazlı karakteri dizide daha çok duygusallığı ve aşıklığı ile ön planda tutulmaktadır. İnceleme sonucunda asistan kadın doktorların her ne dizinin tanıtım sayfasındaki karakter özellikleri kısmında başarılı oldukları yazsa da dizinin içinde kadın asistan doktorların duygusallık, empati yetenekleri ve âşık olmalarıyla resmedildiği görülmüştür. Öyle ki dizinin tanıtım sayfasındaki bu yazı Nazlı karakterinin “yakışıklı, başarılı cerraha önce hayran sonra da sırlıslıkam âşık oldu” özelliği ile belirtilmiştir.

Dolayısıyla Nazlı karakterinin Doktor Ali Vefa karakterine olan duygusal bakıcılık rolü ve Ferman’a olan aşkı arasında bir sınır çizildiği ortaya çıkmıştır. Böylelikle, iş sahibi ve

gelecek vaat eden bir cerrah temsili yerine duygusal ve aşık profili Nazlı karakterini de sınırlandıran bir temsil sorunu ortaya çıkarmıştır.

“20'lerinde, cerrahi asistanı, Ali'nin ilk ve büyük aşkı. Empati yeteneği yüksek, bu yüzden fazla bağlanabiliyor. Nazlı hastanenin en gelecek vaat eden cerrahi asistanlarından biri. Bağımlılıksa onun en hassas noktası. Bu konuya en ufak bir tahammülü bile yok. Ailesinde yaşadığı travması yüzünden de erkeklere güvenmekte hep zorlandı. Güzel ve akıllı bir kız olmasına karşın pek ilişki yaşamadı, hayal kırıklığına uğramaktan korktu, kendini hep korudu. Onun bu zırhını aşmayı ilk başaran Ferman oldu. Nazlı yakışıklı, başarılı cerraha önce hayran, sonra da sırlıslıkla âşık oldu. Kendini alamadı, ne olduğunu, başına ne geldiğini o bile anlamadı. Ama Ferman'ın Beliz'le ilişkisini bildiği için platonik takılıyor” (http-8).

Öte yandan bu durumun bir benzeri de Hekimoğlu dizisindeki Zeynep karakterinde mevcuttur. Zeynep karakterinin tanıtım yazısı ise bu şekildedir:

“Ateş'in ekibindeki tek kadın olan Zeynep bağışıklık sistemi uzmanıdır. Oldukça güzel ve dikkat çekici olduğu halde takındığı ciddi maskeyle kadınlığını gizlemeye uğraşır. Hastalara şefkatle yaklaşır, onlarla gereğinden fazla bağ kurar. Ateş'in merakı bulmaca çözmekse, Zeynep'in merakı da insanlardır. Her şeyiyle Ateş'in tam zıttıdır. Ne var ki Ateş'le çalışmaya başladıktan sonra onun da içinde bir sertlik oluşur. Zamanla Ateş'e benzemeye başlar, onun gibi olursa onu anlayabileceğini düşünür ve o da kuralları zorlamaya başlar” (http-22).

Zeynep karakteri de güzelliği ve dikkat çekiciliği ile belirlenen bir temsile sahiptir. Her ne kadar alanında başarılı bir doktor olsa da Zeynep karakterinin de dizide benzer sınırlandırmalar içinde kaldığı görülmüştür. Asistan kadın doktorların dizilerdeki imajının temelinde “âşık olan” durumu oluşmuştur. Erkek doktorların ise “âşık olunan”. Böylelikle dizilerdeki geleneksel cinsiyet rollerine göre âşık olmak bile cinsiyetlere göre belirlenmiştir. Duygusal olarak atfedilen kadın sağlık çalışanlarının hepsi ya birim şeflerine ya hocalarına âşık olduğu görülmüştür. Dolayısıyla bu durum, kimlik açısından statü sahibi kadına duygusal, âşık ve daha kırılgan olduğu sınırı çizmektedir. Bu durumda göstermektedir ki geleneksel cinsiyet rolleri bu tür kadın karakterler üzerinden tekrar üretilmektedir.

Bahar ve Rengin karakteri özelinde ise diğer sağlık profesyonellerinden farklı olarak birer kimlik kazanma süreci mevcuttur. Diğer kadın profesyonellerinde kimlik değişimi ya da genel bir dönüşüm olmamakla beraber Bahar karakteri toplumsal cinsiyet rollerini yıkmaya çalışan ve kimlik kazanma refleksi gösteren bir karakterdir. Geleneksel cinsiyet temelli rollerin olduğu tüm dinamikler Bahar dizisinin başından itibaren Bahar

karakterinde görülmektedir. Ancak Bahar karakteri bu geleneksel cinsiyet rolleri temsilini yıkmaya karar verip bu temsilleri değiştiren ve yeni bir kimlik kazanmaya çalışan taraftır. Dolayısıyla dizinin başında, bir ev kadını olan Bahar’ın değişimi dizinin afişinde de yazan “Bahar, uyanmaya hazır mısınız?” yazısı ile de kanıtlanmaktadır.

Ancak Bahar karakteri ilk bakışta bu kodları yıkan bir karakter gibi gözükse de dizide sürekli “annelik”, “fedakârlık” vb. gibi kavramların konuşulması, bu kavramların Bahar karakteri özelinde sınırlandırılması da süreç içinde Bahar karakterinin bu kodları tekrar üreten bir noktaya kaydığını göstermiştir. Bahar karakteri dizide doktor olma savaşı verdikten sonra ve bu geleneksel kodları yıkan bir hareket gerçekleştirdikten sonra ise daha bireysel bir karakter olma refleksi göstermeye başlamaktadır. Pek tabii bu bireysellik açık ve net bir şekilde olmasa da eski Bahar’a göre farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu durum da benzer şekilde statü kazanan kadının bireyselleştiği ile ilgili sınırlandırma sonucu ortaya çıkarmaktadır.

Bu durum özelinde ise benzer şekilde Rengin karakterinin de tersi bir noktadan toplumsal cinsiyet rollerini tekrar ürettiği ortaya çıkmıştır. Rengin karakterinin daha çok Bahar karakteriyle bir zıt kutup yaratmak adına yazıldığı ve bu karakterin daha derinliksiz olduğu görülmüştür. Rengin karakterinin de ortak noktası bir erkek karakter olan Timur karakteridir. Rengin üst düzey bir doktor pozisyonunda çalışmaktadır. Dolayısıyla Rengin karakteri de diğer statüsü güçlü kadın sağlık profesyonelleri gibi yalnız ve öteki bir kadın olarak çizilmiştir. Rengin karakteri duygusuz ve sert bir mizaca sahip gibi görünürken Bahar ile olan ilişkisinde ve dizinin dramatik yapısının gidişatıyla kimlik kazanma sürecine girer. Her nasıl Bahar doktor olma savaşı veriyorsa Rengin karakteri de duygularını kazanma savaşı vermektedir. Ancak bu savaşta yalnızdır. Dolayısıyla diğer karakterlere oranla Bahar ve Rengin karakteri toplumsal cinsiyet rollerini yıkmaya temelli yazılmış ve kimliği akışkan karakterler olarak gösterilmiştir.

Diğer bir noktadan ise yardımcı kadın sağlık profesyonelleri ise yine benzer şekilde âşık olma refleksi ve anaçlık, fedakârlık ile resmedilen karakterlerdir. Bu karakterler Açelya ve Selvi’dir. Selvi hemşire hastanenin en eski hemşiresidir ve başhekim Adil’e âşıktır. Diğer bir yandan ise anlayışlı, anne gibi olmasının altı çizilmektedir. Dizinin ilk 22 bölümü boyunca Selvi hemşirenin başka özelliği görülmez. Ancak 22 bölüm boyunca vurgulananın sadece fedakâr ve anaç olması ile başhekim Adil’e âşık olmasıdır. Bu âşık olma rutininden etkilenen diğer karakter de Açelya hemşiredir. Açelya hemşirenin de âşık

olan temsili Açelya hemşire karakterinin başka özelliklerini göstermesini engeller niteliktedir. Öyle ki dizinin başından itibaren Açelya hemşirenin kimlik kazanma refleksi sadece âşık olduğu kişiye elde etme süreciyle dengeli şekilde ilerlemektedir. Dolayısıyla Açelya hemşire de sınırlı bir kadın sağlık profesyoneli temsili ile görülmektedir.

Sonuç olarak Türk televizyon dizilerindeki kadın sağlık çalışanlarının geleneksel cinsiyet temelli rolleri pekiştirmekten öteye geçemediği ortaya çıkmıştır. Her ne kadar geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri temelinde kadının iş hayatında olamaması ya da iş hayatında olsa bile daha kadınsı diye belirlenen öğretmenlik, hemşirelik vb. gibi işlerde çalışsa da bu diziler özelinde geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri meslek üzerinden tekrar üretilmemektedir. Aksine statü sahibi ve güçlü kadın profillerinin âşık olma, anaç olma, güzel olma, duygusal olma gibi zorunlulukları yüklenmeleri bu geleneksel rolleri pekiştirdiği görülmektedir.

Bir diğer yandan bu karakterlerin derinliksiz ve sadece geleneksel cinsiyet rollerini pekiştirdiği görülen özellikleri ile ön planda olduğu görülmüştür. Sınırlandırılan kadın karakterlerin kamusal alana çıkması bu gelenekselliği yıkmaktan öteye geçememiş ve kadın karakterleri bu seferde başka sınırlandırmalar içine koyarak rollerin tekrar pekiştirilmesine neden olduğu görülmüştür. Sonucunda ise anlaşılmıştır ki Türk televizyon dizilerindeki kadın sağlık profesyonellerinin temsilleri ilk bakışta onları gelenekselliğin içinden çıkarmaya çalışıyormuş gibi gözükse de âşık, güzellik ve iş alanı içinde sınırlayan derinliksiz birer fiğre dönüştürmüştür.

6.1 neriler

Temsil konusu birçok sanat alanında yüzyıllardır ele alınana en temel konulardan bir tanesi olmuştur. Hayal dünyasının birer ürünü olan sanat eserlerinin içindeki temsiller söylenen her bir sözün en önemli yardımcısı olmaktadır. İster sinemada olsun ister edebiyatta olsun temsil ve temsil sorunu günümüzde de sıklıkla tartışılan bir meseledir.

Bu çalışmada ele alınan konu çerçevesinde Türk televizyon dizilerindeki kadın sağlık profesyonellerinin nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Medya, yediden yetmişe kadar herkese içerik üreten ve bunu televizyon aracılığı ile tüm dünyada yayabilen bir güce sahiptir. Dolayısıyla televizyon temsilleri açık kaynak olması açısından önem arz etmektedir. Türk televizyonlarında sıklıkla incelenen konuların aksine Türk televizyon

dizilerindeki kadın sağlık profesyonellerinin temsiline daha önce rastlanmamıştır. Öyle ki bu tez kapsamındaki inceleme bir başlangıç olması nedeniyle önem arz etmektedir.

Dizilerdeki kadın sağlık profesyonellerinin temsillerinin genel akışta incelenmesi ve bu temsillerin kadın sağlık profesyonellerini nasıl gösterdiği temel hedef alınmıştır. Sonucunda ise ortaya çıkmıştır ki geleneksel kodların sanki üretilmiyormuş gibi gösterilmesine rağmen tekrardan üretildiği bir dramatik yapı ve karakter özellikleri kurgulanmıştır. Bu çalışmada ele alınan genel temsilin nasıl olduğu konusu literatüre katkı sağlamasına rağmen, bu başlangıcın akabinde yapılacak belirli bölümlerin incelendiği, tek bir dizinin daha kapsamlı ve detaylı incelendiği ve yahut ortaya çıkan temsillerin insanlardaki algılarının nasıl olduğu vb. gibi çalışmalar Türk televizyon dizileri çalışmalarına katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

Adalı, E., & İnce, M. (2025). Kadınları uyandıran bir bakış mı? “Bahar” dizisi üzerine alımlama çalışması. *International Journal of Communication and Media Research*, 5(1), 34-48.

Adler, P. A., Kless, S. J., & Adler, P. (1992). Socialization to gender roles: Popularity among Elementary School Boys and Girls, *Sociology of Education*, 65(3), 169-187.

Akca, E. B. & Ergül, S. (2019). Kitle iletişim çalışmaları alanında toplumsal cinsiyet çalışmalarının gelişimi; temel yaklaşımlar ve çalışmalar üzerinden bir çerçeve çizme çabası. (Ed: Ş. Yavuz). *Toplumsal Cinsiyet & Medya Temsilleri* (s. 17-40). Heyamola Yayınları.

Akçalı, E. & İnceoğlu, İ. (2020). Kadınlık ve erkekliğin değişmeyen halleri: televizyon dizilerinde toplumsal cinsiyet. *Fe Dergi*, 161-173.

Akkaya, R., & Darıcı, S. (2019). Dizi ve ilmlerde hemşire imajının kültür endüstrisi ve popüler kültür bağlamında incelenmesi: Türkiye’den iki vakanın analizi. *International Journal of Multidisciplinary Studies and Innovative Technologies* 3 (2), 219-224
<https://dergipark.org.tr/en/pub/ijmsit/issue/50263/656686>

Akyürek, F. (2015). *Senaryo yazarı olmak*. MediaCat Yayınları.

Altuhsser, L. (2014). *İdeoloji, devletin ideolojik aygıtları*. İthaki Yayınları.

Aristoteles (1987), *Poetika* (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi

Asgarnia, M., R., M., (1989). Radyo ve televizyon toplum kültürüne yaptığı etkiler. (Yayın Numarası: 9298) [Yüksek Lisans Tezi] İstanbul Üniversitesi. Yüksek Öğretim Kurulu Dökümantasyon Merkezi.

Bars, M., E. (2021). Kültürel dönüşümün etki aracı medya: televizyon “öldüren eğlence” midir?. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 7(1), 1-26. <https://doi.org/10.31463/aicusbed.832898>

Baudrillard J. (2021). *Tüketim toplumu*. Ayrıntı Yayınları.

Benjamin, W. (2015). *Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapımı*. Zeplin Kitap

Berger, J. (2018). *Görme biçimleri*. Metis Yayınları.

Berger, P. L. ve Luckmann, T. (2008). *Gerçekliğin sosyal inşası: Bir bilgi sosyolojisi incelemesi*, (Çev. Vefa Saygın Öğütle), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Bhasin, K. (2014). Toplumsal cinsiyet, bize yüklenen roller. (K. Ay ve Z. Sarıhacoğlu, Çev.; 2014). Kadınlarla Dayanışma Vakfı Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 2000).

Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Cemal, A. (2000). *Sanat üzerine denemeler*. Can Yayınları.

Cemiloğlu, M. (2021). *Türkiyede kadın sinemasına bir bakış*. Literatürk Academia Yayınları.

Creswell, W, J. & Creswell, J, D. (2018). *Research desing qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*, Sage Publication

ÇELENK, S. (2005). *Televizyon, temsil, kültür: 90'lı yıllarda sosyokültürel iklim ve televizyon içerikleri*. Ütopya Yayınları.

Çelenk, S. (2010). Kadının medyada temsili ve etik sorunlar, *Televizyon Haberciliğinde Etik Ankara Üniversitesi İLEF*. 229-236.

Çelik, Özlem, (2008), Ataerkil Sistem Bağlanımda Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Benimsenmesi [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Gazi Üniversitesi

Çonkarlı, S., M. (2018). Türk Televizyon Dizilerinde Yansıtılan İdeal Kadın İmgesi: Aşk-ı Memnun Örneği. (Yayın Numarası: 495628) [Yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi

Dağdeviren, T. (2020). Gramscı'nın sivil toplum kavramına bakışı. *İş ve Hayat*, 6(11), 156-167. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/isvehayat/issue/57736/823588>

Demir, E., ve Kahraman, İ. (2024). Kültürlerarası uyarlama örneği olarak Doctor Cha ve Bahar dizilerinin karşılaştırmalı analizi. *TRT Akademi*, 9(22), 836-863. <https://doi.org/10.37679/trta.1519937>

Deveci, A., & Cesur, A, A, (2021). doktorunuz konuşuyor: Covid – 19 kamu spotlarında dizilerdeki doktor karakterlerin temsili, *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 2021 Sayı/Issue: 37 • ss/pp. 254-273 • ISSN: 2630-6220 DOI: 10.17829/turcom.808787

Doğanay, M. M. & Aktaş, M. K. (2021). Türkiye'de Televizyon Dizisi Sektörü. *Marmara Üniversitesi Öneri Dergisi*, 16(56), 852-878. <https://doi.org/10.14783/maruoneri.944236>

Dökmen, Z., Y. (2018) Toplumsal cinsiyet sosyal psikolojik açıklamalar. Remzi Kitabevi.

Dönmez, İ. H., & Erdemir Göze, F. (2020). Hastane temalı dizilerde kişilerarası iletişimin sorunsallaştırılması: Hekimoğlu ve Mucize Doktor örneği. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 8(2), 829-862. <https://doi.org/10.19145/e-gifder.728044>

Durkheim, E. (2020). *Eğitim ve sosyoloji*, Pinhan Yayınları.

Eagleton, T. (2020). *İdeoloji*, Ayrıntı Yayınları

Eco, U. (2020). *Felsefe tarihi*. Alfa Yayınları.

Eraslan, M. C., & Küçük Durur, E. (2018). Siyasal iletişim ve medya bağlamında siyasal reklam aracı olarak propaganda. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(2), 193-204. <https://doi.org/10.31463/aicusbed.445100>

Ergil, D. (1983). İdeoloji üzerine düşünceler, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 38(1). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ausbf/issue/3232/45026>

Esen, E. Soylu, Y., Siyez, D. M., ve Demirgürz, G. (2017). Üniversite öğrencilerinde toplumsal cinsiyet algısının toplumsal cinsiyet rolü ve cinsiyet değişkenlerine göre incelenmesi. *E-Uluslararası Eğitim Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 8, Sayı: 1, 2017, ss. 46-63, DOI: 10.19160/5000197327

ESSLIN, Martin (2001). *Televizyon çağı*, İstanbul: Pınar Yayınları.

Field, S. (2012). *Senaryo yazımının temelleri* (çev. Şerif Erol). Alfa Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 1984, 2006)

Field, S. (2019). *Senaryo sorunları ve çözümleri* (çev. Gülten Çakır). Alfa Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 1998)

Gencel-Bek, M., ve Binark, M.,(2000). Medya ve Cinsiyetçilik. *Ankara Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi*.
<https://www.scribd.com/document/503827919/79438556-1215414832MedyaVeCinsiyetcilik-mutluBinarkpdf>

Gerbner, G. (2014). *Medyaya karşı*. (Çev. G. Ayas, V. Batmaz, İ. Kovacı). Ayrıntı Yayınları.

Giddens, A. (2020). *Sosyoloji* (G. Altaylar, Çev.; 8.Basım). Say Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 2001).

Gill, R. (2007). *Gender and the Media*. Polity Press.

Gül Ünlü, D., & Aslan, P. (2016). Türk televizyon dizilerindeki kadın rollerine kadınların gözünden bakmak. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi)*, 1(2), 191-206. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/inifedergi/issue/45222/566365>

Gürgün, H. (2021). Mimesis kavramı, üç yansıtma kuramı ve bu kuramın temel sanat akımları üzerine etkisi. *Türk Dünyası ve Edebiyat Dergisi*, 51, 349-366.
<https://doi.org/10.24155/tdk.2021.170>

Güvendi, N., E (2023). Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında Türk kültüründe kadın: kuramsal bir tartışma. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 27 (3).
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tsadergisi/issue/81254/1224431>

Hall, S. (1997). Representation cultural representation and signifying practies. California: *The Open University*

Hickethier, Knut (2008), Early TV: Imagining and realising television, Bignell, Jonathan ve Andreas Fickers (Der.), *A European Television History*, (Oxford: Wiley-Blackwell): 55-79.

İmançer, D. (2000). Televizyonda toplumsal cinsiyet sembollerinin Türk aile yapısı dizilerinde sunumu. (Yayın Numarası: 102069) [Doktora tezi, Ege Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

İnal, A., (1999). “Televizyon Tür ve Temsil”, AÜİF Yıllık, .A.Ü Basımevi, 255-286.

İnceoğlu, İ., Akçalı, E. (2018). Televizyon dizilerinde toplumsal cinsiyet eşitliği araştırması, TÜSİAD.

İşcen, D., M. (2020). Platon’un sanatçıları ve zanaatkarları: mimesis üzerine bir inceleme. *Journal of Arts*. 3 (2). <https://doi.org/10.31566/arts.3.009>

Karaduman, S. (2007). Medyatik gerçeklikte kimlik temsilleri: televizyon haberlerinin aktörleri üzerine düşünceler. *Selçuk İletişim Dergisi*. 4(4), 45-56. <https://doi.org/10.18094/si.04669>

Kaypakoğlu, S. (2004). *Medyada cinsiyet stereotipleri*. İstanbul: NAOS.

Kırel, S. (2018). *Kültürel çeşitlilik ve sinema*. İthaki Yayınları

Koncavar, A. ve Sadakaoğlu, M. C. (2022). Sinema ve televizyon temsillerinde reklamcı stereotipleri üzerine karşılaştırmalı bir inceleme. *Etkileşim*, 9, 120-141. doi: 10.32739/etkilesim.2022.5.9.158

Kottak, P. C. (2001). Antropoloji. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Köktener, A. & Algül, A. (2020). YouTube use motivations of generation z, *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(4), 417-434 . <https://doi.org/10.18026/cbayarsos.679505>

Kracauer, S. (2011). *Caligari'den Hitler'e* De Ki Yayınları.

Kunt, M., C. (2023). Popüler televizyon dizilerinde tıbbın ve doktorların temsili: Hekimoğlu ve Kasaba Doktoru dizileri örneği. (Yayın Numarası: 204205001006), [Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi] Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kutlu, A. S. (2022). Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin televizyon dizilerinde temsili üzerine sosyolojik bir araştırma. (Yayın Numarası: 751077) [Yüksek Lisans Tezi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi] Ulusal Tez Merkezi

- Lefebvre, H. (1996). *Marx'ın sosyolojisi*. (çev. Selahattin Hilav). Sorun Yayınları.
- Lemish, D. (2008). Gender: Representation in the media. In W. Donsbach (Ed.), *International encyclopedia of communication* (Vol. 5, pp. 1945–1951). Malden, MA: Blackwell.
- Mckee, R. (2011). *Öykü, senaryo yazımının özü, yapısı, tarzı ve ilkeleri* (çev. Nuray Y., Ertan., Fatih Kınalı 1.basım). Plato Film Yayıncılık.
- McQuail, D. & Windahl, S. (2005). *İletişim modelleri-kitle iletişim çalışmalarında*. (Çev: K. Yumlu) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Metin, O. ve Ünal, Ş. (2022). İçerik analizi tekniği: İletişim bilimlerinde ve sosyolojide doktora tezlerinde kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 273-294. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1227356>
- Moran. B. (2018). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Mulvey, L (1989). *Visual and other pleasures*. Basingstoke / New York:Palgrave
- Mutlu, B. (2017). Platon'da ve platon öncesinde metinlerde mimesis. *Art Sanat Dergisi*, 8, 9-34. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/47866/603945>
- Mükerrem, Z. (2021), *Sinematografi Üzerine Düşünceler Kuram ve Uygulamalar*. Ayrıntı Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001), *Dram sanatı tiyatro'ya giriş*. Kabalcı Yayınları
- Oçak, Z. (2018). İdeoloji kavramına marksist ve post marksist yaklaşımlar: Karl Marks, Antonio Gramsci ve Louis Althusser, *Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi*, 1(2), 56-74. <https://doi.org/10.33464/dorduncukuvvet.480148>
- Oktay, A. (1995). *Türkiye'de popüler kültür*. Yapı Kredi Yayınları.
- Orhon, E., N. (2002). Olayın televizyon haberine dönüşümü: değişim değeri açısından televizyon. (Yayın Numarası: 163981) [Yayımlanmış Doktora Tezi] Anadolu Üniversitesi
- Özçetin, B. (2018). *Kitle İletişim Kuramları, Kavramlar, Okullar, Modeller*. İletişim Yayınları.
- Özçetin, B. (2020). *Kitle iletişim kuramları, kavramlar, okullar, modeller*. İletişim Yayınları.

Özdemir, H. (2018). Türkiye’de yerli televizyon dizilerinde toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadının sunumu: aşk-ı memnu roman örneği, *Sınırsız Eğitim ve Araştırma Derneği Dergisi* 3(1), 90-107. <https://doi.org/10.29250/sead.367329>

Özdemir, N. (2001b), Halkbilimi> kültürbilimi ve medya. *Millî Folklor*, 49, 87-92. <https://dergipark.org.tr/pub/turkbilig/issue/52757/696245>

Özmen S. (2005) Televizyon dramalarında kadının temsili, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, no.22, ss.253-259.

Özmen, S., & Vural, A. M. (2023). Medya profesyonellerinin medyada kadın temsili algısı. *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi* (20), 1-30. <https://doi.org/10.58793/marusad.1393716>

Özsoy, A. (2016). “Yerli televizyon dizilerinde farklılaşan toplumsal cinsiyet temsilleri üzerine bir tartışma”, *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri*, (Ed.: Şahide Yavuz), Heyamola Yayınları.

Özsoy, A. (2019), Yerli televizyon dizilerinde farklılaşan toplumsal cinsiyet temsilleri üzerine bir tartışma Şahinde Yavuz (Ed). *Toplumsal cinsiyet ve medya temsilleri*. (s.226-246). Heyamola Yayınları

Parsa, S. (1999). Televizyon göstergebilimi. *Kurgu*, 16(1), 14-27. <https://dergipark.org.tr/pub/kurgu/issue/59590/858006>

Platon (2019). *Devlet*. (çev: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz). İş Bankası Yayınları.

Postman, N. (2010), *Televizyon öldüren eğlence gösteri çağında kamusal söylem*. (çev. Osman Akınay). Ayrıntı Yayınları

R. Akkaya ve S. Darıcı, “Dizi ve filmlerde hemşire imajının kültür endüstrisi ve popüler kültür bağlamında incelenmesi: Türkiye’den iki vakanın analizi”, *IJMSIT*, c. 3, sy. 2, ss. 219–224, 2019. <https://dergipark.org.tr/pub/ijmsit/issue/50263/656686>

Radyo, Televizyon Üst Kurulu, (2018, Mart). *Televizyon izleme eğilimleri*, 2022. https://www.rtuk.gov.tr/televizyon_izleme_egilimleri_arastirmasi_2018/335

Radyo, Televizyon Üst Kurulu, (2022). *Gençlerin medya kullanımı ve dijital okuryazarlık araştırması* 2022, <https://www.rtuk.gov.tr/genclerin-medya-kullanimi-ve-dijital-okuryazarlik-arastirmasi-2022/4402>

- Reiter, R., R. (2012). *Kadın antropolojisi* (çev. Bürge Abiral). Dipnot Yayınları. (Orijinal Yayın 1975).
- Ritzer, G (1996). *Sociological Theory*, Mc. Graw – Hill Comp. Inc.
- Sarıtaş, E., & Şahin, Ü. (2018). Hayat bilgisi ders kitaplarında toplumsal cinsiyet rolleri üzerine bir inceleme. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* (48), 463-477.
- Stam, R. (2021), *Sinema Teorisine Giriş*. Ayrıntı Yayınları.
- Stanworth, M. (1990). Gender and schooling: A study of sexual division in the classroom. Cambridge: The University Press.
- Stevenson, N. (2008). *Medya kültürleri*. (Çev. G. Orhon ve B. E. Aksoy). Ütopya Yayınları.
- Şener, S. (2011) *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. Dost Yayınları
- Terkeş, N., Bedir, G., and Değirmenci, K. (2021). Hemşirelik bakış açısıyla sağlık çalışanlarına yönelik şiddet. *İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 6(2), 57-62. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ikcusbfd/issue/62599/854929>
- TİMİSİ, N. (2010). *Kadınların insani gelişmesinde medyanın rolü ve eğitim, toplumsal gelişmede Türk Japon kadınının eğitimi çalışmaları paneller ve araştırma sonuçları*. (Ed.: Mete Tunçoku), Pozitif Matbaa.
- Timuçin, A. (2014). *Düşünce tarihi 1*. Bulut Yayınları.
- Topuz, K., S. ve Erkanlı, H. (2016). Toplumsal cinsiyet bağlamında kadın ve erkeğe atfedilen anlamların metafor yöntemiyle analizi. *Alternatif Politika Dergisi* 8 (2). <https://alternatifpolitika.com/site/dosyalar/arsiv/Nisan2016-sayi2/4.pdf>
- Uğur, A. H., Danacı Yüce, Ö., Kara, B., Sözeri, C., Vitrinel, E., & Sunar, Z. M., (2008). *Medyada Kadınların Temsil Biçimleri Araştırması*. Cinsiyetçi Olmayan Medya İçin (pp.113-164). İstanbul Bilgi Üniversitesi, Turkey
- Uluocak, vd. (2017). Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadına yönelik şiddet. Paradigma Akademi.
- Ulusoy, D. (1999), Plastik sanatlarda toplumsal cinsiyet. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi. 16 (2), 0. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41186/497362>
- Vogler, C. (2009). *Senaryo yazımının sırları* (çev. Kenan Şahin). Okyanus Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 1992)

Werlhof, V., C. (1988). The Proletarian is Dead: Long live the Housewife. Ed. Maria Mies. Women the Last Colony içinde. (New Delhi: Kali for Women,1988a) s.104.

WOOD, James (2013). *Kurmaca nasıl işler?* (Çev. Ekin Bodur), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yağar, F., & Dökme, S. (2018). Niteliksel araştırmaların planlanması: araştırma soruları, örneklem seçimi, geçerlik ve güvenilirlik. *Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi* 2018:3(3): 1-9. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/563245>

Yaylagül, L. (2018), *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Kuramlar*. Dipnot Yayınları.

Yengin, H. (1994). *Ekranın büyüü, batıda değişen televizyon yayıncılığının boyutları ve Türkiye’de özel televizyonlar*, Der Yayınları.

Yıldız, S. (2017). Sosyal bilimlerde örnekleme sorunu: nicel ve nitel paradigmalardan örnekleme kuramına bütüncül bir bakış, *Kesit Akademi Dergisi*, 3 (11), 421-442. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kesitakademi/issue/59833/864534>

İnternet Kaynakları

http-1: Tokader (2014, Aralık)

<https://www.undp.org/sites/g/files/zskgke326/files/migration/tr/912c6bfdcb3ef68593aea4ee3e4e491e8a26782cd91ebf29a88e59900c4a704.pdf>

http-2 : Türk Dil Kurumu (tarihsiz), Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>

Http-3: Türk Dil Kurumu (tarihsiz), Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>

http-4 : Global Media Monitoring Project (2020), https://whomakesthenews.org/wp-content/uploads/2024/06/GMMP2020_ENG-FINAL.pdf

http:5 Wikipedia (tarihsiz), Türk Medikal Drama Televizyon Dizileri,

https://tr.wikipedia.org/wiki/Kategori:T%C3%BCrk_medikal_drama_televizyon_dizileri

Http-6: Now Tv (tarihsiz), <https://www.nowtv.com.tr/Mucize-Doktor/oyuncular/762/nazli-gulengul>

Http-7: Mucize Doktor 3. Bölüm, (2020), [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=HY9-XLFS4Cs&ab_channel=MucizeDoktor

Http- 8: Mucize Doktor 4. Bölüm, (2020), [Video].

YouTube.https://www.youtube.com/watch?v=OlqCY08m2Z4&t=5085s&ab_channel=MucizeDoktor

Http-9: Mucize Doktor: 5. Bölüm, (2020), [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=8uc-m1YEYNM&ab_channel=MucizeDoktor

Http-10: Mucize Doktor (2020), [Video].

YouTube.https://www.youtube.com/results?search_query=otoritenin+tek+adresi+k%C4%B1v%C4%B1lc%C4%B1m+mucize+doktor

Http-11: Mucize Doktor (2020), [Video].

YouTube.https://www.youtube.com/results?search_query=mucize+doktor+tanju+ve+k%C4%B1v%C4%B1lc%C4%B1m+vazge%C3%A7miyor

Http- 12: Now Tv, (tarihsiz), <https://www.nowtv.com.tr/Mucize-Doktor/oyuncular>

Http-13: Now Tv, (tarihsiz), <https://www.nowtv.com.tr/Mucize-Doktor/oyuncular>

Http-14: Mucize Doktor: 6. Bölüm, (2020), [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=8qnsOWNmIsQ&t=1s&ab_channel=MucizeDoktor

Http-15: Mucize Doktor: 46. Bölüm, (2020), [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=Qtn9Qg_P35k&ab_channel=MucizeDoktor

Http 16: Mucize Doktor: 46. Bölüm, (2020), [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=Qtn9Qg_P35k&ab_channel=MucizeDoktor

Http-17: Flash Haber Tv (2024, Ağustos, 23). “Bahar” dizisi hayranlarına müjde! Üç yeni oyuncu katıldı. Flash Haber Tv.[https://flashhabertv.com.tr/gundem/bahar-dizisi-](https://flashhabertv.com.tr/gundem/bahar-dizisi-hayranlarina-mujde-uc-yeni-oyuncu-katildi-126775/)

[hayranlarina-mujde-uc-yeni-oyuncu-katildi-126775/](https://flashhabertv.com.tr/gundem/bahar-dizisi-hayranlarina-mujde-uc-yeni-oyuncu-katildi-126775/)

Http-18: Wikipedia (tarihsiz), Bahar Dizisi

https://tr.wikipedia.org/wiki/Bahar_%28dizi%29

Http-19: Bahar: 1. Bölüm, (2024), [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=QeWGR13YGfU&ab_channel=Bahar

Http-20: Bahar: 2.Bölüm, (2024). [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=Dy0qXPrV3t4&t=7651s&ab_channel=Bahar

Http-21: Show Tv, (tarihsiz), <https://www.showtv.com.tr/oyuncu/ecem-ozkaya/8126>

Http-22: Sektör Gazetesi (2024, Ağustos, 03). Bahar Dizisi Rengin Kimdir?

<https://www.sektorgazetesi.com.tr/bahar-dizisi-rengin-kimdir-ecem-ozkaya-kimdir>

Http-23: Kanal D, (tarihsiz). <https://www.kanald.com.tr/hekimoglu/oyuncular/ebru-ozkan-saban>

Http-24: Kanal D, (tarihsiz). <https://www.kanald.com.tr/hekimoglu/oyuncular/damla-colbay>

Http-25: Hekimoğlu Zeynep'i Güzel Olduğu İçin İşe Aldığını Söylüyor: Hekimoğlu 1. Bölüm, (2020), [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=kYeX40zLE8U&ab_channel=Hekimo%C4%9Flu

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Şemi Umut Karataş

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim Bilgileri:

2015-2021: Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü

2022-2023: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı ve Yönetimi Yüksek Lisans (YL) (Tezli)

2023-2025: Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon (YL) (Tezli)

Mesleki Deneyim:

2024 – Devam Ediyor, Araştırma Görevlisi, T.C İstanbul Topkapı Üniversitesi- İletişim Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü

Akademik Yayınlar:

Karataş, Ş. U. (2025). Hegemonya Bağlamında Youtube Yeni Nesil Kanaat Önderlerinde İdeoloji: Kafalar Kanalı Örneği. Topkapı Sosyal Bilimler Dergisi, 4(1), 92-112.
<https://doi.org/10.15659/tjss.2025.007>

Sanatsal Faaliyetler

International Children Rights Film Festival Ön Jüri Üyeliği 2022

International Children Rights Film Festival Ön Jüri Üyeliği 2023

Tayf Uluslararası Film Festivali Ön Jüri Üyeliği 2025

Tayf Uluslararası Film Festivali Programlama Organizatörü 2025

Filmografi

2019 – Üvertür

2021 – Eskisi Kadar Yakın Olamayız

