



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Güzide KAYITMAZBATIR

NETFLIX'İN YERLİ YAPIM DİZİLERİNDE ERKEKLİK BİÇİMLERİ VE
TEMSİLLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2025



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Güzide KAYITMAZBATIR

NETFLIX'İN YERLİ YAPIM DİZİLERİNDE ERKEKLİK BİÇİMLERİ VE
TEMSİLLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Danışman

Doç. Dr. Sibel KARADUMAN

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2025

T.C.
Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Güzide Kayıtmazbatır'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Nurdan AKINER (İmza)

Üye (Danışman) : Doç. Dr. Sibel KARADUMAN (İmza)

Üye : Doç. Dr. Ahmet OKTAN (İmza)

Tez Başlığı: “Netflix’in Yerli Yapım Dizilerinde Erkeklik Biçimleri ve Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi”

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 13/01/2022

Mezuniyet Tarihi : 23/01/2025

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Netflix’in Yerli Yapım Dizilerinde Erkeklik Biçimleri ve Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(İmza)

Güzide

KAYITMAZBATIR



TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU BEYAN BELGESİ

Öğrenci Bilgileri	
Adı-Soyadı	GÜZİDE KAYITMAZBATIR
Öğrenci Numarası	202152056004
Anabilim Dalı	RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
Programı	YÜKSEK LİSANS
Danışman Öğretim Üyesi Bilgileri	
Unvanı, Adı-Soyadı	DOÇ. DR. SİBEL KARADUMAN
Doktora Tez/Yüksek Lisans Tez/Dönem Projesi Başlığı	NETFLIX'İN YERLİ YAPIM DİZİLERİNDE ERKEKLİK BİÇİMLERİ VE TEMSİLLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ
Turnitin Bilgileri	
Ödev Numarası	2550047791
Rapor Tarihi	14.01.2025
Benzerlik Oranı	Alıntılar hariç: %9 Alıntılar dahil: %15
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,	
<p>Yukarıda bilgileri bulunan öğrenciye ait tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 223 sayfalık kısmına ilişkin olarak Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarında belirlenen filtrelemeler uygulanarak yukarıdaki detayları verilen ve ekte sunulan rapor alınmıştır.</p> <p>Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:</p> <p>(x) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylarım.</p> <p>() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esaslarında öngörülen yüzdeler sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.</p>	
Gerekçe:	
Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlere uygun olarak tarafımca yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.	
Danışman Öğretim Üyesi Unvanı, Adı-Soyadı	
İmza	

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ	v
TABLolar LİSTESİ	vi
GÖRSELLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	x
ÖZET	xi
ABSTRACT	xiii
TEŞEKKÜR	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE ERKEKLİK BİÇİMLERİ

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramının Tanımı	5
1.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	9
1.3. Toplumsal Cinsiyet Kuramları	16
1.3.1. Biyolojik Kuram	17
1.3.2. Psikanalitik Kuram	18
1.3.3. Sosyal Öğrenme Kuramı	21
1.3.4. Bilişsel Gelişim Kuramı	22
1.3.5. Toplumsal Cinsiyet Şeması Kuramı	23
1.3.6. Feminist Kuram	24
1.3.6.1. Feminist Hareket ve Feminist Dalgalar	25
1.3.6.2. Feminizmde Üç Temel Bakış Açısı: Liberal Feminizm, Radikal Feminizm ve Marksist Feminizm	28
1.4. Erkeklik Kavramına Yönelik Yaklaşımlar	33
1.4.1. Erkeklik Çalışmaları	34
1.4.1.1. Erkeklikçi Yaklaşımlar	35
1.4.1.2. Erkek Kurtuluşçu Yaklaşımlar	36
1.4.1.3. Profeminist Yaklaşımlar	38
1.4.2. Eleştirel Erkeklik Çalışmaları.....	39
1.4.2.1. I. Dalga Erkeklik Çalışmaları	40
1.4.2.2. II. Dalga Erkeklik Çalışmaları.....	41
1.4.2.3. III. Dalga Erkeklik Çalışmaları	42
1.4.3. Erkeklikler ve Erkeklik Biçimleri.....	43

1.4.3.1. Hegemonik Erkeklik.....	48
1.4.3.2. İşbirlikçi Erkeklik.....	55
1.4.3.3. Madun Erkeklik.....	57
1.4.3.4. Marjinal Erkeklik.....	59
1.4.3.5. Kırılgan Erkeklik ve Erkeklik Krizi.....	60
1.5. Geleneksel Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri.....	63
1.6. Dijital Platformlarda Toplumsal Cinsiyet Temsilleri.....	65

İKİNCİ BÖLÜM

DİJİTAL YAYINCILIĞIN GELİŞİMİ VE DİJİTAL PLATFORMLAR

2.1. Kitle İletişim Araçları ve Dijital Yayıncılığın Gelişimi.....	66
2.1.1. İnternet Teknolojilerinin Gelişimi.....	69
2.1.1.1. Web 1.0.....	70
2.1.1.2. Web 2.0.....	70
2.1.1.3. Web 3.0 (Semantik Web).....	71
2.2. Dijital Yayıncılık Modelleri.....	74
2.2.1. İnternet Protocol Television (IPTV).....	75
2.2.2. Web TV.....	76
2.2.3. Over- The-Top Television (OTT).....	76
2.2.3.1. Video on Demand (VOD).....	77
2.2.3.2. Subscription Video on Demand (SVOD).....	78
2.2.3.3. Advertising Video on Demand (AVOD).....	78
2.3. Türkiye'deki Ulusal Dijital Platformlar.....	80
2.3.1. PuhuTv.....	81
2.3.2. BluTV.....	83
2.3.3. Gain.....	86
2.3.4. Exxen.....	88
2.3.5. Tabii.....	90
2.4. Türkiye'deki Uluslararası Dijital Platformlar.....	91
2.4.1. Netflix.....	91
2.4.1.1. Netflix Türkiye.....	96
2.4.2. Amazon Prime Video.....	99
2.4.3. Disney+.....	101
2.4.4. Apple Tv+.....	104

2.5. Türkiye’de Dijital Platformlar ve RTÜK	105
2.6. Dizi İzleme Deneyimleri ve Türkiye’de Televizyon İzleme Pratikleri	108
2.7. COVID-19 Pandemisi ve Dijital Platformlar	112

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NETFLIX’İN YERLİ YAPIM DİZİLERİNDE ERKEKLİK BİÇİMLERİ VE TEMSİLLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Amacı	114
3.2. Araştırmanın Önemi	114
3.3. Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi ve Kuramsal Dayanağı	115
3.4. Araştırmanın Yöntemi	116
3.4.1. Göstergebilimsel Çözümleme.....	117
3.5. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları.....	122
3.6. Araştırmanın Bulguları ve Yorumları: Netflix’in Yerli Yapım Dizilerinde Erkeklik Biçimleri ve Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi.....	122
3.6.1. Kulüp Dizisinde Erkeklik Biçimleri ve Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi.....	125
3.6.1.1. Erkeklik ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi	126
3.6.1.2. Hegemonik Erkeklik, Şiddet ve Güç	131
3.6.1.3. İşbirlikçi Erkeklikler.....	138
3.6.1.4. Öteki Erkekler: Madun ve Marjinal Erkeklik Biçimleri.....	140
3.6.1.5. Sınıf Atlayan Erkeklikler.....	144
3.6.2. Uysallar Dizisinde Erkeklik Biçimleri ve Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi .	148
3.6.2.1. Erkeklik ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi	149
3.6.2.2. Hegemonik Erkeklik ve Şiddet.....	155
3.6.2.3. İşbirlikçi Erkekler	164
3.6.2.4. Öteki Erkeklikler: Madun ve Marjinal Erkeklik Biçimleri	166
3.6.2.5. Sınıf Atlayan Erkeklikler.....	171
3.6.3. Yakamoz S-245 Dizisinde Erkeklik Biçimleri ve Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi	174
3.6.3.1. Erkeklik ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi	175
3.6.3.2. Hegemonik Erkeklik ve Şiddet.....	183
3.6.3.3. İşbirlikçi Erkekler	187
3.6.3.4. Öteki erkeklikler: Madun ve Marjinal Erkeklik Biçimleri	189
3.6.3.5. Sınıf Atlayan Erkeklikler.....	191

3.6.4. Terzi Dizisinde Erkeklik Biçimleri ve Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi	193
3.6.4.1. Erkeklik ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi	194
3.6.4.2. Hegemonik Erkeklik, Şiddet ve Güç	199
3.6.4.3. İşbirlikçi Erkekler	204
3.6.4.4. Öteki Erkeklikler: Madun ve Marjinal Erkeklik Biçimleri	206
3.6.4.5. Sınıf Atlayan Erkeklikler	208
SONUÇ	211
KAYNAKÇA.....	220
ÖZGEÇMİŞ	238



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 Web 2.0 (Naik ve Shivalingaiah, 2008: 500).....	70
Şekil 2.2 2020'den 2027'ye kadar Dünya Çapında Tahmini SVOD Abone Sayıları (Statista'dan akt. İlhan ve Çiltaş, 2023: 446).....	80
Şekil 2.3 TİAK, 2020 Yılı Tipolojilerin Toplam İzlemedeki Payları: https://tiak.com.tr/upload/files/2020yillik.pdf	109
Şekil 2.4 TİAK, 2022 Yılı Tipolojilerin Toplam İzlemedeki Payları	110



TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1.1 Pisagor'un karşılıklar tablosu (akt. Lloyd, 2021: 24).....	10
Tablo 1.2 Philo'nun varoluş farklılıkları (akt. Lloyd, 2021: 50).	11
Tablo 2.1 Web 1.0, Web 2.0, Web 3.0 (Textinart, 2012'den akt. Yengin, 2015: 49).....	72
Tablo 2.2 Kablo TV, Uydu Tv ve IPTV'nin karşılaştırılması (Maissonneuve vd.'den akt. Medin ve Kaymak, 2022: 54).....	76
Tablo 2.3 IPTV ve OTT Arasındaki Temel Farklar (Roberts ve Muscarella'dan akt. Özel, 2020:121).....	77
Tablo 2.4 Türkiye Video Akış Servisleri Karşılaştırılması (Sezen ve Kara, 2023: 143).....	111
Tablo 2.5 Türkiye'de Video Akış Servisleri Sosyal Medya Takipçi Sayıları Karşılaştırması (Sezen ve Kara, 2023: 144).	111
Tablo 3.4.1. Düz anlam ile Yan anlamın Karşılaştırılması (Berger, 2022: 109).	121
Tablo 3.6.1.1.1. Kulüp Dizisinde Erkek ve Kadınların Çalışma Alanları	126
Tablo 3.6.1.1.2. Kulüp Dizisinde Diana ve Fıstık İsmet Karakterleri	127
Tablo 3.6.1.1.3. Kulüp Dizisinde Özel Alanda Yer Alan Erkek Karakterler	129
Tablo 3.6.1.2.1. Kulüp Dizisinde Çelebi ve Tasula Karakterleri.....	131
Tablo 3.6.1.2.2. Kulüp Dizisinde Fıstık İsmet ve Raşel Karakterleri.....	132
Tablo 3.6.1.2.3. Kulüp Dizisinde Orhan Bey ve Çelebi Karakterleri.....	134
Tablo 3.6.1.2.4. Kulüp Dizisinde Bahtiyar ve Tasula Karakterleri	135
Tablo 3.6.1.2.5. Kulüp Dizisinde 6-7 Eylül Olayları.....	136
Tablo 3.6.1.3.1. Kulüp Dizisinde Mordo ve Fıstık İsmet Karakterleri.....	138
Tablo 3.6.1.3.2. Kulüp Dizisinde Mümtaz Karakteri	139
Tablo 3.6.1.4.1. Kulüp Dizisinde Madun Erkeklik Biçimi: Selim Karakteri	140
Tablo 3.6.1.4.2. Kulüp Dizisinde Hegemonik ve Marjinal Erkeklik: Çelebi ve Ali Şeker, Bahtiyar ve Hacı Karakterleri.....	141
Tablo 3.6.1.4.3. Kulüp Dizisinde Marjinal Erkeklik Biçimleri	142
Tablo 3.6.1.5.1. Selim Karakterinin Erkeklik Biçimlerinde Sınıf Atlaması.....	144
Tablo 3.6.1.5.2. Çelebi Karakterinin Erkeklik Biçimlerinde Sınıf Atlaması.....	145
Tablo 3.6.1.5.3. Kulüp Dizisinde İstanbul'a Yeni Gelen Bahtiyar Karakteri.....	146
Tablo 3.6.1.5.4. Bahtiyar Karakterinin Erkeklik Biçimlerinde Sınıf Atlaması	147
Tablo 3.6.2.1.1. Uysallar Dizisinde Nil Karakterinin İş Başvurusu	149
Tablo 3.6.2.1.2. Uysallar Dizisinde Kamusal Alan ve Erkeklik.....	151
Tablo 3.6.2.1.3. Uysallar Dizisinde Ailenin Temsilleri.....	153

Tablo 3.6.2.2.1. Uysallar Dizisinde Şiddet ve Yağmur Karakteri	155
Tablo 3.6.2.2.2. Uysallar Dizisinde Hegemonik Erkeklik, Şiddet ve Zehra Karakteri	157
Tablo 3.6.2.2.3. Uysallar Dizisinde Hegemonik Erkeklik ve Dijital Şiddet.....	159
Tablo 3.6.2.2.4. Uysallar Dizisinde Şiddetin Yansımaları	160
Tablo 3.6.2.2.5. Uysallar Dizisinde Hegemonik Erkeklik ve Duygusal Şiddet.....	161
Tablo 3.6.2.2.6. Uysallar Dizisinde Erkek Karakterler ve Fiziksel Takip.....	163
Tablo 3.6.2.3.1. Uysallar Dizisinde Oktay ve Moloz Karakterleri	164
Tablo 3.6.2.3.2. Uysallar Dizisinde İşbirlikçi Erkek Olarak Oktay Karakteri.....	165
Tablo 3.6.2.4.1. Uysallar Dizisinde Marjinal Erkek Karakterler.....	166
Tablo 3.6.2.4.2. Uysallar Dizisinde Marjinal Erkeklik Biçimi Olarak Çoban Karakteri	169
Tablo 3.6.2.5.1. Uysallar Dizisinde Berhudar Karakterinin Farklı Erkeklik Biçimlerinde Yer Alması.....	171
Tablo 3.6.2.5.2. Uysallar Dizisinde Oktay Karakterinin Sınıf Atlaması	173
Tablo 3.6.3.1.1. Yakamoz S-245 Dizisinde Arman ve Defne Karakterleri-1.....	175
Tablo 3.6.3.1.2. Yakamoz S-245 Dizisinde Arman ve Defne Karakterleri-2.....	177
Tablo 3.6.3.1.3. Yakamoz S-245 Dizisinde Erenay Komutan ve Harekât Subayı Yonca Karakterleri.....	178
Tablo 3.6.3.1.4. Yakamoz S-245 Dizisinde Umut Karakterinin Ağlaması	179
Tablo 3.6.3.1.5. Yakamoz S-245 Dizisinde Fedakâr Erenay Komutan Karakteri.....	180
Tablo 3.6.3.1.6. Yakamoz S-245 Dizisinde Yonca Karakterinin Geminin Komutanı Oluşu	181
Tablo 3.6.3.2.1. Yakamoz S-245 Dizisinde Umut Karakteri ve Şiddet.....	183
Tablo 3.6.3.2.2. Yakamoz S-245 Dizisinde Arman ve Umut Karakterleri.....	184
Tablo 3.6.3.2.3. Yakamoz S-245 Dizisinde Altan Astsubay ve Cem Karakterleri.....	185
Tablo 3.6.3.2.4. Yakamoz S-245 Dizisinde Altan Astsubay ve Şiddet	186
Tablo 3.6.3.3.1. Yakamoz S-245 Dizisinde Erenay ve Arman Karakterleri	187
Tablo 3.6.3.3.2. Yakamoz S-245 Dizisinde Altan Karakteri ve İşbirlikçi Erkeklik Biçimi ..	188
Tablo 3.6.3.4.1. Yakamoz S-245 Dizisinde Cem Karakteri	189
Tablo 3.6.3.4.2. Yakamoz S-245 Dizisinde Marjinal Erkek Biçimi Temsili: Felix Karakterleri	190
Tablo 3.6.3.5.1. Yakamoz S-245 Dizisinde Arman Karakterinin Kabul Görüşü	191
Tablo 3.6.3.5.2. Yakamoz S-245 Dizisinde Arman Karakterinin Erkeklik Biçimleri Arasında Sınıf Atlaması	192
Tablo 3.6.4.1.1. Terzi Dizisinde Peyami Karakterinin Defilesi.....	194
Tablo 3.6.4.1.2. Terzi Dizisinde Gelinlikler	195

Tablo 3.6.4.1.3. Terzi Dيزisinde Kadın ve Erkek Çalışanlar	197
Tablo 3.6.4.1.4. Terzi Dيزisinde Esvet ve Peyami Karakterleri	198
Tablo 3.6.4.2.1. Terzi Dيزisinde Peyami Dede Karakteri	199
Tablo 3.6.4.2.2. Terzi Dيزisinde Dimitri Karakteri ve Şiddet.....	200
Tablo 3.6.4.2.3. Terzi Dيزisinde Dimitri Karakteri, Şiddet ve Güç.....	201
Tablo 3.6.4.2.4. Terzi Dيزisinde Ari Karakteri ve Hegemonik Erkeklik.....	202
Tablo 3.6.4.2.5. Terzi Dيزisinde Dimitri ve Peyami Karakterlerinin Çocukluğu.....	203
Tablo 3.6.4.3.1. Terzi Dيزisinde Faruk Karakteri ve İşbirlikçi Erkeklik Biçimi	204
Tablo 3.6.4.3.2. Terzi Dيزisinde Peyami Karakteri ve İşbirlikçi Erkeklik Biçimi	205
Tablo 3.6.4.4.1. Terzi Dيزisinde Mustafa Karakteri ve Öteki Erkeklik.....	206
Tablo 3.6.4.4.2. Terzi Dيزisinde Marjinal Erkeklik Biçimi ve Faruk Karakteri.....	207
Tablo 3.6.4.5.1. Terzi Dيزisinde Dimitri Karakterinin Erkeklik Biçimlerinde Sınıf Atlaması.....	208
Tablo 3.6.4.5.2. Terzi Dيزisinde Dimitri Karakterinin Erkeklik Biçimlerinde Sınıf Atlaması-2	209

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 2.1 PuhuTv Kullanıcı Arayüzü.....	81
Görsel 2.2 PuhuTv Kullanıcı Arayüzü.....	81
Görsel 2.3 BluTV Kullanıcı Arayüzü.	83
Görsel 2.4 BluTV Kullanıcı Arayüzü.	83
Görsel 2.5 Gain Kullanıcı Arayüzü.	86
Görsel 2.6 Gain Kullanıcı Arayüzü.	87
Görsel 2.7 Exxen Kullanıcı Arayüzü.	88
Görsel 2.8 Exxen Kullanıcı Arayüzü.	88
Görsel 2.9 Tabii Kullanıcı Arayüzü.....	90
Görsel 2.10 Tabii Kullanıcı Arayüzü.....	90
Görsel 2.11 Netflix Kullanıcı Arayüzü.....	96
Görsel 2.12 Netflix Kullanıcı Arayüzü.....	96
Görsel 2.13 Amazon Prime Video Kullanıcı Arayüzü.	99
Görsel 2.14 Amazon Prime Video Kullanıcı Arayüzü.	99
Görsel 2.15 Disney+ Kullanıcı Arayüzü.....	101
Görsel 2.16 Disney+ Kullanıcı Arayüzü.....	101
Görsel 2.17 Apple Tv+ Kullanıcı Arayüzü.....	104
Görsel 2.18 Apple Tv+ Kullanıcı Arayüzü.....	104
Görsel 2.19 Netflix'te Yayınlanan Designed Survivor Dizisinin Türkiye Kullanıcılarında Kaldırılan Bölümü.	107

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ARPANET	:Advanced Research Projects Agency Network
AVOD	:Advertising Video on Demand
DVD	:Digital Versatile Disc, Digital Video Disc
HTML	:Hypertext Markup Language
IPTV	:Internet Protocol Television
KPSS	:Kamu Personeli Seçme Sınavı
OTT	:Over-The-Top Television
RTÜK	:Radyo Televizyon Üst Kurulu
SVOD	:Subscription Video on Demand
TDK	:Türk Dil Kurumu
TİAK	:Televizyon İzleme Araştırmaları A.Ş.
VOD	:Video on Demand
WEBCAST	:Web Televizyonu
TDK	:Türk Dil Kurumu
WWW	:World Wide Web
W3C	:World Wide Web Consortium

ÖZET

Toplumsal cinsiyet çalışmaları, kadın çalışmalarının uluslararası alanda yayılmasıyla gelişmiştir. Toplumsal cinsiyet çalışmaları, kadın ve erkeklerin özel ve kamusal alanda kapladığı yeri, rollerini, toplumsal düzeni ve kadın ve erkek arasındaki hiyerarşisini incelemektedir. Toplumsal cinsiyet düzenini anlamak için yalnızca tek bir cinsiyeti ele almak kapsayıcılıktan uzaktır. Bu alan, kadınları ve erkekleri çok yönlü biçimde ele almayı gerektirmektedir. Eleştirel erkeklik çalışmaları, bu ihtiyacın bir uzantısıdır ve erkeklik tanımını yapmayı, toplumsal cinsiyet rollerinin ilişkileri nasıl etkilediğini incelemektedir. Erkeklik, kadınlar kadar erkekler üzerinde de etkiye sahiptir. Erkeklik, toplumsal cinsiyet gibi kültürel bir inşadır ve bu inşa, toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak şekillenmektedir. Bu bağlamda erkeklik çalışmaları ayrıca önem taşımaktadır. Erkeklik biçimleri temsillerine, aile, devlet ve medya gibi farklı alanlarda rastlamak mümkündür. Medya içeriklerinin bu temsillerin nasıl inşa edildiğini gözlemlemek için incelenmesi gerekmektedir. 287 milyondan fazla aboneye sahip olan Netflix ise dijital platformlar arasında önemli bir yere sahiptir.

Bu çalışmada, Netflix Türkiye'nin yerli yapım dizilerinde erkeklik biçimleri ve temsillerinin nasıl inşa edildiği incelenmiştir. Çalışmada R. W. Connell'in erkeklik biçimleri sınıflandırması temel alınmış ve R. Barthes'ın göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Netflix'te yayınlanan *Kulüp*, *Uysallar*, *Yakamoz S-245* ve *Terzi* dizilerinin birinci sezonları örneklem olarak seçilmiştir. Analizler sonucunda, erkek ve kadınların zıt kutuplarda konumlandırıldığı görülmüştür. Erkek karakterler toplumsal cinsiyet düzenine uygun olarak gücün ve iktidarın sahibidir. Erkek karakterler işveren, üst kademe çalışan, baba ve eş gibi rollerde şiddetin faili olarak ortaya çıkmıştır. Toplumsal cinsiyet rolleri, dizilerde yeniden üretilmiş ve pekiştirilmiştir. Erkek karakterler arasında, erkeklik biçimlerine dayanan bir hiyerarşi olduğu ve egemen ırka, dine mensup erkeklerin hem kadınlar hem de diğer erkekler üzerinde iktidar sahibi olduğu saptanmıştır. Hegemonik erkeklik biçimi farklı karakterlerle inşa edilmiştir. İşbirlikçi erkeklik biçimi ise dizilerde, erkeklerin cinsiyet hiyerarşisinden faydalanmasını sağlamaktadır. Ötekiler olarak tanımlanan madun ve marjinal erkeklik biçimleri kadınsılığa yakınlık, alt ekonomik sınıfa dahil olma ve engelli olma ile ilişkilendirilmiştir. Netflix Türkiye'de yayınlanan dizilerde erkeklik biçimlerinin çeşitli temsilleri yer almaktadır. Bu temsiller geleneksel roller çerçevesinde inşa edilmektedir ancak kalıcı biçimler değildir. Erkeklik biçimleri temsilleri, çoklu ve geçişgendir. Erkeklik biçimleri temsillerinin dijital bir platform olan Netflix'te öne çıktığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Erkeklik, Erkeklik Biçimleri, Toplumsal Cinsiyet, Dijital Platformlar, Netflix.*



ABSTRACT**SEMIOTIC ANALYSIS OF FORMS AND REPRESENTATIONS OF MASCULINITY
IN NETFLIX'S DOMESTIC PRODUCTION SERIES**

The increased interest in women's studies brought with it a new field of research, namely, gender studies which examines the place of women and men, their roles in the social order and the hierarchy there within. Requiring a multifaceted approach to both genders, this field stands in equal distance to both men and women for inclusivity. Therefore, critical masculinity studies are an extension of this need and they seek to define masculinity, which, like gender, is a cultural construction shaped by gender roles. Thus, In this context, masculinity studies are of particular importance. Different fields such as family, state and media etc., display different representations of forms of masculinity. To observe the said representations, one needs to analyze the current media content, and to this end, Netflix stands out among other similar digital platforms with its high subscribers count.

This study examines how Netflix Turkey's domestic TV series construct forms and representations of masculinity. The study employs R. W. Connell's classification of forms of masculinity and R. Barthes' semiotic analysis. The first seasons of the series *Kulüp*, *Uysallar*, *Yakamoz S-245* and *Terzi*, which were on Netflix, constitute the sample. The result of the analysis showed that men and women were positioned on opposite poles. Male characters are the owners of power and authority in accordance with the gender order, appearing perpetrators of violence in roles such as employers, senior employees, fathers and husbands. The series in question reproduced and reinforced the gender roles, revealing that the hierarchy among male characters were based on their forms of masculinity and that men belonging to the dominant race and religion had power over both women and other men. Different characters in the series aided with the construction of hegemonic form of masculinity. The collaborative form of masculinity enables men to benefit from the gender hierarchy in the series, while subaltern and marginal forms of masculinity, defined as others, are associated with closeness to femininity, belonging to the lower economic class and being disabled. There are various representations of forms of masculinity in TV series broadcast on Netflix in Turkey. Traditional gender roles and the framework therein construct the framework of traditional roles, but they are not permanent forms. Representations of forms of masculinity are multiple and transitional. Representations of forms of masculinity were found to be prominent on Netflix, a digital platform.

Keywords: *Masculinity, Types of Masculinity, Gender, Digital Platforms, Netflix.*

TEŞEKKÜR

Süreç boyunca bana yol gösteren, sorularıma anlayış ve tecrübesiyle yanıt veren tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Sibel Karaduman'a en derin saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

Hayat yolculuğumu bin bir emeği ve sevgisiyle destekleyen ve çalışmalarımın konusunda belirleyici rol oynayan sevgili annem Hicran Kayıtmazbatır'a, güvenini ve emeğini eksik etmeyen, her zaman omzumda hissettiğim sevgili babam Kenan Kayıtmazbatır'a özel olarak teşekkür ve şükran borçluyum. Beni kitaplarla tanıştıran ve okumama her zaman destek olan ahlama, onu izlerken kendime güvenmeyi öğrendiğim ve gelişimimi her zaman destekleyen ağabeyime ayrıca yanımda oldukları için teşekkür ederim.

Yaşadığım şehrin evim olmasına ve kendimi geliştirmeme katkı sunan hem çalışma arkadaşlarım hem de dostlarım Mehmet Erol, Salih Ertosun ve A. Güray Başakcioğlu'na teşekkür ederim. Büyürken hep yanımda olan sevgili dostum İpek ve her zaman mutlu anlar paylaştığım dostlarım Nazlıcan ve Sinan'a destekleri için teşekkür ederim.

Bana gülmeyi ve hayata olumlu yaklaşmayı öğreten, hayatımı güzelleştiren, beni hep destekleyen en yakın arkadaşım ve yol arkadaşım Diyar'a ayrıca teşekkür ederim.

Kadın olarak yaşamın zorluklarının yanı sıra ataerkil düzenin akademisinde çalışmak, hayatın her alanında yaşanan ayrımcı politikaların farkında olma düzeyini arttırıyor ve hayattan alınan zevklere ket vuruyor. "Adı duyulmuş kadın bilim insanı, filozof, edebiyatçı vs. var mı? Neden kadınların adı az duyuluyor, demek ki kadınlar bir şey yapmıyor." düşünceleriyle her an savaşılan bir alandan söz ediyoruz. Bu bakış ve şartlar altında kültür ürünleriyle karşılaşmak, dizi ya da film izlemek, başat ideolojinin izlerini takip etmek anlamına geliyor. İşte izleme sürecinde yaşanan takip, bu tez çalışmasının çıkış noktasıdır. Eğitim hayatım boyunca olumlu ya da olumsuz katkılarla bana bu bilinci kazandıran herkese ayrıca teşekkür ederim.

Teknolojinin her alanında yaşanan gelişim ve değişimler, bizleri eşitsizlikler alanında da gelişme yaşıyormuş gibi bir illüzyona kapılmamıza da neden oluyor. Halbuki üretilen sanatsal ya da ticari her düşün ürünü, içinde bulunduğumuz toplumun izlerini taşımakta. Bu bakış açıları, Netflix gibi güncel ve en çok tercih edilen platformların asıl mesajlarını ve oluşturdukları toplumları anlamayı zorunlu kılmaktadır. Umarım, bu tez çalışması söz konusu bakışa bir katkı sağlar.

"Neşeli bir feminist olmayı denedim fakat çok öfkeliydim."

Agnes Varda

KASTAMONU-2025

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet kavramı, biyolojik cinsiyeti ayrı tutarak kadın ve erkek arasında kurulan toplumsal ve kültürel rollerin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Toplumsal cinsiyet çalışmaları için cinsiyet rolleri, fiziksel ve hormonal durumları baz alan biyolojik bakış açısının aksine, toplumsal olarak kodlanır. Bireylerin davranışları, içinde buldukları toplumla yakından ilişkilidir. Bugün kullanılan haliyle Robert Stoller tarafından ortaya konulan toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ve erkek arasındaki sosyo-kültürel farklılıkları tanımlamaktadır. Toplumsal cinsiyet, öğrenilmiş davranış kalıplarıyla bireylerin cinsiyetine dair kabul gören rolleri üstlenmelerini sağlar ve bu kalıplar toplumsal normlara göre yeniden üretilir. Günlük hayattaki etkileşim ve pratiklerin bir ürünü olan toplumsal cinsiyet ilişkileri, bireylerin eylemlerini, ortak toplumsal düzenlemeleri etkiler ve onlardan etkilenir (Giddens, 2012: 510). Bu sebeple gündelik hayat ve kültür belirleyicidir ve bu alanlardaki değişimler, toplumsal cinsiyeti de etkiler. Toplumsal cinsiyet bütün pratiklerle yeniden üretilir ancak toplumsal değişimlerden etkilenerek değişime uğraması da kaçınılmazdır (Connell, 2019a: 191). Bu özellikleriyle toplumsal cinsiyet kavramı, bir süreç niteliği göstermektedir. Kültürel olarak inşa edilen toplumsal cinsiyet, toplumdaki kabullerden yola çıkarak bireylere çeşitli görev ve sorumluluklar yüklemektedir. Bu görev ve sorumluluklar, toplumsal cinsiyet rolleridir. Toplumsal cinsiyet rolleri, eski çağlardan beri kadın ve erkeklerin yaratılıştan itibaren düşünme biçimlerine, karakterine, yeteneklerine ve kişilik özelliklerine kadar birbirinden zıt tabanlardan farklı olduğu inancıdır. Toplumsal cinsiyet rolleri, bireylerin hayatlarını belirli kalıplar içine dahil etmekte ve biyolojik cinsiyete dayalı olarak yaşamın her alanında birbirinden ayırmaktadır. Günlük dile, yaşam pratiklerine ve toplumsal kurumlara kadar işleyen bu kalıpyargılar ve roller, özel ve kamusal alanların cinsiyetlere tedarik edilmesini de ortaya çıkarmaktadır. Pierre Bourdieu da (2019: 76) kamusal alan ve özel alanın cinsiyetlere tabi olmasını ele almıştır. Kamusal alan, eril evrendir çünkü maddi kazanç elde edilen ve tehlikelerin mekânı kamusal alandır. Özel alan ise dişil evrendir, duygular alanına dahildir ve daha çok kontrol edilebilir, tehlikesiz alandır. Ev, özel alanken sokaklar kamusal alandır. Cinsiyetlere dayalı bütün ayrımlar ve cinsiyetlere göre atanan roller, kamusal ve özel alan çerçevesinde şekillenir. Kadın, özel alana aittir bu sebeple duygusal, kırılgan, matematiksel düşünceden yoksun, ev içi sorumlulukları alan ve bakım sağlayan, korunup kollanması gerektirir. Erkek ise kamusal alana ait olduğu için özgür, cesur ve para kazanan, kamusal alanda kendini gerçekleştiren ve koruyup kollayandır. Bu roller, iş yaşamından kamusal kurumlara kadar işlemiş durumdadır. Toplumsal cinsiyet rolleri, hiyerarşik bir ilişki

kurmaktadır. Bu hiyerarşik ilişki bir iktidar doğurmaktadır (Kergoat, 2022: 124). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet aynı zamanda, cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisini ifade etmektedir. Bu yapı, kadınların yanı sıra erkekleri de etkisi altına almaktadır. Öte yandan toplumsal cinsiyetin çalışma alanı her iki cinsiyete özgü alanları da kapsamaktadır.

Toplumsal cinsiyetin inşasında erkeklik kavramı, çeşitli sosyo-kültürel değişkenlere göre şekillenen bir yapı olarak ele alınır. Erkeklik üzerine yapılan çalışmaların, feminist kuramlarla paralel ilerlediği söylenebilir. İlk dönem erkeklik çalışmaları, feminist kuramlara bir karşı duruş olarak gelişirken zaman içinde erkekliğin kendisini sorgulayan bir çalışma alanı haline gelmiştir. İlk dönem erkeklik çalışmaları için erkeklik, ideal cinsiyettir ve bir rol modelidir. İkinci döneme gelindiğinde eril güç, erkeklerin yaşadığı sıkıntılar ele alınmış, ataerkil düzenden en çok erkeklerin etkilendiği fikri benimsenmiştir. Son dönem erkeklik çalışmaları için ise erkeklik, toplumsal bir inşadır ve özellikle 1990'larda erkeklik, belirli değişkenler içinde şekillenen bir inşaa olarak görülmüştür. Erkekliğin nasıl inşa edildiği sorgulanmıştır. Bu sorgulama, eleştirel erkeklik çalışmalarının önünü açmaktadır. Eleştirel erkeklik çalışmaları, erkeklerin homojen bir grup olmadığını ve farklı erkeklik türlerinin varlığını ortaya koymaktadır. Eleştirel erkeklik çalışmalarının önde gelen ismi olan R.W. Connell ise erkeklik biçimleri kuramını geliştirmiştir. Connell, erkeklik biçimlerini hegemonik erkeklik, işbirlikçi erkeklik, marjinal erkeklik ve madun erkeklik gibi kategoriler olarak sunarak erkekler arasındaki güç ilişkilerini de incelemiştir. Hegemonik erkeklik en üst düzeydeki güç ve prestijle ilişkilendirilirken, marjinal ve madun erkeklik daha alt konumlarda yer almaktadır. İşbirlikçi erkeklik biçimi ise hegemonik erkeklik kadar kesin bir şekilde güç sahibi değildir ancak onu destekleyerek düzenin sürdürülmesinde suç ortaklığı yapmaktadır. Bu hiyerarşi, toplumsal düzenin erkeklere ve kadınlara dayattığı rollerin karmaşık yapısını ortaya koymaktadır.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve erkeklik biçimleri temsilleri, günümüzde medya ve dijital platformlar üzerinden geniş kitlelere ulaştırılmaktadır. Dijitalleşmenin hızla artmasıyla birlikte film ve dizilerin yapım, üretim ve izleme süreçleri de dijitale yönelmiştir. Dijital platformların ortaya çıkışından itibaren uluslararası alanda öncü olan Netflix, üretim ve izleme pratiklerinde yeniliklere yol açmış, Türkiye'de de en çok tercih edilen dijital platformlardan biri haline gelmiştir. Netflix gibi dijital platformlar, izleme alışkanlıklarında yenilikler sunmasına karşın, yerli yapımlarda toplumsal cinsiyet ve erkeklik temsillerinde geleneksel kalıplardan sıyrılamamaktadır. Netflix'in Türkiye yapımlarında erkek karakterlerin başrolde yer alması ya da anlatının merkezinde olması, geleneksel erkeklik rollerinin güçlenmesine katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet rollerinin Netflix yapımları üzerindeki

etkisinin göstergebilimsel analiz yoluyla ele alınması, platformdaki erkeklik temsillerinin ve bunların toplum üzerindeki yansımalarının anlaşılmasını sağlayabilir.

Uluslararası bir platform olan Netflix'te, 2018 ve 2024 yılları arasında toplam 23 adet yerli yapım dizi yayınlanmıştır. Dizi üretim ve yayıncılığında hızla artan dijitalleşme ve bu alandaki temsil biçimleri, akademik alanda incelenmeye değerdir. Bu tez çalışmasında erkeklik biçimleri ve temsillerini, Netflix'in yerli yapım dizilerinden *Kulüp*, *Uysallar*, *Yakamoz S-245* ve *Terzi* dizileri örneklemeleri özelinde incelenmiştir. Çalışmada Netflix Türkiye'de Orijinal kategorisinde yayınlanan yerli yapım dizilerde erkeklik biçimleri ve temsillerinin nasıl inşa edildiğini ve hangi erkeklik biçimlerinin temsil edildiğini araştırmak, erkeklik biçimleri ve toplumsal cinsiyet rollerinin ilişkisini örneklemeler üzerinden incelemek, erkeklik biçimlerinin sahip olup olmadığını araştırmak amaçlanmıştır. Amaç doğrultusunda çalışmada, göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde toplumsal cinsiyet kavramı ve toplumsal cinsiyete yönelik geliştirilen başlıca kuramlar açıklanmıştır. Yine birinci bölümde, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve feminist hareketlerden etkilenerek ortaya çıkan erkeklik çalışmaları ve yaklaşımları ele alınmıştır. Ardından eleştirel erkeklik çalışmaları içinde R. W. Connell'in erkeklik biçimleri sınıflandırmaları açıklanmış ve birinci bölümün sonunda ise geleneksel televizyon dizilerinde ve dijital platformlardaki temsiller ulusal literatür bağlamında incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde kitle iletişim araçlarının gelişim süreci kısaca özetlenmiştir. Dijital platformlar, Web teknolojilerinin gelişimi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu sebeple dijital platformların ortaya çıkışı, Web teknolojilerinin gelişimlerinden bahsedilerek açıklanmıştır. Dijital yayıncılık modelleri ve bu modellerin farklı ve benzer yanları açıklanarak Türkiye'de ulusal ve uluslararası dijital platformlar listelenmiştir. İkinci bölümün sonunda ise izleme pratiklerini son yıllarda oldukça etkileyen Covid-19 pandemisinin izleme biçimlerine etkileri belirtilmiş ve dijital platformlara getirilen yasal düzenlemeler ve yasal düzenlemeler kapsamında Radyo Televizyon Üst Kurulu'nun (RTÜK) dijital platformlarla ilgili kararlarına örnekler sunulmuştur.

Çalışmanın analiz ve bulgular bölümünü oluşturan üçüncü ve son bölümünde ise çalışmanın amacı, yöntemi ve sınırlılıkları gibi çalışmayı belirleyen kuramsal kısım açıklanmış ve Netflix Türkiye'de yayınlanan *Kulüp*, *Uysallar*, *Yakamoz s-245* ve *Terzi* dizilerinin birinci sezonlarındaki bölümleri analiz edilmiştir. Analizde Roland Barthes'ın göstergebilimsel analiz yöntemi ve R. W. Connell'in erkeklik biçimleri sınıflandırması kullanılmıştır. Bulgular ve analiz başlığında diziler, tematik olarak 6 başlıkta ele alınmış ve "gösterge, düz anlam, yan

anlam” ifadelerini net bir şekilde ortaya koymak için tablolar kullanılmıştır. Analiz sonucunda elde edilen bulgular, sonuç bölümünde tartışılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE ERKEKLİK BİÇİMLERİ

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramının Tanımı

Feminist toplumsal hareketlerin etkisi ile birlikte gelişmeye başlayan kadın hareketleri, toplumsal cinsiyet odaklı çalışmaların yolunu açmıştır. Bonnie Smith (2022: 129), toplumsal cinsiyet teriminin kadın çalışmalarının küreselleşmesiyle birlikte, neredeyse eş zamanlı olarak ortaya çıktığını belirtmektedir. Kadın çalışmalarından etkilenen ve paralel olarak ilerleyen bu çalışma alanı, alışlagelmiş toplumsal pratikleri küresel çapta sorgulamaya başlanmasını da sağlamıştır. Toplumsal cinsiyet çalışmaları, günlük yaşamda bireylerin hareketlerinden televizyon izleme tercih ve alışkanlıklarına kadar çeşitli alanlarda toplumu ve kültürü anlamak açısından yararlıdır (Smith, 2022: 129-130). Çünkü bireyler, tercih ve alışkanlıklarıyla içinde buldukları toplumu yansıtmaktadır. Öte yandan toplumsal cinsiyet çalışmaları, kadın hareketleriyle birlikte ilerlediği için yalnızca kadın yararına çalışıldığı ya da yalnızca kadınları ifade ettiği gibi bir yanılgı mevcuttur. Ancak toplumda yer alan cinsiyet pratiklerini anlamak, yalnızca bir cinsiyetin lehine çalışmalar yapmakla mümkün olmayacak kadar karmaşık ve önemli bir uğraştır. Smith (2019: 130) de toplumsal cinsiyet kavramının halk arasında “kadın” ya da “kadınlar” ifadelerinin yerine kullanıldığını düşünlüğünü ifade etmektedir. Aksine, toplumsal de toplumsal cinsiyet üzerine çalışmak, kadınları ve erkekleri eşit şekilde ele almayı ve tanımlamayı gerektirmektedir (Smith, 2022: 129-130). Toplumsal cinsiyet üzerine çalışmak ve düşünmek kadın olmanın toplumsal konumunu, toplumların kadına karşı bakışı açılarını ve kadınlardan beklenen toplumsal rolleri anlamının yanı sıra aynı bakış açılarını erkeğe karşı yöneltmek anlamına gelmektedir.

Toplumsal cinsiyet kavramının kökenine bakıldığında kavramın, Batı kaynaklı ve özellikle Anglo-Sakson, akademik dünyası içinde geliştirilmiş bir kavram olduğu görülmektedir (Aydın, 2016: 14). Türkçe’ye çevrildiği biçimiyle toplumsal cinsiyet, İngilizce’de *gender* kelimesine karşılık gelmektedir. Latince’de “tür, tip, çeşit, cins” gibi anlamlara gelen *genus* kelimesi, önce Anglo-Norman dillerde ve Eski Fransızca’da kullanılmaya başlanmıştır (Aydın, 2016: 14). Bu erken kullanımlarıyla *gender*, İngilizce, Fransızca gibi Latin kökenli dillerde, kelimelerin eril, dişil ya da cinsiyetsiz olduğunu belirtmek için kullanılmıştır ve Aristo’ya göre, dilde bu sınıflandırmaya giden ilk kişi Protagoras’tır (Aydın, 2016: 14). Dildeki sınıflandırma, toplumun bakışını yansıtırken ondan da etkilenir. Bu durum, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımını yapmayı da gerektirmektedir.

Temelde toplumun ana iki unsuru olan kadın ve erkeğin biyolojik farklılıkları *cinsiyet* olarak adlandırılırken kadın ve erkek olmanın biyolojik özelliklerinin ötesinde var olan toplumsal anlamları ve ilişkileri *toplumsal cinsiyet* olarak adlandırılmaktadır (Milestone ve Meyer, 2012: 12). Toplumsal cinsiyet, biyolojik farklılıkların ötesinde, bireylerin yaşam biçimlerinden toplumsal konumuna kadar etki etmekte, erkeklerin ve kadınların giyim kuşamını ve davranışlarını belirlemektedir. Öte yandan kavram, kadın ve erkeklerin yaşamlarını sürdürdükleri alanları belirli kalıplarla damgalamakta, ailede ve daha geniş toplumsal yaşam içinde sahip oldukları gücü ödüllendirmektedir (Smith, 2022: 131). Toplumsal cinsiyet, belirli rol ve kalıplarla damgalanan bireylerin, cinsiyete dayalı bir ayrıştırmaya tabi tutulduğunu da ifade eder. Çünkü toplumsal cinsiyet, özel alanı etkilediği gibi kamusal alanı da etkilemektedir. Kültürel olarak kadın ve erkeği, toplumsal alanda bir kadın ve erkeğe dönüştüren bir kategoridir (Saygılıgil, 2022: 10). “Toplumsal cinsiyet, erkeklerin ve kadınların öznel kimliklerinin yalnızca toplumsal kökenlerine işaret etmenin bir yoludur. Bu tanımlamada toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bir bedene zorla yüklenen toplumsal bir kategoridir.” (Scott, 2010: 116).

Douglas A. Gentile (1993), sosyal bilimler literatüründe cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının eş anlamlı kullanıldığını belirtmiş ve cinsiyet veya toplumsal cinsiyet kavramlarını sıklıkla kullanılan beş anlamı tanımlamıştır (120). Bu tanımlar aşağıdaki gibidir:

1. Cinsiyet (sex): biyolojik işleve atıfta bulunmaktadır.
2. Biyolojik olarak cinsiyetle bağlantılı (biologically sex-linked): biyolojik olarak erkek veya kadın olmakla nedensel olarak bağlantılı olan özelliklere veya koşullara atıfta bulunmaktadır.
3. Toplumsal cinsiyetle bağlantılı (gender-linked): erkeklik veya kadınlıkla nedensel olarak bağlantılı olan ancak biyolojik temelli değil kültürel temelli olan özelliklere veya koşullara atıfta bulunmaktadır.
4. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyetle bağlantılı (sex and gender linked): hem biyolojik hem de kültürel bir bileşenle nedensel olarak ilişkili olan özellikleri veya durumları ifade etmek için kullanılmaktadır.
5. Cinsiyetle ilişkili (sex-correlated): biyoloji veya kültürle nedensel bir ilişki olduğunu iddia etmeden erkek veya kadın olmakla ilişkili olan özellikleri veya durumları ifade etmek için kullanılmaktadır (Gentile, 1993: 120).

Ancak Zehra Dökmen’in belirttiği üzere, Gentile’in bu terminolojik önerisi, sorunun cinsiyet bağlantılı davranışlar nedeni hakkındaki görüş farklılıkları olduğu, nedensel açıklamaların zaman için değişim gösterdiği ve aslında sorunun terminolojik olmadığı yönünde görüşler ileri sürülerek Deaux, Unger ve Crawford gibi kuramcılar tarafından kullanışlı

bulunmamıştır (Dökmen, 2021: 20-21). Zaman içinde gerçekleştirilen çalışmaların yol gösterici olmasıyla birlikte günümüzde, özellikle sosyal bilimler alanında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımı temel alınmakta ve çalışmalar, toplumsal cinsiyet üzerinden yürütülmektedir.

Toplumsal cinsiyet kavramı bugün kullanılan haliyle ilk defa 1968 yılında Robert Stoller tarafından *Sex and Gender (Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet)* isimli kitabında kullanılmıştır. Kavram, toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten nasıl farklı olabileceğini göstermek amacıyla geliştirilmiştir. 1970'lerin başında Ann Oakley tarafından popüler hale getirilen toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımı, cinsiyetin, fiziksel ve hormonal durumlar ve biyolojik inşanın aksine, toplumsal cinsiyetin erkeklik ve kadınlığın psikolojik fenomeni olarak kültürel inşasını vurgulamıştır. Bu bağlamda, psikologlar toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının yaygınlığını doğrulamış ve deneklerinin kadınlar ve erkekler hakkında geleneksel görüşlere sahip olduğunu belirtmişlerdir (Segal, 2007: 56; İmançer, 2006: 1). Toplumsal cinsiyet üzerine farklı disiplinlerde yapılan çalışmalar, bireylerin yalnızca fiziksel ve biyolojik olarak değerlendirilmesinin doğru olmadığını kanıtlar niteliktedir.

Toplum dinamikleri, bir cinsiyetten beklenenler üzerinde katalizör görevi görmektedir. Bu sebeple toplumsal cinsiyet Ann Oakley'e (1985: 158) göre, biyolojik olmaktan öte psikolojik ve kültürel çağrışımları olan bir terimdir; eğer cinsiyet için uygun terimler 'erkek' ve 'kadın' ise, toplumsal cinsiyet için karşılık gelen terimler 'eril' ve 'dişil'dir; bu sonuncusu (biyolojik) cinsiyetten oldukça bağımsız olabilmektedir. Biyolojik olarak belirli organlara sahip olmak kadar giyim kuşam, jestler ve mimikler, meslek, sosyal alanlar ve kişiliğin kendisi de erkek ya da kadın olmak üzerine belirleyicidir (Oakley, 1985: 158). Benzer bir şekilde Giddens'e (2012: 505) göre de sosyologlar, cinsiyet terimini genellikle bedenin erkek veya dişil olarak tanımlanmasına sebep olan anatomik ve fizyolojik farklılıkları belirtmek için kullanmaktadır. Toplumsal cinsiyet, toplumsal ve kültürel alanlarda kurgulanan erillik ve dişillikle ilgilidir (Giddens, 2012: 505).

Bireyin biyolojik cinsiyeti, toplumsal cinsiyetin tam olarak nedeni değildir. Çünkü toplumdaki erkeklik ve kadınlık kodları ve bunların birbiriyle ilişkileri, toplumda var olan düzen üzerinden üretilmektedir. Toplumsal cinsiyet düzeni, erkek ve kadınlar arasındaki güç ilişkilerinin sistemli olarak gerçekleştiği ideolojik ve maddi eylemler örüntüsüdür (Baştürk Akca ve Ergül, 2019: 18). Toplumsal cinsiyet kavramını biraz daha öteye taşıyan Jill Matthews'e göre toplumlar, kadın ve erkekleri farklı biçimlerde birbirilerinden ayırmıştır ve bu ayrımın mutlaka hiyerarşik olması gerekmemektedir. Toplumsal cinsiyet düzeni yaygın olarak ataerkil olabileceği gibi anaerkil de olabilmektedir (Baştürk Akca ve Ergül, 2019: 18). Ancak toplumsal cinsiyet düzeni, günümüzde tüm dünyayı kapsayan biçimde ataerkil yapıya

tabidir. Anaerkil düzen örnekleriyle çok sık karşılaşılmamaktadır. Bu sebeple birey, dünya tarihinde kadın ve erkek ilişkilerinin her zaman değişmez bir şekilde sabit olduğunu düşünebilir ve bu ilişki düzenlerini kolayca benimseyebilir.

Connell'e göre, toplumsal cinsiyet ilişkileri gündelik etkileşimlerin ve pratiklerin ürünleridir, insanların gündelik hayatlarındaki eylemleri, ortaklaşa toplumsal düzenlemelerle doğrudan bağlantılıdır ve bu düzenlemeler, ömür boyu ve kuşaktan kuşağa yeniden üretime tabi olabileceği gibi değişebilmektedir (Connell'den akt. Giddens, 2012: 510). Gündelik hayat ve kültür bu noktada oldukça belirleyici bir rol oynamaktadır. Toplumsal değişimler, toplumsal cinsiyeti etkiler ve toplumdaki değişimlerle kavram evrim geçirir, dönüşüme uğrar. Toplumsal cinsiyet, bir nesne olmaktan çok bir süreç niteliği göstermektedir (Connell, 2019a: 191). Tarihten ve dönemden etkilenen toplumsal cinsiyet, değişimlerden etkilenmektedir. Bu değişimler, zaman zaman kriz eğilimlerine neden olabilmektedir. Bu kriz eğilimleri, çalışmada yer alan 1.4.3.5. Kırılgan Erkeklik ve Erkeklik Krizi başlığında da ele alınacaktır.

Kadın ve erkeğin görünürlüğü, değeri ve sosyal işlevleri, tarihsel süreç boyunca yaşanan toplumsal yapıya, döneme ve kültüre göre belirlenmektedir (Zeybekoğlu, 2013: 9). Ancak bu düzenin, tarihsel süreçte sert sapsmalarla uğradığıyla çok sık karşılaşılmamaktadır. Bu sebeple toplumsal cinsiyet çalışmaları, toplumsal olay ve hareketlerle de doğrudan bağlantılıdır.

Aksu Bora'ya (2021: 38) göre toplumsal cinsiyetin kavramsallaştırılması, kadınlığın ve erkekliğin doğasıyla ilişkilendirilen farklılık ve eşitsizliklerin toplumsal yansımalarını görmeyi kolaylaştırmış (...) ve toplumsal cinsiyet kutuplaşmasını yeniden üretmiştir: iki cinsiyet varsa iki de toplumsal cinsiyet vardır: Eril/dişil ve kadın/erkek (Bora, 2021: 38).

Toplumsal cinsiyet, bütün toplumsal kurum ve pratiklerle ilişkilidir (Yüksel, 1999: 70). Hartsock, kadınlar ve erkeklerin farklı şekilde inşa edilmiş ve deneyimlenmiş iç ve dış dünyalarla ve farklı ilişki konularla meşgul olduğunu ve bunların kadınlığın ve erkekliğin öğrenilmesine yardımcı olduğunu söyler (Hartsock'dan akt. Massey, 1996: 70; Yüksel, 1999: 70; Özgür, 2010: 7). Öğrenme süreci, deneyimler ve ilişkiler, toplumsal hayatta kazanıldığından dolayı ondan ayrı düşünülemez. Cinsiyetlerin farklı ve eşitsiz bir şekilde inşa edildiği bir toplumda büyüyen erkek çocuğun kendisini annesinden farklılaştırma ihtiyacı, kimlik duygusunun inşasında karşıtlık ve sınır çizme üzerine vurgu yapılmasını teşvik etmektedir (Massey, 1996: 170). Bu şekilde teşvik edilen kız ya da erkek çocukları, deneyimleriyle öğrenmekte ve çocuğun bu deneyimlerini hayat boyu sabitmiş gibi benimsemesi beklenmektedir. Kadın ve erkeği belli konularda kısıtlayan deneyimler sonucunda kadın kendini bağımlı, erkek ise açık, belirgin ve bağımsız olarak tanımlamaktadır (Yüksel, 1999: 70). Aile ve devlet gibi toplumsal kurumlar, bireye kadın ve erkek kalıplarını aşılama ve

dayatmaktadır. Yüksel (1999:70), bu kurumlar yoluyla denetimin de sağlandığını belirtmektedir. Toplumsal kurumlar, denetim sağlarken eşitsiz ilişkileri de beraberinde getirmektedir. Çünkü toplumsal kurumların yapısı halihazırda eşitsizliklere dayanmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramı yalnızca cinsiyet farklarını vurgulamaz, aynı zamanda cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini de öne çıkarır. Toplumsal cinsiyet, cinsiyet hiyerarşisi anlamına da gelmektedir (Kandiyoti, 2013: 169). Kandiyoti'nin belirttiği cinsiyet hiyerarşisi, sıkça erkeğin güç sahibi olmasıyla sağlanmaktadır. Zeynep Direk (2021: 189), Joan Scott'un toplumsal cinsiyetin temel ve birincil iktidar alanı olduğunu belirtmesinden bahseder ve iktidar, kültür ve tarihin aşırı biçimlerde kadınlar ve erkekler arasında eşitsiz dağıldığını belirtir. Bu eşitsiz dağılım bir asimetri oluşturmuştur ve bu asimetri, “eril tahakküm”, “kadınlara boyun eğdirilmesi”, “ataerkillik”, “sistemli kadın düşmanlığı”, “falokrası”, “kadınların ezilmesi” gibi çeşitli biçimlerde adlandırılabilir (Direk, 2021: 189). Asimetrinin bir diğer adı, toplumsal cinsiyettir (Direk, 2021: 189). Eşitsiz dağılım, güç ilişkileri, hiyerarşi ve asimetri kavramlarının hepsi, toplumsal cinsiyetin eşitsiz bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bu sebeple Zeynep Direk'in de belirttiği gibi toplumsal cinsiyet tarihsel bir olgu olarak değil, norm olarak düşünülmelidir (Direk, 2021: 189). Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeklere uygun varoluş ve davranış biçimlerini reçetelendirirken bir yandan da onlar arasında bir iktidar ilişkisi de sağlamaktadır. Sonuç olarak toplumsal cinsiyet, bireyin günlük hayatını, seçimlerini, davranışlarını, yaşam biçimini cinsiyetine özgü belirlenen davranış kalıplarıyla yaşaması gerektiğini belirtmektedir. Aynı zamanda toplumsal kurumları etkilemekte ve toplumsal kurumları, iktidar ilişkileri içinde sınıflandırmaktadır (Direk, 2021: 189). Bu sınıflandırmalar sonucunda toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeklere uyması gereken sınırlar ve davranışlar belirlemekte ve onlara biyolojik cinsiyetlerine bağlı sorumluluklar yüklemektedir. Bu davranış ve sorumluluklar *toplumsal cinsiyet rolleri* olarak adlandırılmaktadır. Bireyin günlük yaşamında toplumsal cinsiyet rolleri görülmez kılınmakta ve normalleştirilmektedir.

1.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerini

Judith Butler (2020), *Cinsiyet Belası* adlı kitabında kimliğe dayalı bir dayanışma inşa etmek uğruna da olsa “kadınlar” şeklinde çoğul ve genelleştirmeye dayanan bir kullanımın, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında bir ayırım kurması sebebiyle feminist özne bölünmesine sebep olduğunu belirtir (50). Toplumsal cinsiyet, bir önceki başlıkta da belirtildiği üzere, topluma dayattığı kalıp ve eşitsiz ilişkiler sonucunda halihazırda toplumu kadın ve erkek olarak ikiye ayırmakta ve yaşam alanını sınırlandırmaktadır. *Kadınlar* ya da *erkekler* gibi sınıflandırmalar da düzenin sürdürülmesine yardımcı olmaktadır. Cinsiyetin ve toplumsal

cinsiyetin ifade edilmesi için kullanılan kadınlar ve erkekler gibi kategoriler, kalıp yargılar oluşturmakta, anlamları sembolize etmekte ve toplumsal cinsiyet rollerini de normalleştirmektedir.

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında bir ayırım yapılması, bu konudaki tutumların ilk başta biyolojinin kader olarak görülmesine karşı kullanılmakta olduğunu belirten Butler, zaman içinde bu ayırımın toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiği ve dolayısıyla da ne cinsiyetin nedensel sonucunun ne de onun kadar sabit bir şey olduğu düşüncesini belirtmek için kullanılmakta olduğunu ifade eder (Butler, 2020: 50). Toplumsal cinsiyet ve dolayısıyla toplumsal cinsiyet rolleri, kültürel olarak inşa edilmektedir, cinsiyetin bir sonucu olmadığı gibi sabit bir olgu da değildir. Butler, Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins* kitabına da gönderme yapar ve Beauvoir'ın "Kadın doğulmaz, kadın olunur" ifadesinin toplumsal cinsiyetin inşa edildiğini ifade ettiğini belirtmektedir (Butler, 2020: 54; Beauvoir, 2019: 13). Biyolojik cinsiyet ile doğulur ancak toplumun biyolojik cinsiyetten beklediği davranışlar, zaman içinde kazanılır. Kazanım, *kadınları ve erkekleri* ikiye ayırır ve bu ayırım, uzun zamandır süregelmektedir.

Kadınlar ve erkeklerden beklentiler birbirinden farklıdır ve bu beklentiler yalnızca modern çağın getirileri değildir. Eski çağlardan beri, kadın ve erkeğin yaratılış, düşünüş biçimi, karakter, yetenek ve kişilik yapıları bakımından tamamen birbirinden farklı olduğuna dair kanılar yerleşmiş durumdadır (Yüksel, 1999: 67). Örneğin Pisagor'un M.Ö. 6. yüzyılda düzenlediği karşıtlıklar tablosu, kadın ve erkek farklılıklarını ve kadınlık ve erkeklığe yüklenen değerleri açıklamaktadır (Yüksel, 1999: 67). Tabloda erkeği ifade eden en net öge, tablonun sol sütununda bulunan "eril" sıfatıdır. Erilin yer aldığı kısım, rasyonel düşüncüyü erkeğe atfetmektedir. Erkeklik, düşüncenin açık ve kesin, kadınlık ise muğlak ve belirsiz alanlarda olduğu düşüncesi görülmektedir (Llyod, 2021: 24).

Tablo 1.1 Pisagor'un karşıtlıklar tablosu (akt. Lloyd, 2021: 24).

Sınırlı	Sınırsız
Tek	Çift
Sağ	Sol
Eril	Dişil
Durağan	Hareketli
Düz	Eğri
Aydınlık	Karanlık
İyi	Kötü
Kare	Dikdörtgen

Tablo 1.1'e göre aralarında karşıtlık kurulan diğer terimler gibi "eril" ve "dişil" de doğrudan betimleyici bir sınıflama işlevi görmez. "Eril" tıpkı tablonun kendisiyle aynı tarafta verilen terimler gibi, tablonun sağ tarafında yer alan karşıtımdan daha üstün yorumlanmaktadır (Llyod, 2021: 24). Philo'nun *Alegorik Yorum* eserinde yer alan var oluş farklılıkları listesi de Pisagorcu karşıtlıklar tablosunu anımsatmaktadır (akt. Lloyd, 2021: 50).

Tablo 1.2 Philo'nun varoluş farklılıkları (akt. Lloyd, 2021: 50).

Cansız	Canlı
İrrasyonel	Rasyonel
İyi	Kötü
Köle	Özgür
Genç	Yaşlı
Dişil	Eril
Yabancı	Yerli
Hastalıklı	Sağlıklı
Sakat	Sağlam

Tablo 1.2'de görülen Philo'nun tablosunda duyularla algılanabilir maddi dünyanın ruhtaki görüntüsü, kadın olarak simgeleştirilirken erkeklik, tam tersine zihin alanını ve Tanrı'nın kendisini temsil etmektedir (akt. Lloyd, 2021: 50-51). Bu iki tablodan da görüldüğü üzere kadın ve erkek arasındaki ayırım, kadın ve erkeklere biçilmiş düşünce biçimi, karakter ve yetenek gibi kalıplar, ilk çağlardan itibaren yerleşmeye başlamıştır. Tablolarda verilen karşıtlıkların günlük dilde de karşılığı görülmektedir. İki tabloda da görüldüğü üzere tarihsel süreçte kalıplaşmış düşünceler sürdürülmektedir.

Alfred Alder'e (2016: 12) göre, tarihsel süreçte erkek, egemenliğini haklı göstermek için, bulunduğu konumunun doğa tarafından tanıdığı bir hak olduğunu ve dışı olan her şeyin ikincil olduğu efsanesini ortaya atmıştır. Bu efsane yüzyıllardır sürüp gitmekte ve toplumsal cinsiyet rollerinin şekillendirilmesinde de etkili olduğu görülmektedir. Dışı olan her şeyin ikincil olduğu efsanesinin sonucunda "kavramlar tuhaf bir biçimde" ikiye bölünmektedir (Adler, 2016: 13). İkiye bölünme, aynı zamanda toplumsal cinsiyet hiyerarşisini de belirginleştirmektedir ve ikiye bölünmeden dolayı yalnızca bir taraf güçlü olacaktır. Sonuç olarak bir tarafta değerli, güçlü ve üstün kavramlarıyla özdeşleştirilen erkek; diğer tarafta ise boyun eğen, köleleşen ve bağımlı olan kavramlarıyla özdeşleştirilen kadın vardır (Adler, 2012: 13). Dışı olan her şeyin ikincil konumu ve kutuplaşan kavramlar, kültüre derin bir kök salmıştır.

Bunun sonucu olarak kusursuz olan her şeye erkeksi bir nitelik yakıştırılır, ancak daha değersiz ve eleştirilecek her şey kadına atfedilir. “Kadın kılıklı” en büyük hakaretken “erkek gibi” benzetmesi küçültücü değil (Adler, 2016: 14), neredeyse yüceltici bir benzetmedir. Adler’e (2016: 14) göre, sözcüklerin vurgulanması dahi kadını çağrıştıran her şeyin “aşağılık” olduğu izlenimini verecek biçimde yerleştirilmektedir.

Gilman (2022), toplumsal cinsiyetin dil kullanımımızda bile açıkça ortada olduğunu belirtmektedir. Kadının farklılıklarına dair sıfatlar ve türemiş sözcükler, insan ilişkileri göz önüne alındığında egzotik ve aşağılayıcıdır, “efemine” sözcüğü, fazla kadın olmayı küçümserken fazla erkek olmak, aşağılayıcı bir şey değildir. Öte yandan yeteri kadar erkek olmamak “hadım” sözcüğü ile küçümserirken aynı anlama gelen dişil bir ifade yoktur. Gilman’a (2022: 17) göre erkek, insan türü olarak addedilirken kadın sadece nesli sürdürmek için gerekli olan bir çeşit refakatçi ve madun muavin olarak kabul edilmektedir. Kadın, erkeğe endeksli bir şekilde isimlendirilmektedir (Gilman, 2022: 17). Örneğin Ali’nin annesi, Ahmet’in kız kardeşi, Veli’nin eşi¹ şeklinde tanımlanan kadın erkeğin yanında yalnızca onun annesi, kız kardeşi ya da eşi olabilir. Kadının Ali, Ahmet ya da Veli gibi bizzat kendisi olma ihtimali yok sayılmaktadır. Öte yandan bir kadının işini övmek için dahi “maskülen bir zekaya sahip” olduğu yönünde iltifatlar kullanılabilir (Gilman, 2022: 17-18). Bu gibi karşıtlıklar, toplumsal cinsiyet kökenli olmakla birlikte toplumsal cinsiyet rollerine de işaret etmektedir. Benzer şekilde Gilmore’a (1990: 10) göre de erkekler için daha az erkek olma yani daha çok kadınsı olma gibi durumlarda kadınlara kıyasla çok daha saldırgan ve daha sık karşılaşılan bir durumdur. Hayvanlar isimlendirilirken dahi, erkek olan tür ismi kabul edilmekte ve dişil olana, dişilliğini ifade eden özel bir ek koyulmaktadır; aslan ve dişi aslan, leopar ve dişi leopar. Tüm insan şemaları da benzer örtük varsayımlarına dayalıdır. En büyük korku, kadına benzetilerek ya da kadınlara yüklenen rollere dahil olarak *aşağı* sınıfta yer almaktır. Bugün kullandığımız haliyle dil, insan üretimidir ve bu dili kullanan toplumların bakış açısı, doğayı sınıflandırmada da görülmektedir. Örneğin doğa, *toprak anadır*. Toprağa ekin ekme ve biçme işlemleri erkeğin görevleri olduğu için sürülen toprak, dişil olarak görülmektedir. Erkek ve kadınların görevleri, tarihsel süreç içinde genellikle keskin çizgilerle belirlenmiş ve bireylere, biyolojik cinsiyetlerine dayalı roller biçilmiştir.

Rol kavramı, belirli bir toplumsal duruma ilişkin davranış kalıpları ya da beklenen davranış kalıpları olarak tanımlanmaktadır (İmançer, 2006: 3). Cinsiyet rolü kavramı ise bireyin kadın ya da erkek olmasından kaynaklanan ve cinsiyetine özgü yerine getireceği eylemleri

¹ Gilman’ın (2022: 17) orijinal metninde örnekler “Sydney’in Kızkardeşi”, “Pembroke’un Annesi” şeklinde verilmiştir. Çalışmada bu kullanım uyarlanmıştır.

anlatmaktadır (İmançer, 2006: 3). Cinsiyet rolleri, bireyin eylemlerini cinsiyetine göre tanımlar ve hatta bireyin kendisini cinsiyetine göre konumlandırır. Bireyin cinsiyet rolünü öğrenmesi ise yaşam içinde toplumsallaşma veya bireyselleşme ile gerçekleşmektedir (İmançer, 2006: 3).

Toplumsal cinsiyet rolleri bireylerin, grupların ve toplumların cinsiyetlerine ve her toplumun toplumsal cinsiyetle ilgili değer ve inançlarına dayalı olarak bireylerden farklı beklentilerine dayanmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri, bireyler ve çevreleri arasındaki etkileşimlerin yani kültürün ürünüdür ve bireylere hangi cinsiyet için ne tür davranışların uygun olduğuna dair ipuçları vermektedir. Uygun cinsiyet rolleri, bir toplumun cinsiyetler arasındaki farklılıklara ilişkin inançlarına göre tanımlanmaktadır. (Blackstone, 2003: 335).

Toplumsal cinsiyet kavramı, toplumsal düzen içinde sosyal olarak yaratılan bir kavram olduğu için toplumsal cinsiyetin sosyal bir inşa olarak adlandırıldığını söylemek mümkündür. Toplumsal cinsiyetin sosyal inşası, bireylerin, grupların ve toplumların, bireylere yalnızca cinsiyetleri nedeniyle belirli özellikler, statüler veya değerler atfetmesi, ancak bu atıfların toplumlar ve kültürler arasında ve aynı toplum içinde zaman içinde farklılık göstermesi gerçeğiyle ortaya konmaktadır (Blackstone, 2003: 225; Oakley, 1985). Adler'in bahsettiği kavramların ikiye bölünme düşüncesi, toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesiyle keskinleşir.

“Toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ve erkeklerin cinsiyetlerine göre üstlenmeleri beklenen rollerdir. Geleneksel olarak, birçok Batı toplumu kadınların erkeklerden daha besleyici olduğuna inanmıştır. Bu nedenle, geleneksel kadınsı cinsiyet rolü görüşü, kadınların besleyici bir şekilde davranması gerektiğini öngörür. Bir kadının geleneksel kadınsı cinsiyet rolünü yerine getirmesinin bir yolu, ev dışında bir işte çalışmak yerine ev içinde tam zamanlı çalışarak ailesini beslemek olabilir. Öte yandan erkekler, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin geleneksel görüşler tarafından lider olarak varsayılmaktadır. Dolayısıyla, eril toplumsal cinsiyet rolüne ilişkin geleneksel görüş, erkeklerin aileye maddi destek sağlayarak ve önemli aile kararlarını alarak hanelerinin reisi olmaları gerektiğini öne sürer. Bu görüşler toplumun birçok alanında baskın olmaya devam ederken, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin geleneksel inançlara alternatif bakış açıları yirmi birinci yüzyılda giderek artan bir destek kazanmıştır.” (Blackstone, 2003: 337).

Danièle Kergoat'a (2022: 123) göre, cinsiyetler arasında var olan toplumsal ilişkiler düzeyi incelendiğinde, cinsiyetlendirilmiş gruplar biyolojik yazgıların ürünü değil, toplumsal inşalardır ve bu gruplar emek meselesinin etrafında gerilim, karşıtlık ve çatışmayla oluşmaktadır. Cinsiyetler arası toplumsal ilişkilerin maddi bir temeli de vardır (Kergoat, 2022: 123). Toplumsal ilişkiler, cinsiyetler arası hiyerarşik bir ilişkiye dayanmaktadır ve söz konusu olan “basit” bir sınıflandırma ilişkisi değil, göz önünde olan bir iktidar ilişkisi, bir sınıf ilişkisidir (Guillaumin'den akt. Kergoat, 2022: 123-124). Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rolleri, bireyleri doğuştan gelen bir sınıflandırmaya tabi tutmaktadır. Kergoat'ın belirttiği cinsiyetler arası toplumsal ilişkilerin maddi temeli, cinsiyetlerin kamusal alana dahil olma biçimleri ve

nedenleriyle de bağlantılıdır. Kamusal alana katılan ve para kazanma, ailesini geçindirme gibi görevleri üstlenen erkek, ev içi alana dahil olan ve ev ve aile üyelerinin bakımı gibi görevler üstlenen kadına göre daha üst bir sınıfta yer almaktadır. Bu noktada maddi temel için para kazanma, belirleyicidir ve cinsiyetler arası sınıf oluşturan konulardan biridir.

Toplumsal cinsiyet, kamusal alanı da özel alanı da etkilemektedir. Connell ve Mac an Ghail de bu noktada toplumsal cinsiyet farklılıklarının nadiren tarafsız olduğunu ve toplumsal cinsiyetin, hemen her toplumda önemli bir tabakalaşma biçimi olduğunu belirtmektedir (Giddens, 2012: 514). Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rolleri, toplumların zemininde yer almaktadır ve bu nedenle toplumsal cinsiyet, bireylerin ve grupların sahip olabileceği fırsatları ve yaşam biçimlerini etkileyen hayati bir etkidir ve belirleyicidir. Bu etken ve belirleyici bireyin, ev yaşamından devlet kademelerine kadar tüm toplumsal kurumlarda elde edebileceği rolleri ciddi bir şekilde etkilemektedir (Giddens, 2012: 514). Sonuç olarak toplumsal cinsiyet sınıfları ve hiyerarşisi gözle görülür bir hale gelmektedir. Erkek ve kadınların rolleri, kültürel farklılıklara göre değişebilse de kadınların erkeklerden daha güçlü olduğu bilinen bir toplum bulunmamaktadır (Giddens, 2012: 514). Erkek, özel ve kamusal alanlarda güç sahibidir. Neredeyse her kültürde ev içi sorumluluklar öncelikle kadına aittir ve erkekler, geleneksel olarak eve ekmek getiren, ailenin refahını sağlayanlardır. Cinsiyetler arasındaki bu işbölümü, erkeklerin ve kadınların güç, saygınlık ve maddi varlık açılarından eşit olmayan konumlarda bulduklarının benimsenmesine de yol açmıştır (Giddens, 2012: 514). Pierre Bourdieu'ya (2019: 76) göre, kamusal evren erilken özel dünya dişil olarak adlandırılır, örneğin tüm tehlikelerin mekânı olan sokak eril dünyaya aitken ev dişil dünyaya aittir. Erkeklerle yönelik mekânlar ile “dişil” oldukları söylenen mekânlar arasında karşıtlıklar kazanmış haldedir. Bourdieu, reklamlarda veya karikatürlerde kadınlar çoğu zaman ev mekânı içinde resmedilmesine karşı erkeklerin nadiren evle ilişkilendirilmesi ve sıklıkla egzotik yerlerde gösterilmesi sayısız kez gözlemlendiğini belirtir (2019: 76). Egzotik, zorlu ve vahşi alan erkeğe, narin ve kırılğan alan kadına tahsis edilmiştir. Öte yandan kadın ve erkek birlikte çalışsalar dahi en azından iş dönüşü erkeğin yeri televizyonun karşısı, kadının yeri ise mutfaktır (Dökmen, 2021: 17). Toplumsal cinsiyet rolleri, erkek ve kadının çalıştığı işlerde de belirleyicidir. Narin ve kırılğan alanlar kadının çalışma alanıdır, zorlu, zekâ ve güç gerektiren alanlar ise erkeğin alanı olarak belirlenmiştir.

“Yönetim, toplumsal ve kültürel şenliklerin organizasyonu ve bunlara katılım, sosyal hizmetler ve yollar, okullar, sağlık vs. gibi olanakların sağlanması kamusal çalışmalardır. Hem kadınlar hem erkekler, ama yine “kadın” işleri ve “erkek” işlerini tanımlayan belirlenmiş normlara göre bu etkinliklerde görev alır. Toplumsal cinsiyete dayalı işbölümü, bu nedenle yalnızca ev içindeki üreme ve yeniden üretim etkinliklerinde değil, çoğunlukla ev dışında gerçekleşen üretim ve kamusal etkinlikler için de geçerlidir.

Toplumsal cinsiyete dayalı işbölümü günümüzde, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin ve asimetrinin nasıl korunduğunu ve yeniden kurulduğunu anlamak için kilit kavram kabul edilmektedir.” (Bhasin, 2003: 31).

Toplumsal cinsiyet kalıp yargıları ise kadınları duygusal, ev içi alanda ve annelikle ilişkilendirilirken erkekleri, güç, para kazanma ve cesaretle ilişkilendirmektedir. Bu davranış biçimlerinin ikili ilişkilerde de böyle olduğu görülmektedir. Her alanda serbest tavır alabilen erkek ve toplumun onaylamadığı şeylere uymak zorunda olan kadınlar vardır. Toplumsal cinsiyet kalıp yargıları ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığı hem kadınların hem de erkeklerin yaşamına şekil vermektedir (Oğuz, 2019: 99). Ancak bu durum kadının aleyhine işlemekte ve toplumsal alanda erkekler iktidar olarak görülmektedir. Ataerkilliğin görüldüğü Türk toplumu gibi toplumlarda kız çocuklarına duygusal, anlayışlı ve hoşgörülü gibi nitelikler atfedilirken erkek çocuklarına sert, kavgacı, hırslı ve bağımsız kişilik kazanması için çaba gösterilmektedir (Oktan, 2008: 152). Toplumsal cinsiyet rolleri ve kalıp yargıları, aile ve okul gibi toplumsal kurumlarda pekiştirilmektedir. Kız çocuklarının *cesur* ve *özgür* davranışlar sergilemesi, hem aile içinde hem de okulda *erkek gibi kız*, *erkek fatma* gibi sıfatlarla anılmasına neden olmaktadır. Kız çocuğu, bastırılarak büyümeyi öğrenmelidir. Öte yandan erkek çocuğu *kibar* ve *uslu* davranıyorsa *kız gibi*, *muhallebi çocuğu* gibi anılmaktadır. Erkek çocuğu da sert ve girişken davranmayı öğrenmelidir. Bu kalıp yargılara uymamak, çocuğun ve bireyin hayatını kamusal alanda güçleştirmektedir. Kız ve erkek çocuğu örneklerinde görüldüğü gibi cinsiyet rolleri, karşıtı üzerinden anlamlandırılır. Kadınlık ve erkeklik biçimleri üsluplaştırılırken aynı zamanda yoksunlaştırılır (Butler, 2020). Erkek iktidarı karşıtı üzerinden kurulmaktadır. Böylece kadınlık ve erkekliğin karşılıklı ilişkisi, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği yapısı üzerine oturtulur. (Connell, 2019a: 267). Cinsiyet rollerinin karşıtlığı, toplum tarafından öğretilir.

Bourdieu’ya (2019: 38-39) göre, fiziksel ve toplumsal düzen kuralları, yatkinlikler dayatmakta ya da yatkinlikleri öğütlemektedir. Bourdieu (2019: 38-39), tarihsel toplumdan örneklerle bu savını desteklemektedir: kadınlar, sabanın sürülmesi gibi en asil işlerden dışlanmakta ve onlara, saygın erkeklerin önünde bedenlerini nasıl taşıyacakları öğretilmektedir. Bourdieu, beden taşımaya örnek olarak kadınların öne eğik ve kollar göğüste kavrulmuş halde durması gerektiğinin öğretildiğini vurgular (2019: 39). Bu duruş biçimi kadının cinsiyetine tabii olan göğüslerin gizlenmesini amaçlarken duruş bozukluğunu da beraberinde getirmektedir. Yine Türkiye gibi ataerkil toplumlarda ergen kız çocuklarının göğüslerin büyümesiyle birlikte benimsemeye başladıkları bu eğilim, ergen kız çocuğunun yetişkinlik hayatında da duruş bozukluklarını beraberinde getirmektedir.

Kadınlara tezeğin taşınması ya da zeytinin toplanması sırasında sırık kullanan erkeklerin yanında çocuklarla beraber yere eğilerek dökülen zeytinleri toplaması gibi adi, zahmetli ve aşağı görevler verilmekte veya genel olarak temel öngörüler doğrultusunda, aynı zamanda

toplumsal farklılıkların da temeliymiş gibi görünen biyolojik farklılıklara dayanarak kadınlar ve erkekler gündelik yaşamın herhangi bir alanında ayrılmaktadır (Bourdieu, 2019: 38-39). Bourdieu'nun vurguladığı bu gibi kurallar, toplumsal cinsiyet rollerini açığa çıkarmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramı, toplumsal cinsiyet rolleri ve kalıp yargıları, toplum içinde belirlenmekte ve bireyin hayatını şekillendirmektedir. Bireyin bu düzeni ve rolleri nasıl öğrenip sürdürdüğüne dair çeşitli yaklaşımlar bulunmaktadır. Toplumsal cinsiyet kuramları ise biyoloji, psikoloji ve psikanaliz gibi çeşitli disiplinler tarafından incelenmiştir. Toplumsal cinsiyetin farklı disiplinler tarafından ele alınması, toplumda ne kadar derin bir temelde önemli olduğunu da kanıtlar niteliktedir.

1.3. Toplumsal Cinsiyet Kuramları

Teori kelimesinin kökeni, Yunancadır ve bakma, inceleme, tefekkür, kuram anlamlarına gelmektedir (Dursun, 2013). Arapça kökenli *nazar* kelimesinde olduğu gibi görme gücü, görülecek şey; seyirci ve bakan kişi gibi anlamları da içermektedir. Türk Dil Kurumu'na göre kuram, "Sistemli bir biçimde düzenlenmiş birçok olayı açıklayan ve bir bilime temel olan kurallar, yasalar bütünü; nazariyat, nazariye, teori" olarak açıklanmaktadır (TDK, 2024). Kuramlar, dünyayı açıklamanın ve anlamlandırmanın bir yolunu sunmaktadır. Bilimsel gelişmeleri sağlanması yeni olaylar ve kuramlarla mümkündür (Zeybekoğlu, 2013: 23). Aynı konuda birçok görüş olabileceği gibi aynı konuyu da açıklamayı amaçlayan birçok kuram bulunmaktadır.

Toplumsal cinsiyetin kazanılmasına ve cinsiyetler arası farklılıkların açıklanmasına dair farklı kuramlar bulunmaktadır (Dökmen, 2021: 41). Cinsiyet, çeşitli disiplinler tarafından farklı yönleriyle ele alınan bir değişken olarak karşımıza çıkmaktadır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet, psikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi sosyal bilimlerin ve biyoloji gibi fen bilimlerinin inceleme alanlarından biri haline gelmiştir (Dökmen, 2021: 36). Kavramların hem sosyal bilimler hem de fen bilimleri alanında tartışılmasının sebebi, toplumsal düzenlemelerin her türünde cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin belirleyicilerden biri olması ve her iki kavramla da bağlantılı olarak toplumsal farklılaşmaların ortaya çıkmasıdır.

Çalışmanın bu bölümünde, toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin kazanılmasına dair farklı kuramlar ele alınacaktır. Birçok farklı toplumsal cinsiyet kuramı var olmakla birlikte çalışmada biyolojik kuram, psikanalitik kuram, sosyal öğrenme kuramı, bilişsel gelişim kuramı ve toplumsal cinsiyet şeması kuramlarının temel görüşleri ve son olarak feminist kuramda toplumsal cinsiyetle ilgili düşünceler aktarılacaktır.

1.3.1. Biyolojik Kuram

Kadın ve erkek arasındaki farklılıklara, bazı bilim insanları ve özellikle biyolog ve hekimler tarafından farklı açıklamalar getirilmiştir. Bireylerin biyolojik cinsiyetlerine bağlı olarak çeşitli eğilimlerinin bulunduğu ve cinsiyetler arasındaki farkın bu eğilimler olduğu fikri, biyolojik kuramı ortaya çıkarmaktadır. Kadının, erkekten daha sevecen, kıskanç, sinirli, utanması ve kendine saygısı olmayan, kandıran gibi özelliklerle tanımlayan Aristoteles, bu özellikleri bir tür salgıya, vücuttaki safra, kan ve sevda salgısı gibi salgılara, bağlamaktadır (Dökmen, 2021: 48). Aristoteles'ten bu yana, sevecen, kıskanç, sinirli ve anaç gibi özellikler kadının hormonlarıyla, sert, cesur, güçlü ve maceracı gibi özellikler de erkeğin kas gücüyle bağdaştırılmıştır. Bu sebeple biyolojik yaklaşım, kadın ve erkek arasındaki farkın temelde biyolojik yaratılışlarından kaynaklandığını iddia eder. Bu bakış açısına göre, cinsiyetler arasındaki farklı roller, üreme ve hormonal yapıdaki farklılardan kaynaklanır. Kadınlık genellikle annelikle ilişkilendirilirken, erkeklik daha çok güçle özdeşleştirilir. Bu nedenle, biyolojik yaklaşımı benimseyenler, tam bir eşitliğin mümkün olamayacağını ve insanların doğuştan getirdikleri kapasiteler olduğunu düşünürler. Bu kapasiteler, bireylerin yeteneklerini geliştirebilecekleri sınırları belirler. Ancak, biyolojik doğaları gereği, insanlar daha fazlasını gerçekleştiremezler (Özgür, 2010: 13).

Eagly ve diğerlerine göre, kadınlar ve erkekler biyolojik ve psikolojik alanda bazı farklılıklara sahiptir ve bu farklılıklar değişebilecek farklılıklar da değildir (Eagly ve diğerlerinden akt. Buss, 1995; Güldü ve Ersoy-Kart, 2009: 101; Anar, 2011: 20). Evrimsel psikoloji yaklaşımına göre psikolojik farklılıkların kaynağı, kadın ve erkeğin evrimsel süreç boyunca farklı uyum sorunlarıyla karşılaşmaları, kadınların, erkeklere göre çocuğa daha fazla zaman ayırmalarıdır (Anar, 2011: 20). Çocuğun büyütülmesi görevi kadına aittir ancak kadın bunu hiçbir zaman tek başına yapmamıştır (Anar, 2011: 20). Erkek de bu noktada devreye girmekte ve dış dünyaya açılarak, çocuğun maddi ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Yiyecek, para gibi gerekli kaynakların sağlanması ve güvenlik tehditlerinin giderilmesi zorunludur (Anar, 2011: 20). Erkeğin de bu görevleri yerine getirdiği savunusu, kadın ve erkeklerin özel ve kamusal alandaki yerlerini somutlaştırmaktadır. Biyolojik yaklaşıma göre kadın, çocuğun bakımını üstlenir çünkü annelik iç güdüsüne sahiptir. Annelik iç güdüsünün beynin belirli bir bölgesinde yer aldığı ya da üreme organlarında bulunduğu öne sürülmüş, 19. yüzyılın ortalarında ise yüksek zihinsel işlemlerin merkezi olarak görülen beynin ön loblarının kadınlarda, erkeklere kıyasla daha küçük ve az kıvrımlı olduğu ve algılama gibi daha basit zihinsel süreçlerin merkezi olarak kabul edilen yan lobların da kadınlarda daha büyük olduğu öne sürülmüştür (Dökmen, 2021: 48).

Biyolojik kuram yaklaşımına göre, cinsiyetler arası davranışsal farklılıkların büyük bir bölümü, erkek ve kız çocukları arasında erken yaşlarda da görülmektedir. Kuram, hem kız hem de erkek çocuğa sahip olan ebeveynlerin yaklaşımları iki çocuğa da eşit olduğu durumlarda dahi çocukların davranış ve ilgilerinin farklı yönlerde geliştiğini savunmaktadır. Çocukların cinsiyetleriyle bağlantılı olarak oyuncak seçimi (kız çocukların bebeklere ve yumuşak oyuncaklara, erkek çocukların araba ve silahlara ilgi duyması), oynama tarzı (kız çocuklarının konuşma, öpme, dokunma gibi duygusal hareketler sergilerken erkek çocuklarının atlama, koşma ya da güreşme gibi fiziksel hareketlere eğilim göstermesi) ve bir araya geldiklerinde de farklı yönelimler (erkek çocukların hiyerarşik düzen kurma eğilimi ve kız çocukların bu eğilime sahip olmaması) geliştirdiği belirtilmektedir (Babuçcu, 2018: 32; Eşel, 2005: 138-139). Biyolojik kuram yaklaşımı, bireylerin doğuştan gelen biyolojik ve fizyolojik özellikleriyle belirlendiğini ve duygu, düşünce ve davranışlarının çıkış noktasının bu belirlenmeler olduğunu öne sürdüğü için çocuk da elbette bunu öğrenerek büyüyecek ve yetişkin hayatında da bunu sürdürecektir.

Biyolojik yaklaşım içinde erkek ve kadın olmanın sosyal tanımlamalardan bağımsız bir biyolojik bir özellik olarak görüldüğü eğilimler bulunmaktadır. Bu tarz eğilimlere göre kadının öncelikle annelik olmak üzere, davranışları ve kadınlık özellikleri hem çok kıymetli hem de toplumun iyiye gitmesi için örnek olarak görülmektedir. Kadın, uygarlaşmada çok önemli bir yere sahip olduğu için erkek üstünlüğünü kabul eden anlayışı dengeleme amacıyla “kadın karşıtı biyoloji” anlayışı yerine “kadın için biyoloji” anlayışı getirmişlerdir (Dökmen, 2021: 52; Babuçcu, 2018: 32). Ancak kadın için biyoloji anlayışı, egemen yaklaşımın yanında görünür halde değildir. Hala toplumsal cinsiyet çalışmalarında biyolojik kuram yaklaşımı, başat ideolojiye yakın şekilde anlatılmaktadır.

1.3.2. Psikanalitik Kuram

Sigmund Freud, kadın ve erkeğin ‘eril’ (masculen), ‘dişil’ (feminine) özelliklerinin nasıl oluştuğunu sorgulayan ilk düşünürdür (Zeybekoğlu, 2019: 23). Kadın ve erkekte bu özelliklerin oluşumlara dair açıklamaları, kendisinden sonra gelen düşünürlerle de yol gösterici olmuştur (İmançer, 2006: 12). Psikanalitik kurama göre cinsel gelişim doğumla birlikte başlamakta ve çocuk, doğduktan sonra dış dünyadaki nesnelere ilişkiler kurarak “ego”yu yapılandırma sürecini gerçekleştirmektedir (Zeybekoğlu, 2013: 23; Babuçcu, 2018: 33).

Freud, kişinin cinsel gelişimini beş gelişim aşamasında incelemiştir. Freud’a göre çocuklar cinse bağlı kimliklerini, ebeveynleriyle kurdukları ilişkilerdeki çatışmalı ve kıskançlık duygularını çözerek kazanmaktadır (Freud’dan akt. Anar, 2011: 21). Birey, doğumundan itibaren bir öğrenme süreci içindedir. Bu öğrenme süreci, kendini, annesini, bedenini ve diğer

bedenleri tanımak şeklinde ilerler. Freud'un beş gelişim evresi oral dönem, anal dönemi fallik (ödipal) dönem, latent (gizli) dönem ve genital dönemdir (Anar, 2011: 21).

Oral ve anal gelişim dönemleri, bireyin bebeklik dönemlerini kapsamaktadır ve bu ilk dönemde doğumdan itibaren kız ve erkek çocukların cinsiyet ve toplumsal cinsiyet deneyimleri aynıdır (Anar, 2011: 21). Oral dönem, 0-2 yaş aralığını kapsamaktadır. Bu evre, üreme öncesidir ve ağızla ilgili görülür (Freud, 2000). Anal dönemde erkek ve dişi arası karşıtlığın farkına varılmamıştır (Freud, 2000).

Ödipal dönem olarak da adlandırılan, üçüncü dönem olan fallik dönemde ise, çocuklar, erkek ve kadın arasındaki farklılıkları anlamaya başlar ve beş yaş civarında cinsel kimlikleri oluşmaktadır. Dolayısıyla çocukta toplumsal cinsiyet rollerinin gelişimi bu dönemde yer alır (İmançer, 2006: 12). Erkek çocuğu, babasının yerine geçerek annesine sahip olma arzusu güderken kız çocuğu da annesinin yerine geçerek babasına sahip olma arzusu gütmektedir. Freud, çocukların bu dönemde yaşadığı karmaşayı, Yunan mitolojisinde yer alan Kral Odipus'un ismini vermiştir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2012: 33). Kral Odipus miti, bilmeden kendi babasını öldüren ve annesiyle evlenen Odipus'u anlatmaktadır (Kayıtmazbatır ve Yaşartürk, 2023: 479). Freud'a göre erkek çocuklar, anneleri için babalarıyla erkeklik yarışına girmekte ve kastrasyon (hadım edilme) korkusuyla babalarıyla olan çekişmelerden ve annelerine olan cinsel yönelimlerinden vazgeçerek babalarıyla özdeşleşmektedir (Freud'dan akt. Dökmen, 2021: 44). Kız çocuklarının gelişimi ise bu dönemde daha karmaşıktır. Kız çocukları, kendilerinin cinsel organı olmadığını ya da çok daha basit bir organları olduğunu düşünerek bunu bir kayıp olarak görürler ve kıskanma duygularıyla tepki verirler (Anar, 2011: 22-23). Bu durum, *elektra kompleksi* olarak da adlandırılmaktadır ve kız çocuklarının, bir gün eksikliği gidereceklerini umut ettikleri belirtilmektedir. Hayal kırıklığı ve öfke, kız çocuğunu anneden babaya doğru yöneltmekte ve bu yönelim, heteroseksüel olarak kadınsılık yoluna girişin başlangıcı olarak görülmektedir (Anar, 2011: 23; Dökmen, 2021: 44-45). Elektra kompleksinin ismi ise yine Yunan mitolojisinden gelmektedir. Elektra, kardeşi Orestes'i, babalarının katili olan ve annelerini, aşğını öldürmeye ikna eden karakterdir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2012: 33). Freud, elektra kompleksi terimini reddetmiş ve kız çocukları için de ödipal yörünge kavramını kullanmıştır (Ewen, 2003'ten akt. Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2012: 33). Freud'a göre, erkek üreme organı, biyolojik olarak kadın üreme organından üstündür. (Freud'dan akt. İmançer, 2006: 13). Connell, Freud'u ataerkil kültürün etkisinde kaldığı ve *Oidipus kompleksi* ile vurgulanmak istenenin ataerkil toplumdaki erkeğin kültürel değerinin kaçınılmaz sonucu olduğunu belirterek eleştirir (İmançer, 2006: 13). Ataerkil kültürün yanı sıra

Freud'un öne sürdüğü çocuğun gelişim evreleri basamakları, heteroseksüel bir gelişim çizgisi üretmektedir.

Latent (gizli) dönem, Freud'a göre çocuğun 2-5 yaş arası kısa bir açılma döneminden sonra gelmektedir (Freud, 2000). Bu dönemde çocuklar, kendi cinsiyetlerinden olan çocuklarla oynamayı ve arkadaşlık etmeyi tercih ederken çocukların, karşı cins ve cinselliğe ilişkin konulara ilgisiz olduğu görülmektedir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2012: 35). Fallik dönemin sonunda yaşanan aynı cinsten ebeveynle özdeşleşme, benimsenen cinsel kimlik ve cinsel kimliğe dayalı toplumsal roller, latent dönemde pekiştirilmektedir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2012: 35).

Genital dönem ise, normal gelişimin son hedefidir ve gerçek olgunlaşmayı temsil etmektedir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2012: 35). Ergenlik ve sonrasında tanımlayan genital dönemin en belirgin özelliği, üreme organlarının gelişmesi, çocuklarda karşı cins ve kendi cinsi arasındaki bütün farklılıkları fark ediş ve cinsel ilgi duyma, cinsel kimlik oluşumlarının başlamasıdır (Sağlık, 2021: 445). Psikanalitik yaklaşıma göre cinsel kimlik ve cinsel kimlikle bağlantılı olarak toplumsal cinsiyet rolleri, bu gelişim evrelerinde öğrenilir ve pekiştirilir.

Genital dönemde artık bireyin bebekliğinden itibaren yaşadığı öğrenme süreci nihayete erer ve birey, öğrendiklerini hayatı boyunca uygular. Birey, bebekliğinde ebeveyninden yeterli bakımı (fiziksel, duygusal ve sosyal) almadıysa duygusal ve cinsel gelişim sürecinin yanlış ilerleyeceği kanısı vardır. Ancak bu bakış açısı, her sorunun kökenini bebeklik ve çocukluk travmalarında arar ve kişisel uğraş ve öğrenimleri ihmal eder.

Nancy Chodorow ise çocuğun cinsiyet kimliğinin 0-3 yaş aralığı olan ödipal öncesi (pre-oedipal) dönemde geliştiğini öne sürmektedir. Hem kız hem de erkek çocuk için yaklaşık olarak üç yaşındayken cinsiyet kimliği, geri dönülemeyecek şekilde oluşmaya başlar (Erdoğan, 2008: 78; Babuçcu, 2018: 34). Ödipal öncesi dönemde cinsel nesne ve özdeşleşme nesnesi olan anneyle ilişkisel bir deneyim yaşanır ve içsel nesne dünyaları kız ve erkek çocuklarda farklı biçimlerde oluşur ve kişilik özellikleri de farklılaşır (Erdoğan, 2008: 78).

“Chodorow'un (1997:182) tespitiyle, erkek ya da kadın olarak deneyimlerimiz; derinlerden, geçmişimizden, bilinçsiz anlamların en derindeki yapılarından ve gündelik yaşantılarımızın oluşmasına yardımcı olan en duygusal ilişkilerden meydana gelir. Kadınların benliği, diğer bireylerle ilişkisel deneyimlerine bağlı olup, ötekilerin benlikleriyle birleşmesi ve ayrılması ile ilgilidir, erkeklerin benliği ise, katı sınırları ile ötekilerin benliğinden daha uzaktadır ve başkalarının benliğinin yadsınmasına dayanmaktadır.” (Erdoğan, 2008: 78).

1.3.3. Sosyal Öğrenme Kuramı

Cinsiyetin kültürel olarak bireylere yüklediği anlamlar, toplumsal cinsiyet rolleri olarak görünür hale gelmektedir. Çocuklar sosyalleşme süreciyle birlikte çeşitli nesnelere, etkinlikleri, oyunları, meslekleri ve hatta kişilik özelliklerini kendileri için *uygun* ya da *uygun değil* şeklinde ayırt etmeyi öğrenirler (Dökmen, 2021: 29). Bu öğrenme asıl olarak cinsiyet rollerinin çocuk zihninde kategorileştirilmesidir. Sosyal öğrenme, toplumsal cinsiyet rollerinin doğal olduğu ve bu rollerin yaşamın her alanında görülüp gözlemlendiğini öne sürmektedir.

Toplumsal cinsiyete yönelik kuramlardan biri olan sosyal öğrenme kuramının temelleri, Albert Bandura'nın sosyal öğrenme teorisi üzerine çizdiği kuramsal çerçeveden yola çıkmaktadır (Dökmen, 2021: 59). Bandura, öğrenmenin sosyal ortamda etkileşim, gözlem ve taklit yoluyla gerçekleşen bir süreç olduğunu öne sürmektedir. Bandura'ya göre insanın sosyalleşme sürecinde öğrenmenin önemli bir payı vardır ve kişiler, başkalarının deneyimlerini gözlemleyerek birçok şeyi öğrenebilmektedir (Bandura'dan akt. Tatlıoğlu, 2021: 22).

Kadınlar ve erkekler, toplumsal yaşamda pek çok farklı davranış kalıpları sergilemekte ve bu kalıplar kişilerin cinsiyet tipini belirlemektedir. İnsanlar, sosyal ortamda gördükleri her şeyi taklit ederek öğrenmekte ve cinsiyet tipi toplumsallaşma süreci içinde küçük yaşlarda öğrenilerek kazanılmaktadır. Çocuk kendisine örnek olan (anne, baba, öğretmen gibi) kişileri taklit ederek kendi davranışlarını oluşturmaktadır (İmançer, 2006: 9-10).

Sosyal öğrenme kuramına göre çevre, bireyin kendi cinsiyetine uygun rolleri öğrenmesi sürecinde zengin bir kaynak olarak görülmektedir. Cinsiyete ilişkin benzerlikleri algılamak çocukların, diğer kişilerin davranışlarını taklit etme olasılıklarını da arttırmaktadır. Bu noktada toplumdaki mevcut algı ve hiyerarşiyi (cinsler arası hiyerarşiyi) gözler önüne serdiği için sosyal öğrenme mekanizması oldukça güçlüdür. Erkeklerin ve kadınların özellikleri, yaptıkları işler, ilgi alanları ve aktiviteleri de birbirilerinden farklı olarak tanımlanmıştır (Anselmi/Law'dan akt. Güldü ve Ersoy-Kart, 2009: 105). Bu durum kavramların ve cinsiyetlerin ikiye bölünmesinin somut bir örneğidir.

Osborne'a (2004: 17) göre, davranışlardaki toplumsal cinsiyet farklılıkları, kadın ve erkeklerin çeşitli sosyal rollere farklı dağılımından kaynaklandığı şeklinde kavramsallaştırılmaktadır. Tarihsel olarak, kültürlerde kadın ve erkekler hem işgücünde hem de evde farklı roller üstlenme eğiliminde olmuştur. Erkekler tipik olarak ev dışında kadınlardan daha fazla çalışmakta ve daha yüksek ücretler kazanıp ve daha fazla otorite, statü ve güç pozisyonuna sahip olmaktadır. Kadınlar ise daha fazla ev işi yapmakta ve işgücünde daha az otorite pozisyonuna sahip olabilmektedir. Sosyal rol teorisyenleri bu rol farklılıklarının erkeklerde daha iddialı, bağımsız ve baskın davranışların, kadınlarda ise daha toplumsal,

evcimen ve ikincil davranışların gelişmesine katkıda bulunduğunu öne sürmektedir (Eagly ve diğerlerinden akt. Osborne, 2004: 17). Bu roller ve ilgili davranışsal farklılıklar büyük ölçüde hem toplumsal beklentiler hem de bireylerin bu beklentilere uygun şekilde davranma eğilimleri tarafından sürdürülmektedir. Sosyal rol teorisinin cinsiyet farklılıklarını kadın ve erkeklerin üstlendikleri sosyal rollerdeki farklılıkların bir sonucu olarak gördüğü göz önüne alındığında, bu teori kadın ve erkeklerin sosyal rolleri daha benzer hale geldikçe (örneğin, daha fazla kadın işgücüne katıldıkça ve otorite pozisyonlarına ulaştıkça) cinsiyet farklılıklarının azalması gerektiğini öngörmektedir (Osborne, 2004: 17). Toplumsal cinsiyete ilişkin sosyal öğrenme teorileri toplumsal cinsiyet gelişiminin ve toplumsal cinsiyet farklılıklarının şekillenmesinde sosyal çevrenin önemini vurgulamaktadır. Cinsiyete özgü davranışları edinme süreci, cinsiyete özgü davranışlar arasında ayırım yapmayı öğrenmeyi ve ardından bu bilgiyi yeni durumlara genellemeyi içermektedir (Osborne, 2004: 18). Başka bir deyişle, cinsiyetle ilgili beklentilerin yüksek olduğu durumların, cinsiyet ve/veya cinsiyete dayalı davranışların daha az belirgin olduğu durumlara kıyasla cinsiyete dayalı davranışları ortaya çıkarma olasılığı daha yüksektir (Osborne, 2004: 18). Toplumsal cinsiyet rolleri ne kadar keskin bir şekilde ayrılırsa birey, bu rollere o kadar bağlı kalmak durumunda kalacaktır.

1.3.4. Bilişsel Gelişim Kuramı

Toplumsal cinsiyet gelişimine ilişkin bilişsel teoriler, bireylerin çevrelerinden edindikleri bilgileri aktif bir şekilde kategorize ve organize ettiklerini öne sürmektedir. Bilişsel teorilere göre toplumsal cinsiyet, sosyal bilgilerin organize edildiği temel ve anlamlı bir kategori olduğu varsayımına dayanmaktadır (Osborne, 2004: 19). Kurama göre çocuğun cinsiyet rolü kazanımı, bilişsel süreçlerle açıklanmaktadır (Dökmen, 2021: 64). Çocuklar ilk olarak kendi cinsel kimliklerini, sonra başkalarının cinsel kimliklerini öğrenir ve bu öğrenmelerin hemen ardından kendi cinslerine ilişkin kalıplaşmış tutumları öğrenir (Vatandaş, 2011: 35). Kendi cinsine ilişkin kalıplaşmış tutumları öğrenen çocuk, bunlara uygun olarak davranmak zorunda olduğunu fark eder. Kurama göre birey, ancak tüm bu süreçlerden sonra cinsiyet damgalı davranışlar sergileyebilmektedir (Vatandaş, 2011: 35). Bilişsel gelişim kuramı yaklaşımına göre ise cinsiyet damgalı davranışlar, elbette toplumsal cinsiyet rollerine uygun olmak zorundadır.

Bilişsel gelişim kuramının en önemli isimlerinden olan Kohlberg'e göre çocukların cinsiyet rol gelişimleri üç dönemde gerçekleşmektedir (Dökmen, 2021: 64-66). Çocuk, iki ve üç buçuk yaşları arasında cinsiyet etiketleme dönemindedir. Bu dönemde çocuk, insanların iki cinsiyetten birine ait olduğunu fark etmeye başlar ve cinsiyetini doğru olarak etiketleyebilir.

Ancak bu dönemde çocuk cinsiyetin kalıcı olduğunu fark etmeyebilir. Üç buçuk ve dört buçuk yaşları arasında ise çocuk cinsiyetin kalıcı ve sürekli olduğunu fark etmeye başlar ve bu döneme cinsiyet kararlılığı dönemi denmektedir. Çocuk cinsiyetin kalıcılığını fark etmesine rağmen fiziksel özelliklerle ilişki kurduğu için bir kız çocuğunun saçını kesilince erkek çocuğu olacağını düşünebilir. Cinsiyetin değişmezliği dönemi ise dört buçuk ve yedi yaşları arasındaki dönemdir ve bu dönemde çocuk artık cinsiyetin değişmezliği ilkesini kazanmıştır ve cinsiyetin fiziksel görünümünden bağımsız olduğunu, fiziksel görünümü değişse de cinsiyetin değişmeyeceğini kavramıştır. Bu dönemde çocuklar, cinsiyetlerine bağlı olarak tercihler ve beğenirler geliştirir, cinsiyetine uygun görülen etkinliklerde bulunur ve davranışlarını cinsiyetle tutarlı olduğunu düşündükleri için yerine getirir (Dökmen, 2021: 66-67). Bilişsel gelişim kuramınının bakış açısı ise toplumsal cinsiyet rollerinin kırılmasını neredeyse imkânsız hale getirmektedir.

1.3.5. Toplumsal Cinsiyet Şeması Kuramı

Şema kuramına göre, bireyler ve sosyal gruplar hakkındaki kalıp yargılar, bilişsel sistemde iki farklı şekilde ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki, diğer insanların zihinlerimizde somut örneklerle temsil edildiği anlayışa dayanmaktadır. Örneğin, bir kişinin kadınlara yönelik kalıp yargıları, çevresinden aldığı doğrudan veya dolaylı öğrenmelerle şekillenebilir. Aile, okul, ders kitapları veya medya gibi faktörler, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının oluşmasında etkili olmaktadır. İkinci ortaya çıkış biçiminde ise insanlar zihinlerinde her grup için karakteristik bir temsile sahip oldukları düşünülmektedir. Bu temsiller, belirli bir gruba atfedilen niteliklerle ilişkilendirilmiştir. Örneğin, bir kadının zihninde erkeklerle ilgili bir kalıp yargı varsa ve bu yargı “hırslı”, “güçlü”, “cinsellik meraklısı” ve “kaba” gibi özellikleri içeriyorsa, bu kişi erkekleri sürekli bu şekilde algılayacak ve yorumlayacaktır. Bu iki yaklaşım da bireylerin ve grupların algılanması, değerlendirilmesi ve anlaşılmasında önemli bir rol oynar. Ancak kalıp yargılar, genelleme yapmaya dayalı olduğundan ve gerçeklikten uzak olabileceğinden, bireylerin önyargılardan kaçınarak bireysel özelliklere odaklanması önemlidir (Babuçcu, 2018: 36).

Sandra Bem’in toplumsal cinsiyet şema kuramına göre çocuklar cinsiyet kimliğini kazanmak için kendilerini ve diğerlerini erkekler ve kadınlar olarak etiketlemeyi başarmak zorundadır. Kurama göre bir kültür, erkek ve kadın arasındaki ayrımı belirginleştiriyor ve vurguluyorsa, çocuk da kültürün kendine ve diğer insanlara dair bilgi sürecini ve cinsiyetleriyle bağlantılı olan şeyleri öğrenerek büyümektedir (Bem, 1985; 1998). Toplumsal cinsiyet şema kuramına göre öğrenme süreciyle çocuklar bir cinsiyet şeması geliştirir ve bu şemaları cinsiyete dayalı özellikleri betimler (Bem ve Franzoi’dan akt. Güldü ve Ersoy-Kart, 2009: 105-106).

Kültürdeki feminenlik ve maskülenlik (kadınsılık ve erkeksilik) tanımlarına göre çocuk, kendisi hakkındaki bilgilerini analiz eder ve örgütler. Bu sebeple hem bilişsel gelişim kuramı hem de toplumsal cinsiyet şema kuramı, cinsiyetleri tipleştirir, çocuğun bilişsel sürecine aracı olduğunu öne sürmektedir (Güldü ve Ersoy-Kart, 2009: 106). Toplumsal cinsiyet şeması kuramı içerik kuramı değil, bir süreç kuramıdır (Dökmen, 2021: 70). Kuram, kadın ve erkek olarak dünyada iki sınıf oluşturur ve bu iki sınıfın içeriği ile ilgili değildir. Cinsiyet şeması olan bir kişi ne giyeceğini, nasıl davranacağını, neyin peşinden koşacağını ve başkalarına ne gibi duyguların sunulduğuna karar vermek için cinsiyet şemalarını kullanmaktadır (Güler, 2020: 24). Toplumsal cinsiyet şeması kuramı bir süreç kuramı olduğu için toplumsal cinsiyet rollerinin tarihsel süreçte değişmesiyle bireyin davranışları kategorize etme biçimleri de değişecektir.

1.3.6. Feminist Kuram

Feminist araştırmaların temel özelliklerinden biri toplumsal cinsiyet ilişkilerine odaklanmasıdır. Kadın ve erkekler arasında güç ve pozisyonlardaki uçurumların açığa çıkarılması önem taşımaktadır. Geleneksel bilim ve geleneksel bilimin bakış açıları büyük ölçüde eril olmakla birlikte kadın deneyimlerinin görünmez kılındığı, erkek deneyimlerinin ise genelleştirildiği ve nötr olarak sunulduğu bir çerçeveyi benimsemektedir. Örneğin sınıf kavramı genel olarak erkek eşe bakarak tanımlanmakta, işsizlik aileyi geçindiren erkek olduğu için erkeğin işsizliği olarak ele alınmakta ya da göçmen işçi kavramında yalnızca göçmen erkeklerin deneyimlerin odaklanılmaktadır (Öztaş, 2022: 276). Bu gibi sebeplerle feminist kuram ve araştırmalar, öncelikle sosyal yaşamda kadın deneyimlerinin görmezden gelinmesi ve bu deneyimlerin çarpıtılmasının önüne geçmeyi hedeflemektedir (Öztaş, 2022: 276). Feminist kuram, bilişsel gelişim kuramı, psikanalitik kuram, sosyal öğrenme kuramı gibi toplumsal cinsiyet kuramlarından ayrılmakta ve bireylerin özel ve kamusal alanda, toplumsal kurumlarda nasıl yer aldığı ve bu yerlerin neye göre belirlendiğini incelemektedir. Yukarıda ele alınan kuramların çoğu, genel olarak toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerini günlük yaşamda sürekli karşılaşılan normal bir süreç olarak ele alırken feminist kuram ve çalışmalar, bu süreçlerin değiştirilmesi için adımlar atılması gerektiğini de savunarak harekete geçmektedir. Diğer toplumsal cinsiyet kuramlarından feminist kuramı ayırtan en büyük faktör budur.

Heywood'a (2018) göre, feminist ideoloji kadınların cinsiyetleri nedeniyle dezavantajlı oldukları ve bu dezavantajın ortadan kaldırılmasının gerekli olduğu temellerine dayanmaktadır. Öte yandan feminist kuram ve toplumsal cinsiyet kuramlarında yaşanan gelişmeler, feminist

araştırma yöntemlerinin de zenginleşmesine sebep olmuştur. Feminist kuramlar, yalnızca kadının görünmezliği ve ikincil konumuyla ilgilenmekle kalmamış erkeklerin konumunun anlaşılması ve erkeklik çalışmalarının doğuşuna da ön ayak olmuştur. Natalie Davis, feminist tarih alanına ilişkin olarak yalnızca kadınların tarihiyle değil, erkeklerin de tarihiyle ilgilenilmesi gerektiğini söylemektedir (Davis, 1975: 90; Öztan, 2022:277; Scott, 2010: 129).

“Bana öyle geliyor ki hem kadınların hem de erkeklerin tarihiyle ilgilenmeliyiz; bir sınıf tarihçisinin yalnızca köylülere odaklanamayacağı gibi biz de yalnızca tabi kılınan cinsiyete odaklanmamalıyız. Amacımız, cinsiyetlerin, cinsiyet gruplarının tarihsel geçmişteki önemini anlamaktır. Amacımız, farklı toplumlarda ve dönemlerde cinsiyet rolleri ve cinsel sembolizmdeki çeşitliliği keşfetmek, bunların ne anlama geldiğini ve sosyal düzeni korumak ya da değişimi teşvik etmek için nasıl işlev gördüğünü açığa çıkarmaktır. Amacımız, cinsiyet rollerinin neden bazen sıkı sıkıya belirlenmiş, bazen de değişken, bazen belirgin bir şekilde asimetrik bazen ise daha dengeli olduğunu açıklamaktır.” (Davis, 1975: 90).

Bireyin toplumsal yaşamda nasıl bir yer kapladığı, toplumsal cinsiyet rollerinin şekillenmesine nelerin sebep olduğunu anlamak yalnızca tek taraflı (kadına yönelik) bakış açısıyla mümkün değildir. Toplumda yer alan her öge, bu anlamlandırma sürecinde etkin rol oynamalıdır.

1.3.6.1. Feminist Hareket ve Feminist Dalgalar

Heywood, feminizm kavramının kökeni yakın zamanlara ait olsa da feminist görüşlerin pek çok farklı kültürde ifade edildiklerini ve izlerinin eski Yunan ve Çin medeniyetlerine kadar sürülebildiğini belirtmektedir (Heywood, 2018: 261). 15. yüzyılın henüz ilk on yılı içinde ise Christine de Pizan’ın *Hanımlar Kentinin Kitabı (Le Livre de la Cité des Dames)* adlı eseri basılmıştır. Eser, geçmişin ünlü kadınlarının eylemlerini kaydetmiş, kadınların eğitim hakkını ve siyasi etkilerini savunmak gibi birçok modern feminizmin fikirlerinin habercisi olmuştur (Heywood, 2018: 261). Mary Wollstonecraft’ın 1792 yılında tamamladığı *Kadın Haklarının Savunusu (A Vindication of the Rights of Woman)* adlı eseri, feminist teori tarihindeki ilk önemli çalışma olarak ele alınmaktadır (Donovan, 2021: 21). *Kadın Haklarının Savunusu*, sonraki yıllarda gelişen feminist düşünce için başat eser olmuştur (Donovan, 2021: 21). Bu eserlerin yanı sıra örgütlü bir kadın hareketinin gelişmesi, 19. yüzyıla kadar pek mümkün olmamıştır.

17. yüzyılda kapitalizmin yükselmesiyle birlikte ortaya çıkan orta sınıf kadınlar, kendilerini yeni toplumun dışında hissetmişlerdir. Yeni burjuva sınıfının özgürlük ve eşitlik taleplerine kadınlar da dahil olmaya başlamış olmasına rağmen, Fransız Devrimi’nin etkisiyle şekillenen devlet, siyasal ve sivil toplum alanlarında kadınlara yeterince yer vermemiştir. Aile, kadının asli yeri olarak kabul edilmesine rağmen, yükselen sanayi toplumunda ikinci plana atılmıştır. Bu bağlamda, feminizmin ortaya çıkışı ile modernleşme, burjuva devrimi ve

“rasyonel insan” temelinde gelişen doğal ve evrensel haklar teorisi arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Ancak, burjuvazinin öne çıkardığı “eşitlik” ve “özgürlük” idealine rağmen, kadınları dışlayan bir soyutlama yapısı sürdürülmüştür. Bu zihinsel ve kurgusal yapı içinde, kadınların talepleri genellikle eğitim hakkıyla sınırlı kalmıştır. Kadınlar, eğitim hakkı taleplerini erkeklerin desteğini kazanmak ve ataerkil toplumsal cinsiyet normlarına uygun olarak sunmuşlardır. Eğitim hakları için ileri sürdükleri argümanların merkezinde, ulus-devlete sadık ve yetenekli oğullar yetiştirebilmeleri amacıyla “ulusun anaları” olma rolü bulunmaktadır. Ancak, bu taleplerin arkasında yatan gerçek amacın, kadınların toplumsal ve politik rollerinde daha fazla görünürlük kazanmaları ve haklarını güçlendirmeleri olduğu söylenebilir. Sonuç olarak, kadınların talepleri, kapitalizmin gelişimi ve modernleşme süreçleriyle sıkı bir bağ içinde şekillenmiştir. Ancak, bu taleplerin ardında yatan nihai amaç, kadınların toplumsal, ekonomik ve siyasal alanlarda eşitlik ve özgürlük elde etmeleridir (Berktaş, 2010; Aktaş, 2013: 60). Bu gelişmeler, ilk dalga feminizmi etkilemiştir.

18. yüzyıldan itibaren, özellikle Aydınlanma dönemi sonrasında, kadınlar toplumsal, siyasal, sosyal, hukuki ve idari alanlarda var olan eşitsizliklere ve toplum içindeki rollerine karşı mücadele etmeye başlamıştır. 19. yüzyılın ortalarından itibaren ise kadınların erkeklerle eşit statü, haklar ve özgürlükler için verdikleri mücadeleler, *feminizm* kavramının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Feminizm, temelde cinsiyet ayrımcılığına karşı duran, kadınların maruz kaldığı baskıların ve denetimlerin ortadan kaldırılmasını savunan ve ataerkil yapılanmaların önüne geçerek kadınların meşru haklarına ulaşma mücadelesi veren bir yaklaşımdır (Taş, 2016: 163). Tarihsel süreç içinde bu yaklaşıma, erkek çalışmaları, siyahî kadın çalışmaları, cinsel yönelim çalışmaları da dahil olmuş, feminist çalışma alanı çok yönlü ve kapsayıcı bir hale gelmiştir. Çalışma alanının çok yönlü olmasını sağlayan ise feminizmin her alanda hak ve özgürlük arayışını temel almasıdır.

Feminizm, 19. yüzyılda kadınlara adaletsiz davranıldığına dair düşünce arttıkça organize bir hareket haline gelmiştir. Feminist hareketin kökenleri olan ilerlemeci hareket, özellikle 19. yüzyıldaki reform hareketleri içinde yer almaktadır. Feminizmin isim öncüsü, Charles Fourier'dir ve harekete “*feminisme*” adını vermiştir (Gülmez, 2007: 69). Fourier, 1800'lerin başı gibi erken bir dönemde kadın haklarının genişletilmesinin, tüm toplumsal ilerlemenin temel prensibi olduğunu öne sürmüştür (Gülmez, 2007: 69).

Feminist hareketler, temel olarak üç dalga halinde meydana gelmiş ve bu üç dalga, uzun yıllar boyunca kabul görmüştür. Feminist hareketin *ilk dalgası* olarak adlandırılan dönem, I. Dünya Savaşı öncesine karşılık gelmektedir ve bu dönemdeki feminizm hareketi, kadınların kamusal dünyaya eşit bir şekilde girmek için verdikleri mücadele ile birlikte şekillenmiştir

(Parsa ve Akçora, 2017: 20). İlk dalga, eşit vatandaşlık talebiyle ortaya çıkmıştır ve siyasi ve hukuki alanı da kapsamaktadır (Sevim Adıgüzel, 2022: 30).

19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın başlarında kadınlar, öncelikle görünürlüklerini kabul ettirmek istemiştir. Feminist hareketin ilk dalgası, kadınların özel alandan çıkıp kamusal alana girme, eşit hak ve özgürlükler, fikir beyan etme taleplerini yansıtmaktadır. İlk dalga feminizm, temel hak taleplerinden oluşmaktadır. 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise elde edilen haklar ve bu hakları kabul ettirme çabaları doğrultusunda kadınların yaşadığı toplumsal ve sosyal hayata odaklanmaya başlanmıştır. Bu odaklanma, ikinci dalgayı beraberinde getirmiştir.

İkinci dalga feminizm ise 1968 yılı doğumlu olarak da tanımlanmaktadır ve ‘kadınların ortak ezilmişliği’ söylemi ekseninde bir gelişme göstermiştir (Parsa ve Akçora, 2017: 20). Bu dönemde, iş yaşamı ve sosyal sorunlar üzerine daha çok odaklanılmış, kadının geleneksel cinsiyet rolleri sorgulanmaya başlamıştır (Sevim Adıgüzel, 2022: 30). İkinci dalga feminizmin ayırt edici yanı, birçok feminist yazarın siyasal ideolojilerdeki bakış açılarının ötesine geçmiş olmalarıdır (Heywood, 2018: 278). 1960’lar ve 1970’lerde feminist hareketler, ataerkilliğin etkisinin yalnızca siyaset, kamusal hayat ve ekonomide değil, toplumsal, kişisel ve cinsel var oluşun bütün yönlerinde açığa çıkarmayı amaçlamıştır (Heywood, 2018: 278). İkinci dalga, Simone de Beauvoir’ın “kadın doğulmaz, kadın olunur” görüşünden hareketle, kadınların erkeklerden farklı oldukları ve farklı bir kültür ve tarza sahip oldukları düşüncesinden de beslenmiştir.

20. yüzyılın ortalarında yaşanan bu gelişmeler, kadınların artık sosyal hayattaki yerini ve kadınlardan beklenen toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulandığı bir döneme işaret etmektedir. Toplumsal cinsiyet üzerine düşünmek ve hak talepleri, feminizmin yalnızca siyasal alanda kalamayacağı açığa çıkmıştır. Toplumsal cinsiyet düzeni, yaşamın her alanını etkilemektedir. Kadınların paylaştığı ortak deneyimler ve kadınların ortak ezilmişliği fikri, her ne kadar büyük gelişme ve özgürleşmelere yol açsa da birtakım kimliklerin dışarıda kaldığı fikrini uyandırmıştır. 20. yüzyılın sonlarında ise artık farklı durumlar ve kimlikler, feminist hareketin özneleri haline gelmiştir. Bu özneler, üçüncü dalga feminizmin önünü açmıştır.

Üçüncü dalga ise bireysel kimliklerden hareketle farklı kadınlık durumlarına odaklanılmıştır (Sevim Adıgüzel, 2022: 30). Bu farklı kadınlık durumları içinde siyahi kadınlar, kadınların sosyal ve iş yaşamındaki hiyerarşik ilişkiler, LGBTİ+ kimlikler de yer almaktadır. 1990’lardan başlayarak yaygınlık kazanan üçüncü dalga feminizm, bir noktada ikinci dalga feminizme duyulan tepkiden kaynaklanmaktadır (Gülmez, 2007: 71). İkinci dalga feministlerin ortak noktaları kadın olmaktı ve bu ortak noktayı paylaşanların verdiği mücadeleyle ilgilenilmişti. İkinci dalga feminizm düşünürleri, toplumsal cinsiyetin ve toplumsal cinsiyet

rollerinin bütünüyle yıkılması gerektiğini öne sürmekteydi. Üçüncü dalga feminizm ise görmezden gelinen farklılıkların dile getirilmesi gerektiğini ve bu farklılıklarla var olunacağını öne sürmekteydi. Bu düşüncenin temel sebebi ise her kesimin farklı şekillerde ezilmesi ve farklılıkların görülerek ortak noktalar üzerinden ilerlemenin en doğru yol olduğunun savunulmasıdır (Gülmez, 2007: 71).

İnternet kullanımının yaygınlaşması ise kuramcılara göre dördüncü dalgaya zemin hazırlamış ve kadınların hak arama mücadelelerinde sosyal medya ve sanal ortamlar önemli araçlar haline gelmiştir (Sevim Adıgüzel, 2022: 30).

Feminist hareket ve dalgalar, tarihsel süreçte toplumsal değişimlerden etkilenmiş ve onlara da önyak olmuştur. Kadınların öncelikle görünürlüğüne kanıtlanma çabasıyla başlayan bu hareketler, elde edilen sonuçlarla birlikte zaman içerisinde toplumsal hayatta cinsiyet rollerini sorgulamaktan, her alanda özgürleşme taleplerine doğru evrilmiştir. Bu evrilme, farklı kimlik ve durumlarında sorunlarını ve yaşam özgürlüğü taleplerini de karşılamaya başlamıştır. Toplumsal cinsiyetin tarihsel süreçten etkilendiği gibi feminizmin de bu süreçlerden ve gelişmelerden ayrı kalmayacağı ortadadır. Bununla birlikte, toplumsal cinsiyet rol kuramlarında olduğu gibi feminizmde de farklı bakış açıları vardır. Siyasi, toplumsal ve sosyal hayatı ele alan feminizm, bu alanlardaki fikir ve ideolojik bakış açılarından etkilenmektedir.

1.3.6.2. Feminizmde Üç Temel Bakış Açısı: Liberal Feminizm, Radikal Feminizm ve Marksist Feminizm

Feminist hareketlerin gelişimi ve feminist dalgaların ortaya çıkmasıyla birlikte yıllar içinde birçok farklı bakış açısı da ortaya çıkmıştır. Bu bakış açıları, kadın erkek ilişkileri, kadınların sosyal ve iş yaşamının ele alınmasında farklı görüşler sunmuş, farklı mücadele yöntemleri ve çözüm önerilerinden dolayı farklı isimler altında örgütlenmiştir. Feminizm ve farklı bakış açıları, önceden daha sınırlı alanlarda mücadele gösterirken zamanla sayısız isimler altında mücadele etmeye devam etmektedir. Bu çalışmada feminist düşüncelerde öne çıkan üç feminist bakış, kadın ve toplumsal cinsiyete dair yaklaşımları bakımından ele alınacaktır.

1.3.6.2.1. Liberal Feminizm

Liberal feminizm, liberal teorinin izinden gitmektedir ve liberal teorinin eşitlik, özgürlük ve bireysellik kavramlarına yaptığı vurguları, kadın perspektifinden değerlendirmektedir. Kadın da erkek de liberal feminizm tarafından “birey” olarak görülmekte ve ikisinin de insan olması gerçekliğinden yola çıkmaktadır. Erkeğin, kadın üzerindeki egemenliğini sonlandırmayı amaç edinmektedir (Sevim Adıgüzel, 2022: 30-31). Kadınların hak arama mücadelesi oy verme hakkının aranmasıyla başlamış ve sonrasında eğitim ve iş yaşamı

gibi alanlara doğru genişlemiştir. Liberal feministler, eğitim hakkından erkeklerle eşit şekilde faydalanmayı, iş yaşamında eşit rekabet koşullarının da sağlanmasını talep etmiştir ve daha sonraları ise “eşit işe eşit ücret” söylemi benimsenmiştir (Sevim Adıgüzel, 2022: 31). Liberal feminizm, düşünce yapılarının toplumsal yaşamın neredeyse her alanında aktif olma görüşünü benimsemektedir.

Fatmagül Berktaş (2015: 9), liberal feminizmin feminizm türleri içinde belki de en etkili ve kökenleri 19. yüzyıla dayandığı için tarihsel olarak en erken gelişeni olduğunu belirtmektedir. Liberal feminizm, kapitalizmi veri olarak kabul etmiş ve kadın-erkek eşitsizliğinin liberal demokrasi için önemli bir çelişki olduğunu belirtmiştir. Kadınlar için eşit özne konumu talep eden bu görüş, kadınlara yönelik eşitsizliğin devlet müdahalesi ile giderilmesi gerektiğini savunmuş ve kamusal alanda önemli kazanımlar elde etmiştir (Berktaş, 2015: 9).

Zoonen (2014: 369), liberal feminist söyleme göre kadınların eşler ve anneler olarak ‘doğal’ rolleri hakkındaki kalıp yargıların, kadınların toplumdaki eşitsiz konumunun göstergeleri olduğunu belirtmektedir. Yani toplumsal cinsiyet rolleri, kadınların eşitsiz konumunu pekiştirmektedir. Kamusal alanla ilgilenen liberal feminizm, her iki cinsiyetin de toplumsal cinsiyet rollerinin yıkılarak toplumsal hayata katılımı gerektiğini savunmaktadır. Özgürlük ve eşitlik ile ilgili genel liberal ilkeler, kadınlar için de uygulanmalıdır (Zoonen, 2014: 369). Kamusal alanda sadece erkeğin görülmesi, özgürleşmenin önünde bir engeldir. “Liberal feminizmin felsefi temeli, ‘bireysellik²’ ilkesinde, insan bireyinin en önemli varlık olduğu ve bu nedenle de bütün bireylerin eşit ahlaki değerlere sahip olduğu inancı yatmaktadır.” (Heywood, 2018: 275). Bireyler arasında cinsiyet, ırk, renk, inanç ya da din gibi herhangi bir ayırım gözetilmeden eşit davranılma hakkına sahip olmalıdır. Bireyler üzerinde verilecek kararların akılcı temellerde ve bireylerin karakter, yetenek ya da kişisel değerleri gözetilerek ve bunlar üzerine olması gerektiği savunulmaktadır. Liberalizm ve liberal feminizm, bu temeller üzerine eşit hak talebi geliştirmekte ve bütün bireylerin kamusal veya siyasi hayata katılım ve erişim sağlama haklarını savunmaktadır. Kadınlara yönelik her türlü ayrımcılık ise bu sebeplerle yasaklanmalıdır (Heywood, 2018: 275).

Aile kurumunda, eğitim kurumunda ve medyada değişikliği arayan liberal feministler, bireyin katı cinsiyet rollerin içinde sağlıklı olarak sosyal hayata katılamayacağını öne sürerek toplumsal cinsiyet konusuna hassas yaklaşmaktadır. Bu bakış açısına göre değişim, sosyalleşme süreciyle bağlantılı olarak ilerlemelidir. Toplumsal değişim, uzun bir süreç gerektirmektedir

² Bireysellik: insanın, toplumsal gruplar veya kolektif organlar karşısındaki merkezi önemine olan inanç (Heywood, 2018: 275).

(Sevim Adıgüzel, 2022: 31). Yaşam, çalışma, özel ve kamusal alandaki rol ve görevler, bu uzun süreç içerisinde toplumun her kesimi tarafından benimsenmeli ve uygulanmalıdır. Liberal feminizm, birinci ve ikinci dalga feminist hareketlerde de rol oynamıştır.

1.3.6.2.2. Radikal Feminizm

Radikal feminizmin ilk ayak sesleri, Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet (The Second Sex)* isimli eseridir (Sevim Adıgüzel, 2022: 32). Beauvoir'a göre, erkek özne iken kadın öteki olarak tanımlanmaktadır. *İkinci Cinsiyet*'in birinci cildi, psikanalitik ve tarihsel diyalektik bir bakış açısıyla Yazgı, Tarih ve Mitlerin kadına yaklaşımını sunarken ikinci cildi, Beauvoir'ın yaşadığı kadın/lık deneyimleri ile kadının özgürleştirilmesi düşüncelerini ele almaktadır. Beauvoir eserinde kadın ve erkekler arasındaki fizyolojik, psikolojik ve biyolojik farklılıkları görmezden gelmez, farklılıkları kabul eder. Ancak kadın ve erkek arasındaki bu farklılıklar Beauvoir'a göre kadınlar için baskılanma, ikinci sınıf olarak kalma, herhangi bir erkek gibi birey olmak yerine yalnızca annelik ve doğurganlık döngüsünde hapsolme anlamına gelmektedir. Evlilik ve doğurganlık, kadının kimliğine kültürel olarak farklı kurumlar tarafından (devlet, kültür, inanç gibi) dayatılmış rollerdir. (Beauvoir, 2019; Aydınalp, 2020: 472-474). Kadınlık, erkeklik tarafından belirlendiği için mutlak ötekidir ve yine erkeklik tarafından inşa edilmiştir. Beauvoir'un eserinde de görüldüğü gibi kadınlık durumu, tarihsel süreçte inşa edilmekte, toplumsal cinsiyet kadın ve erkek olmak üzere kavramsal bölünmeye sebep olmakta ve kadınlık deneyimi, farklı toplumlarda ve tarihsel süreçlerde benzer anlamlara gelmektedir. Bu nedenle feminizm ve feminist hareketlerin kapsayıcı ve bütüncül bir yaklaşıma sahip olması önem arz etmektedir. Feminizmin kapsama alanlarında özel hayatın yeri de önemlidir.

Berktaş (2015: 9), radikal feminizmin daha çok kadın bedenine ve cinselliğine odaklandığını, kadınların ezilmesinin ve ezilme biçimlerinin kökenini oluşturan bir olgu olduğunu belirtmektedir. Radikal feministler kadınların sınıfsal, ırksal ya da etnik gibi birçok diğer farklılıkları göz önüne alınmadan yalnızca kadın oldukları için erkek baskısına maruz kaldığını öne sürmektedir. İkinci dalga feminizmin erken dönemlerine damga vuran ve kız kardeşlik kavramını doğuran ise bu bakış açıdır (Berktaş, 2015: 9). Kadınlık deneyimi benzer anlamlar taşır ve kadınlar birbirine her alanda destek olmalıdır, kız kardeşliğin gereği de budur.

Radikal feminizm, cinsiyet temelli baskıların, toplumun temel niteliği olduğu ve diğer tüm adaletsizlik tiplerinin ikinci derecede kaldığını öne sürmektedir (Heywood, 2018: 279). Toplumsal cinsiyet, en derin ve siyasi olarak da en anlamlı toplumsal ayrışma olarak görülmektedir. Toplumsal cinsiyetin toplumsal sınıftan, ırktan ya da milliyetten daha önemli

olduğu öne sürülmektedir. Toplumun ataerkil bir toplum olarak görülmesi, cinsiyet baskısının merkezi rolünü açığa çıkarmak için önemlidir. Böylece ataerkillik, sistematik, kurumsallaşmış ve nüfuz edici toplumsal cinsiyet baskısını anlatmaktadır (Heywood, 2018: 279). Radikal feminizm için bireyin kadın ve erkek olarak ayrılması, en büyük sınıfsal ayrımdır ve pek çok sorunu da toplumsal cinsiyet doğurmaktadır.

Radikal feminizm, kadınların sömürülmesi ve baskı altında tutulmasının temel nedeninin kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıkta görmektedir (İmançer, 2006: 32). Kate Millett ve Shulamith Firestone, bu bakış açısıyla geniş ölçüde kuramsal düşünceler oluşturmuştur. Kate Millett, ailenin gençleri ataerkil ideolojinin rol, mizaç ve statü kategorilerince öngörülen tutumlar içinde toplumsallaştırdığını ve ailenin ataerkil düzen içinde kadınları hizmet etme rolünü kabul etmeye şartlandıran, erkek egemen ideolojinin birimi olduğunu öne sürmektedir (Millett'den akt. İmançer, 2006: 32). Aile, erkek egemen ideolojinin yeniden üretimini sağlamaktadır.

Firestone ise kadınların baskı altında tutulmalarının temel nedeninin biyolojik cinsiyet farklılıkları olduğunu belirtmektedir (Firestone'dan akt. İmançer, 2006: 32). Kadınlar doğum ve annelik rolleri ile sınırlandırılmaktadır ve Firestone'a göre bunun çözümü, teknolojinin kadınları biyolojik kaderlerinden kurtarmak için kullanılmasında yatmaktadır. Her iki cinsin yararı için yalnız bir cins tarafından üreme yerine yapay üreme olacaktır (İmançer, 2006: 32). Radikal kuram, doğaya aykırı önerilerden dolayı eleştirilmektedir.

1.3.6.2.3. Marksist Feminizm

Donovan (2021: 133), Marx ve Freud'un teorilerinin temelde erkeklere özgü ve erkeksi koşullarda geliştirdiklerini, bundan dolayı da bu teorilerin ve teorilerden çıkan kavramların kadınlara uyarlanmasının meşru olup olmadığından kuşku duyulduğunu belirtmektedir. Ancak yine de feminist teorinin gelişiminde Marx ve Engels'in düşünceleri, bu düşüncelerin ardılı olan Marksist teori, merkezi önem taşımaktadır. Donovan (2021: 134), çağdaş feminist teorilerin öne sürmüş olduğu, kadınlar için 'bilinç yükseltme'³ kavramı gibi önemli yönlerin Marksist öncüllerde köklerini bulduğunu belirtmektedir.

Marksist feminizm, kadınların özgürleşmesi sorununu, öncelikle kapitalizm temelinde ele almakta ve bu koşullarda toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin nasıl yeniden üretildiğine odaklanmaktadır. Kadınların özgürleşmesi ve kurtuluşu, özel mülkiyetin ve sınıf mücadelesinin

³ Heywood (2018:279), bilinç yükseltmeyi toplumsal kimliği yeniden biçimlendirme ve gurur, öz değer ve benliği öne çıkarma hususlarını vurgulayarak kültürel aşağılamaya başa çıkma stratejileri olarak tanımlamaktadır. Feminizmde bilinç yükseltme, ikinci dalga feminizmin "kişisel olan politiktir" vurgusu ile kadınların kendileri için politika yapmaları anlayışını birleştiren feminist bir yöntemdir (Zorlu, 2021).

var olduğu kapitalist toplumun bütünüyle dönüşümü ile mümkün olacağı düşüncesi hakimdir. Kadınların özgürleşmesi sorunu, 19. yüzyıl ortalarından itibaren tartışma konularından biri olmuştur ve Marksist feminizm, bu dönemden itibaren kapitalist üretim tarzında, kadınların ücretli emekten mahrum bırakılması ve hane içi üretimde yeniden üretim süreci haline gelmesi, kadınların özgürleşmesi sorunlarını mücadele alanları olarak ele almıştır. Marksist feminizm için kadınların ezilmesi konusu, bir yandan eşitsiz biçimde işleyen kadın-erkek ilişkilerinde gizlidir ve yeniden üretilmektedir, diğer tandan ise toplumsal mücadele konusudur. Marksist feministler, kadınların toplumsal olarak ikincil konumda kalmasını emek ilişkisi üzerinden açıklamaktadır (Parlak: 2021⁴). Kadının ev içindeki emeği, çocuk ve aile bireylerin, eşin bakımı, ev işlerinin düzenli yürütülmesi gibi görevleri, doğrudan ücretlendirilmemektedir. Kadının bir ücret almadan anne ya da eş olarak yapmak zorunda kaldığı bu ev içi emek, kapitalizmin sürekliliğine yardımcı olmaktadır. Kadın, bu işlerde ücret aldığı anda, erkeğin egemenliği ve ekonomisi zarar görecektir. Zoonen da kadın için çocuk büyütme, ahlak, eğitim ve ev işleri gibi kadınların ailede gördükleri işlevler ve yerine getirdikleri *görevlerinin*, kapitalizmin sürdürülebilmesinde yaşamsal işlevler olduğunu belirtir. Bu emeklerin ücreti ödenmiş olsa, kapitalizmin kar oranı ciddi biçimde azalacaktır (Zoonen, 2014: 373).

Marksist feminizmin vurguladığı bir diğer nokta, kadınlar arası sınıfsal farklılıklardır. Bütünsel bir kategori olarak kadınların ezilmesinden söz etmek, bütün kadınların her yerde aynı deneyimleri yaşadıkları ve aynı çıkarları paylaştıklarını varsaymaktadır. Marksist feministlere göre kadınlar cinsel özelliklerinden dolayı benzer baskılara maruz kalsalar dahi kadınlar arasındaki sınıfsal, ırksal, etnik ve sosyo-ekonomik alanlardaki farklılıkların da kadınların kendi aralarında bir eşitsizlik alanı yaratıldığının kabul edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Örneğin üst sınıf mensubu kadınlar, çeşitli baskı biçimlerinden korunmak için ekonomik ve toplumsal güçlere başvurabilirken genel alt sınıf çalışan kadınlar ya da genel olarak yoksul kadınlar, ekonomik ve sosyal güçsüzlük, çeşitli baskı ve ezilme biçimlerine daha açık hale gelmektedir (Berktaş, 2015: 10). Marksist feminizm için kadınların özgürleşmesini yolu, kapitalizm eleştirisinden ve dönüştürülmesinden geçmektedir. Kadınların toplumsal hayattaki rolü, çok yönlü bir şekilde ele alınmalıdır. Yalnızca tek bir sınıf biçimi olmadığı gibi tek bir kadınlık biçiminin olması da mümkün değildir. Marksist feminizm için sınıf ilişkileri içerisinde kadının yeri, eşitsizdir. Aynı zamanda kadınlar arasında da sınıfsal farklılıklar vardır. Örneğin yüksek sınıf bir kadının evinde çalışan alt sınıf kadınlar için eşitsizlik iki katı işler.

Zaman içinde Marksist feminizm, etnik farklılık, cinsel tercih, yaş ve fiziksel yetenek gibi ortaya çıkan diğer toplumsal parçalanmaları da birleştirmeye ve ele almaya çalışmaktadır.

⁴ <https://feministbellek.org/marksist-feminizm/>, (erişim tarihi: 25.01.2024).

Bunun sebebi ise örneğin siyahi, lezbiyen ve yalnız bir kadının yaşam deneyimleri, önceki toplumsal cinsiyet/sınıf modeline tam olarak uymamaktadır. Zamanla ideolojinin kendisi de Marksist feministler için çalışma konusu haline gelmiştir. Ekonomik koşulların yanı sıra aile, okul, kilise gibi devletin ideolojik aygıtlarını vurgulayan Althusser'in çalışmaları ve egemen ideolojinin hegemonya biçimine geldiğini öne çıkaran Gramsci'nin çalışmaları, Marksist feminizm için etkili çalışmalar olmuştur (Zoonen, 2014: 374).

Yaşanan toplumsal gelişmelerden ve dönüşümlerden etkilenen üç farklı feminist dalga ve bakış açıları, aynı zamanda erkeklığe bakışı ve erkeklik çalışmalarını da etkilemiştir. Eşit hak ve özgürlükleri ön planda tutan liberal feminizm, ailede, eğitimde ve medyada değişiklik aramıştır. Kadın bedeni ve kadının cinselliğine, kadınların sistematik olarak ezilmesine odaklanan radikal feminizm ise cinsiyet temelli baskıları eleştirmiştir. Marksist feminizm ise kadınların özgürleşmesini, kapitalizm ve üretim koşullarında aramaktadır. Erkeklik üzerine yapılan çalışmalar da feminist dalga ve yaklaşımlarla paralel bir gelişim sergilemiştir.

1.4. Erkeklik Kavramına Yönelik Yaklaşımlar

Toplumsal cinsiyet çalışmaları uzun yıllar kadınlar üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak kadınlar ve kadınlık, toplumsal cinsiyet çalışmalarının yalnızca bir boyutunu oluşturmaktadır. Toplumsal cinsiyetin ilişkisellik temelinde düşünülmesi için erkeklerin ve erkeklığın de bu çalışmalara dahil edilmesi gerekmektedir (Onur ve Koyuncu: 2004: 31). Toplumsal düzeni, cinsiyetler arası eşitsizliği ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisini anlamak, yalnızca kadınların toplumdaki rolünü ya da günlük hayat pratikleri gibi konuları incelemekle mümkün değildir. Toplumsal cinsiyet düzeni, kadın-erkek karşıtlığı içinde kurulmaktadır. Bu sebeple erkekler ve erkeklığe dair olgular da ele alınmalı, kimliklerin inşası ve günlük yaşam davranışları gibi alanlar erkek için de incelenmelidir. Geçmiş yıllarda, toplumsal cinsiyet çalışmalarında, kadına kıyasla erkeklik çalışmalarına daha az rastlanmaktadır. Onur ve Koyuncu'ya (2004: 31-32) göre, erkeklik çalışmalarında dikkat çeken nokta sıklıkla erkeğin zafer kazanan, fail, zorba ya da tecavüz eden olarak tek tip altında genelleştirilmesidir. Bu genelleştirmeler, erkekler hakkında bir stereotip oluşturmaktan öte gidemezken aynı zamanda kesin ve tek yanlı bir çerçeve çizdiği için "gerçek erkek budur" gibi yorumlara hizmet etme tehlikesi de bulundurmaktadır. Erkekler ve erkeklikler çok yönlü ve ilişkiyel bir biçimde ele alınmalıdır. Bu inceleme için birçok noktaya değinmek gerekmektedir.

Eril kimliklerin nasıl inşa edildiği, erkeklerin bireysel ya da bir topluluk olarak benzerlikleri ve/ya farklılıklarını araştıran bağımsız bir araştırma alanı olarak kabul edilmesi, R. W. Connell'in *Masculinities (Erkeklikler)* adlı eserini 1995 yılında yayınlaması ile birlikte

mümkün olmuştur (Horzum, 2018: 76). Şafak Horzum'a (2018: 76) göre, Connell'in bu eseri yayımlanana kadar, erkek ve erkeklik çalışmaları, 1950'li yıllardan itibaren feminist kuramlar ve kadın çalışmalarının gösterdiği gelişime göre daha az gelişmiş ve ihmal edilmiş, erkeklerle ilgili konular üzerine fazla düşülmemiştir. Erkekler ve erkeklikler üzerine yapılan çalışmalar ancak 20. yüzyılın sonları itibariyle Michael Kimmel, Chris Haywood, Máirtín Mac an Ghaill, Tim Hitchcock, Michèle Cohen, Jeff Hearn ve Todd W. Reeser gibi pek çok çağdaş kuramcı ve araştırmacının katkılarıyla ilerleme kaydedebilmiştir (Horzum, 2018: 76-77). Çalışmanın bu bölümünde, erkekler üzerine yapılan çalışmaların tarihsel gelişimi ve farklı yaklaşımlar açıklanmıştır.

1.4.1. Erkeklik Çalışmaları

Toplumsal cinsiyet çalışmalarının ortaya çıkmasını etkileyen kadın hareketleri ve feminist teoriler, erkeklik çalışmalarının ortaya çıkmasında da rol oynamıştır. Cinsiyet temelli ayrımcılık ve sosyal yapılar üzerine geniş bir çerçeve oluşturan feminist çalışmalar, erkek ve erkeklik çalışmalarının gündemini belirlemiştir (Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 18). Feminizm, erkeklik çalışmalarını üç önemli yönden etkilemiştir. Bunlar: dil ve kavramlar yönünden, erkek kimlikleri ve toplumsal cinsiyet rolleri yönünden ve erkek kimliğine bakış açıları getirmesi yönündendir.

“Birincisi, Kidder'ın da belirttiği gibi, kadınları olduğu kadar erkekleri de tartışmak için kullanılan dili ve kelime dağarcığını oluşturmuştur. İkincisi, feminizmin öncelikle kadınların rollerini ve kimliklerini tanımlamaya ve geliştirmeye odaklandığı yerlerde bile, ataerkilliğe yönelik saldırıları ve kadınların ilişkilerdeki ve toplumdaki kimliklerini ve rollerini yeniden tanımlaması, kaçınılmaz olarak erkeklerin kimlikleri ve rolleri hakkında önemli tartışmalar içermiştir. Bu durum bugün de devam etmektedir. Çalışan ve çocuk sahibi kadınlar üzerindeki baskılara ilişkin güncel tartışmalar, erkeklerin iş, babalık, ev ve aile içi katılımı ile ilgili rolleri ve kimliklerine ilişkin tartışmalarla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır ve kadın sorunlarına ilişkin pek çok feminist tartışmanın bir yan ürünü de erkekler hakkındaki söylemlerdir. Üçüncü olarak, feminizmin bazı unsurları, erkekler ve erkek kimliği üzerine belirli görüşler geliştirmiştir.” (Macnamara, 2006: 21).

İkinci dalga feminizmle birlikte feminist hareket ve çalışmalar hem erkekler üzerinde yankı bulmaya başlamış hem de destekçileri ve karşıtlarıyla erkeklik çalışmalarına katkı sağlamıştır. 1970'li yıllarda bir yandan toplumsal cinsiyet rollerini eleştirel biçimde sorgulayan ve feminist düşüncüyü destekleyen erkek hareketleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Öte yandan feminist hareketin gittikçe artan kazanımlarından rahatsız olan erkek hareketleri de ortaya çıkmaya başlamıştır (Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 19). Erkeklik çalışmaları üzerindeki etkilerinden de görüldüğü üzere toplumsal cinsiyete yönelik feminist kuram ve çalışmalar, çok yönlü ve kapsayıcıdır. Feminist kuramlar, erkekler ve erkeklikler üzerine düşünmeye teşvik

ederken karşıtlarına da rastlamak mümkündür. Bozok'a (2009a: 432) göre, erkekler ve erkeklikler üzerine yapılan çalışmalar feminizm, erkeklik ve toplumsal olgularla ilişki içinde *erkeklikçi (masculinist)*⁵, *erkek kurtuluşçu (men's liberationist)* ve *(pro)feminist* olmak üzere temelde üç koldan ilerlemiştir. Erkeklikçi ve erkek kurtuluş hareketlerinin her ikisi de erkekliği sorunlaştırmaktadır. Ancak bu iki yaklaşımın birbirinden ayrıldığı nokta, erkeklikçi hareketlerin antifeminist ve erkek kurtuluşçu hareketlerin feminist duruşlara sahip oluşudur (Bozok, 2009a: 432-433; Bozok, 2009b).

1.4.1.1. Erkeklikçi Yaklaşımlar

Erkeklikçi yaklaşım, feminist kuram ve çalışmalarının karşısında konumlanmaktadır. Bozok'a (2009a: 435-436) göre, erkek egemenliğini meşrulaştırma çabasıdır. Kadınlar ve erkekler arasında kökten bir farklılık olduğu, cinsiyet rollerinin sorgulanamaz ve değişemez olduğu, heteroseksüelliğin tek normal cinsel yönelim olduğu gibi yaygın kabuller, ataerkil bir ideoloji olan erkeklikçi yaklaşımdan kaynaklanmaktadır (Brittan'dan akt. Bozok, 2009a: 435). Toplumsal değerler ve kurulan her toplumsal ilişkide ortaya çıkan erkek odaklı normlar, erkek cinsiyetine ait olan karakteristik özellikleri yine erkeksi değerlerle belirlenmektedir. Erkek odaklı bütün normlar, dişil odaklı olgulardan üstün görülmesi, erkeklikçiliğin temellendiği noktalar (Dolan vd. akt. Tekke ve Yıldız, 2020: 138). Erkeklikçi yaklaşım, var olan toplumsal cinsiyet düzeninin doğal ve korunması gereken bir düzen olduğunu savunmaktadır. Bu bakış açısının, gerçekliğin algılanmasına ve değişime kapalı olduğunu söylemek mümkündür.

Erkeklikçi yaklaşımın odak noktalarını öncelikle erkeklik ve beyaz heteroseksüel erkeklerin Kuzey Amerika ve Avrupa toplumlarındaki yeri oluşturmaktadır (Blais ve Dupuis-Deri, 2012: 23). Erkeklikçi yaklaşıma göre kadınlar, kadın değerleriyle ve femisnitlerle birlikte erkeklere ve çağdaş topluma hükmetmektedir. Halihazırda bir "kimlik krizi" ile boğuştuğu düşünülen erkekler, ataerkilliğin yerini anaerkilliğin almasıyla sonuçlanan feminist mücadelelerin kurbanları olarak tasvir edilmektedir. Bu söylem, popüler dergilerde, akademisyenler ve serbest gazeteciler tarafından yazılan çok sayıda kitapta üretilmekte ve yayılmaktadır. Erkeklikçi yaklaşımın savunucuları erkekleri, reddedilen eril kimliği savunmak için toplanmaya çağırmaktadır (Blais ve Dupuis-Deri, 2012: 23; Çakır, 2015: 83). Bu yaklaşım, cinsiyetler arasındaki hiyerarşinin korunması gerektiğini savunmaktadır. Kadınların hak taleplerinin ve feminist çalışmalarının karşısında yer alan tepkisel bir bakış açısına sahiptir.

⁵ Kavramın orijinali *masculinist*'tir. Türkiye'de erkeklik hareketleri ve erkeklik yaklaşımlarını ele alan az sayıda çalışma bulunmaktadır. Kavram ise Türkçe'ye temel anlamıyla direkt olarak çevrilmiştir.

1.4.1.2. Erkek Kurtuluşçu Yaklaşımlar

Erkeklerin özgürleşmesi ya da *erkek kurtuluşçu* yaklaşım olarak Türkçe'ye çevrilen bu yaklaşımın İngilizce'deki orijinal karşılığı *men's liberation* ya da *men's rights movement groups* olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşım, 1970'lerde bazı erkekler arasında erkekliğin kültürel kalıp yargılarından, feminizmin sunduğu yeni erkeklik eleştirisinden ve erkeklerin baskıcı bir "rolün" kısıtlamalarından kurtarılması gerektiğine dair genel bir huzursuzluğu tanımlamak için kullanılan bir terimdir (Kimmel, 2005: 524). Kısmen sosyal hareket, kısmen de psikolojik kendi kendine terapi olarak adlandırılan erkek kurtuluşçuluğu, Kimmel'a (2005: 524) göre, protesto ve değişim zamanlarında bir baskı kıskançlığı vakası olarak medyada sık sık alay konusu olmuştur.

İlk olarak hareket liderleri, cinsiyetçiliğin kadınlar için bir sorun olduğunu ve feminizmin toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini ele almak için gerekli bir sosyal hareket olduğunu kabul etmiştir. Ancak aynı zamanda erkek cinsiyet rolünün erkeklerin sağlığı, duygusal yaşamları ve ilişkileri üzerindeki yüksek maliyetinin de eşit derecede önemli olduğunu vurgulanmıştır. Yaklaşım, "erkek rolünün" erkekler için nasıl "yoksullaştırıcı", "sağlıksız" ve hatta "ölümcül" olduğunu vurgulayan bir söylem inşa ederek erkekleri feminizme çekmeye çalışmıştır (Messner, 1998: 256). Erkek kurtuluşçuluğu yaklaşımı, profeminist yaklaşımlardan farklı olarak erkeklerin kendi arasındaki haksızlık ve iktidar mücadelelerine daha fazla önem vermektedir (Çakır, 2015: 88).

Erkek kurtuluşçu yaklaşıma göre erkek olmak, bir cüzdan olarak kullanılmak, başkasının harcadığı parayı kazanmaktır ve erkeklerin daha yüksek ölüm oranı, sömürdüklerinin kanıtı olarak görülmektedir (Farrell'den akt. Ashe, 2004: 199). Özgürlükçüler için bu durum erkeklerin güçsüzlüğüne işaret etmektedir; kendi kimliklerini tanımlama gücüne sahip olmayan erkekler, kendilerine dayatılan sağlıksız ve kısıtlayıcı bir toplumsal erkeklik idealine sahiptir (Ashe, 2004: 199).

Geleneksel erkeklikçi anlayışın aksine erkek kurtuluşçu yaklaşım, erkekliğin geleneksel biçimlerini doğal bir süreç olarak değil, kültürel kimliğe işlenen bir olgu olarak görmektedir. Ancak erkek kimliğine işlenen biçimler, kadınlardan çok erkeklere zarar vermekte ve erkekleri baskı altına almaktadır. Erkek kurtuluşçulara göre ataerkil düzende daha fazla zarar gören yine erkeklerdir (Ashe, 2004: 199; Çakır, 2015: 87). Bu yaklaşımın erkeklikçi yaklaşımlara göre daha ilerlemeci bir tavır sergilediğini söylemek mümkün olsa da kadın ve erkeklerin eşitlik arayışını desteklemek yerine erkeğin zarar gördüğü tarafında yer almaktadır.

Günümüzde erkek kurtuluşçu yaklaşımın halen sürdüğü görülmektedir. Utterback'a (2024: 1706) göre, büyük ölçüde kadın hareketinin ikinci dalgasına tepki olarak, erkek hakları

hareketi grupları, ya da erkek kurtuluşçu yaklaşım, kadın haklarına erkeklerin haklarına göre orantısız bir vurgu yapıldığını düşündükleri konuyu ele almaya başlamıştır. Bu yaklaşımdaki erkek grupları, erkek haklarını savunmaya devam etmiş ve internetin ve sosyal medyanın ortaya çıkmasıyla çevrimiçi alanlarda bir varlık geliştirmiştir. Ging (2017: 639-640), erkek hakları hareketi grupları ve benzer grupların bu çevrimiçi ağını *manosfer* olarak adlandırmıştır. *Manosfer*, Türkçe'ye *erkek dünyası* olarak çevrilmektedir. Ging ve Utterback'a göre *manosfer*deki en sorunlu gruplardan biri *istemsiz bekarlar* olarak çevrilen *İncel* topluluğudur (Utterback, 2024: 1706; Ging, 2017: 640). İstemsiz bekar teriminden kısaltılan *İncel*, karşılanmamış bir cinsellik arzusu olan istemsiz bekarlığı deneyimleyen aşırı, kadın düşmanı bir erkek alt grubunun üyeleri tarafından kullanılan bir terimdir. Aşırı *İncel* grupları, kadınlarla cinsel birliktelik yaşamayı hakları olarak görmekte ve bu isteğin karşılanmamasından ötürü kadınlara karşı öfke duymaktadır. *İncel* topluluğu, çevrimiçi platformlarda toplanarak kendilerine özgü bir dünya görüşü, ideoloji, ahlaki sistem ve argo dil geliştirmiştir. *İncel* ideolojisi, özellikle ikinci dalga feminizme karşı çıkarak, feminizmin toplumda kadınlara gereğinden fazla güç sağladığını ve bu kazanımların geri alınması gerektiğini savunmaktadır. Kadınları, düşük statülü erkekleri daha yüksek statülü olanlarla aldatan ve "hipergamik⁶" olarak nitelendirilen bireyler olarak gören *İncel* ideolojisi, feminizmin kazanımlarını geri çekmeyi ve cinsiyet ikiliğine dayalı, geleneksel ataerkil düzene dönmeyi hedefleyen bir "İncel İsyanı" çağrısında bulunmaktadır (Utterback, 2024: 1706-1707).

Günümüzde bu gruplar, erkek kurtuluş hareketinin aşırı bir örneğini temsil etmektedir. Türkiye'de de Discord isimli yasaklanan bir yayın platformunda *İncel* grupları yer almaktadır. Discord'a 9 Ekim 2024 tarihinde Türkiye'de erişim yasağı getirilmiştir. Platformun yasaklanmasının sebepleri arasında 4 Ekim 2024'te yaşanan kadın cinayetinin katili olan erkeğin, Discord'da *İncel* grubuna üye olduğunun ve cinayetlerin ardından suç unsuru içeriklerinin paylaşıldığı çok sayıda *İncel* gruplarının olduğu ve Discord gibi platformlarda üyelerin suça özendirici paylaşımlarda bulunduğu ortaya çıkmıştır. 5 Ekim 2024'te ise bir kız çocuğunun Discord üzerinden kişisel verilerinin ele geçirilip şantajı uğradığı ortaya çıkmıştır (BBC, 2024⁷). 9 Ekim 2024 tarihinde ise Adalet Bakanı Yılmaz Tunç, "Çocukların cinsel istismarı ve müstehcenlik suçlarının işlendiğine dair yeterli şüphenin bulunması nedeniyle" platforma erişim engeli getirildiğini açıklamıştır⁸. Erkek kurtuluşçu yaklaşımın aşırı örneği olan *İncel* grupları, benzer şekilde tüm dünyada da sosyal medya üzerinden benzer paylaşımlarda

⁶ Hipergami, özellikle kadınların buldukları statülerini yükseltmek için eş adayları içerisindeki en zengin, eğitilmiş ya da prestijli erkekleri aramasını ifade eder (Baele, Brace, & Coan, 2019).

⁷ <https://www.bbc.com/turkce/articles/cx2y4wyznwo> (erişim tarihi: 03.11.2024).

⁸ <https://x.com/yilmaztunc/status/1843794353476481226>

bulunmaktadır (Ging, 2017). Bu gruplar, kadınların, çocukların ve dezavantajlı grupların güvenliği açısından büyük tehdit unsurlarıdır.

1.4.1.3. Profeminist Yaklaşımlar

Erkeklik kavramına yönelik yaklaşımlar arasında profeminist yaklaşımlar, çalışmada açıklanan diğer yaklaşımlardan farklı bakış açıları taşımaktadır. Ataerkil düzenin sürdürülmesi zorunluluğunu savunan erkeklikçi yaklaşım ve toplumsal cinsiyet düzeninin yarattığı eşitsizliğin farkında olsa da bundan en çok etkilenen cinsiyetin yine erkekler olduğunu savunan erkek kurtuluşçu yaklaşıma karşı profeminist yaklaşımlar, genel olarak ataerkil düzenin karşısında konumlanmaktadır.

Profeminist erkekler, cinsiyetçiliği ortadan kaldırmaya ve toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamaya yönelik feminist hedefleri açıkça desteklemektedir. Bazı profeministler faaliyetlerini tanımlamak için “antiseksist⁹” terimini tercih etmektedir (Kimmel, 2004: 634). Biyolojik cinsiyete dayalı ayrımcılığa karşı çıkan profeministler, hayatın her alanında yaşanan eşitsiz düzeninin farkındadır. Profeministler kişisel yaşamlarını, sosyal aktivizmlerini veya siyasi çalışmalarını feminist ilkelere dayandırmaya çalışırlar. Dünya çapında bir dizi erkek grubu daha olumlu erkeklik kavramlarını teşvik etmeye çalışmaktadır. Bu gruplardan bazıları, özellikle de erkek hakları grupları feminizme düşmanca yaklaşıp da profeminist grupların çoğu, toplumsal cinsiyet eşitliğini görevlerinin bir parçası olarak görmektedir. Ancak profeminist terimi, yalnızca kadınlara yönelik erkek şiddetine son vermek; tecavüz, cinsel saldırı ve pornografiye karşı çıkmak; işyerlerinde toplumsal cinsiyet adaletini teşvik etmek, kadınların üreme haklarını savunmak ve kadınların ekonomik ve siyasi eşitliği için küresel çapta kampanya yürütmek gibi feminist projelere açıkça bağlı olan erkek grupları için geçerlidir (Kimmel, 2004: 634). Profeminist olarak tanınmak için sosyal ve toplumsal alanların hepsinde bir duruş sergileme gerekliliği görülmektedir.

Profeministler, toplumsal cinsiyeti kültürel olarak üretilmiş bir kategori olarak görmekte ve kadınlarla erkekler arasındaki ilişkiyi eşitsizlik olarak tanımlamaktadır (Ashe, 2004: 2000). Profeministler, feminist pozisyonu benimseyerek erkek iktidarının, kamusal alan, rasyonellik, kontrol ve diğerleri üzerinde üstünlük kurduğunu ve bu üstünlüğün kültürel olarak desteklendiğine inanmaktadır. Birçok profeminist için erkeklerin üstün sosyal ve ideolojik konumu, geleneksel erkeklik deneyiminin kadınların ezilmesi ve sömürülmesi etrafında işlediği anlamına gelmektedir (Ashe, 2004: 2000).

⁹ İngilizce’de *anti-sexist* olarak geçen kavram, cinsiyetçiliğe karşı çıkan veya cinsiyetçiliği önlemeyi amaçlayan eylemler anlamına gelmektedir (Cambridge Dictionary, 2024).

Birbirinden farklılaşan ve birbiriyle anlaşamayan yaklaşımlar, feminist görüşlerde olduğu gibi erkekler arasında da görülmektedir. Bazı erkekler, toplumda erkek egemenliği ve ataerkilliğin gerekli olduğu görüşünü savunurken bazı erkekler ise kadınlığın ve erkekliğin toplumsal cinsiyet rolleri tarafından oluşturulduğunu savunmaktadır (Flood, 1998: 66; Çakır, 2015: 89-90). Flood'a (1998: 66) göre, profeminist erkekler, sınıf, ırk, cinsiyet, yaş ve engellilik gibi toplumsal ilişkilerdeki diğer eşitsizlerin de önemini farkında olan erkeklerdir. Profeminist yaklaşım, erkekliğe dair yaklaşımlar arasından en eleştirel olanıdır. Hem kadınlara karşı erkeklerin lehine işleyen toplumsal cinsiyet düzenine karşı çıkmaktadır hem de ırk, sınıf, yaş ve engellilik gibi eşitsiz ilişkilerin etkisinin de farkında olarak eleştirel erkeklik çalışmalarına yaklaşmaktadır.

1.4.2. Eleştirel Erkeklik Çalışmaları

Micheal Kimmel ve Amy Aronson'a (2004: xviii) göre, tarihsel olarak erkekler ve erkeklik üzerine sosyal bilimsel araştırmalarda temel olarak üç model öne çıkmaktadır: biyolojik, antropolojik ve sosyolojik modeller. Biyolojik modeller, erkekler ve kadınlar arasındaki doğuştan gelen biyolojik farklılıkların sosyal davranışları nasıl etkilediklerine odaklanmaktadır. Antropolojik modeller, erkekliği kültürler arası bir alan olarak incelemiş ve erkek olmakla ilişkilendirilen davranış ve niteliklerdeki farklılıkları vurgulamıştır. Sosyolojik modeller ise yakın zamana kadar kız ve erkek çocukların sosyalleşmesinin, biyolojik cinsiyete özgü bir "cinsiyet rolüne" uyum sağlamayı nasıl içerdiğini vurgulamıştır. Kimmel ve Aronson'a (2004: xviii) göre, bu bakış açıları erkeklik ve kadınlığın ne anlama geldiğini kavramamıza yardımcı olsa da toplumsal cinsiyetin herhangi bir kültürde nasıl işlediğini tam olarak açıklama yetenekleri sınırlıdır. Üç temel model de toplumsal cinsiyete yalnızca belirli açılardan yaklaşmıştır. Toplumsal cinsiyetin kavranması, erkeklik ve kadınlığın toplumda ne anlama geldiğinin tam olarak anlaşılması için söz konusu alanlara çok yönlü bir bakış açısına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ihtiyaç, ilk dönem erkeklik çalışmalarında da görülmektedir.

Alanda yapılan ilk çalışmalar, erkekliği tek başına bir olgu olarak değerlendirmiştir. Erkekliğin sadece diğer bireylerle kurulan ilişkilere dayanarak değerlendirilemeyeceğini vurgulamıştır (Tekke, 2021: 1). Erkeklik, toplumsal yaşamda kurgulanan cinsiyet rollerinin sınıflandırılmasıdır ve bu sınıflandırılmaya bağlı olarak erkeğin yaşam içindeki sınırları, biyolojik ve fiziksel özellikleri başta olmak üzere psikolojik niteliklerle de desteklenerek toplumun kültürel normlarıyla şekillendirilmektedir. Erkeklik kavramı yalnızca erkekler çerçevesinde tanımlanamamaktadır. Erkeklik, kadınsı özelliklerden uzak ve belli kültürel davranışlarla, uygulamalarla devamlılığı sağlanan bir olgudur. Cinsiyet rollerinde olduğu gibi

erkeklik biçimleri ve erkeklik rolleri de kültürden kültüre ve zaman içinde değişiklikler gösterebilmektedir. Erkekliğe dair söylemler genellikle erkeğin biyolojik ve fizyolojik niteliklerinin bir getirisi gibi sunuluyor olsa da farklı dönemlerde ve farklı şekillerde görülmesi mümkündür. Tek tip bir erkeklik algısı olası bir durum değildir (Tekke, 2021: 5-6). Erkeklik, birçok farklı perspektifle üretilmektedir. Erkekliğin üretildiği perspektiflerden bazıları şunlardır: kadın-erkek, feminen-maskülen, cesur-korkak gibi ikili karşıtlıklar üzerinden, farklı erkeklikler üzerinden, kültür ve tarihsel akış üzerinden. Kimmel ve Aronson, yaygın olarak kabul edildiği gibi, erkekler üzerine yapılan çalışmaları üç döneme ayırmıştır (2004: xxi). Bu dönemleri I. dalga erkeklik çalışmaları, II. dalga erkeklik çalışmaları ve III. dalga erkeklik çalışmaları oluşturmaktadır.

1.4.2.1. I. Dalga Erkeklik Çalışmaları

I. dalga erkeklik çalışmaları, 1970'lerin ortalarında, feminist eleştirinin toplumsal cinsiyet farklılıklarına ilişkin geleneksel açıklamalardan etkilenen erkekler ve erkeklik üzerine ilk grup çalışmalar ile ortaya çıkmıştır (Kimmel ve Aronson, 2004: xxi). I. dalga erkeklik çalışmaları, erkekliğin ne anlam ifade ettiği üzerine yoğunlaşmıştır ve dönemsel olarak kadın ve eşcinsel bireylere yönelik olan çalışmaların yer aldığı döneme yakındır (Tekke, 2021: 10). Bu dönemde, erkek olmanın ve erkeklik kavramının ne anlama geldiği üzerine düşünme biçimi yaygındır.

Kadın ve erkek arasında ortaya çıkan güç ilişkilerine odaklanılmış ve bu güç ilişkilerinin oluşturduğu farklılıklar konu edilmiştir. Aynı zamanda eril tahakkümün toplumsal ilişkiler üzerindeki etkisi de ele alınan konular arasında yer almaktadır. 1970'lerdeki erkeklik çalışmaları, erkekliği mümkün olduğunca kendi içinde değerlendirmiş ve bireylerin yaşamına erkekliğin olumlu ve olumsuz yansımalarını değerlendirmiştir (Tekke, 2021: 10). Erkek olmanın toplumsal cinsiyet rollerinde ne anlama geldiği de incelenmiştir. Sancar (2020: 28), I. dalga erkeklik çalışmaları temsilcilerini Joseph Marc Feigen-Fasteau ve Jack Sawyer olduğunu belirtmektedir. I. dalga erkeklik çalışmalarında yazılan bazı kitaplar, geleneksel toplumsal cinsiyet rolü kalıplarının erkeklere nelere mal olduğunu belirterek erkeklikle ilişkilendirilen diğer davranışları sergilemeye yönelik baskı nedeniyle erkeklerin yaşamlarının ve deneyimlerinin bazı yönlerinin nasıl kısıtlandığını ve az geliştiğini açıklamaya çalışmıştır. Bu kitaplardan bazıları Marc Feigen-Fasteau'nun *The Male Machine* (1974) ve Warren Farrell'ın *The Liberated Man* (1975, *Özgürleşen Adam*) gibi kitaplardır. Bu çalışmalar geleneksel erkek cinsiyet rolünün, erkeklerin fiziksel ve psikolojik sağlığına; erkeklerin kadınlarla, diğer erkeklerle ve çocuklarıyla olan ilişkilerinin kalitesine olan maliyetini tartışmıştır. Öte yandan

bazı çalışmalar ise erkekleri ve erkekliği görmek için feminist odaklı bir yaklaşım benimseyerek Amerika Birleşik Devletleri'nde erkekliğin anlamını araştırmıştır. Örneğin Deborah David ve Robert Brannon'ın *The Forty-Nine Percent Majority* (1976) ve Joseph Pleck ve Jack Sawyer'ın *Men and Masculinity* (1974) adlı kitapları, geleneksel toplumsal cinsiyet düzenlemelerine yönelik feminist eleştirileri kabul eden bir çerçeveden erkeklerin yaşamlarına dair daha geniş ve çok yönlü görüşler sunmuştur. Elizabeth Pleck ve Joseph Pleck'in *The American Man* (1980) adlı kitabı ise çağdaş temaların tarihsel evrimini önermektedir. Bu çalışmalar, modern ABD toplumunda erkek olmanın hem “bedellerini” hem de ayrıcalıklarını araştırmıştır. Erkeklik üzerine yapılan bu ilk nesil araştırma, özellikle erkekliği hem erkeklerin hem de kadınların ölçüldüğü toplumsal cinsiyet normu haline getiren incelenmemiş ideolojiye meydan okuduğu için son derece değerli görülmüştür (Kimmel ve Aronson, 2004: xxi-xxii). I. Dalga erkeklik çalışmaları, eleştirel düşünce biçiminin ilk adımıdır. Erkekliğe yönelik eleştirel bir bakış açısının geliştirilmesi için toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde durulmuştur.

1.4.2.2. II. Dalga Erkeklik Çalışmaları

1980'li yılların ortalarında, toplumsal yaşama hâkim olan ve kadın-erkek üzerinde temellenen ikili cinsiyet ve toplumsal cinsiyet anlayışlarına karşı çeşitli eleştiriler getirilmektedir. Bu dönemde, II. dalga erkeklik çalışmaları canlanmaya başlamıştır. Feminizmi odak noktasına alan bu çalışmalar, tek bir erkeklikten ziyade birden fazla erkeklik temsillerinin olabileceğini savunmuştur (Tekke, 2021: 10-11). Bu açıdan kadınların ortak ezilmişliği yerine ırk, sınıf ve cinsel yönelim gibi kadınlık deneyimlerini etkileyen faktörleri de göz önünde bulunduran III. dalga feminizmle II. dalga erkeklik çalışmaları benzerlik göstermektedir.

1980'lerin başında kadınlar üzerine yapılan araştırmalar yine erkekler ve erkeklik üzerine yapılan araştırmalardan daha öncelikli bir hal almıştır. Ancak bu kez odak noktası, tek bir kadınlık deneyimi olmadığı yani kadınlığın çeşitli sosyal gruplardaki kadınlar tarafından nasıl farklı şekillerde deneyimlendiği olmuştur. Yavaş yavaş kadınların cinsiyet rolü beklentilerinin ırk, sınıf, yaş, cinsel yönelim, etnik köken, bölge ve milliyete göre nasıl farklılaştığı incelenmeye başlanmıştır. Benzer olarak da erkekler ve erkeklik üzerine yapılan araştırmalar, erkekler arasındaki farklılıkların erkeklerin yaşamlarını anlamının merkezinde görüldüğü yeni bir bakış açısına evrilmiştir. Erkekler üzerine yapılan daha önceki çalışmalarda, erkekliğin beyaz, orta yaşlı, orta sınıf, heteroseksüel bir versiyonunun, tüm erkeklerin uyum sağlamaya çalıştığı cinsiyet rolü olduğu sorgulanmayan bir varsayım olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla, çalışan sınıf erkekleri, beyaz olmayan erkekler, eşcinsel erkekler, genç ve yaşlı erkeklerin hepsinin geleneksel erkeklik tanımlarından önemli şekillerde ayrıldığı

gözlemlenmiştir. Ancak bu tür teorik iddialar, bu erkekleri toplumda ikincil konumda tutan güç ilişkilerini tam olarak yeniden üretmektedir. Orta sınıf, orta yaşlı, heteroseksüel beyaz erkeklik sadece tüm erkeklerin ölçüldüğü bir standart değildir. Bu erkeklik biçimi aynı zamanda tanıma uymayanları aşağıda tutmanın bir yolu haline gelmiştir. Erkekliğin normatif tanımı “doğru” olan değil, ancak baskın olan tanımdır. Zamanla işçi sınıfından erkekler, beyaz olmayan erkekler, eşcinsel erkekler, genç ve yaşlı erkeklerin hepsinin geleneksel erkeklik tanımlarından önemli şekillerde ayrıldığı gözlemlenmiştir. II. dalga erkeklik çalışmalarında artık erkeklikten tekil bir terim olarak bahsedilemeyeceği, farklı erkeklerin ve farklı erkeklik versiyonlarını inşa etme yollarının incelenmesi gerektiği anlaşılmaya başlanmıştır (Kimmel ve Aronson, 2004: xxii-xxiii). Bu sayede, eleştirel erkeklik çalışmalarının perspektifi genişlemiştir. Toplumsal cinsiyet rollerinin, sınıf ve hiyerarşiden etkilendiği gibi erkeklik deneyimleri de sınıf ilişkilerinden, toplumsal hiyerarşiden, dezavantajlı konumlardan etkilenmektedir. Toplumda kabul gören erkeklik biçimleri, sorgulanmaktadır.

Beyaz, orta sınıf, heteroseksüel, orta yaşlı ve tam gün iş sahibi özelliklerine karşılık gelen hegemonik erkeklik tanımı ve bundan sapan farklı erkeklik deneyimleri anlaşılmaya başlanmıştır (Sancar, 2020: 27). “Bu dönemde hegemonik erkeklik kavramı etrafında yapılan tartışmalar, bu tanıma uymayan erkeklerin nasıl yönetildiği ve denetlendiğini anlamayı olanaklı kıldığı iddiasıyla ortaya atıldı” (Sancar, 2020: 27). Gelişmeler ile birlikte çalışma alanı, farklı olarak görülen eşcinsel, etnik azınlık mensubu gibi erkeklikler üzerine yapılan yeni çalışmalar ile beslenmiştir (Sancar, 2020: 27). Artık erkeklik çalışmaları, I. dalgada olduğu gibi yalnızca erkekleri ve erkekliği kendi içinde ele almak yerine erkekleri ve erkeklikleri etkileyen ilişkileri çözümlenmiştir. Tek bir kadınlık biçimi olmadığı gibi tek bir erkeklik biçimi de yoktur.

1.4.2.3. III. Dalga Erkeklik Çalışmaları

III. dalga erkeklik çalışmaları, 1990’lı yıllardan başlayarak eleştirel toplumsal çözümleme alanı ve kuramsal alana egemen olmaya başlayan toplumsal inşa yaklaşımının etkisiyle de gelişmiştir (Sancar, 2020: 27). III. dalga erkeklik çalışmaları, feminizmi ve kadınlık çalışmalarını takip eden bir ilerleme göstermiştir. Bu çalışmalarda, ikinci dalgada farklı erkeklik kategorileri olarak ele alınan olgular daha fazla incelenmiş, yaşa ve yaşlardaki tecrübelerle göre şekillenen konular tespit edilmiştir (Tekke, 2021: 11). Bir erkeğin farklı yaş dönemlerinde farklı erkeklik deneyimleri yaşadığını ifade eden “*life course perspective*”¹⁰ kavramının kabulünden hareketle yeni araştırma konuları ortaya çıkmıştır. Bireylerin çocukluk, ergenlik ve yetişkinlik dönemlerinde deneyimleri, birbirinden ayrılmaktadır. Bunu etkileyen

¹⁰ Türkçe’ye “yaşam süreci perspektifi” olarak çevrilmiştir.

erkeklği etkileyen çeşitli toplumsal ve kültürel pratikler ve toplumsal cinsiyet rollerinin bireylerden beklentileridir. Toplumsal cinsiyet rolleri, erkeklerden cesur, güçlü ve maceracı özelliklere sahip olmasını beklerken farklı dönemlerde bu rollere yenileri de eklenmektedir. Örneğin, yetişkin bir erkekten aile sahibi olması, para kazanması ve evi geçindirmesi beklenirken ergenlik döneminde olan bir erkekten toplumsal cinsiyet rollerinin bu yönde beklentileri yoktur. Yaşam süreci perspektifi, bu gibi değişkenlerin farklı erkeklik deneyimlerini etkilediğini ortaya koymaktadır.

III. dalga erkeklik çalışmaları, 1990'lardan itibaren, edebiyat, kültür ve medya çalışmaları gibi alanları da içeren disiplinlerarası bir alana taşınmıştır (Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 26). Çalışmalar farklı alanlara doğru yayılmış olsa da temelde, temsilin önemi ve tarihsel olarak temsilin erkeklikler ve kimliklerle ilişkileri üzerinde çalışılan ortak konu haline gelmiştir (Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 26).

Erkeklik çalışmaları ve dönemlerini özetlemek gerekirse 1970'lerde ilk dalga erkeklik çalışmaları, erkeği idealleştirir, rol modeli olarak ele alır ve iktidarın erkekler üzerindeki rolünü reddeder. 1980'lerde eril/erkeksi güce, erkeğin yaşadığı sıkıntılara ve zahmete vurgu yapan yeni talepler doğmuştur. Örneğin şair Bly, Amerikan erkeklerini "kurban erkek" olarak niteler. 1980'ler ve 1990'larda erkeklik, artık kesin bir dille toplumsal inşa olarak ele alınmıştır ve özellikle 1990'lı yıllarda genel bir kategori olarak değil, belirli bağlamlar içinde şekillenen erkeklikler olarak görülmüştür (Yücel, 2014: 40).

1.4.3. Erkeklikler ve Erkeklik Biçimleri

II. dalga erkeklik çalışmalarında erkeklğin tek bir biçimde olmadığı ve erkeklğin de ırk, sınıf, kültür, cinsel yönelim gibi birçok toplumsal ilişkilerden etkilendiği gözlemlenmiştir. Erkeklik çalışmalarının II. dalgası, farklı bakış açılarının kazanılmasını sağlamıştır. Bu bakış açıları, erkeklik biçimlerinin algılanmasında da geçerli olmuştur. Erkeklik çalışmaları ve erkeklik hareketleri, feminist hareketlerle benzer gelişmeler göstermiştir. 1970'lerin yeni feminizmi yalnızca kadınların endişelerini dile getirmekle kalmamış, toplumsal cinsiyet sistemi hakkındaki tüm varsayımlara meydan okumuş ve erkeklerle ilgili bir dizi sorunu da gündeme getirmiştir (Connell, 2000: 3).

J. H. Pleck ve J. Sawyer 1974 yılında yayınlanan *Men and Masculinity (Erkekler ve Erkeklik)* isimli çalışmalarında eril rolün, gündelik hayattaki ilişki biçimlerinde çeşitli beklentiler ve beraberinde sorunları da getirdiğini belirtmektedir. Bu beklentilerden ilki erkeğin bir ilişki kurmasıdır (30). Erkeğin bir randevuya, bir sevgiliye veya bir eşe sahip olması, erkek için devamlı olarak iyi bir şeydir. İlişki içinde ise beklentiler devam etmektedir, erkek

ilişkiye güç vermeli ve bunun sorumluluğunu üstlenmelidir. Ancak erkek aynı zamanda bağımsızlığını ve diğer işlerini de sürdürmelidir. Bir kadınla ilişkisinde nihai sorumluluğu alması gerektiğini düşünen ve bunu yapan bir erkek, kendisini yalnız, kadını ise nankör bulabilir. İlişkinin hayatının geri kalanını rahatsız etmesine izin vermemeyi başaran bir erkek, ilişkinin zarar gördüğünü ve beklenen duygusal sıcaklığı sağlamadığını görebilir. Pleck ve Sawyer'e (1974: 31) göre, erkeğin duygularını kontrol altında tutma ihtiyacı ve buna yönelik erkeği sert, cesur ve duygularını kontrol altında tutan bireyler olarak tanımlayan toplumsal cinsiyet rolü, başkalarıyla yakınlık kurmasını da engellemektedir. Bu durumda erkeğin bir çıkmazda olduğu görülmektedir. Kamusal ve özel alanlarda erkeklerden beklenen davranışlar, toplumsal cinsiyet rolünün bireyleri belirli kalıplar içinde hapsettiğini de göstermektedir. Erkek, aynı anda birçok rolü gerçekleştirmek zorundadır ve erkekten bu süreçte her zaman güçlü, kararlı, duygularını gizleyen ve başarılı olması da beklenmektedir. Bu beklentiler, erkeklerin farklı konumlarda da olsa başa çıkması zorunlu gibi görülmektedir. Pleck ve Sawyer, erkeklerin feminist hareketleri, kadınların gündelik ve iş yaşamındaki yerini ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamasının birçok erkek için kendi cinsiyet rollerini sorgulamasına dair teşvik edici olduğunu belirtmektedir (Pleck ve Sawyer, 1974: 31). Bu sorgulamalar sayesinde cinsiyetler arası ilişkiler de açığa çıkacaktır.

Serpil Sancar'a (2020: 15) göre, cinsiyetler arasındaki iktidar ilişkilerini anlamak için yalnızca erkek ve kadın arasındaki ezilme-sömürü ilişkilerine bakmakla yetinilmemelidir. "Toplumsal ilişkilerin taşıdıkları anlamların oluşumu cinsiyet farklarının oluşumu ile birlikte gerçekleşir ve bu sayede cinsiyet farkları diğer toplumsal farklar ile birlikte aynı toplumsallığın farklı boyutları olarak ortaya çıkar." (Sancar, 2020:15). Aile hayatı ve toplumsal yaşamda farklı ahlaki, hukuki ve siyasi ilkeler yer almaktadır, toplumsal olan her şey aynı zamanda dişil ve eril anlamlar taşımaktadır. Bu durumlar ise eril tahakküm ve cinsiyete dayalı iktidar ilişkilerinden doğmaktadır. Dolayısıyla yalnızca kadın-erkek arasındaki toplumsal ilişkilere bakmak yeterli değildir. Erkek egemenliğinin erkekler için ne ifade ettiği ve nasıl yaşandığı da ele alınması gerekmektedir. Bu sayede cinsiyetlendirilmiş toplumsallığın bütüncül bir eleştirisini yapmak mümkün olacaktır (Sancar, 2020: 15). Erkeklik çalışmaları ve erkekliğin ne anlama geldiğini anlamak konusunda yapılan bu çalışmalar, tarihsel ve toplumsal gelişmelerden de etkilenmiştir.

Erkeklik çalışmalarının zaman içinde farklı yönleri öne çıkmıştır. Margaret Mead'in 1930'lu yıllarda Papua Yeni Gine'de yürüttüğü çalışma, cinsiyet norm ve değerlerinin kültürel inşa sürecine dahil olduğunu ortaya koyan ilk araştırmalardan biridir (Şahin, 2018: 34). Bu çalışmada Mead, karşılaştığı üç topluluğun kadın ve erkeğe yönelttiği anlam ve pratikleri

incelemiştir. İlk toplumda kadın ve erkekler, Batı toplumlarında olduğu gibi davranış normlarıyla hareket ettiği gözlemlenmiş, kadının uysallık, sevecenlik ve duyarlılık gibi özelliklerle özdeşleştirildiği öne çıkmıştır. İkinci toplulukta hem kadınların hem de erkeklerin, genel olarak erkeklikle ilişkilendirilen saldırgan, sert ve uyumsuz yapı gibi özellikler sergilediği gözlemlenmiştir. Üçüncü toplulukta ise erkekler uysal, yumuşak huylu, ev ve çocuklarla ilgilenen, çocuğu büyüten kişilerken kadınlar, tam aksine sert, egemen, kavgacı ve çatışmacı yapıya sahip olan kişilerdir (Mead'den akt. Şahin, 2018: 34-35; Atay, 2004: 20). Bu çalışma, sosyal bilimcileri cinsiyet normlarında hoşnutsuz olunan durumların giderilmesi için daha fazla çalışma yapmaya yönlendirmiştir. Kadınlığın ve erkekliğin toplumdan topluma, tarihsel süreç içinde dönemden döneme değişiklik gösterdiğini vurgulayan çalışmalar yapılmıştır. Erkekler yerine farklı erkekliklerden bahsetmenin daha doğru olacağı vurgulanmaktadır (Şahin, 2018: 35; Atay, 2004: 20).

Erkeklik çalışmaları, yalnızca erkeklerin yaşamlarını ve kimliklerini incelemekten öte, cinsiyetler arası iktidar ilişkilerini ve bu ilişkilerin toplumsal yapıyla etkileşimini anlamayı amaçlamaktadır. Bu alanda yapılan çalışmalar, erkekliğin tek bir homojen kimlik olmadığını, farklı toplumsal, kültürel ve ekonomik koşullara göre şekillenen çeşitli erkeklik biçimlerinin var olduğunu ifade etmektedir.

Cengiz, Tol ve Küçükural'a (2004: 51) göre, erkeklik çalışmak deyimi, yalnızca bir araştırmadan değil, bir alandan bahsetmektir. T. Carrigan, R. W. Connell ve J. Lee'nin farklı erkeklik biçimleri ve özellikle hegemonik erkeklikleri ele aldıkları *Toward a New Sociology of Masculinity* (1985, *Yeni Bir Erkeklik Sosyolojisine Doğru*) makalelerinde erkeklik üzerine yazmanın politik anlamının, esas olarak iktidarın ele alınışına dayandığını belirtmektedir (552). Bu çalışma alanının temeli, erkekler ve kadınlar arasındaki genel ilişkinin tahakküm veya baskı içeren bir ilişki olduğuna dair temel feminist kavrayıştır. Sosyal dünyanın, erkeklerin karakteri üzerinde derin izler oluşturduğu bir gerçektir. Bu gerçek, erkekler tarafından yazılan erkeklikle ilgili literatürün çoğunda sıkça olarak göz ardı edilmekte ve bazen de açıkça reddedilmektedir (Carrigan, Connell ve Lee, 1985: 552).

R. W. Connell'a (2000: 10) göre, bir bütün olarak sosyal araştırmalarda, her yerde bulunan tek bir erkeklik modelinin olmadığı açıkça görülmektedir. Farklı kültürler ve tarihin farklı dönemleri cinsiyeti çeşitli şekillerde yapılandırmaktadır ve erkeklikten değil, 'erkekliklerden' bahsedilmesi gerekmektedir. (Connell, 2000: 10). Erkeklik, yalnızca biyolojik cinsiyete ve erkek bedenine içkin değildir. Erkeklik, erkek bedenlerinin özelliklerine atıfta bulunan, toplumsal olarak verilmiş bir tanımdır. Bedenin toplumsal tanımla ve kabullerle, transseksüellerin durumunda olduğu gibi, çok çelişiyorsa sorun olarak görülmektedir. Beden

toplumsal tanıma uyuyorsa, erkeklığe dair anlamların yerleşmesi daha kolaydır (Connell, 2000: 76-77). Erkeklik, yalnızca bir biyolojik cinsiyet tanımı değildir; toplumsal ve kültürel kodlarla şekillenmiş bir kimliktir. Erkek bedeni, bu kimliği taşıyan bir araç olarak görülse de erkeklığın özü, toplumsal kabullerle ve normlarla biçimlenir. Bu normlardan sapma, örneğin feminen davranış sergileme ya da eşcinsel olmak, “erkeklik” kavramı içinde alt statüye düşme anlamına gelebilir.

Sancar’a (2020:20) göre, erkeklik, bir kavram olarak belirsiz ve açıklayıcı olmaktan çok betimleyici olan bir kavramdır. Sadece olumsuzlukları tanımlayan ve oldukça basitleştirilmiş bir terim haline gelme riski taşımaktadır (Connell, 2019b: 149; Sancar, 2020: 20). Bu tez çalışmasında *kadınlar* ifadesinin genelleyici ve feminist bir özne bölünmesine sebep olduğu belirtilmiştir. Erkeklik ifadesi de benzer bir şekilde genelleyici bir ifadedir ve kavram, toplumsal çeşitlilikleri görmezden gelmektedir. Erkekler ve erkeklik kavramları, her erkeğin aynı deneyimleri yaşadığını ve değişmez durumlar olduğunu ifade etmemektedir. Onur ve Koyuncu’ya (2004: 33-34) göre, erkeklik tanımıyla ilgili iki önemli husus vardır: erkeklığın sosyal ve kültürel bir kurgu oluşu ve birden çok erkeklik biçiminin olduğu iddiası ile erkeklığın homojen bir grup oluşturmamasıdır. Erkeklik, sınıf, kültür, cinsel tercih, din ve ırk gibi birçok faktöre bağlıdır ve bu çeşitli faktörlerle ilişki içinde düşünülmelidir. Erkekliklerin, bu farklılaşmalarla eşit olmadıkları görülmelidir (Onur ve Koyuncu, 2004: 34). Erkeklik biçimlerini ve etkilerini anlamak için erkeği etkileyen unsurları çok yönlü ele almak gerekmektedir.

Erkeklik, erkek bedenlerine (bazen doğrudan, bazen sembolik ve dolaylı olarak) atıfta bulunur ancak sadece erkek biyolojisi tarafından belirlenmez. Erkeklikler, toplumsal kurumların ve ekonomik ilişkilerin yanı sıra toplumsal cinsiyet ilişkileri içindeki pratik yapılandırmalardır. Erkeklik bireysel karakterin veya kişiliğin bir yönü olarak bu pratiklerle kurumsallaşmıştır (Connell, 2000: 29). Erkeklığın kurumsallaştırılması, günlük hayatta somutlaştırılması ve bütün toplumsal ilişkilerde normalleştirilmesine sebep olmaktadır. Ancak erkeklik, bu kurumsallaşma içerisinde özel bir mücadele alanıdır.

Erkek benliğinin nasıl tanımlandığı ve kurulduğu üzerine yapılan çalışmaların sıklıkla “erkeklığın doğumdan başlayan bir kendini gerçekleştirme mücadelesi” olduğunu vurgulamaktadır (Oktan, 2008: 152-153). Beauvoir da benzer bir şekilde “kadın doğulmaz, kadın olunur” demiştir. İki ifade de bireylerin biyolojik cinsiyetleri göz önünde bulundurularak toplumsal cinsiyet rollerini öğrenmesini ve bu rollere uygun davranma zorunluluğunu ifade etmektedir. Kadın cinsiyet rolleri, kendisine biçilen görevlere uymayı ifade ederken erkek cinsiyet rolleri, genel olarak rolün karşıtı tarafından tanımlanır ve kurgulanır. Kendini kadınlar,

eşcinseller, biseksüeller gibi “öteki” üzerinden tanımlayan erkeklik kimliği, toplumdaki diğer erkeklerin gözetim ve denetimi altında, devamlı olarak onaylanma sürecidir. Sürekli olarak pekiştirilmesi gereken erkeklik kimliği, erkekliğini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır (Oktan, 2008: 153). Bu sebeple kalıcı bir erkeklik biçimi olmadığı gibi erkekliğin kazanımı için çeşitli hiyerarşik yapılara ve ilişkilere ihtiyaç duymaktadır.

“Erkeklik, bir habitus olarak işler” (Cengiz ve diğerleri, 2004: 57). Habitus, Pierre Bourdieu’nun cinsiyetler arasındaki farklılıkları, bu farklılıklar çerçevesinde oluşan toplumsallaşmayı ve erkek egemenlik gibi birçok sosyolojik durum ve olguyu incelediği *Eril Tahakküm* (2019) adlı çalışmasında sıkça karşılaşılan bir kavramdır. Habitus, bir tür pratik hissi ya da anlayışıyla yakından ilişkilidir ve belirli bir durumda ne yapılacağını ve ne yapılması gerektiğini belirlemektedir (Türk, 2008: 7). “Habitus, ‘toplumsallaşmış öznelliktir.’” (Bourdieu’dan akt. Türk, 2008: 7). Habitus, belirli hal, duruş ve günlük hayat pratiklerini belirlerken ve çeşitli davranış biçimleri için nesnel bir zemin oluşturmaktadır. Hem bireysel tarihe hem de aile ve sınıf üzerinden gelişen kolektif bir tarihtir (Türk, 2008: 7). Yaşam tarzları ve sosyal zevklere dair ayrışmalar da habitus üzerinden gerçekleşmektedir (Türk, 2008: 7).

Bourdieu’ya (2019: 23) göre cinsler arasında eril ve dişil beden olarak biyolojik farklılıklar, cinsler arasında toplumsal olarak inşa edilmiş farklılıkların, özellikle cinselliğe ilişkin işbölümünün doğal gerekçesi olarak görülmektedir. Erkeklik, “er, erdem, şeref meselesinin” özü olarak, şerefin korunması ve arttırılması temel alınması temel alınarak fiziksel erillikten ayrılmaz haldedir (Bourdieu, 2019: 23). Erkek için, şeref, cesaret ve güç gibi sıfatlar hayati derecede önemlidir ve bu sıfatlar, erkek için tanımlanmıştır.

“Cinsel veya toplumsal üreme becerisinin ötesinde, savaşıma veya şiddet uygulama (bilhassa intikam durumunda) becerisi gibi de algılanan erkeklik, öncelikle ve her şeyden çok, bir görevdir. Kadın için şeref, negatif olarak tanımlanır ve yalnızca korunabilir ya da kaybedilebilir, zira kadının erdemi sırasıyla bekâret ve sadakatten ibarettir; oysa “gerçek” bir erkek, zafer ve ayrıcalık elde etmek için kamusal alanda önüne çıkan fırsatları değerlendirmeye alma ihtiyacını hissedendir.” (Bourdieu, 2019: 69).

Özellikle Avrupa geleneğinde, fiziksel ve ahlaki cesaret, erillikle özdeşleştirilmektedir (Bourdieu, 2019: 23). Kadın için fiziksel ve ahlaki cesaret bir kadınlık göstergesi değildir. Kadının cesareti, erkek olma çabasıdır. Bununla bağlantılı olarak da Bourdieu’ya (2019: 36) göre, erkek için en ağır aşağılanma, bir kadına dönüşmektedir. “Feminen erkekler”, eşcinseller ya da transseksüeller kadına yaklaştığı ya da kadına dönüştüğü için erkekliği aşağılamakta ve “gerçek” erkeler tarafından aşağılanmaktadır. Erkeklik, diğer erkeklerin önünde ve onlar için, kadınlığa karşıt olarak ve her şeyden önce kendi içindeki dişil korkusuyla inşa edilmiş, ilişkisel bir kavramdır (Bourdieu, 2019: 71). Erkeklerin benimsediği tutumlar, toplumsal bağlamda

adeta doğal veya normal olarak kabul edilir. Bu bağlamda, erkeklik sürekli olarak toplumsal gözetim altında yenilenir, pekiştirilir ve diğer erkekler veya kadınlar karşısında onaylanma ihtiyacı güder.

Erkekler, neredeyse hiç farkında olmadan kazandıkları davranışları, yaşamın her alanında tekrarlamaktadır. Henüz doğmadan çevre ve toplum tarafından belirlenmeye başlayan erkek, erkek olmanın gerekliliklerini ve hareket kalıplarını uzun bir süreç içinde içselleştirmektedir. Yürümek, kadeh tutmak, parmak kaldırmak ya da laf atmak, direksiyon tutmak gibi geniş bir aralıkta nasıl hareket edeceğini öğrenir. Ancak habitus içinde, geçmiş, gelecek ve şimdikiyi barındırmaktadır ve bu habitus içinde erkeğe öğretilen hareketler sabit değildir, değişiklik göstermektedir. Erkek olmanın “alameti faikası” zaman içinde iyi dövüşmek, iyi dans etmek, iyi içki içmek gibi çeşitlenebilmektedir. Öte yandan habitus, sınıfsal konumla da doğrudan bağlantılı olduğu için erkeklik biçimlerinde ve davranışlarında önemli farklılıklar yaratmaktadır. Ancak sınıflar arası farklılıkları olsa da erkeklik davranışları, ortaya çıktığı toplumsal bağlama göre pratik kazanır, doğallaşır ve normal davranışlar haline gelmektedir (Cengiz ve diğerleri, 2004: 57). Toplumsal cinsiyet rolleri ne kadar benimsenir ve günlük pratiklerde tekrarlanırsa hem erkekler hem de kadınlar için kırılması güç baskı unsurları halini almaktadır. Bu baskı unsurları, kadınların ve erkeklerin davranışlarını belli kalıplar içinde değerlendirir ve sınıflara ayırır. Sınıflandırılan davranışlar, günlük hayatta farkında olunan yapılar değildir. Sınıflandırmanın farkında olmak ancak eleştirel çalışmalar kapsamında mümkün olmaktadır.

Farklı erkeklikler üzerine yapılan çalışma ve sınıflandırmalarda R. W. Connell’in erkeklik biçimi sınıflandırmaları ön plana çıkmaktadır. Birden fazla erkekliğin var olduğunu kabul etmek Connell’e (2019b: 149) göre, yalnızca ilk adımdır ve bu erkekliklerin arasındaki ilişkilerin de irdelenmesi gerekmektedir. Öte yandan sınıfsal ve ırksal toplumsal çevreleri de incelemek ve bu çevrelerde işleyen toplumsal cinsiyet ilişkilerini açığa çıkarmak gerekmektedir. Bu incelemelerin kişilik tipolojilerine dönüşmemesi için ise erkekler arasındaki toplumsal cinsiyet ilişkilerini göz önünde bulundurmamak gerekmektedir (Connell, 2019b: 149-150).

1.4.3.1. Hegemonik Erkeklik

Hegemonik erkeklik kavramı, ilk olarak S. J. Kessler, D. J. Ashenden, R. W. Connell ve G. W. Dowsett tarafından 1982 yılında gerçekleştirilen Avustralya liselerindeki toplumsal eşitsizliğe ilişkin bir alan araştırmasında yer alan raporlarda ele alınmıştır (Kessler ve

diğerlerinden akt. Messerschmidt, 2019: 56). Bunun yanı sıra kavram, Connell'in çalışmalarında¹¹ geliştirilmiştir (Messerschmidt, 2019: 56).

Hegemonik erkeklik, belli kalıplara uyan erkeklerle özdeşleştirilmiştir ve bu kalıpları yalnızca belli bir erkek kitlesi karşılayabilmektedir. Sancar'a (2020: 30) göre hegemonik erkeklik, iktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu bir erkeklik imgesidir.

“En genel anlamıyla, ‘iktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu erkeklik imgesi’ne işaret eden bir kavram olarak tartışmaların merkezine oturdu. Hegemonik erkeklik izinin aranacağı genel harita aşağı yukarı şöyle çizildi: *Genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar, spor dallarının en azından birisini başarılı olarak yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansa sahip erkeklerin temsil ettiği erkeklik.*” (Sancar, 2020: 30).

Sancar'ın hegemonik erkeklik için aranan özelliklere bakıldığında yaşlı, kırsal akanda yaşayan, eşcinsel, işsiz, bedensel engeli bulunan erkekler ötekileştirilmektedir. Bu ötekiliğin kurulması ise iktidar ilişkilerine bağlıdır. Yönetici sınıfın kültürel ve entelektüel alanlarda üstünlüğü elinde tutması, iktidarı yaratmaktadır. Bu anlamda Hegemonya kavramı büyük ölçüde Marksist analiz bağlamında geliştirilmiştir (Hearn, 2004: 53). Connell'in erkeklik çalışmalarında yararlandığı hegemonya kavramı, Anthony Gramsci'nin çalışmalarına dayanmaktadır. Gramsci'nin hegemonya formülasyonunda kültürel ve entelektüel alan, Marx ve Engels'e göre çok daha önemlidir ve yalnızca ekonomik yapının bir etkisi olmaktan çok daha fazla siyasi etkiye sahiptir (Hearn, 2004: 53). Ekonomik ve kültürel alanlar, bütün toplumsal yapı ve ilişkiler etkilemekte ve belirlemektedir. Bu alanlar, belli grupların yüksek sınıfa ait olmasına da sebep olmaktadır. Gramsci'nin hegemonya teorisi, egemen (ekonomik) sınıfın toplumu nasıl kontrol ettiğini, durum tanımına baskı yaptığını açıklamaktadır. Hegemonya, tahakküm altına alınan grupların aktif rızasını içermektedir ve hegemonyanın inşasında devlet, hukuk, kapitalizm ve entelektüeller gibi birçok siyasi aktörlerin ağları da yer almaktadır (Hearn, 2004: 53-54). Tahakküm altındaki grupların rızası, popüler kültür ürünleri ile birlikte üretilir. Popüler ürünlerin tüketimi egemen ideolojinin benimsenmesine yardımcı olmaktadır.

“Bugün bile sözlü iletişim yazılı iletişimden çok büyük bir hızla, eylem alanına ve duygusal eşzamanlılığa sahip olan bir ideolojik nüfuz aracıdır. Meydanlardaki hoparlörler her türlü yazılı iletişim aracıdır (Tiyatro-sinema-radyo-kitaplar, dergiler, gazeteler ve duvar gazeteleri- karşısında üstün durumdadır: fakat yüzeysel olarak, derinlemesine değil).” (Gramsci, 2012: 466).

Gramsci'nin sınıf ilişkileri analizinden ortaya çıkan hegemonya kavramı, bir grubun toplumda yönetici konumu üzerinde hak iddia edip bunu sürdürmesini sağlayan kültürel

¹¹ Messerschmidt'in belirttiği olduğu çalışmalar: Connell, R. W. (1982). “Class, Patriarchy and Sartre's Theory of Practice”. *Theory and Society*, (11), 305-320. ve Connell, R. W. (1983). *Which Way Is Up? Essays on Sex, Class and Culture*. Allen & Unwin, Sydney. Künyeli çalışmalarıdır.

dinamiği ifade etmektedir (Connell, 2019b: 150). Toplumsal yapıda güç ve iktidar sahibi olan erkekler, hem kadınlar hem de erkeklerin karşısında söz sahibi olarak konumlandırılır.

Erkeklik biçimleri içinde her zaman bir erkeklik biçimi, kültürel olarak diğer erkeklik biçimlerinin önüne geçmektedir. Hegemonik erkeklik, toplumsal cinsiyet pratiğidir (Connell, 2019b: 150). Hegemonik erkeklik, toplumda erkeklerin baskın, kadınlarınsa madun konumda kalmalarını teminat altına almaktadır. Ancak teminatı sağlayan, hegemonik erkekliğin en belirgin taşıyıcılarının, toplumdaki en nüfuzlu insanlar olması gerekmez. Hegemonik erkekliğin temsili, günlük yaşamdan yer alan erkeklerden kültürel ürünlere ve toplumsal kurumlara kadar geniş bir alana sahiptir. Connell'e (2019b: 151) göre, "sinema oyuncularını, hatta hayali karakterler ile film karakterleri bile hegemonik erkekliğin timsalleri, yani emsal erkeklik[ler] olabilirler". Bu sebeple kültürel ürünler olarak görülen dizi karakterlerinin toplumsal cinsiyet rolleri ve erkeklik temsillerinin incelenmesi önem kazanmaktadır.

Gramsci'nin hegemonya kavramını, her zaman tarihsel değişim içinde liderlik için toplumsal bir mücadele gerektirmektedir (Connell, 2019b: 151). Benzer bir şekilde hegemonik erkeklik de erkekler için kalıcı bir statü değildir. Hegemonik erkeklik elde edilmelidir ve elde edildikten sonra her an korunması için çaba gösterilmesi gerekmektedir. Sürekli bir mücadele olan bu erkeklik biçimiyle her zaman belirgin ve tek bir biçimde karşılaşmak da mümkün değildir. Hegemonik erkeklik, karmaşık ilişki yapılarında elde edilir ve bu ilişki yapılarıyla iç içe bir yapıya sahiptir. Bu yapılar, Carrigan ve diğerlerine (1985: 592) göre, belirli bir erkeklik tanımını diğer erkeklik türlerine dayatma yeteneği "hegemonya" ile vurgulanan noktanın bir parçasıdır. Öte yandan Carrigan ve diğerleri, hegemonik erkekliğin tanımının basitleştirilmesine karşı çıkar, hegemonik erkeklik oldukça karmaşıktır (1985: 592). Hegemonik erkekliği tanımlamak, belirli erkek gruplarının güç ve zenginlik konumlarında nasıl yerleşik hale geldikleri ve egemenliklerini sağlayan toplumsal ilişkileri nasıl meşrulaştırdıkları ve yeniden ürettikleri ile ilgili bir sorgulamadır (Carrigan ve diğerleri, 1985: 592). "Hegemonya" her zaman tarihsel bir duruma, gücün kazanıldığı ve elde tutulduğu bir dizi duruma işaret etmektedir (Carrigan ve diğerleri, 1985: 594). Hegemonik erkekliğin inşası, farklı erkeklik biçimleri arasında bir "itme ve çekme meselesi" değil, farklı erkeklik gruplarının oluşturulması meselesi olarak görülmelidir (Carrigan ve diğerleri, 1985: 594). Hegemonik erkeklik statüsüne erişim, sürekli çaba ve onay gerektiren bir durumdur; sabit bir konum değildir. Ayrıca bu tür erkeklik, toplumda geniş bir erkek kesiminin suç ortaklığı ve onayıyla meşrulaştırılmaktadır

Connell'e (2000: 30) göre, hegemonik erkeklik en yaygın erkeklik modeli olmak zorunda değildir. Diğer erkeklik biçimleri de aynı anda var olmakta ve aynı anda üretilmektedir.

Bu durumun çağdaş Avrupa/Amerikan kültüründe en önemli örneği, eşcinsel erkekliği olan ikincilleştirilmiş erkeklikler yer almaktadır. Ayrıca, etnik azınlıklar gibi sömürülen ya da ezilen gruplarda üretilen, hegemonik erkeklikle birçok özelliği paylaşabilen ancak toplumsal olarak “yetkisizleştirilmiş” toplumsal cinsiyet biçimleri olan marjinalleştirilmiş erkeklikler de bulunmaktadır. Ataerkil kazançların kabulü etrafında örgütlenen, ancak ataerkilliği savunmak için militan olmayan erkeklikler de vardır. Bunlar suç ortağı erkeklikler olarak adlandırılabilir (Connell, 2000: 30-31). Sonraki başlıklarda bu erkeklik biçimleri açıklanacaktır.

Hegemonik erkeklik kavramı, küçük bir azınlık erkeğin bütün iktidar ve güç pozisyonlarını nasıl elde tuttuğunu, bu gücü nasıl meşrulaştırdığını ve tahakkümü yeniden var edebildiğini açıklamaya çalışmaktadır (Sancar, 2020: 32). İktidarı elinde tutan hegemonik erkeklik, sayıca çok az olmasına rağmen geniş bir erkek kesiminin onayı ve suç ortaklığı ile beslenen bir hegemonik oluşumdur. Hegemonik erkeklik pratiklerini onaylama, katılma ya da bu pratikler karşısında sessiz kalmanın karşılığında farklı erkeklikler, maddi kazanç ve ayrıcalıklar elde etmektedir (Sancar, 2020: 32). Erkek, yalnızca hegemonik gruba dahil olmak zorunda değildir, sessiz kalarak bile kazanç sağlayabilmektedir. Bu kazanç ve ayrıcalıklar, eril fanteziler ve zevk alma odağındaki erkek eğlenceleri dünyasına katılma, kadınsı-eşcinsel erkekleri aşağılama ve dışlama özgürlüğü, alt sınıf erkeklerin kızgınlıklarını boşaltmak için barlarda, sokaklarda ya da futbol maçlarında taşkınlık yapmalarının hoş görülmesi, erkeklerin kadınlar üzerinde sağladığı iktidardan yararlanma gibi ayrıcalıklardır (Sancar, 2020: 32). Hegemonik erkeklik biçimine dahil olamayan ancak karşı da durmayan erkeklik biçimleri, bu düzenin sürekli üretilmesine sebep olmaktadır. Bu erkeklik biçimleri, hegemonik erkekliğin de çeşitli alanlardaki yansımalarını da göstermektedir. Hegemonik erkeklik tek bir biçimde işlemez, öteki erkekliklere ve toplumsal ilişkiler karşısında güç sahibi olabilir.

Hegemonik erkeklik, farklı sınıfsal bağlamlarda ve aile modelleri içinde çeşitli şekillerde işleyebilmektedir (Sancar, 2020: 31-32). Yönetici sınıfındaki ailelerde yaşam, erkeğin kariyer ve başarılarına odaklıdır ve bunu devamlı kılacak şekilde erkeğin özgüveninin yüksek tutulmasına çabalanmaktadır. İşçi sınıfı erkeğinde motive edilecek bir kariyer olmadığı için eril üstünlüğünü ve ayrıcalıklı konumunun ailenin geçimini sağlama becerisine bağlamaktadır. İşçi sınıfı ailesinin erkeğinin konumunu güçlendirmesi ise dinle ya da etnik kimliklerle desteklenen erkek üstünlüğü ve önceliği zihniyetinden sağlanabilmektedir. Farklı erkeklik stratejilerinin var olması, işçi sınıfı erkekliğinin hegemonik erkek olmadığı anlamına gelmez, her ikisi de bir tür hegemonik erkekliktir (Sancar, 2020: 32). Farklı erkekliklerin arasındaki hegemonik mücadelenin temeli zorla boyun eğdirmekten çok, ikna yoluyla

onaylatılan bir iktidar olmasına dayanmaktadır (Sancar, 2020: 32; Carrigan ve diğeri: 195: 587). Hegemonik erkeklik için yalnızca tek bir çeşit ikna ve dayatma yolu yoktur.

Hegemonik erkeklik, her zaman kadınlarla ilgili olduğu kadar ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edilmektedir (Connell, 2019a: 268). Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşimler, ataerkil toplumsal düzeninin işleyişinin parçasıdır. Hegemonik erkeklik asıl olarak bir erkek grubunun silah zoruyla ya da işsiz bırakma tehdidiyle başka bir erkek grubunun üzerinde kurduğu üstünlük değil, dinsel öğreti ya da pratikten kitle iletişimin içeriğine, ücretlendirme yapılarından ev tasarımına gibi birçok karar verme mekanizmasına kök salan üstünlük hegemonyadır (Connell, 2019a: 269). Hegemonik erkeklik aynı zamanda, egemen olması nedeniyle diğer seçenekleri ortadan kaldırmaz. Güçler dengesi içinde kazanılan bir üstünlük anlamına gelmektedir (Connell, 2019a: 269). Hegemonik erkeklik, bir hiyerarşi oluşturur. Diğer örüntüler, yani ötekiler, ve (erkeklik biçimleri gibi) gruplar, ortadan kaldırılamaz, ikincil konuma itilir (Connell, 2019a: 269). Hegemonik erkeklik, kadınlarla ve tabi kılınmış, ikincil konumdaki erkekliklerle ilişki içinde inşa edilmektedir (Connell, 2019a: 271). Atay'ın (2004: 13) belirtmiş olduğu “erkeklik en çok erkeği ezer” ifadesi, erkekliğin üretimi ve yeniden üretimi sürecinde yaşanan toplumsal kabullerin, erkekleri de erkeklikten muzdarip ettiğini ortaya çıkarmaktadır. “Türkiye’de de hâkim erkeklik sertlik, saldırganlık, şiddet, öfke ve uzlaşmazlıktır.” (Laloğlu, 2018: 397). Öte yandan hegemonya, güce dayalı üstünlük anlamına gelmese de güce dayalı üstünlüğü de bünyesinde barındırır ve hegemonya ve üstünlük, birbirleriyle uyumludur. Hegemonik erkeklik ve eril şiddet arasındaki bağlantı ise basit bir bağlantı değildir ancak birbirine yakındır (Connell, 2019a: 269). Kadınlar açısından bakıldığında, kendilerini hegemonik olmayan erkekler tarafından da ezilmiş hissedebilen kadınlar, hegemonik örüntüyü daha tanıdık ve katlanılır bulabilirler (Connell, 2019a: 271). Hegemonik erkeklik, meşruluğunu kaybetmekte tehlikesiyle her zaman yüz yüze olduğu için toplumsal cinsiyet rollerine uymayan davranışlardan sürekli kaçınır. Bu kaçınma, hegemonya karşısında öteki olan her şeyi kapsamaktadır.

Hegemonik erkeklik kodlarına uygun davranmayan ve dolayısıyla toplumdaki erkeklik algısının dışında kalan erkekler, kılıbıklık, yumuşaklık, kadınsılık ya da erkek olmamak gibi benzer ifadelerle aşağılanmaktadır. Bu aşağılanmaya maruz kalmak istemeyen erkekler, bu tür davranışları onaylamıyor olsa da zaman zaman bir “erkeğin” davranması gerektiği gibi davranmaya çalışmakta, belirlenmiş kodların dışında kalan davranışlardan kaçınmaktadır. Bu noktada hegemonik erkeklik dikey (hencinsler arası) ve toplumsal güç ilişkileri üzerine kurulmuştur (Çakır, 2015: 77-78). Hegemonik erkekliğin pekiştirilme alanlarından biri dikey ilişkilerdir. Bu pekiştirme pratiklerinden dolayı erkekler arasındaki ilişkilerin samimi ve kalıcı

ilişkiler olduğuna inanılmakta ve bu durum, delikanlı, harbi, dobra, racon ve benzeri sıfatlarla pekiştirilmektedir. Ancak delikanlılık anlatısını kuran bütün unsurlar, erkekler arasında hiyerarşik yapılar oluşturmaktadır (Çakır, 2015: 77-78). Delikanlılık anlatısı, erkeğin kendisini daha çok kanıtlama ihtiyacı yaratır ve bu ihtiyaç karşı cinsle olduğu kadar hemcinsleri üzerinden de giderilir. Hegemonik erkeklik, yalnızca erkekler arasında görülen farklılıkları vurgulamaz, erkekler arasındaki ittifak, egemenlik ve boyun eğme ilişkilerine de değinmektedir. Bu ittifak, egemenlik ve boyun eğme ilişkileri ise sıkça eşcinsel erkeklere karşı görülmektedir. Eşcinsel erkekler, hâkim taraf olan heteroseksüel erkekler tarafından dışlanmakta ya da saldırıya uğramaktadır (Çakır, 2015: 77-78). Öteki olarak kabul edilen eşcinsel erkekler ya da bedensel engellere sahip erkekler karşısında toplumda kabul gören heteroseksüel ve sağlıklı erkekler kendini daha çok kanıtlar. Hem öteki erkekler karşısında hem de kadınlar karşısında hegemonik erkekliğin kanıtlama biçimleri arasında şiddet ilişkileri de görülmektedir.

Türk'e (2015: 91) göre, hegemonik erkeklik ve şiddet ilişkisinde dikkat edilmesi gereken ilk nokta şiddetin bir erkeklik ideolojisi oluşudur ve şiddet hegemonik erkeklik içinde araçsal bir pratiktir. Şiddet ve erkeklik ilişkisi sıkça erkekliğin şiddet göstererek kanıtlanması şeklinde somutlaşmaktadır (Collier'den akt. Türk, 2015: 91). Hegemonik erkeklik ve şiddet, somut olarak en sık kadınlara karşı uygulandığı görülmektedir. Şiddet, kabul görme, sorun çözüme, erkekliği pekiştirme, kendini kanıtlama gibi amaçlara hizmet etmektedir.

Erkekler sevgili, baba ya da koca gibi tikel görünüşleriyle, şiddeti potansiyel olarak uygulayabilecek bir güce sahiptir ve bu güç, zaman zaman kabullenme, saygı görme ya da sorun çözüme gibi belirli bir amacın gerçekleştirilmesi için şiddetin edimselliğe çevrilmesine yol açmaktadır (Türk, 2015: 91-92). Şiddet, pratik bir sorun çözüme metodu olarak kullanılmaktadır. Aynı zamanda şiddet, hegemonik erkekliğin kuruluş ve yeniden üretim sürecini içeren bir performanstır. Erkeğe atfedilen güç, dayanıklılık, cesaret, kahramanlık gibi motifler (Türk, 2015: 92) hem erkeklerin kendi homososyal topluluğu içinde hem de toplumsal yaşamda yeniden üretilmektedir. Dolayısıyla şiddet, yalnızca hegemonik erkeklik pratiklerinin bir sonucu değildir, hegemonik erkekliği de yeniden üreten bir zemin oluşturmaktadır.

“Erkeklik bir yandan her şeyi düzenleyen müktedir bir bakışa dayanırken, bir yandan da baktığı her yerde kendisi için yeni bir sınav ve risk gören bir eğilimi taşır bünyesinde. Erkeklik ideolojisinin zayıflayacağından, hegemonik erkekliğin hegemonik olmaktan çıkacağından, ezcümle meşru erkeklik hallerinin kaybolacağından duyulan korku hegemonik erkekliğin yeniden üretiminde şiddeti araçsallaştırır. Hegemonik erkekliğin değerleriyle uyumlu işleyen şiddet, basitçe bir uzantı olmaktan çıkıp kurucu bir zemin halini alır.” (Türk, 2015: 94).

Erkeklik sürekli kanıtlanması ve yeniden üretilmesi gereken, sosyo-kültürel olarak garantiye alınmış toplumsal bir değerdir ancak aynı zamanda sürekli olup olmadığından emin olunamayan bir konumdur (Hacısoftaoğlu ve Bulgu, 2015: 118). Bu emin olamama ve güvensiz konum, erkekliğin şiddetle ilişkisini sağlamlaştırmaktadır (Hacısoftaoğlu ve Bulgu, 2015: 118). Kaufman, erkeğin uyguladığı şiddet biçimlerini üçgen şeklinde bir zeminle açıklamaktadır (Kaufman'dan akt. Hacısoftaoğlu ve Bulgu, 2015: 117). Bu üçgeni oluşturan üç noktayı erkeklerin kadınlara yönelttikleri şiddet, erkekler arası şiddet ve erkeğin kendine yönelttiği şiddet oluşturmaktadır. Kadına yönelik şiddet, evrensel düzeyde en yaygın ve yıkıcı problemdir ve en çok incelenen konuyu oluşturmaktadır. Öte yandan eril şiddet, yalnızca kadına yönelik değil, erkeklerin hemcinsine uyguladığı ve hatta kendisine de uyguladığı şiddet olarak da karşımıza çıkmaktadır. Üçgeni oluşturan noktalar, birbiriyle ilişki içindedir ve her şiddet türünü anlamak için diğer noktaları da incelemek gerekmektedir. “Kaufman'ın şematik çerçevesinde aktarılan noktalar birbiriyle ilişki içinde işlemekte ve şiddetin toplumsal düzeyde beslenmesine, daha geniş ölçekte toplumsal cinsiyet düzeninin devamının sağlanmasına katkıda bulunmaktadır.” (Hacısoftaoğlu ve Bulgu, 2015: 117).

Kadınlara yönelik olan eril şiddet, farklı biçimlerde sergilenmektedir. Bhasin'e (2003: 29) göre, cinsel şiddet ve cinsel sömürü yöneten sınıfın sömürülen sınıfı yola getirmek için kullandığı araçlardır. Arazi sahiplerinin ya da gücü elinde bulunduranların isyancı köylü ve tarım işçisi erkekleri, yalnızca döverek ya da kulübelerini yakarak cezalandırmakla tatmin olmadığını, pek çok durumda kadınların cinsel şiddete maruz kaldığını belirten Bhasin, bu eylemlerin hedefinin kadınlardan ziyade yoksul sınıfın erkekleri olduğunu vurgulamaktadır (Bhasin, 2003: 29). Kadınlar, yoksul erkeklerin sahip olduğu tek mülkiyet olarak görülmektedir ve yoksul erkeklerin kadınlarına uygulanan cinsel şiddet, erkeklerin güçsüz ve mülkiyetsiz konularını pekiştirecek bir derstir (Bhasin, 2003: 29). Yoksul kadınlara yönlendirilen cinsel saldırı ve şiddet, erkekleri bastırmanın ve güç ilişkilerini sabitlemenin bir silahı olarak görülmektedir. Sınıfın yönetimi ve kadınlar üzerindeki baskı iç içe geçmiştir ve toprağa sahip olan erkek, toprak üzerinde yaşayan kadınlara da sahiptir (Mies'ten akt. Bhasin, 2003: 29).

Dünyada erkeklik çalışmalarının çoklu erkeklikler olarak algılanması ve iktidar eleştirileriyle birlikte ele alınmasının ardından gelişmiş ve 1980 ve 1990'lı yıllarda 500'e yakın kitap yayımlanmıştır (Yücel, 2014: 71). Türkiye'de erkeklik ve hegemonik erkeklik üzerine yapılan çalışmalar ise dünyadaki gelişmelerle paralel zamanlarda ortaya çıkmıştır. Türkiye'de erkeklik çalışmaları, çok sinema ve politika eleştirisi olarak görülmektedir (Yücel, 2014: 71). Volkan Yücel, 2014 yılında yayımlanan *Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması* adlı çalışmasında, 1966-2012 yılları arasında yayımlanan, Türkiye'de erkeklik literatürünü tablo

şeklinde derlemiştir. Yücel (2014: 72-79), tablosunda Türkiye’de erkeklik literatürünü Cevdet Kudret’in 1966 yılında yayınlanan *Dilleri Var Bizim Dile Benzemez* kitabı ve aynı yıl Agah Sırrı Levend’in Türk Dili Dergisi’nde yayınlanan *Baba Oğlu Neden Anlamaz?* makalesiyle başlatmıştır. Türkiye’de kuramsal bir literatürün oluşması ve erkeğin sorunsallaştırılmasını sağlayan en kapsamlı yayınlar ise Kandiyoti’nin (1992) *Ataerkil Örüntüler* makalesi ve Saraçgil’in (2005) *Bukalemun Erkek*, Aslan’ın (2005) *Bu Kabuslar Neden Cemil?*, Sancar’ın (2009) *Erkeklik: İmkansız İktidar* ve Selek’in (2009) *Sürüne Sürüne Erkek Olmak* kitapları olarak listelenmiştir¹² (Yücel, 2014: 71, 80). Çalışma 2014 yılında kitap olarak basıldığı için, 2024 yılına kadar yayınlanan lisansüstü tezler, makale ve kitaplar yer almamaktadır. Bu yıllar arasında erkekliğin ve hegemonik erkekliğin sorgulanması medya alanlarında, kültürel ürünlerde, din, ideoloji, askerlikte ve benzeri, toplumun kamusal ve özel yaşamı kapsayan her alanında gerçekleşmiştir. Yıllar içinde çeşitli çalışmalar odak grup görüşme yöntemiyle il bazında, üniversite öğrencileriyle ya da meslek gruplarıyla gerçekleştirilmiştir. Çalışmalar, Türkiye’de erkekliğin ve hegemonik erkekliğin sorgulanması ve açığa çıkarılması amacıyla gerçekleştirilmektedir.

1.4.3.2. İşbirlikçi Erkeklik

Güç ve iktidarı elinde tutan hegemonik erkeklik, az sayıda erkekler tarafından temsil edilmesine rağmen, erkekler arası hiyerarşinin en üst basamağıdır. Irk, sınıf, cinsel yönelim, iş sahibi olma gibi toplumsal alanlarda belirlenen hegemonik erkeklik, tek başına bir erkeklik biçimi değildir ve diğer erkeklik biçimleriyle güçlü bir ilişki içindedir. Bu ilişki biçimlerinden biri de hegemonik erkeklik biçimine dahil olamayan ancak hegemonik erkeklik tarafından dışlanmayan ve onun gücünden yararlanan erkekliklerdir.

Erkeklik biçimleri arasında *işbirlikçi* ya da *suç ortağı* (*complicity*) olarak adlandırılan bu erkeklik biçimi, Hearn’e (2004: 59-61) göre, diğer biçimler arasında hegemonik erkeğe en yakın olanıdır. Hegemonik erkeklik, güç ve etki alanından dolayı geniş çaplı erkek gruplarının dahil olması olası değildir. Bu sebeple hegemonik erkeklik, az sayıda erkeğin karakterine karşılık gelebilirken yine de çok sayıda erkek, hegemonik modelin sürdürülmesinde birer suç ortağıdır (Reeser, 2020:21). İşbirlikçi erkekler, bariz bir şekilde güç ve iktidar sahibi değildir. Hegemonik biçime fırsat bulduğunda dahil olmak ister ve bu yüzden onu destekleyen fikirlere ve eylemlere sahiptir. Messerschmidt (2019: 62), işbirlikçi erkekliğin hegemonik erkekliği içermediğini ancak eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerinin bazı yararlarını kullandıklarını ve dolayısıyla pratikte hegemonik erkekliğin sürdürülmesine yardımcı

¹² Yücel’in (2014) çalışmasında, adı geçen eserlerin ilk basım yıllarına yer verilmiştir.

olduklarını belirtmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin karşısında durmayan işbirlikçi erkeklik biçimi, bu eşitsizliğin de sebeplerinden biridir.

Connell'e (2019a: 271) göre, hegemonik erkekliğe yardımcı olan işbirliğinin/suç ortaklığının çeşitli nedenleri vardır ve bu nedenlerin incelenmesi, cinsel politika sisteminin tümünün aydınlatılmasını sağlayacaktır. İşbirlikçi erkeğin toplumda kendisine yer bulma çabası, bastırılmış şiddet ve güç istenci, suç ortaklık nedenlerinden bazılarıdır. Öte yandan fantezilerin tatmini, bu nedenlerden biri olarak görülmektedir. Bir diğer neden olarak görülen yer değiştirmiş saldırganlık ise aksiyon ve "vurdulu kırdılı" pek çok filmin popüler oluşunun örneği olarak görülmektedir (Connell, 2019a: 271). Şiddetin bir erkeklik ideoloji olması, işbirlikçi erkeklerin bu tarz aksiyon filmlerine ilgi duymasının sebebidir. Günlük hayatında bu aksiyon ve şiddeti yaşayamayan erkekler, katarsis duygusunu filmler üzerinden yaşama isteği duyabilir. İşbirlikçi erkekliğin temel nedeni ise erkeklerin büyük bir çoğunluğunun kadınların tabi kılınmasından faydalanması ve hegemonik erkekliğin de kadınların tabi kılınmasından elde ettiği üstünlüğü kültürel olarak ifade etmesidir (Connell, 2019a: 271). İşbirlikçi erkekler, hegemonik değildir ancak bu biçimden yarar sağlamakta, çıkarlarını kullanmaktadır ve ataerkil düzenle ve hegemonik modelle ilgili bir sorunları yoktur (Anbarlı, 2019: 91).

Connell, birçok erkeğin hegemonya yapısından faydalandığını ve böylece 'ataerkil kar payları' elde ettiğini, ancak aksi takdirde kendilerini erkekliğin baskın düzenlemelerinden veya ifadelerinden uzak tutabileceklerini belirtmektedir (Laurie, 2022: 68). Ataerkil kâr payı, erkeklerin bir grup olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sürdürülmesinden elde ettikleri avantajlardır. Para kazanmanın yanı sıra ötekiler üzerinde otorite kurma, saygı görme, hizmet görme, toplumsal kurumlarda güç elde edebilme ve erkeğin kendi hayatında kontrol sahibi olması da ataerkil kâr payıdır. Bu kâr payı, kadınlar üzerinden kazanılırken erkeklik hiyerarşisinde de geçerlidir. "Ataerkil kâr payını gerçekleştirecek şekillerde inşa edilen erkeklikler, ataerkilliğin ön cephe birlikleri olmanın gerilimleri veya riskleri olmadan, bu anlamda suç ortağıdır" (Connell'den akt. Laurie, 2022: 68). Bu şekilde Connell, hegemonik erkekliğin, yalnızca hegemonik bir projeyi pekiştirmedeki işlevleriyle bağlantılı olan çok çeşitli cinsiyetli toplumsal pratikler tarafından desteklendiğini kabul etmek için "suç ortaklığı" kavramını kullanmaktadır. Suç ortağı olmak, bir ötekinin ortak durumuna ya da çıkmazına dahil olmaktır. Kişi bu ortak durumdan fayda sağlayabilir ve suç ortağı olabilir (Laurie, 2022: 68).

Ataerkinin kazançlarından yararlanan birçok erkek, bu durumda işbirlikçi erkeklerden bahsedilmektedir, eşlerine ve annelerine saygı gösterir, kadınlara karşı şiddete başvurmaz, ev işlerini paylaşmaya alışkındır ya da aylık maaşını eve getirebilir ve "kendisini feministlerin sutyen yakan aşırılıkçılar olduklarına kolaylıkla inandırabilmektedir" (Connell, 2019a: 154-

155). Ataerkil kazançlar, erkeğin toplumsal cinsiyet düzenine ve erkeklik hiyerarşisine karşı çıkmadan kolayca sürdürmesine yardımcı olur. Bu durum, işbirlikçi erkekler için bir konfor alanı oluşturmaktadır. Konfor alanından yararlanmayı tercih eden işbirlikçi erkeklik biçimi, erkeklik hiyerarşisinde kendinden daha alt basamaklarda olan erkeklik biçimleri karşısında ise hegemonik erkeklığe dahil olma şansı elde etmektedir. Erkeklığın ve erkeklik biçimlerinin sürekli kazanılması ve korunması gereken bir alan olduğunu ve bu biçimlerin kalıcı bir durum olmadığını işbirlikçi erkeklik üzerinden somut bir şekilde görmek mümkündür. İşbirlikçi erkekler hem kadınlar hem de diğer erkekler arasında kurulu olan eşitsiz düzenden kar elde etmekte ve baskı mekanizması olarak hareket edebilmektedir.

1.4.3.3. Madun Erkeklik

Hegemonya, toplumun geneline hâkim olan kültürel tahakküm ile bağlantılı bir olgudur ve bu genel sınırlar dahilinde, erkek grupları arasında toplumsal cinsiyetten kaynaklanan ve kesin olarak belirlenmiş bir takım egemenlik ve madunluk ilişkileri yer almaktadır (Connell, 2019b: 152). Madun, Türk Dil Kurumu'na göre "alt, ast" anlamına gelmektedir (TDK, 2024). Erkeklik biçimleri arasında da madun erkeklik biçimi, hegemonik ve işbirlikçi erkeklik biçimlerinin altında yer almaktadır.

Hegemonik erkeklik, "erkek rolü" olarak değil, aralarında genç ve efemine erkeklerin yanı sıra eşcinsel erkeklerin de bulunduğu diğerlerinin tabi olduğu belirli bir erkeklik çeşididir (Carrigan ve diğerleri, 1985: 587). Toplumsal normlar heteroseksüel, cesur, güçlü, maceracı, genç ve sağlıklı erkekleri en güçlü erkeklikler olarak konumlandırırken madun ve marjinal erkeklik biçimlerini, zayıf ve öteki olarak görmektedir. Ataerkil cinsel ilişkiler içinde ezilenler genel olarak erkekler değil, belirli erkek gruplarıdır ve durumları kadınların erkeklere tabi kılınmasının genel mantığıyla farklı şekillerde ilişkilidir. Eşcinselliğin ele alınması, toplumsal ilişkilerin bir yapısı olarak erkeklığın dinamik bir kavranışının başlangıcını sağlayacaktır (Carrigan ve diğerleri, 1985: 587). Erkekler söz konusu olduğunda en önemli ayırım, hegemonik erkeklik ile çeşitli ikincil erkeklikler arasındadır (Carrigan ve diğerleri, 1985: 590). İkincil erkekliklerden en çok ön plana çıkanı ise madun erkekliktir. Hegemonik erkeklığın tam karşısında, hegemonik formda temsil edilen meşru erkeklik biçimlerinin dışında konumlandırılan ve kontrol edilen, baskı altında tutulan ve boyun eğdirilen ikincil erkeklik biçimleri yer almaktadır (Swain, 2005: 221). Hegemonik erkeklik ne kadar güçlüyse madun erkeklik biçimi de o kadar karşısında, güçsüz görülmektedir. Tüm erkeklik biçimleri kadınsılığa karşıt olarak inşa edildiğinden, eril hiyerarşinin en altında konumlandırılanlar sembolik olarak kadınsılığa asimile edilecek ve kadınsı biçimlerle pek çok ortak noktaya sahip olma

eğilimindedir (Gilbert ve Gilbert'den akt. Swain, 2005: 221). Madun erkeklik biçimi ise kadınsılığa yakın görülümekte ve bu nedenle, zayıf, güçsüz, öteki ve sapkın görülmektedir.

Bird, homososyal ve heteroseksüel etkileşimler yoluyla hegemonik erkekliğin erkeklerin sorumlu tutulduğu norm olarak sürdürüldüğünü savunmuştur (Bird'den akt. Collinson ve Hearn, 2005: 299). Bird'e göre erkek homososyalliği (erkeklerin sahip olduğu cinsel olmayan çekicilikler olarak kavramsallaştırılmıştır) duygusal kopuş, son derece rekabetçi olma ve kadınları cinsel nesnelere olarak görme ile ilgilidir. Birbiriyle ilişkili bu değerler hegemonik erkekliği sürdürür, ikincil erkekliği bastırır ve erkekler arasında bir hiyerarşi düzenini yeniden üretir (Collinson ve Hearn, 2005: 299).

Toplumsal baskı, eşcinsel erkekleri, erkekler arasındaki toplumsal cinsiyet hiyerarşisi yapısında en alt basamağa yerleştirmektedir (Connell, 2019b: 153).

“Ataerkil ideolojide eşcinsellik, hegemonik erkeklikten simgesel olarak dışlanan ne varsa onu bünyesinde barındırır (...). Dolayısıyla hegemonik erkekliğin gözünden bakıldığında eşcinsellik, kolaylıkla kadınsılık olarak görülebilmektedir. Bu da -kimi eşcinsel kuramcılara göre- homofobik saldırıların gaddarlığının asıl nedenidir. Eşcinsel erkeklik en göze çarpan erkeklik olmakla beraber, yegâne madun erkeklik tipi değildir. Bazı heteroseksüel erkekler ve oğlanlar da meşruiyet alanından dışlanmaktadır. Zengin bir hakaret dağarcığı bu sürece damgasını vurmaktadır: “pısırık”, “muhallebi çocuğu”, “ahmak”, “beceriksiz”, “hanım evladı”, “tabansız”, “dönek”, “ödlek”, “çıtırdıldım”, “bamy”, “sümsük”, “salon erkeği”, “ılık”, “mıymıntı”, (...) “süt oğlanı”, “ana kuzusu”, “dört göz”, “mülayim”, “ebleh”, “korkak” vb. Burada da simgesel olarak erkekliğin kadınsılıkla bulanıklaştırıldığı aşıkardır.” (Connell, 2019b: 153).

Madun erkekliğin dışlanması en büyük nedeni, günlük dile yansıyan ifadelerden de görüldüğü üzere kadınlara ve kadınsılığa yakın görülmesidir. Erkeğin daha az erkek olması, daha çok kadınsı olması anlamına gelmektedir. Kadın olmak halihazırda toplumda ikincil olmak demektir bu sebeple *kadınsı bir erkek olmak* erkeğin sınıfını düşürecektir.

Heteroseksüel erkeklerin tahakkümü ve eşcinsel erkeklerin madunlaştırılması, Connell'e (2019b: 152) göre, çağdaş Avrupa/Amerika toplumlarındaki en önemli sorundur. Bu durum eşcinselliği ya da eşcinsel kimliği kültürel anlamda damgalamakta ve aynı zamanda yalnızca damgalanmaktan fazlasını içermektedir. Eşcinsel erkekler, tamamen maddi pratikler aracılığıyla heteroseksüel erkeklere bağımlı kılınmaktadır. Eşcinsel erkekler, günlük hayatlarında siyasi ve kültürel dışlanma, kültürel taciz, yasal şiddet, sokak şiddeti, ekonomik ayrımcılık ve kişisel boykotlar gibi ayrımcı pratiklere maruz kalmaktadır (Connell, 2019b: 152-153). Toplumda dışlanan bu erkeklik biçimi günlük yaşamdan iş yaşamına kadar ayrımcılık ve şiddetle karşı karşıya kalmaktadır.

1.4.3.4. Marjinal Erkeklik

Connell'in (2019b: 155) sınıflandırmasına göre, hegemonya, işbirliği ve madunluk, toplumsal cinsiyet düzeni içinde kurulan ilişkilerdir. Toplumsal cinsiyetin sınıf, ırk ya da din gibi diğer yapılarla etkileşimi, erkeklik biçimleri arasında daha fazla ilişkiyi olanaklı kılmaktadır (Connell, 2019b: 155). Ancak erkeklik biçimleri arasındaki farklar, toplumsal cinsiyet düzeninin yanı sıra erkekliğin sınıf, ırk, etnik köken ve din gibi çeşitli toplumsal yapılar tarafından da belirlenmektedir. Örneğin hegemonik erkekliğin temelleri olan “genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar, spor dallarının en azından birisini başarılı olarak yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansla sahip” olma (Sancar, 2020: 30) durumları ve kriterlerinin yalnızca toplumsal cinsiyet düzeni tarafından belirlenmediği görülmektedir. Erkeklik hiyerarşisinin belirlenmesinde hayatın her alanının etkisi vardır. Dolayısıyla erkeklik biçimleri arasındaki farklılıklar, marjinal erkeklikte görüldüğü üzere her zaman toplumsal cinsiyet temelli olmak zorunda değildir.

Carrigan ve diğerleri (1985: 591), erkekliğin toplumsal tanımlarının, bireylerin kişilikleri kadar devlet, şirket, sendika ya da aile gibi kurumların dinamiklerine de gömülü olduğunu belirtmektedir. Farklı erkekliklerin aralarında özellikle hiyerarşi ilişkileri olmak üzere belirli sosyal ilişkiler vardır. Bunun nedeni ise bazı erkeklik biçimleri baskın konumdayken diğerleri ikincilleştirilmekte ya da marjinalleştirilmektedir (Connell, 2000: 10). Ancak erkeklik biçimleri, daha önce de belirtildiği üzere, kalıcı biçimler değildir. Özellikle hegemonik erkeklik ve marjinalleştirilmiş erkeklik kavramları, belirli karakter tiplerine sabitlenemez, bu kavramlar belli koşullarda, ilişkilerin değişken yapısı içinde meydana gelmektedir ve eyleme dayalı yapılanmalarla belirlenmektedir (Hacısoftaoğlu ve Bulgu, 2015: 116).

Hegemonik erkeklik, sadece kadınlar ve farklı gruplarla değil, aynı zamanda ırkla da ilgilidir (Reeser, 2020: 24). Irk ilişkileri de erkeklikler arasındaki dinamiğin ayrılmaz parçası haline gelmektedir (Connell, 2019b: 155). Egemen ırk, hiyerarşi içinde her zaman en üst basamakta yer almaktadır. Connell, hegemonik erkekliğin bazı unsurları örneklendirirken Amerika'daki siyah erkekliği marjinal olarak nitelendirmektedir (Connell'den akt. Reeser, 2020: 24). Hegemonik erkekliğin beyaz olması, göz ardı edilememektedir ve “beyaz üstünlükçülüğü bağlamında siyah erkekler, beyaz toplumsal cinsiyetinin inşasında simgesel bir rol oynarlar.” (Connell, 2019b: 155). Toplumda kabul gören özellikler, diğer özellikleri öteki haline getirir. Örneğin toplumun büyük kesimi tarafından inanılan din ve dini değer yargıları, o inanış dışında kalanları marjinalleştirmektedir.

Marjinalleştirme, her zaman hegemonik erkekliğin yetkilendirilmesiyle bağlantılıdır (Connell, 2019b: 156). Connell'ın bu kategorideki örnekleri büyük ölçüde ırkla ilgilidir: Amerika Birleşik Devletleri'nde belirli siyahi sporcular hegemonik erkeklik için örnek teşkil edebilir. Ancak bireysel yıldızların şöhret ve servetinin damlama etkisi yoktur; genel olarak siyah erkeklere toplumsal otorite sağlamaz (Connell, 2019b: 156).

“Kıyası, sınıf, etnisite, engellilik durumu gibi toplumsal cinsiyet dışında kalan ancak toplumsal konumlanışı hakkında bilgi veren özellikleri itibarıyla standardın (veya “idealin”) dışında olup “marjinal” olarak nitelendirilebilecek bütün erkeklikler marjinal erkeklik kategorisinde değerlendirilebilir.” (Sığın ve Canatan, 2018: 169).

Ataerkil yapıya sahip toplumlarda farklı kalan ırk, sınıf ya da etnisiteye dahil olan marjinal erkekler ikincil konumda olsa da kadına karşı hegemonik pratiklere sahip olabilir ve hegemonik erkeklik pratiklerin sağladığı yarardan faydalanabilmektedir (Orhun ve Delibaş, 2021: 26). Marjinal erkeklik, ikincil konumda olsa da hegemonik erkeklik pratiklerinden yarar sağlayabilmektedir.

1.4.3.5. Kırılgan Erkeklik ve Erkeklik Krizi

Erkeklik, kazanılması ve kalıcı olması için pekiştirilmesi gereken bir toplumsal pratiktir. Horrocks'a (1994: 89) göre, erkekliğin pek çok çeşidi baştan aşağı kırılgandır ve erkekler sürekli olarak erkeksi olmamaktan endişe duyuyor gibi görünmektedir. Bu durum, kültürel alanda farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Horrocks (1994: 89), erkek ve kadınların giysilerinden örnekler verir. Örneğin, kadınların pantolon, ceket, kravat, çizme giymesi tamamen kabul edilebilir ve çoğu zaman modadır. Bir erkeğin etek ya da bluz giymesi ise son derece tabudur ve bunu yapmakta ısrar eden erkek çocuklar genellikle bir çocuk psikoloğuna yönlendirilir (Horrocks, 1994: 89). Erkeğin, feminen olması ve kadınlara, kadınsılığa yaklaşması başlı başına bir tehlikedir. Öte yandan erkek giysileri muhafazakardır, kadınlardan daha parlak renklere sahiptir ve pek çok erkek için neredeyse bir üniformadır: takım elbise ve kravat, bireysel ihtiyaç ve arzuların bürokratik prosedürlere ve sadakatlere yüceltilmesini kolaylaştırmaktadır (Horrocks, 1994: 89). Ancak bu kırılgan yapı ve kadınsı olan şeylerden kaçış yalnızca kıyafet tercihleri ile sınırlı değildir. Günümüzde daha kabul görebilir bir duruma gelmiş olsa da erkeklerin saçlarını uzatması, küpe takması ya da renkli giyinmesi gibi yine dış görünüme bağlı değişiklikler, kadınsılığa yakınlaşması nedeniyle her zaman hoş karşılanmaz. Duygular alanı da kaçınmaya dahildir. Bu kaçınmaların yanı sıra kadın ve erkeklerin toplumsal hayata dahil olma biçimlerinin tarihsel süreç içinde değişmesi de erkeklik yargılarını ve biçimlerini etkilemektedir.

Kadınların iş yaşamına daha fazla katılmasıyla birlikte, erkekler hem iş dünyasında hem de ailede giderek egemenliklerini kaybetmekte ve bu değişime adapte olmakta zorlanmaktadır. Geleneksel erkek rollerini sürdürmeye ve erkekliğini yeniden üretmeye çalışırken, aynı zamanda ev işleri, çocuk bakımı gibi geleneksel erkeklik tanımlarına uymayan sorumlulukları yerine getirmesi ve kadınsı değerleri sergilemesi beklenmektedir. Bu durum, erkek kimliğini taşıyan bireyin kimlik ve benlik arasındaki çatışmayı günlük yaşamında daha belirgin bir şekilde yaşamasına neden olmaktadır. Bu çatışma, erkeklik bunalımı olarak adlandırılabilir. Değişimle başa çıkma çabası, erkeklerin geleneksel ve modern beklentiler arasında denge kurmalarını zorunlu kılmaktadır. Geleneksel erkeklik normlarına uymaya çalışırken, aynı zamanda modern toplumun taleplerine cevap vermek, erkekler için karmaşık bir dengeleme sürecini beraberinde getirmektedir. Bu durum, erkeklerin kendi kimlikleriyle, toplumsal beklentilerle ve aile içi rollerle başa çıkma konusundaki zorluklarına işaret etmektedir (Oktan, 2008: 153). İş, aile ve toplumsal yaşamdaki değişimler, erkeklik biçimlerini tehdit ettiği durumlarda kriz eğilimlerini ortaya çıkarmaktadır.

Connell'e (2019b: 161) göre, erkeklik "toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde kurulan bir pratik tertibatıdır". Toplumsal cinsiyet düzeni ve pratikleri, sekteye uğrayabilir ya da kriz eğilimleri gösterebilir ve dolayısıyla erkeklikler de bu kriz eğiliminden payını alacaktır. Connell'e (2019b: 162) göre kriz eğilimleri, egemen olan bir erkekliğin, yeniden üretilme biçimlerini tetikleyebilir. Connell, yeniden üretilme biçimlerine örnekler vermektedir. ABD'de kadınların oy hakkı hareketleri, bir korku yaratmış ve *doğa adamı (outdoorsman)*¹³ kültürünün önünü açmış, kadınların oy hakkı hareketleri ve Almanların Birinci Dünya Savaşı'nda yenilmeleri ise faşizmin cinsel siyaset üreten daha vahşi bir sürece yönlenmesine sebep olmuştur (Connell, 2019b: 162). Kadın mücadeleleri ve toplumsal travmalar, toplumsal yapıyı ve ilişki biçimlerini etkilediği gibi erkeklik pratiklerini de etkilemiştir. Toplumsal cinsiyet düzeninin barındırdığı kriz eğilimlerinin haritasını oluşturan Connell, *iktidar ilişkileri, üretim ilişkileri ve kateksis ilişkileri* olarak üç ana boyuta vurgu yapmaktadır.

İktidar ilişkileri, özellikle ataerkil iktidarın tarihsel olarak zayıflaması ve dünya genelinde kadınların özgürleşmesi için başlatılan hareketin etkilerine ve toplumda gözle görünür kriz eğilimlerine işaret etmektedir (Connell, 2019b: 162). Kriz eğilimi çerçevesinde erkeklik rolleri, meşruiyet stratejileri ve feminizme yönelik farklı tepkilerle yeniden şekillenmektedir (Connell, 2019b: 163). *Üretim ilişkilerinde* de önemli değişiklikler meydana

¹³ *Outdoorsman* kavramı, Cambridge ve Oxford Sözlük'lerinde "açık havada vakit geçirmekten, özellikle balık tutma ve avlanma gibi aktiviteler yapmaktan hoşlanan bir adam" ve "özellikle kırsal kesimde açık hava sporları ve aktiviteleri için çok zaman harcayan bir adam" olarak tanımlanmaktadır (Cambridge Sözlüğü, 2024; Oxford Sözlüğü, 2024).

gelmiştir. Özellikle zengin ülkelerde, dünya savaşları sonrasında evli kadınların istihdamında büyük bir artış yaşanmış, yoksul ülkelerde ise kadın işgücü ekonomiye daha fazla katkıda bulunmaya başlamıştır (Connell, 2019b: 163). Ancak erkekler ve kadınlar arasında üretime eşit katkı yapılması ile toplumsal emeğin cinsiyete dayalı bölüşümü arasında temel bir çelişki bulunmaktadır. Ataerkil denetim, servet üzerindeki hakimiyetini sürdürmek için miras mekanizmalarını kullanarak kadınları mülkiyet sistemine dahil etmektedir. Bu süreç, toplumsal cinsiyete dayalı birikimde çalkantılara ve erkekler arasında çıkar eşitsizliklerine neden olmaktadır (Connell, 2019b: 163). *Kateksis ilişkileri*, eşcinsel cinselliğin, heteroseksüel düzen içinde istikrarlı bir kamusal alternatif haline gelmesiyle birlikte önemli ölçüde değişmiştir. Ataerkil düzen, duygu, bağlanma ve haz biçimlerini sınırlayarak özellikle cinsel eşitsizlik, evlilik hakları ve eşcinsel ilişkilerin yasaklanması gibi konularda gerilimlere yol açmaktadır (Connell, 2019b: 163-164). Ev içi ilişkilerin yanı sıra ekonomik, devlet ve küresel ilişkileri de içeren bir manzara çizmektedir (Connell, 2019b: 164). Connell'in kriz eğilimlerine dair bu kapsamlı özeti, değişen erkeklik rollerini modern toplumun çeşitli alanlarını dahil edecek şekilde sunarak geniş bir perspektif sunmaktadır.

Deneysel yöntemlerle tespit edilmeyen erkekliğin yapısı Vandello, Bosson, Cohen, Burnaford ve Weaver tarafından incelenmiş ve *Kırılgan Erkeklik Kuramı (Precarious Manhood Theory)* ortaya atılmıştır (Sakallı ve Türkoğlu, 2019: 62). Kırılgan erkeklik kuramı, toplumdaki erkeklik statüsünün ne kadar kırılgan olduğunu göstermeyi hedefleyen çalışmaları incelemiş ve erkekliğin, kadınlığa göre “a) toplumsal olarak kazanması daha zor, b) kazanıldığında kaybetmesi daha kolay, c) tehdide açık ve başkalarının gözünde ispat gerektiren kaygılı ve güvencesiz bir statü” olarak görüldüğü önermelerini ortaya koymuştur (Vandello ve diğerleri, 2008; Sakallı ve Türkoğlu: 2019: 63). Önermeler, Amerika’da sıkça kullanılan atasözlerinin katılımcılara sorulması gibi deneysel çalışmalarla elde edilmiştir (Sakallı ve Türkoğlu, 2019: 63). Günlük yaşamda kullanılan dilin toplumsal cinsiyet ve erkeklik biçimlerine etkileri, yapılan çalışmayla somutlaştırılmıştır.

Kırılgan erkeklik kuramına göre, erkeklik zor kazanılan ancak çabuk kaybedilen bir yapıda olduğu için erkekler cinsiyet içerikli tehdit karşısında kaygı ve stres hissetmektedir, Sosyal yaşamda erkekliğe yönelik tehdit unsurları erkeğin işini kaybetmesi, ailesine bakamaması ya da evi geçindirememesi olarak ortaya çıkmaktadır. Erkekler, erkekliklerini korumak ya da geri kazanmak için daha riskli ve saldırgan davranışlar göstermektedir. Erkekliğine yönelik bir tehditle karşılaşma, finansal olarak riskli hareketler, saldırganlık, şiddet ve öfke ile erkekliklerini yeniden üretebilmektedir (Sakallı ve Türkoğlu, 2019: 63). Öte yandan kesin çizgilerle ayrılamayan ve değişkenlik gösteren erkeklik biçimleri ve pratikleri, toplumsal

yapıda kurulan ilişkilerle birlikte erkeklik biçimleri arasında sınıf değişikliklerine de sebep olmaktadır. Bir genç, sağlıklı ve işinde başarılı olan bir erkek, kendisinden daha güçlü ve yüksek sosyo-ekonomik grupta olan patronun karşısında, toplumsal cinsiyet düzeni ve erkeklik hiyerarşisinin sürdürülmesine karşı çıkmıyor ve bundan fayda sağlıyorsa işbirlikçi erkeklik biçiminde yer alacaktır. Ancak aynı iş yerinde kendinden düşük bir pozisyonda çalışan işçi için yetki alanları içinde güç ve iktidarın sahibidir. Erkeklik sabit bir konumda bulunmaz, neredeyse devamlı olarak hareket içindedir.

1.5. Geleneksel Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri

Toplumsal cinsiyet çalışmalarının biyoloji, sosyoloji ve iletişim gibi birçok farklı disiplinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Toplumsal cinsiyet düzeni ve ilişkileriyle günlük hayatın her alanında karşılaşılmaktadır. Bu nedenle iletişim alanında toplumsal cinsiyet üzerine yapılan çalışmalar da önem kazanmaktadır. Toplumsal cinsiyete dair söylemlerin radyo, televizyon, sinema ya da sosyal medya gibi mecralarda nasıl üretildiğini araştırmak ve söylemlerin alt metnini incelemek, iletişim alanında yapılan çalışmaların genel kapsamıdır. Bu kapsamda Şener, Çavuşoğlu ve Irlı (2022: 167), medya ve toplumsal cinsiyet üzerine yapılan akademik çalışmaların dört ana başlıkta toplanabildiğini belirtmektedir. Bunlar “1-Medyanın toplumsal cinsiyet rollerini nasıl temsil ettiğine dair çalışmalar, 2-Medyanın farklı kadınlık ve erkeklik biçimlerinin inşasındaki rolü, 3-Kadınların ve erkeklerin medya kullanımları/tüketimleri, 4-Medyanın ekonomi politiği bağlamında medya sektöründeki ve haber üretimindeki cinsiyetçilik” olarak sınıflandırılmıştır (Şener, Çavuşoğlu ve Irlı, 2022: 167). Medya metinleri, birbirine benzer mesajlar üretmelerine rağmen farklılıklar içermektedir (Şener ve diğerleri, 2022: 171). Bu farklılıklar farklı medya araçlarının içerik ve biçim yöntemleri bakımından oluşan farklılıklardır. Medya metinleri, bu farklılıklar gözetilerek incelenmektedir.

Medya metinleri içinde televizyon dizileri, farklı toplumsal cinsiyet temsillerinin en açık ve çarpıcı biçimlerde görüldüğü alanlardandır (Şener ve diğerleri, 2022: 171). Görsel ve işitsel öğelerin bir arada bulunduğu televizyon dizileri, günlük yaşamda görebildiklerimizi ve göremediklerimizi birlikte vermektedir. Televizyon dizileri, gündelik yaşamdan çıkan ve ona gönderme yapan öyküler üretmektedir. Bu öyküler, egemen değerleri yeniden üretmekte ve oldukça geniş bir hedef kitleye iletmektedir. Dizilerin içeriği, gerçekliğin bir çeşit sunumu olarak anlaşılmakta ve seyirci bu sunulan gerçeklikle özdeşleşerek kendi deneyim ve yargıları ile karşılaştırmaktadır (İmançer, 2006: 58). Televizyon dizilerinde görülenler zaman zaman seyirci tarafından değişmez doğrular olarak görülebilmektedir.

Toplumun değerlerini izleyiciye sunan televizyon dizileri, gündelik yaşamda karşılaşılan toplumsal cinsiyet rollerinin devam etmesinde de önemli bir rol oynamaktadır (Şener ve diğerleri, 2022: 171). Öte yandan televizyon dizilerinin izleyici kitlesi çocuk, genç ya da yetişkin bireyler olabilmektedir. Özellikle çocuk izleyicilerin televizyon dizilerinde gördükleri toplumsal cinsiyet rolleri, çocuk için günlük yaşamda gördüğü rollerin pekiştirilmesi anlamına gelebilmektedir. İzleyici, günlük yaşamdaki toplumsal cinsiyet pratiklerini televizyonda da görerek pekiştirmektedir. Kadın ve erkeklerin toplumsal cinsiyet rolleri, televizyon dizilerinde ayırt edici bir şekilde verilmektedir (Aslan, 2021: 90). Toplumsal normlar, medya araçları ve özellikle televizyon dizilerinde en çok dikkat çekilen noktalardır. Örneğin aile konulu dizilerde, ideal aile modeli çekirdek ailedir ve bu aile anne, baba ve çocuklardan oluşmaktadır (İmançer, 2006: 59). Heteroseksüel ilişki pratikleri aile kurabilir ve normal yaşamını sürdürebilir. Ataerkil toplum düzeninden ve toplumsal cinsiyet rollerinden farklılaşan karakterler, toplumsal olarak başarısız sunulmaktadır (İmançer, 2006: 60). Örneğin, eşcinsel bir karakter dizilerde asla bir aile kuramaz. Televizyon dizilerinde sunulan kadın ve erkeklik rollerinin geleneksel kalıplar içinde olduğu görülmektedir (Açık Gürkaya, 2022: 161). Sunulan toplumsal cinsiyet rolleri içinde kadın sıklıkla iç alanlarda, çalışsa bile masa başında görülmekte, çalışma amacı güzel görünmek ve kendi bakımı için sunulmakta ya da anne, eş gibi geleneksel kadınlık rollerinde görülmektedir. Erkek karakterlerin sunumu ise tam tersidir, iyi, çalışkan ve cesur karakterler erkektir. Kadın ve erkek arasındaki çatışma ve uzlaşma, televizyonun popüler anlatılarının temelini oluşturur ve bu temsil, toplumsal olaylar ve gelişmelerle paralel olarak metinlerde yer bulur. Yıllar içindeki değişen temsillerde, küresel kapitalist değerlerin evrimiyle birlikte, yerel ve otantik değerlerin bazen rekabet bazen de uzlaşma içinde vurgulandığı görülmektedir (Özsoy, 2019: 241). Tarihsel süreçte yaşanan değişimler, yaşamın her alanında olduğu gibi zaman içinde medya metinlerine, televizyon dizilerine de yansımaktadır.

Toplumsal cinsiyet, televizyon içeriklerinde belirgin bir şekilde yapılandırılmıştır ve hatta bu içeriklerde hâkim bir konumda yer almaktadır. Televizyondaki erkek ve kadın karakterleri genellikle stereotipik olarak maskülen ve feminen kavramlar çerçevesinde tasvir edilmekte, bu da toplumsal cinsiyet rollerinin erkek ve kadının yakın ilişkilerinde belirleyici olmasına neden olmaktadır. Erkek karakterler genellikle güçlü ve boyun eğmeyen davranışlar sergileyerek beklenen normlara uygun hareket etmektedir (Erdal, 2010: 33). Teknolojinin ve iletişim teknolojilerinin gelişimiyle birlikte, dijital platformlar ortaya çıkmaya başlamış ve bu platformlar, günümüzde geleneksel televizyon yayınlığının alternatifi ve hatta internetteki televizyonlar halini almıştır.

1.6. Dijital Platformlarda Toplumsal Cinsiyet Temsilleri

Gelişen teknoloji imkanlarıyla birlikte geleneksel televizyon yayıncılığının yerine dijital platformlar yükselmekte ve içerikler, farklı formatlara evrilmektedir (Yüksel, 2022: 536; Yurdigül ve Batur: 2023: 85). Dijital platform içerikleri, internet televizyonu haline gelmiştir. Bu platformlarda dizi, film, belgesel ve çeşitli formatlarda içerikler yayınlanmaktadır. Bu tez çalışmasının ikinci bölümünde dijital platformların gelişimi ve ülkemizdeki dijital platformlar detaylıca açıklanacaktır. Dijital içerikler arasında dizilere bakıldığında ise genellikle sezonluk ve geleneksel televizyon dizilerine kıyasla kısa sürelerde oldukları görülmektedir. Öte yandan dijital platformlar da idealize edilmiş kadınlık ve erkeklik temsillerini izleyiciye sunmaktadır (Yurdigül ve Batur, 2023: 85). Dijital platformlar, sundukları içerikler aracılığıyla gündelik yaşam biçimlerini ve düşünce tarzlarını etkileyerek toplumsal ve kültürel yapıları dönüştürme potansiyeline sahiptir (Yurdigül ve Batur, 2023: 85). Dolayısıyla dijital medyanın etkisi altında olan izleyici, maruz kaldığı içeriklerin etkisiyle şekillenen yeni düşünce kalıpları ve yaşam tarzları geliştirdikleri görülmektedir.

Televizyon dizileri, uzun yıllar boyunca hayatımızda önemli bir yer tutmuş ve şimdi dijital televizyon platformlarında izleyiciyle buluşmaya başlamıştır (Akdeniz ve Ersanlı, 2022: 85). Bu dijital platformlar, ana akım medya ile karşılaştırıldığında çift yönlü iletişim imkânı sağlayarak izleyicilerin geri bildirimlerine odaklı içerik geliştirme şansı sunar. Ancak, içerik denetimi konusundaki zorluklar da ortaya çıkmıştır ve bu durum, farklı yaş grupları ve toplum genelinde olumsuz etkiler yaratabilecek mesajların ve görsellerin paylaşılmasına yol açmıştır. Erişim kolaylığı, aynı zamanda yanlış toplumsal mesajların içselleştirilmesine neden olabilir. Bu yanlış mesajlar, şiddet içeren eylemler veya geleneksel cinsiyet algısının tekrarı gibi konuları içerebilir. Bu durum, toplumun genel bilincini olumsuz yönde etkileyebilir (Akdeniz ve Ersanlı, 2022: 85).

Ulusal literatürde Türkiye’de faaliyet gösteren dijital platformlardaki toplumsal cinsiyet temsillerine yönelik sınırlı çalışmalar mevcuttur. Mevcut çalışmalar ise sıklıkla Netflix dizileri üzerinden gerçekleştirilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

DİJİTAL YAYINCILIĞIN GELİŞİMİ VE DİJİTAL PLATFORMLAR

2.1. Kitle İletişim Araçları ve Dijital Yayıncılığın Gelişimi

İnsanın çağlardan beri süre gelen iletişim ihtiyacı, teknolojinin gelişmesiyle birlikte hızla artmıştır. Teknolojik gelişmeler, MacLuhan'a göre küresel bir köy oluşturmuştur. Castells'e (Castells, 2008) göre ise teknolojik gelişmeler, yeni bir sayısal iletişim sistemi kurmuştur ve yeni sayısal iletişim sistemi giderek evrensel hale gelen yeni bir dil konuşmaktadır. Bu yeni dil, kültürlerde bulunan sözcüklerin, seslerin ve imgelerin üretimini ve dağıtımını küresel olarak entegre hale getirmektedir. Entegre olan dil, bireylerin kimliklerini ve ruh durumlarını kendi beğenilerine uygun hale getirmekte, hayatı şekillendirmekte ve hayatla şekillendirilip katlanarak büyümektedir (Castells, 2008: 3). Teknolojik gelişmeler, iletişim ihtiyacı ve yeni dilin sonucu olarak kitle iletişim araçları ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan ilk kitle iletişim aracı radyodur.

Radyonun geliştirilmesi 19. yüzyılda başlayan bir dizi keşif ve araştırmalar sonucunda mümkün olmuştur (Soydan, 1998: 1). 1855 yılında İngiliz fizikçi Maxwell, elektromanyetik dalgaları keşfetmiş ve 1888 yılında Alman fizikçi Hertz, elektromanyetik dalgaları laboratuvar ortamında üretmiştir. Marconi'nin 1896 yılında ses dalgalarını bir aygıt yoluyla iletebilmesi, bu çalışmaların radyo aygıtının geliştirilmesini mümkün kılmıştır (Soydan, 1998: 2). 1907 yılında gerçekleştirilen ilk radyo yayınının ardından radyo yayınları hızla artmaya başlamıştır. Hızla artan ve gelişen radyo yayınlarının gökyüzünde kargaşa yaratması ile birlikte dünyada ilk defa 1912 yılında Amerika'da çıkarılan bir yasayla ses yayınlarını izne bağlamıştır.

Radyo, Birinci Dünya Savaşı'nda yaygın bir biçimde kullanılırken bu dönemde radyonun kullanım amacı askeri haberleşmedir (Cazenave'den akt. Soydan, 1998: 2). Radyo, yıllar içerisinde teknik açıdan geliştirilirken kullanım amacı da değişime uğramıştır. Bu değişim, radyonun haber alma ve eğlence aracı haline gelmesidir. 1922 yılında İngiltere'de BBC'nin kurulmasıyla düzenli radyo yayınları başlamıştır (Gönenç, 1993: 67).

Türkiye'de ilk radyo yayını 6 Mayıs 1927 tarihinde İstanbul'da başlarken Ankara'da yapılan ilk yayının kesin bir tarihi bulunmamaktadır (Cankaya, 2015: 17). İstanbul'daki ilk deneme yayınlarından birinin İstanbul Büyük Postanesi'nin kapısının üzerine yerleştirilen bir vericiden halka müzik dinletilerek yapıldığı bilinmektedir. Radyo alıcıları yaygın olmadığı için radyo yayını dinlemek isteyenler postanenin önüne gelmektedir. Zamanla artan alıcılarla on yıllık süre içinde İstanbul Radyosu'nun yayın süresi yaklaşık dört buçuk saat, Ankara Radyosu'nun yayın saati ise yaklaşık üç saattir (Cankaya, 2015: 21).

Radyo, 1930-1940'lı yıllarda altın çağını yaşamıştır (Aziz, 2018: 10). İkinci Dünya Savaşı'nda propaganda aracı olarak kullanılan radyo, günlük yaşamda eğlence ve haber alma aracı olarak kullanılmıştır. Radyo, uzun yıllar boyunca en etkili kitle iletişim aracı olmuş ancak teknolojinin ve iletişim teknolojilerinin gelişiminden etkilenmiş ve yerini zamanla televizyona bırakmıştır. Televizyonun gelişimi ve yaygınlaşmasıyla birlikte ise eski gücünü yitirmiş, günümüzde ancak araç yolculuklarında ya da yalnızca hobi olarak dinlenir hale gelmiştir. Televizyon ise 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gündelik yaşamın içine girmiş ve onun vazgeçilmez unsurlardan biri olmuştur (Türkoğlu'ndan akt. Soydan, 2015: 67). Televizyon, uzun yıllar en etkili iletişim aracı olarak kabul edilmiştir (Kırık, 2010: 21; Kırık ve Karakuş, 2013: 6; Günindi Ersöz, 2002). Televizyonun bu etkisinin ve popülerliğinin sebebi, aynı anda hem göze hem de kulağa hitap ediyor oluşudur. Ancak 1950'li yılların ortalarından itibaren izleyici çoğunluğunun haber alma, ilgilenme, seçme ve toplumsal yaşama katılma haklarını engellediği gibi sebeplerle eleştirilen ve giderek suçlanan bir kitle iletişim aracı haline gelmiştir (Türkoğlu'ndan akt. Soydan, 2015: 67). Zaman içinde radyonun kullanım alışkanlıkları ve sıklığı değişip azalsa da televizyon, hala oldukça popüler bir araçtır.

Televizyon, kavramsal olarak Yunanca *tele* (*uzak*) ve Latince *vision* (*görme*) sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır ve "uzaktakini görme" anlamına sahiptir. *Telesio* kelimesi ilk kez 1900 yılında Constantine Perksy tarafından kullanılmıştır (Kırık, 2010: 21). Radyoda olduğu gibi televizyonun bulunuşunda da tek bir kişinin değil, birçok bilim insanının rolü vardır (Aziz, 2018: 12). Değişik zaman ve yerlerde yapılan buluşlar sonucunda televizyon tekniği, bugünkü durumuna gelmiştir. Televizyonun görüntüsel niteliğinden ötürü daha karmaşık bir tekniğe sahip olması radyoya kıyasla daha yavaş gelişmesine sebep olmuştur. Ancak Nurettin Bay'ın belirttiği gibi, televizyon tekniği üzerine çalışmalar radyonun icadından önce de vardır (Bay, 2007: 39). Bunun sebebi, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sinemadır (Bay, 2007: 39). Televizyonun yapması gereken ise elde edilen görüntülerin uzak noktalara ulaştırılması ve ulaştırılan görüntünün alıcılar vasıtasıyla izlenme işidir (Bay, 2007: 39). Radyo, sinema ve televizyon üzerine yapılan çalışmalar sonucunda ses ve görüntü alanlarında birbirini etkilemiş ve özellikle sinema ve televizyonu geliştirmiştir. Televizyon tekniği ile bütünleşen yayıncılık, aygıtın asıl fonksiyonunu oluşturmaktadır. Bu fonksiyon, televizyonun geniş halk kitlelerini etkilemesinde rol oynayan temel faktördür (Bay, 2007: 40). Zaman içinde televizyonun kullanımı gittikçe kolaylaşması da geniş halk kitleleri tarafından tercih edilmesi ve kitlelerin etkilenmesinde önemli bir role sahiptir. Televizyon izlemek yalnızca bir alıcı (televizyon) ve vericinin (uydu, internet, kablolu yayın imkanları) kullanımına bağlıdır. Ancak televizyon her zaman erişilebilir olmamıştır.

İlk düzenli radyo yayınına benzer olarak ilk düzenli televizyon yayını da 1936 yılında İngiltere’de başlamıştır ve elektronik tarama tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir (Aziz, 2018: 14). İlk yayınlar, büyük ilgi uyandırmış olsa da radyo ile benzer bir şekilde, alıcı sayısının fazla olmamasından dolayı geniş bir seyirci tarafından izlenememiştir. İkinci Dünya Savaşı nedeniyle ara verilen yayınlara 1945 yılında yeniden başlanmış, bu süreçte ise televizyon yayınları, yayınların kapsama alanları, izleyici sayısı ve programların niteliğinde gelişmeler yaşanmıştır. Televizyonun asıl çıkışı, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonrası olarak görülmektedir (Bay, 2007: 42). İkinci Dünya Savaşı’nın ardından alıcı ve vericilerin artışı, değişen ekonomik ve politik ortam, televizyonun asıl çıkışını sağlayan unsurlardandır. Düzenli televizyon yayınları başlatan ikinci ülke ise Amerika Birleşik Devletleri’dir. 1941 yılında ABD’de ilk kez reklama izin verilmiştir ve yine aynı yıl Federal İletişim Komisyonu (Federal Communication Commission, FCC) tecimsel yayınlara izin vermiştir (Aziz, 2018: 14). Sovyetler Birliği de düzenli televizyon yayınları başlatan ülkeler arasında yer almaktadır.

“Yeni bir teknoloji olarak televizyonun keşfi ve gelişimi 1930’lar boyunca Türkiye’de de yakından takip edilmiş, 1940’larda artarak süren bu ilgi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yönelinen yeni politikalar çerçevesinde 1950’lerde televizyon kurma isteği ve girişimlerine dönüşerek yoğunluk kazanmış ve 1960’larda, özellikle Birinci ve İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planları çerçevesinde, siyasi gündemin önemli tartışmaları arasında yerini almıştır. Bu uzun tartışma sürecine ve girişimlere rağmen, ilk televizyon yayınları ancak 1968 yılında başlatılabilmektedir.” (İlaslan, 2014: 482).

Günümüzde televizyon ve internet teknolojilerinin gelişiminin getirmiş olduğu dijital platformlar arasında çift yönlü bir etki söz konusudur. İnternet teknolojilerinin gelişimi, internete erişimin artması, internet aracılığıyla hem filmlerin hem de televizyon yayınlarının seyredilebilir hale gelmesi, televizyonun evlerdeki vazgeçilmez ve en önemli konumunu sarsmıştır. Ancak televizyon da dijital platformları etkilemiştir. İnternette de bir televizyon yayıncılığı oluşmaya başlamıştır. İnternet teknolojilerinin gelişimi, dijital platformları ortaya çıkarmış ve birçok yeniliği beraberinde getirdiği gibi yapım, dağıtım ve izleme alışkanlıklarını da etkilemiştir.

Televizyon, sinema, radyo ve basılı mecralarda çıkarılan yayınlardan oluşan kültürel ürünler, dijitalleşme ve dijital platformlar ile birlikte sanayi ürünü gibi kitlesel olarak üretilmektedir (Temelli Coşgun, 2022: 245; Burç ve Tanyeri Mazıcı, 2023: 135). Tüketiciler (izleyiciler) geleneksel izleme, okuma ya da dinleme alışkanlıklarını zamanla terk ederek dijital platformlara yönelmeye başlamışlardır. Bu değişen tüketim alışkanlıklarının başında ise televizyon izleme alışkanlıkları gelmektedir (Burç ve Tanyeri Mazıcı, 2023: 135) ve dijital yayıncılık, televizyon için ayrı bir öneme sahiptir (138). Dijital yayıncılığa geçiş ile izleme

alışkanlıklarının yanı sıra televizyon formatı da değişmiştir. Günümüzde dizi ve filmler yalnızca televizyondan değil, dijital platformlarda da yayınlanmaktadır.

2.1.1. İnternet Teknolojilerinin Gelişimi

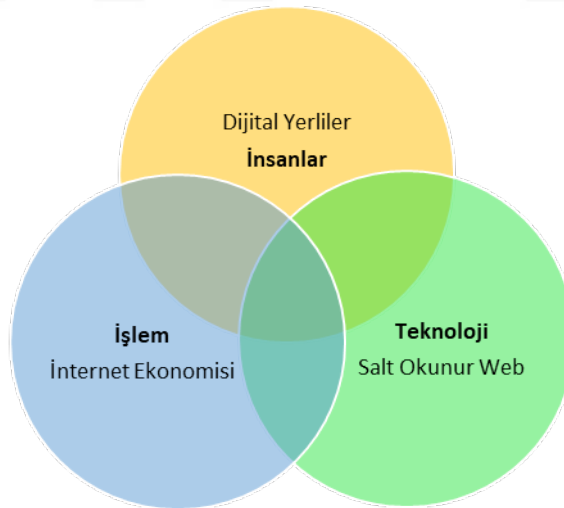
İletişim teknolojilerindeki gelişmeler özellikle de dijitalleşme başta olmak üzere medyanın sınırlarını sürekli olarak zorlamaktadır (Soydan, 2023: 154). İnternet temelinde gerçekleşen dijitalleşme oldukça hızlı meydana gelmiştir. İnternetin tarihçesi ile ilgilenen birçok bilim insanı bu teknolojinin ARPANET (Advanced Research Projects Agency Network/ Gelişmiş Araştırma Projeleri Ajansı Ağı) ile başladığını kabul etmektedir (Kırık, 2010: 58). ARPANET, 1960'lı yıllarda askeri mürettebat ve araştırmacıların bilgisayarlarının birbiriyle bağlantılı hale gelmesi amacıyla Amerikan Savunma Bakanlığı tarafından geliştirilmiştir ve tamamen özel bir ağıdır. Zamanla akademik iletişimde ve eğitim kurumlarında da kullanılmaya başlayan internet teknolojileri, 1983 yılında günümüz internet anlayışının temellerini oluşturan TCP/IP ortak protokolüne geçiş yapmıştır (Kırık, 2010: 59). İnternetin ticari boyutta kullanılmaya başlanmasıyla birlikte 1991 yılında Tim Berners-Lee tarafından Web (WWW, World Wide Web/Dünya Çapında Ağ) teknolojisi kurulmuştur. Web, görsel bir temele dayanmaktadır ve bilgi paylaşımını kolaylaştırmaktadır. Web, kullanıcılara internet ortamında bilgiyi arama fırsatının sunulmasını amaçlamaktadır (Özden, 2022: 29). 1992 yılında ise ilk defa internet üzerinden ses ve görüntü transferi gerçekleştirilmiştir (Özen ve Naralan, 2006: 67; Kırık, 2010: 60). HTML (Hypertext Markup Language/Köprü Metni İşaretleme Dili) ise web sitelerinin oluşturulmasını sağlayan özel bir programlama dili olarak tanımlanmaktadır (Özden, 2022: 29). HTML web sayfaları, sunucu bilgisayarlarda bulunan yazı, ses, resim ve video gibi çoklu ortamların, kullanıcı bilgisayarlarından gelen talepler çerçevesinde kullanıcılara içeriklerin aktarılması mantığı üzerine kurulan bir web yapısıdır (Özden, 2022: 29; Demirli ve Kütük, 2010: 98). Web hizmetleri, internet üzerinden bilgisayarlar arası etkileşim ve iletişimi desteklemek için tasarlanmış yazılımlarken web ise internet üzerinden erişilen hipermetinlerden oluşan bir sistemdir ve birçok sektörde vazgeçilmez bir kaynaktır (Doğan ve Ova, 2022: 8; Kalsın, 2018: 65). Web'in gelişimi, Web 1.0, Web 2.0, Web 3.0 (Semantik Web), Web 4.0 ve Web 5.0 olarak nesillere ayrılmıştır. Hala çalışmaları devam eden, insan ve makineler arasındaki etkileşimi işaret eden ve literatürde net olarak tanımlanamayan Web 4.0 ve Web 5.0'a dijital platformların gelişimi ile ilgisi bulunmamasından dolayı bu bölümde değinilmemiştir.

2.1.1.1. Web 1.0

Web 1.0., web teknolojilerinin ilk adımıdır. Berners-Lee'ye göre “salt okunur web” olarak tanımlanmaktadır (Naik ve Shivalingaiah, 2008: 500). Web 1.0 teknolojisi, hipertmetin tabanlı bir sistemdir ve bilgiye ulaşmanın en kolay yolu olarak kabul edilmektedir. Bu nesildeki internet yalnızca bilgi iletir, tek yönlüdür ve içeriği sürekli olarak güncellenmemektedir. Web 1.0’da kullanıcılar bilgiyi okuyan ve alan konumdadır ve tüm süreç kontrolü web sitesi yönetimindedir (Doğan ve Ova, 2022: 9). Kullanıcı, web sitesiyle etkileşime geçememekte ve içeriğin düzenlenmesine ya da ekleme yapılmasına izin verilmemektedir. Amaç genel olarak kullanıcıların bilgiye erişmesini sağlamaktır.

2.1.1.2. Web 2.0

Web 2.0, 2004 yılında Tim O'Reilly tarafından geliştirilmiş ve formüle edilmiştir (Özden, 2022: 30). Bilginin toplanması ve etkili bir şekilde paylaşılmasını sağlayarak dünyayı birbirine bağlamanın başka bir yolunu getirmiştir ve Web 2.0 tabanlı pek çok web sitesinin ortaya çıkmasıyla web teknolojileri parlak bir geleceğe sahip olmaya başlamıştır (Naik ve Shivalingaiah, 2008: 501). Web 2.0 ile kullanıcıların görüşlerini paylaşabildiği web sayfaları (Youtube, Facebook vb.) geliştirilmiş, blog sayfaları yaygınlaşmış ve internet, dinamik içerikli bir hale gelmiştir (Doğan ve Ova, 2022:9).



Şekil 2.1 Web 2.0 (Naik ve Shivalingaiah, 2008: 500).

Web 2.0 teknolojileri, sosyal etkileşimlerde ortak ilgi alanlarına sahip büyük küresel kalabalıkların bir araya getirilmesine ve yönetilmesine olanak tanımıştır. Şekil 2.1’de de görüldüğü üzere, Web 2.0’ın başlıca belirgin özellikleri arasında “ilişki” teknolojileri, katılımcı medya ve terim olarak bilgelik ağı olarak da tanımlanabilecek sosyal bir dijital teknoloji bulunmaktadır (Choudhury, 2014: 8097). İnsan merkezli web ve katılımcı web söz konusudur.

Web 2.0, interneti Web 1.0'ın aksine çift yönlü hale getirmiştir. Web 2.0 döneminde, internet tarayıcıları geliştirilmiş, internet üzerinden ses, video ve fotoğraf paylaşılabilir hale gelmiştir. Web 2.0 kullanıcıları, sistem hatalarını ve eksikliklerini site sahiplerine iletebilmiştir, bu sayede sorun çözümü hızlanmıştır. Web 2.0 sadece Web 1.0'ın yeni bir versiyonu değil, aynı zamanda esnek web tasarımı, yaratıcı yeniden kullanım, güncellemeler, iş birliğine dayalı içerik oluşturma ve değiştirme anlamına da gelmektedir. Web 2.0'ın öne çıkan özelliklerinden biri iş birliğini desteklemesi ve Web 1.0'dan ziyade kolektif zekânın toplanmasına yardımcı olmasıdır.

2.1.1.3. Web 3.0 (Semantik Web)

2001 yılı itibariyle W3C (World Wide Web Consortium/Dünya Çapında Ağ Konsorsiyumu) tarafından Web 3.0 ile ilgili çalışmalar başlatılmıştır (Ersöz, 2020: 61). Web 3.0, aynı zamanda *semantik (anlamsal) web* olarak da bilinmektedir ve 2010 yılından günümüze değin uzanmaktadır. WWW'nun mucidi Tim Berners-Lee, Web 3.0'ı “oku-yaz-gerçekleştir” olarak tanımlamaktadır (Doğan ve Ova, 2022: 11). Web 3.0 tamamıyla çevrimiçi çalışmakta ve dijital ortamdaki verilerin anlamsal olarak birbirleriyle ilişkili olmasını sağlamaktadır (Kalsın, 2018: 66). Web 3.0'ın temel fikri, çeşitli uygulamalar arasında daha etkili keşif, otomasyon, entegrasyon ve yeniden kullanım için yapı verilerini tanımlamak ve bunları birbirine bağlamaktır. Web 3.0, yeni bilgi akışı elde etmek için çeşitli veri setlerinden verileri bağlamaya, entegre etmeye ve analiz etmeye çalışır; veri yönetimini geliştirebilir, mobil internetin erişilebilirliğini destekleyebilir, yaratıcılığı ve yeniliği simüle edebilir, küreselleşme olgusunun faktörünü teşvik edebilir, müşterilerin memnuniyetini artırabilir ve sosyal web'te iş birliğini organize etmeye yardımcı olabilir (Patil ve Surwade, 2018: 812). Web 3.0, dünya çapında veri tabanını ve daha önceki aşamada belge ağı olarak tanımlanan web odaklı mimariyi desteklemektedir (Choudhury, 2014: 8098). Web 3.0 ile günümüzde birçok kurumun da elde etmek istediği büyük veri (big data) oluşumunda, müşteri memnuniyetini artırmada ve beklentilerini karşılamada verilerin toplanmasında oldukça önemli aşamalar kaydedilmiştir (Ersöz, 2020: 61).

İnternetteki web sitelerinin aktif olarak yaygınlaşmasıyla birlikte bu sitelerin temel hedefi bilgiye ulaşma ve dosyaları indirmenin ön plana çıktığı kişisel eğlencedir (Yengin, 2015: 49). Web 2.0'da ise kişisel eğlence yerini kullanıcıların içeriğin bir parçası olarak güncelleme yapabildiği ve kendisinin yeni içerikler üretebildiği kişisel yayıncılığa bırakmışken Web 3.0 tamamıyla çevrimiçi çalışan ve dijital ortamdaki verilerin anlamsal olarak birbiriyle ilişkili olma durumu temel haline gelmiştir (Yengin, 2015: 49).

Web 3.0'da içerik sınırsız hale gelmiştir ve Web'in diğer versiyonlarından farklı olarak arama motorları, kullanıcıların aradıkları sonuçlara ulaşmasını daha kolay ve hızlı hale getirmiştir. Yapay zekâ sayesinde kendi kendini yönetebilen ve insan müdahalesi olmadan gelişebilen Web 3.0 teknolojisinde verilerin yönetimi kolaylaşmış ve kullanıcılar arasındaki etkileşim artmıştır (Doğan ve Ova, 2022: 22). Bu bölümün konusu olan dijital yayıncılık da Web 3.0 döneminde hızla artmaya başlamıştır.

Teknolojik gelişmelerin ve özellikle internet teknolojilerinin hızlanması, televizyonun da internet ile olan ilişkisini arttırmış, televizyonun yapısında değişikliklere yol açmış ve internette televizyon dönemi başlamıştır (Tuğtekin, 2020: 69). Televizyon yayıncılığı, sadece geleneksel yöntemler ile değil aynı zamanda dijital teknolojiler aracılığıyla da sağlanmaya başlanmıştır. İnternette televizyon dönemi, dijital yayıncılık ve dijital platformlar için önemli bir noktadır. Tablo 2.1'de Web 1.0, Web 2.0 ve Web 3.0 arasındaki farklılıklar görülmektedir. Günümüzde kullandığımız anlamıyla interneti karşılayan Web 3.0, önceki web sürümlerine göre iletişimi etkileşimli hale getirmiş ve daha kişiseldir.

Tablo 2.1 Web 1.0, Web 2.0, Web 3.0 (Textinart, 2012'den akt. Yengin, 2015: 49)

	Web 1.0	Web 2.0	Web 3.0
İletişim	Yayın	İnteraktif	Çevrimiçi
Enformasyon	Statik (sadece okuma)	Dinamik	Taşınabilir ve kişisel
Hedef	Kurum	Topluluk	Kişisel
Kullanım	Kişisel web sayfaları	Bloglar/ Wikiler	Dosya akışları
Üretim	Eğlence	Yayıncılık	Yaratıcılık
Etkileşim	Web Biçimleri	Web Uygulamaları	Akıllı Uygulamalar
Tarama	Dizinler	Anahtar kelimeler	Bağlam-Uygunluk
Reklam	Durağan	İnteraktif	Kişisel
Araştırma	Britannica Online	Wikipedia	Anlamsal Web
Teknoloji	Html/Ftp	Flash/Java/Xml	Rdf/Rdfs/Owl

Web teknolojilerinin gelişmesi, her alanda dijitalleşmeyi beraberinde getirmiştir. Dijital kelimesi *sayısal* anlamına gelmektedir ve temel nokta, verilerin bir ekran üzerinde dijital olarak gösterilmesidir (Yıldırım, 2021: 166; TDK, 2023). Sayısal yayıncılığın tanımı, Radyo Televizyon Üst Kurulu'na (RTÜK) göre özellikle sayısal iletişim teknolojilerinin kullanımıyla radyo ve televizyon yayıncılığı alanlarında önemli gelişmeler yaşanmış ve bu gelişmeler, analog yayın sistemlerine göre ses ve görüntü kalitesini arttırmış, ek olarak ise çeşitli bilgilerin daha ekonomik koşullarda ve aynı anda iletilmesini mümkün kılmıştır.

Dijital kelimesinin kökeni ise Latince bir sözcük olan *digitus*'tur ve Romalıların sayı hesabı yapmak için parmaklarını kullanmasından dolayı parmak anlamına gelmektedir. Kelime *digit* olarak Avrupa dillerine geçmiş ve sayı gibi anlamlar ifade etmektedir (Kazak ve Öz, 2023: 18). Dijk, dijitalleşme kavramını bilginin sayısallaştırılması olarak tarif etmektedir (Dijk'tan akt. Hayır, 2023: 803). Dijital alanda bilgiler, 1 ve 0'larla kodlanmaktadır. Dijital alanda bütün içerikler, sayısal tabanlarda mevcuttur. Her alana yayılan bu sayısal tabanlar, yayıncılık teknolojilerini de dönüştürmüştür.

Dijital yayıncılık son yıllarda daha çok *streaming* platformlarla birlikte görünür hale gelmiştir (Medin ve Kaymak, 2022: 51). Özel (2020: 118), *streaming* kavramını, *video akışları* olarak ele almaktadır. Akış, 1990'larda yerel bir sürücüye tam dosyanın indirilmeye gerek kalmadan sunulması ve tüketilmesi yöntemidir. Medyanın "gerçek zamanlı" olarak internet üzerinden yayınlanmasına yönelik teknik bir süreci tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır (Özel, 2020: 118). Kavram, zamanla ve artan bir şekilde müzik, film, video ve televizyon sektörlerinde yaygınlaşan belirli bir medya hizmetini ifade etmeye başlamış, ücretli ya da ücretsiz sürümlerle gerçekleşebildiği görülmüştür (Özel, 2020: 118). Çevrimiçi bir süreci temsil eden akış, *canlı (live)* ve *talep üzerine (on demand)* olarak ayrılmaktadır. Her iki şekilde de kullanıcılar, dosyanın cihaza inmesini beklemeden video dosyalarını oynatabilmektedir ve akış, yayıncılıkta bir dönüm noktası olmuştur (Özel, 2015: 291-292).

Dijital yayıncılığın, yayıncılık teknolojisi açısından ortaya çıkışı 1990'lı yıllara dayanmaktadır (Medin ve Kaymak, 2022: 51). Analog yayınların sıkça tercih edildiği 90'lı yıllarda sayısal televizyon yayıncılığının gelişimi ile birlikte küresel ölçekte kullanılan milyonlarca televizyon alıcısına, kısa sürede değiştirmek mümkün olmayacağından dolayı, mevcut analog alıcılarla sayısal yayınları izlenebilir hale getirebilen "set üstü cihaz" (set-top-box) adı verilen üniteler yerleştirilmiştir (Akyol, 2012: 30). Bu sayede, dijital yayıncılığa doğru bir adım daha atılmıştır ancak yine de ek bir cihaz aracı olmaktadır. 1990'lı yılların sonunda dünyanın büyük bir kesiminde kablo ve karasal yayınlar, analog bir şekilde devam ederken uydu yayınları büyük oranda dijitalleşmektedir (Koyuncu, 2017: 315). Bu yıllarda dijitalleşme, düzenli televizyon sinyallerinin internet üzerinden yayını yapılmaktadır ve video kalitesini tutturmak için gerekli olan yüksek aktarım kapasitesinden dolayı kullanılmaktadır. Bu durum, bazı teknolojik bütünleşme biçimleri ortaya çıkarmaktadır (Castells'ten akt. Söğüt, 2019: 10). Bu bütünleşme, televizyonun hem bir bilgisayara hem de telefon hattına bağlı olduğu WEB TV'nin aynı alıcı üzerinden hem televizyon hem de internet hizmetlerini almasını sağlamasıdır. Birbirinden bağımsız iki ayrı teknoloji kullanıcı dostu bir ortamda birleştirilmiştir (Castells'ten akt. Söğüt, 2019: 10). Zaman içinde internet ağının, internete erişim imkanlarının artması ve

kullanıcıya ulaşan son uzantı ağının bant genişliğinin artması, standart protokollerin kullanımının yaygınlaşması, internetin ticarileşmesi ve veri sıkıştırma yöntemlerinin gelişmesi gibi imkanlar sonucunda internet üzerinden televizyon yayıncılığı yaygınlaşmaya başlamıştır (Söğüt, 2019: 10).

Dijital yayıncılığın beraberinde getirdiği yeniliklerden bazıları şunlardır:

- Analog yayınlara göre dijital yayınlar, daha yüksek görüntü ve ses kalitesi sunar,
- Analog yayında kullanılan kablo ve uydu yayıncılığına nazaran dijital yayıncılık, daha etkin ve ucuz bir iletim ortamı sağlar,
- Dijital yayıncılık, geleneksel televizyon-radyo içerikleri ile birlikte abonenin/kullanıcının isteğine bağlı olarak çeşitli uygulamalara erişim imkânı sunar (Paçacı, Seçki ve Pençereci, 2011: 9).

Öte yandan 1970'lerden sonra gelişen teknoloji, sinema yapım-dağıtım alanında birçok şirketi oldukça zor durumda bırakmış ve televizyon yayıncılık sektörünü değiştirmiştir. 1975'te video kayıt cihazlarının piyasaya sürülmesinin ardından sinema sektörü zarar görmüştür (Yalçın, 2022: 143). Video kiralama sektörü haline gelmiş, istek üzerine video, DVD (Digital Versatile Disc, Digital Video Disc/Dijital Çok Yönlü Disk, Dijital Video Disk) gibi yeni süreçlerin önü açılmış ve uydu kanallarının hızla artışı, internetin medya sektöründe neredeyse her alanda etkin kullanılmaya başlanması, "izle ve öde" sistemleri gibi yeni olanaklar sektörü değiştirmiştir. İnternetin gelişimi ve kullanımının yaygınlaşması ise 2000'lerden sonra müzik, video, çeşitli programlar gibi hemen her yayının tüm platformlardan farklı pazarlara dağıtımını mümkün olmuş, sanal bir pazar ve bu pazara hâkim şirketler ortaya çıkmıştır (Yalçın, 2022: 144). Her yeni teknoloji, kendisinden önce var olan kullanım ve alışkanlıkları etkilerken bu alışkanlıklar üzerine kurulan sektörleri zaman zaman geliştirmekte, zaman zaman ise bu sektörlerle zarar vermektedir. Bu süreç, ilerlemenin temel sürecidir. 2010'ların ortalarından itibaren bir şeyleri izlemek için sıkça kullanılan dijital platformlar, televizyon yayıncılığı anlayışını değiştirmiş ve daha çok tercih edilmeye başlandıkça televizyon sektöründe izlenmelerin düşmesine sebep olabilmektedir. Öte yandan televizyon kullanımı artması ise radyoyu etkilemiştir. Bu süreç, olağan bir süreçtir ve yeni alışkanlıklar üzerine araştırmaların artmasının doğal sebebidir.

2.2. Dijital Yayıncılık Modelleri

İnternet sonrası dönemde 1960 ve 2010 yılları arasında elli yıl altın devir yaşayan televizyon, tıpkı diğer geleneksel medya araçları gibi birçok yönden bozguna ya da sekteye uğramıştır (Duman, 2022: 11). İnternetin gelişi, video ve onunla etkileşim kurma şekilleri

üzerinde derin bir etkiye sahip olmuştur. Günümüzde dijital karasal yayıncılık hala sürüyor olsa da çoklu platformların artışıyla dolaylı olarak alanı oldukça kısıtlanmış görülmektedir (Yalçın, 2022: 138). İnternet sonrası dönemde yaşanan teknoloji odaklı dönüşümün sonucu olarak değişime uyum sağlayan yeni yapılar olmuştur. İnternet teknolojileriyle birlikte gelişen dijital yayıncılık modelleri başlıca IPTV, Web TV, OTT, VOD ve SVOD'dur.

2.2.1. İnternet Protocol Television (IPTV)

Özellikle geniş bant ağ teknolojisinin¹⁴ yaygınlaşması ile internet ve yayıncılık hizmetlerinin yakınlaşması, yayıncılıkta da yeni bir dönemi başlatmıştır. Yayın sinyalleri, televizyona bağlanan kablolar üzerinden aktarılmaktayken internet üzerinden abone olan kullanıcılara yönelik dijital televizyon yayını yürütmek için kullanılan IPTV (İnternet Protocol Television, İnternet Protokolü Televizyonu) teknolojisi aracılığıyla gönderilmeye başlanmıştır (Kalsın, 2018:88; Medin ve Kaymak, 2022:52). O'Driscoll'e (2008:2) göre IPTV, temel olarak internet tabanlı ağlar üzerinden televizyon, video, ses, metin, grafik ve veri gibi farklı içerikleri etkileşimli bir şekilde sunan multimedya hizmetidir ve IPTV'nin etkileşimli televizyon desteği, zaman kaydırma özelliği, kişiselleştirme, televizyon, telefon ya da bilgisayar gibi farklı cihazlardan erişebilme gibi özellikleri taşıması beklenmektedir (O'Driscoll, 2008:2; Medin ve Kaymak, 2022: 53). IPTV ile izleyicilere yeni bir izleme deneyimi sunulmuş, izleyiciler televizyon ya da video içeriklerine bilgisayar, tablet, cep telefonu ya da internete bağlı diğer cihazlar aracılığıyla erişebilir hale gelmiştir. Televizyon artık yalnızca planlanmış programları izlemeyi değil, aynı zamanda içeriğin çeşitli ekranlarla, farklı zamanlarda, farklı mekanlardan ve etkileşimli olarak kullanılmasını ve paylaşılmasını da kapsamaktadır (Bondad-Brown, Rice ve Pearce, 2012: 471; Medin ve Kaymak, 2022: 53). Artık izleme deneyimi, özgürleşmeye başlamıştır.

¹⁴ Geniş bant, yüksek veri hızlı bir internet bağlantısıdır. Bu teknoloji, bilgi aktarımı için kullanılabilen geniş frekans bandının bir sonucu olarak adını alır. Bilgi, çoğaltılabilir ve çok sayıda kanalda gönderilebilir, böylece daha fazla bilgi belirli bir zamanda iletilebilir. Geniş bant ağları, internet gezintisi, dosya indirme, video akışı, çevrimiçi oyun ve diğer veri yoğun etkinlikleri daha sorunsuz ve hızlı hale getirir. Farklı altyapı ve bağlantı türleri aracılığıyla sağlanabilen geniş bant ağları, günümüzdeki internet ihtiyaçlarını karşılamak ve gelecekteki talepleri desteklemek için sürekli olarak geliştirilmektedir (<https://tr.theastrologypage.com/broadband#:~:text=Geniş%20bant%2C%20İnternet%27e%20yüksek,bilgi%20belirli%20bir%20zamanda%20iletilebilir>). Erişim tarihi: 31.07.2023).

Tablo 2.2 Kablo Tv, Uydu Tv ve IPTV'nin karşılaştırılması (Maissonneuve vd.'den akt. Medin ve Kaymak, 2022: 54).

Kablo Tv	Uydu Tv	IPTV
Sınırlı Etkileşim	Çok sınırlı etkileşim	Tam etkileşim
Sınırlı kullanıcı merkezli	Kullanıcı merkezli değil	Kullanıcı merkezli
Tüm kanallar her zaman yayınlanmaktadır	Tüm kanallar her zaman yayınlanmamaktadır	Sadece o an izlenen kanallar yayınlanmaktadır
Sınırlı içerik	Sınırlı içerik	Sınırsız içerik

Tablo 2.2’de görüldüğü üzere IPTV, televizyon ve izleyici ilişkisini izleyici merkezli hale getirmiştir. İzleyiciye sınırsız içerik ve tam etkileşim imkânı sunmuş ve sadece o an izlenen kanalın yayında bulunmasını mümkün kılmıştır. Geleneksel yayıncılık anlayışından önemli bir kırılmadır.

2.2.2. Web TV

IPTV anlayışından farklı olarak ise Web TV (Web Televizyonu), video yayınlama sitesi/portali olarak tanımlanabilir. Web TV de internet teknolojileri ile ortaya çıkmıştır ancak IPTV, geleneksel televizyon yayıncılığı internet teknolojileriyle buluşmuştur. Web TV’de kullanıcılar istediği zaman istediği içeriği seyretme imkânına sahiptir ve içerikler arasında seçim yapar. Yeni gelişen her yayıncılık anlayışı, bir öncekinden etkilenecek ve onu ilerleterek meydana gelmektedir. “Web TV, klasik video paylaşım veya video izleme sitelerinin aksine genelde belirli bir grup, kişi veya bir kurumun kendi sitesi üzerinden kendi ürettiği veya kendisine bağlı içerik sağlayıcıların ürettiği videoların belli bir düzen içinde yayımlandığı bir video yayınlama mecrasıdır.” (Akyol, 2012: 50). İçerik çeşitliliği yalnızca televizyon yayınlarına bağlı değildir.

2.2.3. Over- The-Top Television (OTT)

OTT (Over-The-Top Television), video içeriklerinin internet üzerinden son kullanıcıların çevrimiçi cihazlarına taşınması anlamına gelmektedir (Kalsın, 2018: 96). OTT, *video akışı* olarak da bilinmektedir. Jio tarafından daha ucuz veri paketinin piyasaya sürülmesinin ardından en üst düzey uygulamalara ve içeriğe olan talep artmıştır (Singh, 2019: 132). IPTV’den farklı olarak OTT yayıncılığında hizmet doğrudan internetten alınır, kullanıcılar OTT aracılığıyla günün saati ya da ek bir ekipmana (*set top box*) ihtiyaç duymadan istedikleri içeriğe erişebilmektedir (Moyler ve Hooper, 2009; Söğüt, 2020; Medin ve Kaymak, 2022: 57-58). İzleme deneyimleri hem araçsal olarak (*set top box*) hem de içerik olarak

televizyondan ayrılmaktadır. Kullanıcı, artık geniş bir içerik çeşitliliğine sahiptir. Ancak bu çeşitlilik, zaman zaman ücretsiz sunulurken zaman zaman ücret ödemeyi gerektirmektedir.

OTT servisi genel internet ağı üzerinden sunulmaktadır ve görüntü kalitesinin sabitliğinin garantisi yoktur. OTT’de kullanıcılar çevrimiçi içerik kütüphanesinden seçim yaparak izlemektedir. OTT uygulama ve servislerinin kullanıcılara sunduğu talebe bağlı video hizmetleri üçe ayrılmaktadır. Bunlar, reklam temelli (AVOD), abonelik temelli (SVOD) ve öde-izle temelli (TVOD) olarak adlandırılmaktadır. Youtube ve Vimeo gibi servisler öncelikle iş modelini reklam temelli olarak kurulurken Netflix, Amazon Prime, Disney+ gibi OTT servisleri ise Abonelik temelli bir iş modelini takip eder (Özel, 2020: 127). Aboneler her ay için belirlenen hizmet bedelini ödeyerek içeriklere ulaşmaktadır. Öde-İzle temelli (TVOD) hizmet modelinde ise normalde hizmete kaydolmak/kullanıcı profili oluşturmak için herhangi bir ücret talep edilmezken izlenen içeriğe göre bir tutar ödenmektedir. Film alımları öde-izle temellidir. Exxen gibi platformlar, çeşitli seçeneklerle spor müsabakalarını ya da Apple TV gibi platformlar da filmler için tam abonelik alınmayacaksa öde-izle temelli seçenekler sunmaktadır.

Tablo 2.3 IPTV ve OTT Arasındaki Temel Farklar (Roberts ve Muscarella’dan akt. Özel, 2020:121).

	<i>IPTV</i>	<i>OTT</i>
Servis Sağlayıcı	Yerel Çok Kanallı Video Yayın Dağıtıcısı (AT&T, DSMART vs)	Yapım Stüdyosu, TV Kanalı ya da 3. Parti Sağlayıcı
Aktarım Ağı	Yerel Telekom- Özel sahipli veya kiralık ağ	Genel İnternet ve Yerel Telekom
Alıcı	Hizmet sağlayıcı tarafından sağlanan Set üstü kutu	Müşteri tarafından kullanılan internet bağlantılı herhangi bir ekran

Tablo 2.3’te de görüldüğü üzere OTT servisinin içerikleri televizyon içerikleri olabileceği gibi diğer yapımcılardan da sağlanabilmektedir. Aktarım genel internetten yapılırken yayının alıcısı, kişisel ekranlardır. Bu ekran, sadece televizyon olmak zorunda değildir. Kullanıcının tercihinine bağlı olarak telefon ya da bilgisayar ekranı ya da yine televizyon olabilmektedir. Artık seçimler, kullanıcındır. İzleme deneyimleri yelpazesi genişlemiştir.

2.2.3.1. Video on Demand (VOD)

VOD (Video on Demand-İsteğe Bağlı Video Hizmeti) yayıncılığında spor müsabakaları, haber yayınları, filmler ya da oyunlar gibi pek çok hizmet kullanıcılara sunulmaktadır (Akaydın, 2014: 22). VOD ile sunulan içerikler kısmen kullanıcıların kontrolüne tabidir (Karakuş ve Kırık, 2013). Bu yayıncılık hizmetinin temeli, videoları depolayan ve erişimi sağlayan sunucular, kullanıcılarla bağlantıları sağlayan ağ ve son kullanıcıya ait olan

set top box'tır (Akaydın, 2014: 22) ve kullanıcı, içeriği kendi cihazına yüklü bir şekilde seyrediyormuş gibi ileri-geri alma ve durdurma işlemlerini yapabilmektedir. Bu işlemler, VOD servisi aboneleri cezbeden bir durumdur. Teknolojik gelişmeler neticesinde bireyler gittikçe daha fazla etkileşimli ortamlarda bulunmaktadır ve teknoloji üzerindeki kontrol ihtiyacı gittikçe artmaktadır. Bunun bir neticesi olarak içeriğin istenilen yer ve zamanda, istenilen hızda ve bütün içeriğin izlenebilmesi gibi yalnızca tercih edilen parçasının dahi izlenebiliyor oluşu, dijital platformları ve çeşitli internet tabanlı izleme servislerini daha çok tercih edilir hale getirmektedir. Öte yandan yalnızca geleneksel televizyon kanallarının belirlediği içerik programlarına tabi olmak zorunda kalmayan izleyicilerin VOD hizmetleriyle kısmen özgürleştiği söylenebilir. İzleyici artık platformlar için abone/kullanıcı haline gelmiştir ve abonelik sistemleri sayesinde sadece ilgisini çeken içeriklerin bulunduğu platformları tercih etme şansına sahiptir. İçerik üzerindeki kısıtlı olsa dahi var olan kontrolün yanı sıra izleme edimi, bireyselleşmiştir. İzleyici, tek bir içerik programına ve cihaza, geleneksel televizyona, bağlı kalmadığı için internete bağlanabilen herhangi bir cihazla bir şeyler izleyebilir hale gelmiştir.

VOD hizmetleri olanaklarına bağlı olarak Amazon Prime Video, Disney+, Netflix, Exxen, Gain ya da BluTV'nin dahil olduğu SVOD (Subscription Video on Demand/Aylık Abonelik Temelli İsteğe Bağlı Video) ya da ülkemizde Puhu Tv'nin içinde bulunduğu AVOD (Advertising Video on Demand/Reklam Temelli İsteğe Bağlı Video) gibi farklı kategorilere ayrılmaktadır.

2.2.3.2. Subscription Video on Demand (SVOD)

SVOD modeli, abonelik temellidir ve ücret ödendiği süre boyunca içeriğe erişim sağlamaktadır. Bu modelde, kullanıcı bir abonelik için ödeme yapar ve operatörün kataloğundan herhangi bir içeriği seçmektedir (Kurniawati, 2021: 14). Bu modele örnek olarak Netflix, Disney+, Amazon Prime Video, Netflix, Exxen, Gain ve BluTV bu çalışmanın konusu olan dijital platformlar verilebilir.

2.2.3.3. Advertising Video on Demand (AVOD)

AVOD yayıncılık anlayışı ise reklamların içeriğe eklendiği modeldir. AVOD'da reklamlar, geleneksel televizyon yayıncılığı anlayışındaki gibi içeriği bölerek araya giren reklamlardır, kullanıcı bu sayede içeriği ücretsiz bir şekilde izlemektedir. Puhu Tv, AVOD modeline uygun olarak hizmet vermektedir.

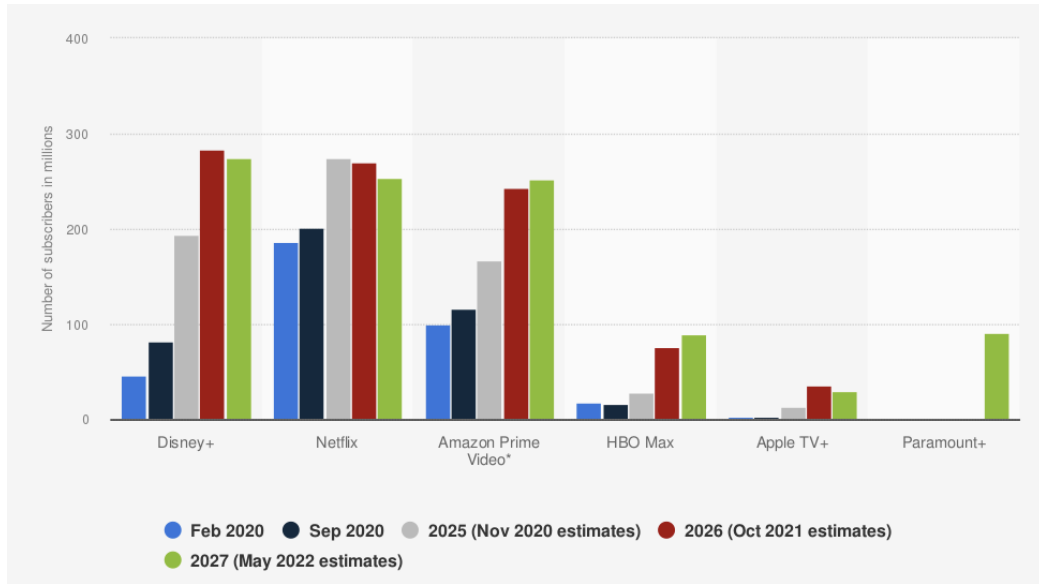
Dijital yayıncılık ve televizyon yayıncılığı arasında süre ve reklamlar açısından farklılıklar bulunmaktadır. Dijital yayıncılıkta, televizyonda gittikçe artan rekabetin ve dizi

içeriklerinin uzun süreleri kapsamı, içeriklerin yayını boyunca çok fazla reklam gösterilmesi televizyonun ticari alanını genişletmiş ve seyircinin istek ve beklentilerinin geri planda kalmasına sebep olmuştur (Tuğtekin, 2020: 70). Ancak dijital platformlarda süresi iki saate çıkan dizilerin yerine daha kısa sürelerde (ortalama 40-50 dakika) özgün anlatıma sahip yapımlar yer almaktadır. İzleyicinin internet ortamında dilediği zamanda ve mekânda izleyebildiği içerikler, izleyiciye özgür irade yüklemiş ve televizyonun kısıtlayıcılığından farklı olarak seyirciye özel bir değer atfetmiş, bu sayede daha çok tercih edilmeye başlanmıştır (Cook 2014'den akt. Tuğtekin, 2020: 71). Atila (2018: 25), internet dizilerini genellikle televizyonun kalıplarına uymayan, reyting kaygısı gütmeyen ve dolayısıyla daha çok sanat amacı güdülen yapımlar olarak tanımlamaktadır (Atila, 2018: 25; Tuğtekin, 2020: 73). AVOD yayıncılığında reklam süreleri, izleyicinin odaklanmasını kırarak uzun sürelerde olmamaktadır (Çakır, 2015: 71). Bu yayıncılık anlayışı, televizyondan oldukça farklıdır. Reklam gelirleri, televizyon yayıncılığının temelini oluştururken AVOD yayıncılık anlayışında reklam gereklidir ancak yayının ana amacını oluşturmaz.

Bilgi ve iletişim teknolojilerinde meydana gelen hızlı gelişme ve ilerlemeler ile yaşanan dijital devrim, günlük yaşamda, iletişimde ve bilginin aktarımında da büyük değişikliklere yol açmıştır (Yıldırım, 2021: 167). İçinde bulunulan enformasyon toplumunda dijitalleşme ekonomi, eğitim, sağlık, savunma ve sosyal yaşam gibi daha birçok alanda etkisini göstermektedir. Kişilerin eğlence anlayışları da bu bağlamda dönüşmüş ve özellikle 2020 yılında yaşanan Covid-19 pandemisi, alışveriş ya da eğlence etkinliklerinin dijitalleşmesini hızlandırmıştır. Yine bu dönemde özellikle Netflix olmak üzere dijital platformların kullanımında artış gözlemlenmiştir. Pandemi döneminde yalnızca Netflix, 15,7 milyon yeni abone kazanmıştır (Aktan, 2020¹⁵). Şekil 2.2'de 2020-2027 yılları arasında uluslararası alanda tahmini abone sayıları verilmiştir. Bu büyümenin diğer dijital platformlar ekseninde de devam etmesi beklenmekte ve OTT servislerinin toplam pazar değeri 2020 yılında 101.42 milyar Dolar iken 2026 yılında 223.07 milyar Dolar olması beklenmektedir (Milleni.com, 2022¹⁶).

¹⁵ <https://tr.euronews.com/2020/04/22/covid-19-salg-n-nda-netflix-e-yaklas-k-16-milyon-abonelikle-rekor-art-s> (erişim tarihi: 04.09.2023).

¹⁶ <https://www.milleni.com.tr/blog/internet/netflix-vs-disney-plus-vs-amazon-prime-video> (erişim tarihi: 09.04.2023).



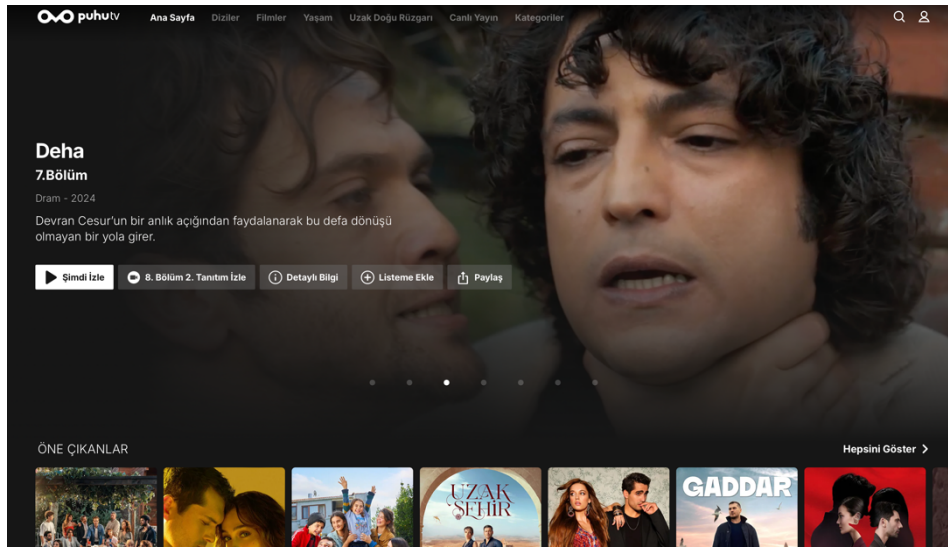
Şekil 2.2 2020'den 2027'ye kadar Dünya Çapında Tahmini SVOD Abone Sayıları (Statista'dan akt. İlhan ve Çiltaş, 2023: 446).

2.3. Türkiye'deki Ulusal Dijital Platformlar

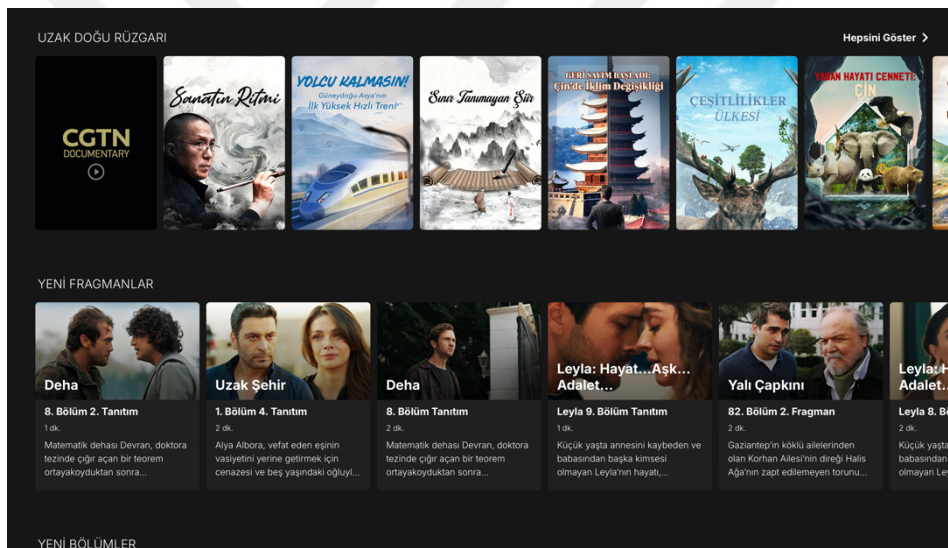
Türkiye'de IPTV ve Web Tv teknolojileri çok fazla ilgi görmemişken (Dönmez, 2022: 60) Netflix, Disney+, Amazon Prime Video, Netflix, Exxen, Gain ve BluTV'nin içinde yer aldığı VOD ve Puhu Tv'nin dahil olduğu AVOD hizmetleri oldukça ilgi görmüştür.

Türkiye'de dijital yayıncılığın artışı 2000'li yıllarda analog uydu alıcılarının yerini dijital uydu alıcılarına bırakmaya başlaması ve ilk dönemde futbol yayıncılığının etkisi ile kurulan Star Digital ve Digiturk ile mümkün olmuştur (Duman, 2023: 176). 2000 yılında yayına başlayan Digiturk, Kenan Duman'a (Duman, 2023: 176) göre Türkiye'de dijital yayın yapan öncü platformdur.

2.3.1. PuhuTv



Görsel 2.1 PuhuTv Kullanıcı Arayüzü



Görsel 2.2 PuhuTv Kullanıcı Arayüzü.

PuhuTv orijinal sayfasında “yüzlerce dizi ve filmi yüksek görüntü kalitesiyle hem de ücretsiz izleyebileceğiniz yeni nesil online televizyondur”¹⁷ açıklaması bulunmaktadır. PuhuTv, Türkiye’nin ilk yerli dijital platformudur ve 2016 yılı Kasım ayında Doğuş Yayın Grubu bünyesinde hizmet vermeye başlamıştır. Reklam temelli yayıncılık anlayışına sahip (AVOD) olan PuhuTv, ücretsizdir. İçerik sunumu açısından geleneksel televizyon yayıncılığı anlayışında hizmet vermektedir. Görsel 2.1 ve 2.2’de yer alan platformun kullanıcı arayüzlerinde de görüldüğü gibi Doğuş Yayın Grubu’nun televizyonda güncel olarak yayınlanan televizyon programları ve dizi bölümleri ve fragmanları da platformda yer

¹⁷ PuhuTv: <https://puhutv.com/yarim-merkezi> (erişim tarihi:30.07.2023).

almaktadır. Platformdan Doğuş Yayın Grubu kanalları olan NTV, Star TV ve Kral Pop TV'nin canlı yayınlarına ve Voyage Radyo, Eksen Radyo, Kral Pop Radyo, Kral Fm Radyo ve NTV Radyo'nun canlı yayınlarına ulaşılabilir. Platform, dijital yayın haklarını aldığı ve platform tarafından belirlenen görüntü standartlarındaki içerikleri yayınlamaktadır. PuhuTv'de yerli-yabancı filmler ve diziler, farklı tür ve kategorilerde çok sayıda içerik bulunmaktadır.

PuhuTv, reklam temelli bir yayıncılık anlayışına sahip olduğu için kullanıcılar, içerikleri izlerken belirli aralıklarla içeriği bölen reklamları geçmemektedir. Platformda üyelik şartı gerekmemekle birlikte kullanıcılar üye oldukları takdirde kişiselleştirilmiş liste oluşturma, kaldığı yerden izlemeye devam etme ve izlenen içeriklere göre öneriler gibi hizmetlerden yararlanabilmektedir. PuhuTv ana sayfasında “PuhuTv Top 15”, “Yeşilçam Sineması”, “Gençlik Başında Duman” gibi kategoriler sunmaktadır. Ayrıca “Temalar” başlığına sahip olan platform, bu temaların altında içerikleri listelemektedir. Çalışmanın yapıldığı 2024 yılı Kasım ayında “Uzak Doğu Rüzgarları” başlığıyla yeni bir sekme de mevcuttur. Bu sekme altında CGTN Documaentary-Canlı Yayın ve Uzak Doğu Belgeseller başlıkları vardır. Kablolu TV'de yayın yapan Çin kökenli belgesel kanalıdır.

PuhuTv'nin yayınladığı ilk orijinal içerik 2017 yılında yayınlanan ve Azra Kohen'in çok satan *Fi*, *Çi*, *Pi* isimli seri romanlarından uyarlanan *Fi* isimli dizidir. Dizinin süresi, geleneksel yayıncılık anlayışına yakınlaşmıştır. Dijital platform dizileri, genellikle 45-60 dakika arasında değişmekteyken *Fi* dizisinin süresi 60-90 dakika arasında değişmektedir. Dizi *Fi* ve *Çi* kitaplarının hikayelerini takip ederek iki sezon olarak yayınlanmıştır. PuhuTv'nin 2017 yılında yayınladığı izlenme rakamlarına göre dizinin ilk 9 bölümü 50 milyon kere izlenmiştir (Cumhuriyet, 2017¹⁸).

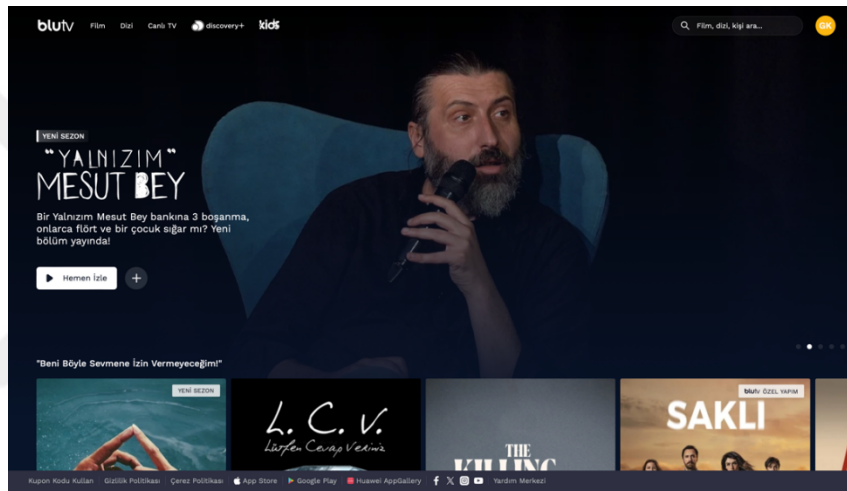
Yönetmenliğini Onur Saylak'ın, senaristliğini ise Hakan Günday'ın yaptığı *Şahsiyet* dizisi ise PuhuTv'nin 2018 yılında yayınlanan ikinci orijinal dizisidir. Haluk Bilginer, Müjde Ar ve Cansu Dere gibi oyuncuların yer aldığı dizi bir sezon olarak yayınlanmıştır. Dizinin süresi 50-100 dakika arasında değişmektedir. Emekli adliye memuru Agâh Beyoğlu ile cinayet masasında tek kadın polis olan Nevra'nın hikayesini anlatan dizi, cinsel istismara uğrayan bir kızın ölümüne intihar süsü verilmesini de ele almaktadır. Haluk Bilginer, *Şahsiyet* dizisindeki Agâh Bey rolüyle Uluslararası Emmy Ödülleri'nde En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü almıştır ve bu ödülü alan ilk Türk oyuncudur. Aynı zamanda *Şahsiyet*, Almanya'da yayınlanan ilk Türk

¹⁸ <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/fi-dizisinin-izlenme-rakamlari-belli-oldu-757152>, (erişim tarihi: 11.08.2023).

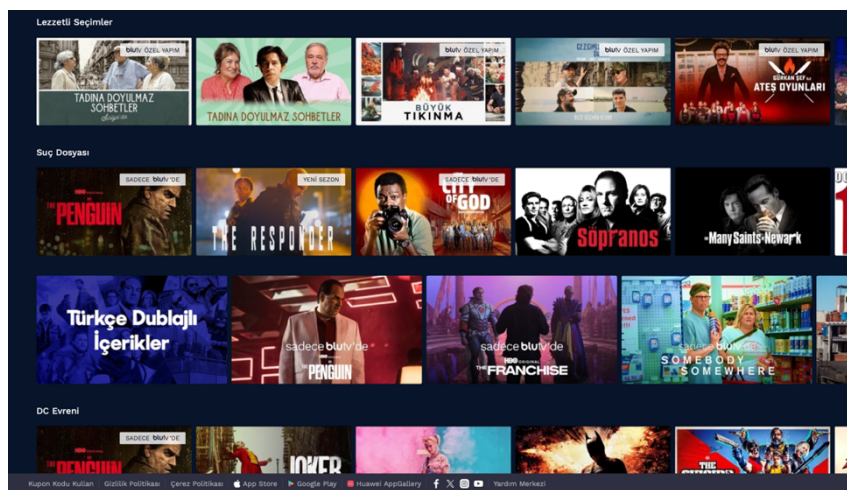
dizisidir (Sputnik, 2020¹⁹). Dizinin ikinci sezonu, beş yıl aranın ardından, 2023 yılında Gain platformunda yayınlanmıştır.

PuhuTv'nin orijinal diğer orijinal içerikleri ise PuhuTv'nin kategorileri ile belgesel kategorisinde *Bir Avuç Güzel İnsan* (2023), spor, yemek programı gibi içerikleriyle yaşam kategorisinde *Rüzgarın İzinde-Bir Kite Hikayesi* (2022), *Hayat Atölyesi: Pizza* (2021), *Hayat Atölyesi: Lecia ile O Anlar* (2021), *Hayat Atölyesi: Sushi* (2021), *Mutluluk Laboratuvarı* (2021), *30 Günde Formda Kal* (2021) ve *Kubilay QB Tunçer ile Evde Sihir* (2020), dizileri ise *Seyyar* (2021, Cem Özdemir), *Dip* (2018, Uygur Kutlu, M. Çağatay Tosun), *Jet Sosyete* (2018) ve *Gün On4 Pandemi Polisiye* (2020) olarak listelenmektedir.

2.3.2. BluTV



Görsel 2.3 BluTV Kullanıcı Arayüzü.



Görsel 2.4 BluTV Kullanıcı Arayüzü.

¹⁹ <https://sputniknews.com.tr/20201010/sahsiyet-almanyadaki-ilk-turk-dizisi-oldu-1043003649.html>, (erişim tarihi: 11.08.2023).

BluTV, yayıncılık anlayışını “istediğiniz zaman, istediğiniz yerden, birbirinden farklı dizi, film ve canlı yayını reklamsız izlemenizi sağlayan, Doğan Holding çatısı altında kurulmuş bir dijital televizyondur.”²⁰ olarak açıklamaktadır. Doğan Holding, Türkiye’de altmış yıldır çeşitli sektörlerde (enerji, sanayi, otomotiv, medya ve turizm gibi) faaliyetler göstermektedir (Dikkol, 2020: 486). Türkiye’nin güçlü sermayelerinden biri olan şirket, diğer yandan uzun yıllar boyunca Doğan Medya ismiyle medya alanında etkin bir konuma sahip olmuştur. Ancak 2018 yılında medya alanından çekilmiştir (Dikkol, 2020: 487). Doğan Medya, Demirören Holding tarafından satın alınmış olsa da BluTV, Doğan Holding’e bağlı olarak yayıncılık faaliyetlerini beş yıl boyunca yürütmüştür. BluTV kuruluş aşamasında Doğan Holding tarafından finanse edilmesine rağmen daha sonra aylık abonelikler ve yeni yatırımlarla ekonomik sermayesini beslemiştir (Dikkol, 2020: 487). Abonelik temelli yayıncılık yapmaktadır. BluTV, 2023 yılına kadar Doğan Holding’e bağlı yayıncılık faaliyetlerini sürdürmüş, 2023 yılının Aralık ayında “dünyanın en büyük medya gruplarından Warner Bros-Discovery tarafından” satın alınmıştır (Cumhuriyet, 2023²¹). Rekabet Kurumu “Blutv İletişim ve Dijital Yayın Hizmetleri AŞ. hisselerinin Discovery Medya Hizmetleri Ltd. Şti. aracılığıyla nihai olarak Warner Bros. Discovery, Inc. tarafından devralınması işlemine izin verildi.” açıklamasıyla resmi onayın verildiğini duyurmuştur (Kalelioğlu, 2023²²).

Netflix, Netflix Türkiye olarak hizmet vereceğini açıklamasının ardından BluTV kurulmuştur. Platformun kuruluşunda Netflix, itici güçlerden birisidir.

BluTV, aylık abonelik sistemine sahiptir. Platformun kütüphanesinin “her ay güncellenen yerli/yabancı film ve dizilere, canlı TV yayınına, spor, yaşam içeriklerine ve en önemlisi sadece BluTV’de bulabileceğiniz BluTV üyelerine özel yerli yapımlara²³” sahip olduğu platform tarafından belirtmektedir. BluTV’nin öne çıkardığı noktalardan biri kurulum ve taahhüt gerektirmemesi ve kolayca iptal edilebilirliğidir.

BluTV’nin kurucusu ve İcra Kurulu Başkanı Aydın Doğan Yalçındağ, 2017 yılında platformun ilk dönemine ve işleyiş yapısına dair açıklamalar yapmıştır. Yalçındağ’a göre BluTV, ilk yıl hedeflenen abone sayısına ulaşamamıştır ancak platformun ilk orijinal yapımı olan ve yine 2017 yılında yayınlanan *Masum* dizisi ile aboneliklerde ciddi bir artış yaşanmıştır. Yalçındağ, bunu izleyicilerin orijinal yapımlara ilgi gösterdiğini ve bu çerçevede platformun

²⁰ BluTV, <https://destek.blutv.com/hc/tr/articles/360019658379-BluTV-nedir-> (erişim tarihi:30.07.2023).

²¹ <https://www.cumhuriyet.com.tr/turkiye/blutv-satildi-yeni-sahibi-dunyaca-unlu-sirket-warner-bros-discovery-2149737>, (erişim tarihi: 01.04.2023).

²² <https://www.webtekno.com/blutv-warner-bros-discovery-satildi-h139146.html>, (erişim tarihi: 01.04.2024).

²³ BluTV, <https://destek.blutv.com/hc/tr/articles/360019658379-BluTV-nedir-> (erişim tarihi:30.07.2023).

asıl amacının televizyonda yayınlanan yapımlardan farklı içerikler üretmek olduğunu belirtmiştir (Medin ve Kaymak, 2022: 93).

BluTV'nin içerik kütüphanesinde birçok yerli ve yabancı içerik bulunmaktadır. BluTV'nin orijinal yapımı olan içerikler "Blutv özel yapım" olarak adlandırılmakta ve yerli ya da yabancı televizyonlarda yayınlanan, BluTV'nin dijital içerik haklarını almış olduğu ve platform üzerinden erişim sağlanan içerikler ise "sadece Blutv'de" etiketiyle izleyiciye sunulmaktadır (Dönmez, 2019: 105). BluTV, dizi formatındaki içeriklerini Netflix'in getirmiş olduğu bütün bölümlerin aynı anda yüklendiği ve art arda izleme deneyiminin yaşandığı aşırı izleme (*binge-watching*²⁴) anlayışıyla sunmamakta, televizyon yayıncılığına benzer olarak haftalık planla yayınlamaktadır. Görsel 2.3 ve 2.4'te yer alan platform arayüzlerinde de görüldüğü üzere platformda, Warner Bros. Discovery'e ait olan izle-öde temelli HBO (açılımı Home Box Office'tir) dizileri de yer almaktadır. BluTV'nin Warner Bros. Discovery'e geçmesinin ardından ise platformda yer alan "Film", "Dizi", "Canlı TV" ve "Kids" sekmelerinin yanında "Discovery+" sekmesi de yer almaya başlamıştır.

BluTV, Doğan Holding bünyesinde faaliyet gösterdiği beş yıl boyunca Türkiye'de çevrimiçi platformlarda en çok orijinal içerik üreten yerli platformdur (Dönmez, 2019: 106). Platformun ilk orijinal yapımı olan *Masum*²⁵ dizisi oldukça yoğun ilgi görmüştür. Birçok orijinal dizi ise yayınlanmaya devam etmiştir. Ayrıca ilk olarak YouTube'da yayınlanmaya başlayan *Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana'da* isimli dizi BluTV'ye geçmiştir ve yayına devam etmektedir. Öte yandan platformda 2019 yılında *Behzat Ç.* isimli dizi, *Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi* adıyla 2010 yayınlanmaya başlayan ve yayınlandığı 3 sezon boyunca hakkında sıkça konuşulan bir televizyon dizisinin devam hikayesidir. Hayranları tarafından yıllarca tekrar yayınlanması istenen dizi, BluTV'de 10 bölüm şeklinde 4. sezon olarak yayınlanmıştır. Hikâyenin ilerleyişi dizi izleyicileri tarafından memnuniyetle karşılanmamış ve dizi final yapmamıştır. Ancak dizi, 2022 yılında farklı bir hikayeye *Çekiç ve Gül: Bir Behzat Ç. Hikayesi* olarak izleyicilere sunulmuştur. Dizinin televizyonda yayınlanan ilk sezonlarından beri oldukça ilgi gören Ercüment Çözer karakteri için BluTV, 2020 yılında *Saygı* isimli bir dizi yayınlamaya başlamıştır. *Saygı*, iki sezon yayınlanmıştır ve üçüncü sezonunun yayınlanacağı da platform tarafından duyurulmuştur.

Platformun diğer orijinal yapım dizileri şunlardır: *Sahipli* (2017), *7 Yüz* (2017), *Bartu Ben* (2018), *Yaşamayanlar* (2018), *Dudullu Postası* (2018), *Bozkır* (2018), *Behzat Ç* (2019),

²⁴ İçeriğin sezona ait bütün bölümlerini art arda izleme deneyimi. Çalışmanın 2.4.1. Netflix isimli başlığında detaylı olarak ele alınmıştır.

²⁵ *Masum* dizisi, güncel olarak Netflix kütüphanesinde de yer almaktadır.

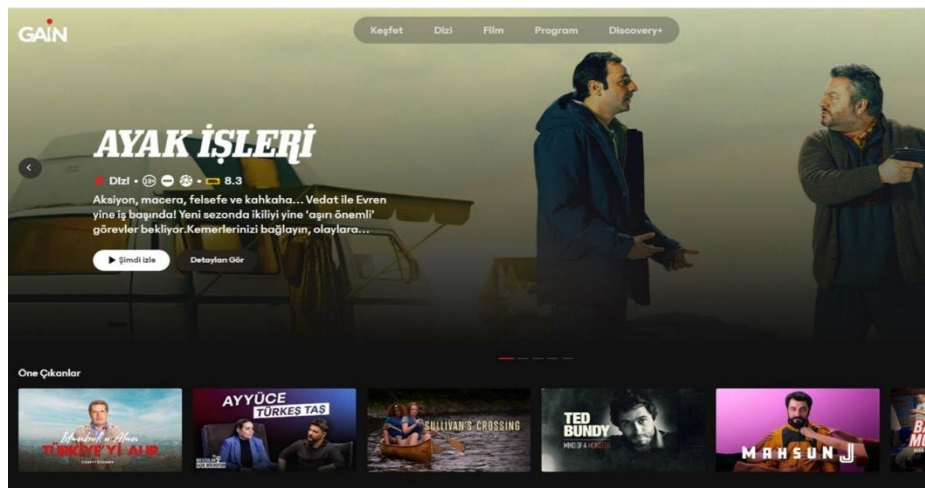
Aynen Aynen (2019), *Pavyon* (2019), *Yarım Kalan Aşklar* (2020), *Ankara Havası* (2020), *Sokağın Çocukları* (2020), *Alef* (2020), *Çıplak* (2020), *Saygı* (2020), *Bonkis* (2021), *Yeşilçam* (2021), *Doğu* (2021), *Hiç* (2021), *Acans* (2021), *Börü 2039* (2021), *İlk ve Son* (2021-2023), *Saklı* (2021), *Çekiç ve Gül: Bir Behzat Ç. Hikayesi* (2022), *Kıyma* (2022), *Ben Bu Boşluğu Nasıl* (2023) ve *Sen, Ben, O!* (2023). Öte yandan BluTV’de televizyon yayıncılığına benzeyen yemek, gezi ve tarih içerikleri de bulunmaktadır.

BluTV’nin içerik üreticisi Sarp Kalfaoğlu’nun 2017 yılındaki açıklamaları, platformun yerli platformlar arasında en çok içerik üreten platform olmasının ardındaki amacı da açıklamaktadır:

“BluTV’nin ilk günlerinden beri Türkiye’deki televizyon tüketicisinin davranışlarını inceliyoruz. Gözümüze çarpan çeşitli noktalar oldu. Birincisi, Türkiye’de ulusal kanallarda yayınlanan dizilere karşı mesafeli duran bir kitle olduğunu fark ettik. Bu kitleyi kaybetmek üzereydik. İçerik tüketimini tamamen yabancı diziler üzerinden gerçekleştiren bu kitleye ‘Bizler de eğer istersek ülkemizde sizin aradığımız içerikleri üretebiliriz’ demek istedik. İkinci olarak da, bu kitlenin artık içerik izlemek için belirli bir yerde olmaya ihtiyaç duymamasıydı. Telefonundan, tabletinden o sırada tüketici her neredeyse orada istediği içeriği izleyebilirdik.” (Sapmaz, 2017)²⁶.

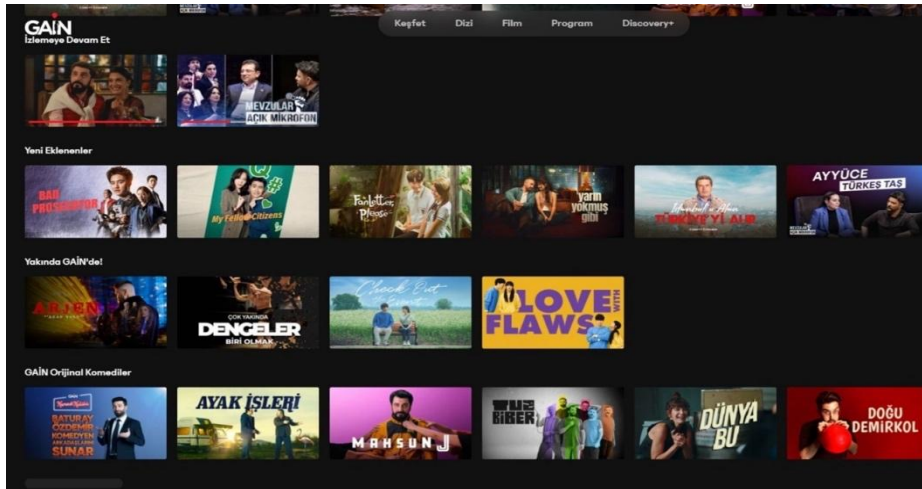
BluTV, *Masum* dizisi ile birlikte ivmelenen orijinal içerik üretimini her yıl arttırmaktadır. Dizinin platform için önemi, platform CEO’ları ve içerik yöneticileri tarafından da sıkça vurgulanmıştır.

2.3.3. Gain



Görsel 2.5 Gain Kullanıcı Arayüzü.

²⁶ <https://feministbellek.org/marksist-feminizm/>, (erişim tarihi: 25.01.2024).



Görsel 2.6 Gain Kullanıcı Arayüzü.

Betek Grup Yönetim Kurulu Başkanlığı ve Filli Boya'nın sahibi olan Gözde Akpınar tarafından hayata geçirilen Gain platformu yayıncılık anlayışını "Farklı seslere, başka renklere, zamanın kıymetine önem veren, yenilikçi, eğlenceli kısa ve uzun içeriklerden oluşan yeni nesil bir içerik platformudur. Yerli-yabancı dizi ve filmler, belgeseller, haber, müzik, spor, eğlence programlarının yanı sıra canlı yayınlar da kaliteli vakit geçirmeniz için içerik listesindeki yerini alır."²⁷ olarak tanıtmaktadır. Platform ilk çıktığı dönemde, yaklaşık üç aylık bir süre boyunca, yalnızca mobil cihazlar üzerinden ve ücretsiz hizmet vermekteyken 2021 yılı Nisan ayında bazı içerikleri ücretli olarak sunmaktadır. *10 Bin Adım*, *Terapist*, *Vedat Milor ile En İyişi*, *İlber Ortaylı ile Zaman Makinesi* ve *Mirgün Cabas ve Duygu Demirdağ ile canlı yapılan gündem değerlendirmeleri* gibi içeriklere ücretsiz ulaşımın günümüzde mümkün olduğu platform, ilk üç ay sadece mobil uygulamalarda kullanıma sunulmuş, Mart 2021'den itibaren ise akıllı televizyonlarda da kullanılabilir hale gelmiştir (Karaduman ve Ünlü Karataş, 2022: 993). Platformun içerik kütüphanesinde haber, dizi, film, program, belgesel, müzik, spor gibi farklı kategorilerden içerikler bulunmaktadır. Şirket, içeriklerinin bir kısmını ücretsiz yayımlarken bir kısmını ise 'Premium Üyelik' aracılığıyla abonelerine sunmaktadır (Kocagür, 2022: 76). Bu platform da *Bizi Ayıran Çizgi* (2021), *Metot* (2021), *Hamlet* (2021), *500T* (2021), *Orta Kafa Aşk* (2021), *Ayak İşleri* (2021) gibi tek sezonluk kısa dizileriyle dikkat çekmektedir.

Görsel 2.5 ve 2.6'da görüldüğü üzere Gain, orijinal dizi ya da filmlerden daha çok Gain Orijinal Programları içerikleri ile öne çıkmaktadır. Yeni nesil bir televizyonculuk anlayışına yakın bir içerik kütüphanesine sahip olan platformda "Yeryüzü Belgeselleri", "Türkiye Dosyaları", "Gezi", "Yemek" ve "Müzik" gibi farklı türlerde kategorilerde belgeseller, bir ya da birkaç sezonluk programlar yer almaktadır. Öte yandan Gain, YouTube ve Instagram gibi

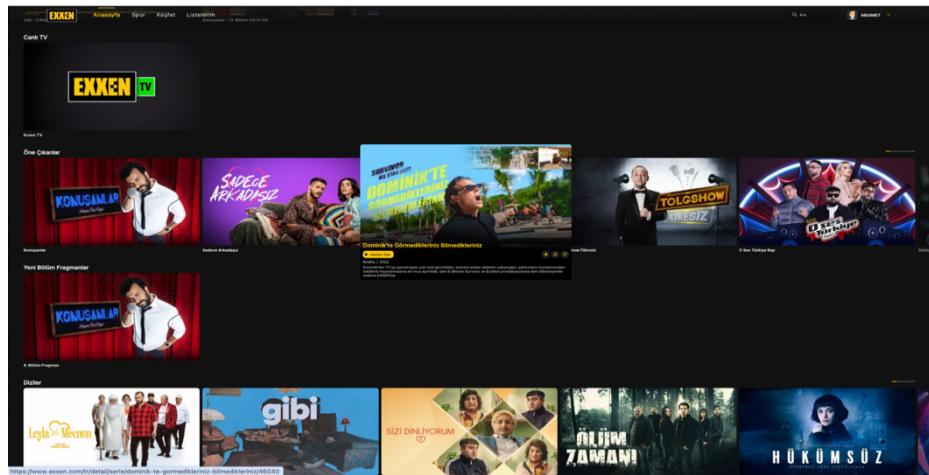
²⁷ Gain, <https://www.gain.tv> (erişim tarihi:30.07.2023).

sosyal medya platformlarında yayına başlayan ve popüler hale gelen içerikler ve içerik üreticileriyle anlaşma yaparak bünyesine taşımıştır. Örneğin YouTube üzerinden yayın yapan “Türkiye’nin en derin magazin çukuru” şeklinde kendini tanımlayan yeni nesil magazin programı Şokopop kanalı Gain’de de yayınlanmaktadır. Oğuzhan Uğur’un YouTube kanalı olan BaBaLa TV’de yayınlanan ve ilk üç bölümü 34 milyon kez izlenmiş olan *Mevzular Açık Mikrofon* isimli programı da Gain ile anlaşmış ve yayın hayatına Gain üzerinden devam etmektedir.

2.3.4. Exxen



Görsel 2.7 Exxen Kullanıcı Arayüzü.



Görsel 2.8 Exxen Kullanıcı Arayüzü.

Acun Medya tarafından kurulan ve 2021 tarihinde yayına başlayan Exxen, “Türkiye’nin dijital platformu”²⁸ sloganına sahiptir. Exxen, aylık abonelik üzerinden içerik sunarken

²⁸ Exxen, <https://yardim-exxen.ortusdesk.com/exxen-nedir/> (erişim tarihi:30.07.2023).

reklamlı ve reklamsız olmak üzere iki farklı abonelik paketine sahiptir. Platformun reklamsız abonelik paketi, reklamlı abonelik paketine göre daha yüksek ücretlendirmeye sahiptir. Dijital yayıncılık modelleri arasından VOD modeline giren Exxen, reklamlı aboneliğiyle AVOD modeline de yakınlaşmaktadır. 2023 yılında platformun güncel abone sayısı 1 milyonun üzerindedir (Asma, 2023: 79).

Exxen, YouTube'da çok izlenen *Konuşanlar*, *Katarsis X-TRA* ve *Kaçış* gibi içerikleri kendi bünyesine almaktadır ve yerli yapım, genç kesime yönelik ve ana akım medyada yer almayan yayın türlerine odaklanan bir yayın stratejisi benimsemiştir (Asma, 2023: 79). Platformun hedefi, genç kitlelerin beğendiği ve izlemek istediği içerikleri üreterek abone sayısını artırmak ve izlenme oranlarını yükseltmektir (Asma, 2023: 79). Exxen platformu, YouTube'daki popüler içeriklerin, hedeflenen abone sayısında önemli katkı sağladığını ve izlenme oranları açısından hedeflerine ulaştığını önemsemektedir. Enes Batur, Orkun Işıtmak gibi popüler YouTube kanal sahipleri de Exxen'de programlar yapmıştır. Acun Ilıcalı'nın sahibi olduğu TV8 kanalında yayınlanan programlara da platformdan ulaşılabilir. Görsel 2.7 ve 2.8'de Canlı TV'nin anasayfada sunulduğu görülmektedir.

Ayrıca, sosyal medya platformlarında fenomen haline gelen *Leyla ile Mecnun* dizisinin bitmesine rağmen hala büyük bir ilgi görmesi üzerine, izleyicilerin taleplerini karşılayarak dizinin devamı Exxen'de yer almıştır. Bu da Exxen'in izleyici odaklı bir platform olduğunun bir göstergesidir (Marketing Türkiye, 2021²⁹; Asma, 2023: 79). Ayrıca televizyonda yayınlanmış ve final yapmış olan *Sihirli Annem* dizisinin yeniden uyarlanması 2021 yılında Exxen'de yayınlanmıştır. Exxen aynı zamanda orijinal diziler de üretmektedir. Exxen'de yer alan orijinal yapım diziler şunlardır: *Gibi* (2021), *Hükümsüz* (2021), *Vahşi Şeyler* (2021), *İlginç Bazı Olaylar* (2021), *Adım Başı Kafe* (2021), *Bir Yeraltı Sit-Com'u* (2021), *Olağan Şüpheliler* (2021), *İşte Bu Benim Masalım* (2021), *Ölüm Zamanı* (2021), *Şeref Bey* (2021), *Sizi Dinliyorum* (2022), *Sadece Arkadaşız* (2022) ve *Aşk Kumardır* (2022).

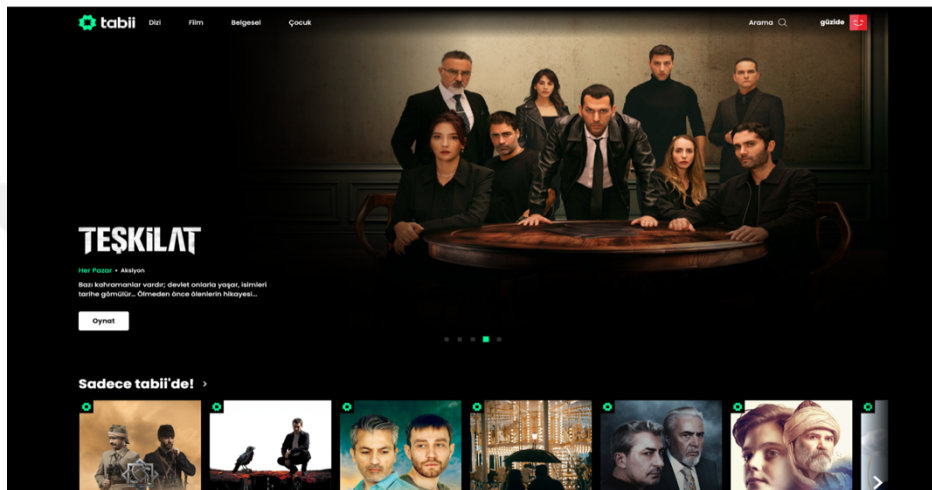
Exxen'de ayrıca canlı maç yayınları gösterilmektedir. Spor içeriklerinden yararlanmak isteyen kullanıcılar, aylık abonelik ücretlerine ek ücret ödeyerek UEFA Şampiyonlar Ligi, UEFA Avrupa Ligi ve UEFA Avrupa Konferans Ligi karşılaşmalarını canlı olarak izleyebilmektedir (Medin ve Kaymak, 2022: 100).

Esma Nur Asma (2023) tarafından yapılan lisansüstü tez çalışmasında Asma, Exxen Genel Müdürü Ümmü Burhan ile görüşme gerçekleştirmiştir. Asma'ya (2023: 79-80) göre Ümmü Burhan, "Exxen'in ana akım yayıncılık anlayışından uzaklaşırken aynı zamanda ana

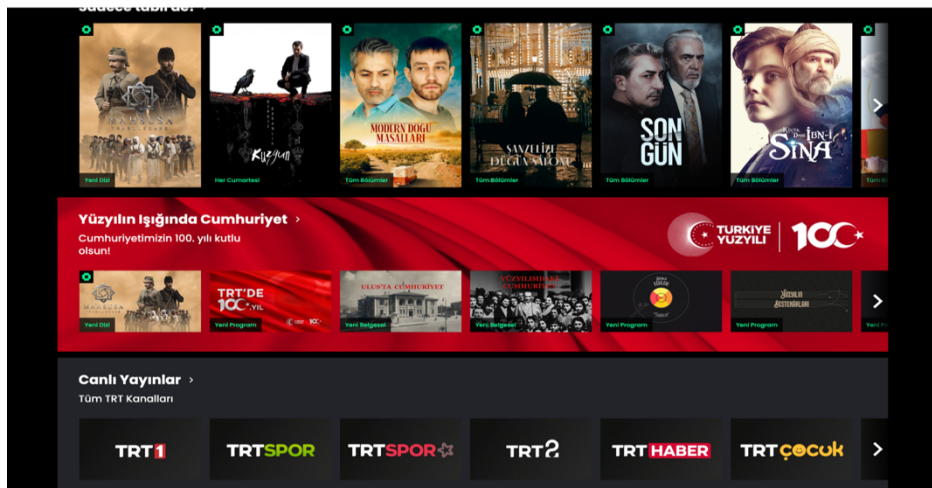
²⁹ <https://www.marketingturkiye.com.tr/soylesiler/exxen-global-arenaya-cikarma-yapacak/>, (erişim tarihi: 11.08.2023).

akım geleneğini de devam ettirdiği noktalar olduğunu belirtmiştir.”. Exxen, genel izleyici kitlesine hitap eden ve (Netflix gibi platformların getirmiş olduğu bireysel izleme biçimlerinin aksine) kişilerin çevreleriyle de izleyebileceği içerikler yer almakta ve içerikler haftalık periyotlarla platforma eklenmektedir. Bu özellikler Exxen’i ana akıma yakınlaştırmaktadır ve Ümmü Burhan da içeriklerin haftalık periyotlarla eklenmesinin amacının ana akım televizyon izleyicilerini platforma çekmek olduğunu belirtmiştir (Asma, 2023: 80).

2.3.5. Tabii



Görsel 2.9 Tabii Kullanıcı Arayüzü.



Görsel 2.10 Tabii Kullanıcı Arayüzü.

Tabii, 2023 yılında TRT tarafından kurulan yerli uluslararası dijital platformdur. Henüz yalnızca Türkiye’de ücretsiz olarak erişilebilen platform, uluslararası alana açılmayı hedeflemektedir. Platform yayıncılık anlayışını “tabii, dizi, film, program, belgesel ve birçok tabii orijinal içeriğin izlenebileceği Türkiye'nin küresel çevrimiçi yayın hizmetidir. Önce sadece Türkiye'de, yakında ise tüm dünyada. Hemen kayıt olarak tabii dünyasını keşfetme şansını

kaçırma.³⁰ olarak tanıtmaktadır. Platformun ücretsiz ve ücretli olan “Premium” olmak üzere iki planı kullanıcıya sunmaktadır. Ücretli olan plana sahip aboneler, UEFA Şampiyonlar Ligi, Avrupa Ligi gibi futbol müsabakalarına da erişebilmektedir. Ayrıca ücretli plan, tabii Orijinal içeriklerini ve indirme, çevrimdışı izleme imkanlarını sunmaktadır.

Görsel 2.9 ve 2.10’da TRT 1, TRT 2, TRT SPOR gibi tematik TRT kanallarının tümünün canlı yayınlarına ulaşılabildiği görülmektedir. Tabii’de TRT yapımı diziler, yerli-yabancı filmler, çizgi filmler ve “tabii orijinal” içerikleri gibi birçok içerik, platformun kütüphanesinde bulunmaktadır. #Adalet, Akif, Küçük Dahi İbn-i Sina, Aşkımız Yeter, Dayton, Eyvah Ramazan Bey, Haysultan, Kızıl Elma Bir Fetih Öyküsü, Metamorfoz, Mevlana Celaleddin-i Rumi, Modern Doğu Masalları, Organizasyon Bizim İşimiz, Serhat, Son Gün, Şanzelize Düğün Salonu, Şebeke, Tozkoparan İskender Gölge, Üniversdeli, Yangın Günleri, Yardımcı Oyuncu ve Yeşil Deniz Milenyum dizileri, Tabii’nin 2023 yılında platforma izleyicilere sunduğu orijinal içeriklerden bazılarıdır.

2.4. Türkiye’deki Uluslararası Dijital Platformlar

Son yıllarda dijital platformlar tüm dünyada ve Türkiye’de büyük ilgi görmekte ve sayıları her geçen yıl artmaktadır. PuhuTv, BluTV, Gain ve Exxen gibi ulusal dijital platformların yanı sıra bu çalışmaya konu olan Netflix gibi Amazon Prime Video, Disney+ ve Apple Tv gibi uluslararası dijital platformlar da Türkiye pazarında yer almakta ve ilgi görmektedir.

2.4.1. Netflix

Amerika merkezli dijital yayıncılık devi olan Netflix, Türkiye pazarında yer alan ilk dijital platformdur. Platform yayıncılık anlayışını dünyayı eğlendirmeyi istemek olduğunu internet sitesinde belirtmektedir:

“Netflix olarak dünyayı eğlendirmek istiyoruz. Zevkiniz ne olursa olsun ve nerede yaşarsanız yaşayın, sınıfının en iyisi olan dizilere, belgesellere, filmlere ve mobil oyunlara erişmenizi sağlarız. Üyelerimiz, tek bir basit aboneliğe neyi izlemek istediklerini ve ne zaman istediklerini kontrol eder. 30’u aşkın dilde ve 190 ülkede yayın yapıyoruz, çünkü güzel hikâyeler herhangi bir yerden çıkabilir ve her yerde severek izlenebilir. Dünyadaki en büyük eğlence hayranları bizleriz ve favoriniz hâline gelecek bir sonraki hikâyeyi bulmanıza her zaman yardımcı olmaya çalışıyoruz.”³¹

Netflix, 1997 yılında Reed Hastings ve Marc Randolph tarafından Amerika’da kurulmuştur. Platformun kurucularından Marc Randolph, 2019 yılında yayınlanan *The Birth of*

³⁰ Tabii, <https://www.tabii.com> (erişim tarihi:30.07.2023).

³¹ Netflix, <https://about.netflix.com/tr> (erişim tarihi:03.08.2023).

Netflix and the Amazing Life of an Idea: That Will Never Work (Bu İş Asla Tutmaz Netflix'in Doğuşu ve Bir Fikrin İnanılmaz Serüveni) isimli kitabında, platformun doğuş hikayesini anlatmaktadır. Reed Hasting, Blockbuster şirketinden film kiralamış ve gecikme ücreti ödemek zorunda kaldığı için bu deneyimin onda Netflix'i yaratma fikrini ortaya çıkarttığını belirtmektedir. Randolph'a göre, Netflix'in kurulma hikayesi ise küçük kızının gece uyuyamamasıyla film izlemeye karar vermeleriyle doğmuştur. Randolph, ertesi gün DVD kiralama işini nasıl daha iyi çalışan bir fikir haline getirebileceklerini Hasting'e danışmıştır. Böylece ortak akıl ürünü olarak Netflix fikri ortaya çıkmıştır (Randolph, 2019; Coruh İleri, 2023: 8).

Netflix, DVD kiralama servisi olarak hizmet vermeye başlamıştır. 1998 yılında DVD kiralama ve satış sitesi olarak Netflix.com kullanıma açılmıştır. 1999 yılında abonelik hizmet sunan Netflix, üyelere son tarih, geciktirme ücreti ya da aylık kiralama sınırı olmadan kiralama imkânı sunmuş, 2000 yılındaysa üyelerin içeriklere geçmişte verdiği puanları esas alan, kişiselleştirmiş film önerileri sistemi kullanmaya başlamıştır. 2005 yılındaysa farklı kullanıcılar ya da farklı ruh halleri için farklı liste oluşturulmasına olanak sağlayan “profiller” özelliği getirilmiştir, bu özellik günümüzdeki Netflix profillerini karşılar niteliktedir. 2010 yılında ilk defa Amerika dışına çıkarak Kanada'da hizmet vermeye başlayan Netflix, yayın özelliğini mobil cihazlarda kullanıma sunmuştur. 2011 yılında ise Latin Amerika ve Karayipler'de faaliyete geçerken uzaktan kumandalardaki Netflix düğmesi yerini almaya başlamıştır. 2012 yılında hizmet alanını 25 milyon üyeye ve Birleşik Krallık, İrlanda ve Kuzey Ülkeleri'ne açmıştır. 2013 yılı ise ilk orijinal dizileri olan *House of Cards*, *Hemlock Grove*, *Arrested Development* ve *Orange Is the New Black* dizilerini yayınlamıştır. 2016 yılında içerinde Türkiye'nin de bulunduğu 130 ülkede daha faaliyete geçmiş, 21 dilde hizmet vermeye başlamış ve çevrimdışı izleme olanağını sunan indirme özelliği eklenmiştir. Netflix Orijinal dizi ve filmleri Emmy ve Oscar Ödülleri'nin bulunduğu birçok ödül kazanmıştır.

“Netflix, yalnızca ABD'deki pazarına liderlik etmekle kalmamakta, aynı zamanda hizmetini Kuzey Amerika dışında da etkin bir şekilde genişletmektedir. Netflix, dünya çapında çok sayıda abone kazanmanın yanı sıra, geleneksel TV ağlarına meydan okuyan *House of Cards* ve *Orange is the New Black* gibi yüksek profilli orijinal şovlar üretmeyi ve dağıtmayı başarmıştır. 2021'de Netflix'in orijinal programları 129 Emmy Ödülü adaylığı almıştır; bu, üç yıl önce alınan adaylık sayısının üç katından fazladır.” (Öztürk ve Erdoğan, 2022: 141).

2021 yılında 200 milyondan fazla üyesi bulunan Netflix, 2022 yılında yüz yüze etkinlik olarak *Netflix Is A Joke: The Festival (Netflix Şaka Gibi Festivali)* düzenlemiştir. 2023 yılındaysa *Chris Rock: Selective Outrage (Chris Rock: Seçici Öfke)* adlı stand-up gösterisiyle

canlı yayın dünyasına adım atmıştır³². Netflix'in logosu ve içeriğin başlangıcında yer alan ses logoları (sonic logos) platformla bütünleşmiştir. Hem görsel hem de işitsel bir logo kullanımına sahip olan platform, Netflix "Tudum" adlı küresel bir etkinlik gerçekleştirmiştir. "Tudum" Netflix'in ses logosudur. Etkinlikte tüm dünyada popüler olan dizi ve filmlerin oyuncularını, Netflix içerikleri ile ilgili özel haberleri paylaşmıştır. 2024 yılının ilk çeyreğinde 269.6 milyon aboneye sahip olan Netflix, 2024 yılının üçüncü çeyreğinde yayınlanan rapora göre 282.7 milyonun üzerinde aboneye sahiptir (Statista, 2024³³; Gaines 2024³⁴). Platformun kesin bir yükselişte olduğu görülmektedir. Netflix, en çok tercih edilen dijital platformlar arasında yer almaktadır. Netflix, abone sayıları ve orijinal içerikleriyle dijital platformların arasında bir öncü konumuna gelirken birçok izleme alışkanlığını da beraberinde getirmiştir.

İzleyicinin dizinin birden fazla bölümünü aralıksız olarak izlemesi şeklinde tanımlanabilen (Oxford Sözlüğü, 2024; Flayelle, Canale, Vögele, Karila, Maurage, Billieux, 2019: 26) *aşırı izleme (binge-watching)* kavramı 2013 yılında Oxford Sözlüğü'ne eklenmiştir (Ateşalp ve Başlar, 2020: 114). Kavramın orijinalinde yer alan "binge" terimi yiyecek, içecek veya dijital medyaya aşırı düşkünlük gibi aşırı tüketimle ilişkilendirilmektedir (Anghelcev vd.'den akt. Rahman ve Arif, 2021: 98). Tıkınırcasına izlemenin tanımı hala gelişmekte olsa da genellikle DVD veya dijital akış kullanarak bir televizyon (TV) programının birden fazla bölümünü hızlı bir şekilde arka arkaya izleme isteği olarak tanımlanmaktadır. Buna ek olarak, Netflix ve Harris Interactive "binge-watching" in bir başka tanımını aynı televizyon programının iki ila altı bölümünü bir oturuşta izlemek olarak sunmaktadır. Ortaya çıkan bu kavramın, sırasıyla tüketici ihtiyaçlarının karşılanması ve dijital medya bağımlılığı gibi birçok faydası ve dezavantajı bulunmaktadır (Rahman ve Arif, 2021: 98). Netflix'in CEO'su Reed Hasting, 2017 yılında "Aslında uyku ile rekabet ediyoruz ve kazanıyoruz" ifadesini kullanmıştır (Coruh İleri, 2023: 15). Aşırı izleme geleneği bu anlamda uykuya karşı kazanmaktadır. Kullanıcı dizi izliyorsa ve eğer dizinin yayınlanan son bölümünü bitirdiyse platform, izlenen içeriğe benzer bir içerik önermekte, kullanıcının izleme deneyimlerine dayanarak üç farklı benzer tanıtım filmini ekranda oynatmaktadır. Kullanıcının film izlediği durumlarda da bu öneri sistemi görülmektedir. Bu tanıtımlar sayesinde kullanıcının tercih ettiği içerik bitse dahi kullanıcının platformda kalması sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu durum da yine aşırı izleme edimleriyle ilgilidir. Aşırı izleme deneyimi farklı dijital platformlar üzerinden de gerçekleştirilebilmesine rağmen özellikle Netflix ile özdeşleşmiş bir kavramdır (Çaycı, 2021:

³² Netflix, <https://about.netflix.com/tr> (erişim tarihi:03.08.2023).

³³<https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/> (erişim tarihi: 04.12.2024).

³⁴ <https://evoca.tv/netflix-user-statistics/> (erişim tarihi: 04.12.2024).

404). Netflix'in 2013 yılı Şubat ayında ilk orijinal yapımı olan *House of Cards* dizisinin ilk sezonunun tüm bölümlerini tek seferde yayınlamıştır. Bu durum ile birlikte Netflix, yeni bir yayıncılık anlayışının ve yeni bir dönemin başlamasına öncülük etmiştir. İlk defa Netflix'le birlikte hayata geçen dizinin tüm sezonunun bir anda yayınlama anlayışı, platform kullanıcılarına istediği kadar izleme ayrıcalığı sunmaya başlamıştır. Bu sayede Netflix, aşırı izleme pratiğinin küresel ölçekte yaygınlaşmasında etkili olmuştur (Çaycı, 2021: 404) ve bu durum Netflix'in yaygınlaştırma stratejisi olarak da görülmektedir (Kolker, 2012³⁵; Ateşalp ve Başlar, 2020: 115). Diğer yandan tüm bölümlerin tek seferde yayınlanması, izleyicinin geleneksel televizyon yayıncılığından farklı olarak izleme deneyimini kontrol etmesini sağlamıştır.

Netflix'in indirme seçeneği ise içeriğin indirildiği cihazdan internet bağlantısı olmaksızın "çevrimdışı izleme" şansı sunmaktadır. Çevrimdışı izleme, VOD hizmetlerinin sunmuş olduğu zamandan ve mekândan bağımsız izleme anlayışının zamandan, mekândan ve internete erişimden bağımsız olarak izlemeye devam edebilme imkânı olarak görülebilir. 2020 yılında yaşanan Covid-19 pandemisi süreci ile birlikte izleyicilerin dijital platformlara daha çok yönelmesi, izleme eyleminin bireyselleşmesine yol açmıştır. Web tarayıcılarına eklenen *Netflix Party* eklentisi ile birlikte kullanıcılar aynı içeriği aynı anda izleme imkânı bulmaktadır. Sanal bir sosyalleşme deneyimi sunan Netflix Party, kullanıcıların içeriği izledikleri sırada ekranda yer alan pencereden yazışmasını sağlamaktadır.

Netflix'in 2021 yılında duyurduğu "Bir Şeyler Oynat" özelliği ise kullanıcıların geçmiş izlemelerinden yola çıkarak benzer tür/kategoride yer alan yapımların algoritma önerisiyle içerik sunmaktadır (Medin ve Kaymak, 2022: 80). Bir Şeyler Oynat özelliği, daha önce izlenmemiş içerikleri anında oynatmaya başlar ve kullanıcı beğendiği taktirde içeriği izlemeye devam edebilmektedir. Netflix'in ana hedeflerinden biri, her kullanıcı için özel bir Netflix izleme deneyimi sunabilmektir (Coruh İleri, 2023: 29). Buna yönelik olarak platform, kullanıcılara "Bana Göre Değil", "Bunu Sevdim" ve "Buna Bayıldım" butonları sunmakta, kullanıcının kendine uygun içeriği bulmasını sağlamakta ve de algoritmalarını kullanıcının oylarıyla geliştirebilmektedir. Öte yandan Netflix, farklı izleme alışkanlıklarına göre içeriklerin kapak görsellerini farklılaştırmaktadır. Örneğin daha önce izlenen ve beğenilmiş olan bir filmin aktörü, başka bir içeriğin kadrosuna dahil ise yeni içeriğin kapak görselinde o aktör kullanıcının karşısına çıkartılmaktadır ya da sıkça korku filmi izleyen kullanıcılar için içeriklerin kapak görselleri buna yönelik olarak seçilmektedir (Medin ve Kaymak: 2022). 2020 yılı itibariyle

³⁵ <https://www.theguardian.com/media/tvandradioblog/2013/feb/05/house-cards-watching-whole-series>, (erişim tarihi: 11.08.2023).

dünyada en çok izlenen içeriklerin listesini sunan Netflix, sonraki yıllarda da bulunduğu ülkenin ya da farklı ülkelerin ve dünyanın en çok izlenen 10 içeriğinin listelerini “Top 10” listeleriyle görebilmektedir.

Netflix, kullanıcılarının dikkatini çekebilmek ve onları platforma sadık kılabilmek için kullanıcı iletişimine önem vermektedir. Platform, kullanıcıyla iletişimde kalabilmek için birçok strateji yürütmektedir (Coruh İleri, 2023: 12). Bu stratejilerden biri e-postalarla gönderilen içerik bilgilendirmeleridir. Kullanıcılarına ayda 4 ya da 7 kez mail gönderen platform, kullanıcının beğenebileceğini düşündüğü, yeni yayınlanan ya da kullanıcının halihazırda izlemiş olduğu içeriğin yeni sezonlarını ve yeni orijinal içerikleri hakkında bilgi vermektedir. Kullanıcıların üyeliklerinin iptali için oldukça kolay bir yol sunan platform Netflix, üyeliklerini iptal eden kullanıcılara da fikirlerini değiştirmek için farklı abonelik seçeneklerini önermekte ve “kaldığımız yerden devam edin” ya da “... Gündür Yoksun” başlıklı e-postalarla kendini hatırlatmaktadır. E-posta yoluyla iletişimde kalmayı önererek kullanıcıyla bağın korunması amaçlanmaktadır. Aynı zamanda Netflix, sosyal medya hesapları üzerinden etkileşimli paylaşımlar yaparak (Instagram hikayelerinde anket ya da soru cevap özelliklerinin kullanılması gibi) kullanıcı ilgisini canlı tutmaya çalışmaktadır. Öte yandan ise “help.netflix.com” sitesinden kullanıcılar Netflix’te izlemek istediği bir dizi, program ya da filmi platforma bildirebilmekte, platforma 3 farklı içerik önerisinde bulunabilmektedir.³⁶

Son olarak ise Netflix, ilk defa *Black Mirror* dizisinin bir bölümü şeklinde yayınlanan *Black Mirror: Bandersnatch* (2018) isimli interaktif içeriği kullanıcılarına sunmuştur. Gerilim türünde olan bu etkileşimli bölümde kullanıcıların birkaç dakikada bir seçim yapması beklenmektedir. 250 ayrı bölüme ayrılan *Bandersnatch* bölümü için beş saatten fazla kayıt yapılmıştır ve anlatılan hikâye beş farklı sona sahiptir. Kullanıcılar arasında oldukça büyük yankı bulan bu ilk interaktif içeriğin ardından aynı etkiyi uyandırmamış olsa da birçok interaktif içerik platformda yayınlanmaya ve yer almaya devam etmektedir.

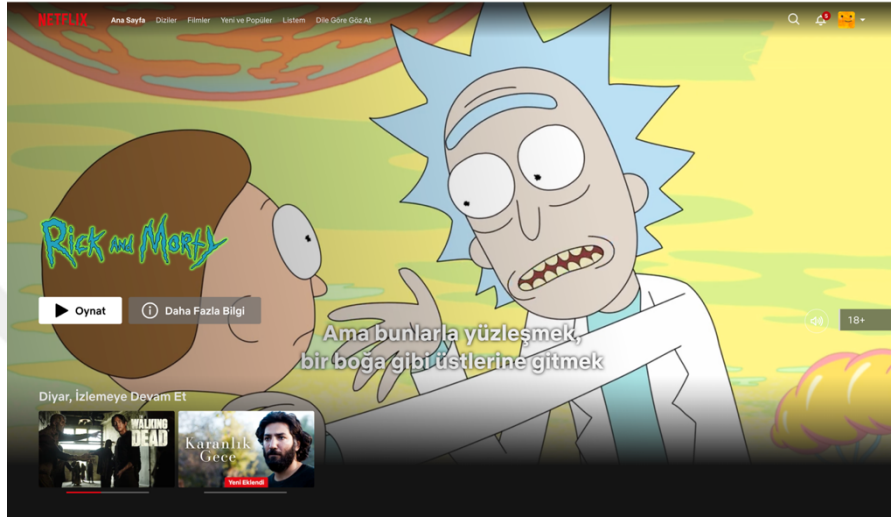
Netflix, alanında öncü olmakla beraber kendisinden sonra kurulan dijital platformları etkilemekte ve sektörde, göz ardı edilemeyecek bir yer işgal etmektedir. Bu durumu Dikkol (2020) çalışmasında BluTV’nin kurulması üzerine şu şekilde açıklamıştır:

“2016 yılında Netflix Türkiye kanalının açıklamasından birkaç gün sonra kurulan Blu TV, internet televizyonculuğu alanını Netflix gibi küresel bir aktörle paylaşmaktadır. Aynı dönemde yayın yapmaya başlayan bu iki kanalın karşılaşmasını, ilişkisel bir yaklaşımla ele almak mümkündür. Mustafa Emirbayer’in (1997) ‘transaksiyonel’ bir ilişki olarak adlandırdığı bu karşılaşmalarda ‘terimler veya birimler anlamlarını, önemlerini ve kimliklerini, o transaksiyon içinde oynadıkları (değişen) işlevsel rollerden alır’. Transaksiyon, kendilerinden önce gelen ve ortaya çıkmalarından sorumlu olan iki varlık

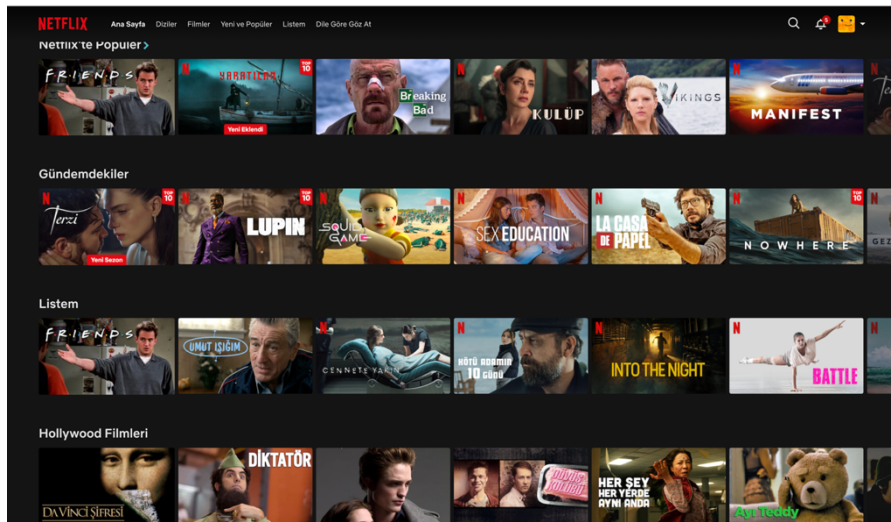
³⁶ Help Netflix, <https://help.netflix.com/tr/titlerequest> (erişim tarihi: 05.11.2023).

arasındaki ilişkidir (Schatzki, 2019). Aktörlerin içerisinde buldukları süreçler ve yapılar, her aktörün davranış ve planlarının iç içe geçmesiyle kaynaşır ve aynı zamanda başkalarının davranış ve planları da devrede olduğundan aktörler tamamen bilinçli bir biçimde bu yapı ve süreçlerde yer alamazlar (Elias et al. 1997: 360). İnternet televizyonculuğu alanında hâlihazırda konumlanmış bir aktör olan Netflix, kendisinden sonra gelen oyuncuları etkilemekte ve göz ardı edilemeyecek bir yer işgal etmektedir.”. (Dikkol, 2020: 487).

2.4.1.1. Netflix Türkiye



Görsel 2.11 Netflix Kullanıcı Arayüzü.



Görsel 2.12 Netflix Kullanıcı Arayüzü.

2016 yılının başında Türkiye’de yayın hayatına başlayan Netflix Türkiye, kullanıcılarına ilk zamanlarında eski Türk dizilerini sunmuştur. 2018 yılında yayınlanan *Hakan: Muhafız* dizisi ise ilk orijinal Netflix Türkiye yapımı dizidir.

Hakan: Muhafız dizisi, kahramanlık hikayesi işlemektedir. Çağatay Ulusoy tarafından canlandırılan Hakan karakterinin, sıradan bir hayat sürerken kahramana dönüşmesi ve bunun

evreleri anlatılmaktadır (Karaduman ve Aciyan, 2019: 669). Senaryoya göre geçmişten günümüze kadar İstanbul'u ele geçirmek isteyen yedi ölümsüz ve onların karşısında İstanbul'u koruyan muhafızlar vardır. Son ölümsüz yaşamakta ve İstanbul da tehdit altındadır. İstanbul'un son muhafızı ise Hakan olacaktır. Hakan, muhafız olduğunu öğrendikten sonra ölümsüzlere karşı İstanbul'u savunup kendi geçmişine dair de bilmediklerini öğrenmeye çalışır. 500 yıl önce Yavuz Sultan Selim tarafından diktirilen gömleği giyerek sıradan bir insandan süper kahramana dönüşür. Bu ilk Orijinal Türk dizisi, İstanbul'un Kapalı Çarşı, Topkapı Sarayı gibi tarihi ve önemli yerlerinde ve semtlerinde geçmektedir. Özcan ve Şakı Aydın'ın (2022) dizinin oryantalist yaklaşımı üzerine izleyicilerle yaptığı alımlama çalışmasında dizinin, oryantalist bir bakış açısına sahip olduğu, katılımcılarında bu konuda hemfikir olduğu görülmektedir. "İstanbul'un yanlı bir bakış açısıyla tanıtılmasını dahası Türkiye'nin olumlu imajının zedelenmesine neden olmaktadır." (Özcan ve Şakı Aydın, 2022: 193).

Netflix'in ikinci orijinal Türk dizisi ise *Atiye* (2019) isimli dizidir. Netflix'in *Hakan: Muhafız* dizisinin ardından 27 Aralık 2019 tarihinde yayınlanmaya başlanan *Atiye*, iki sezon olarak yayınlanmıştır. Senaryosu, Şengül Boybaş'ın *Dünyanın Uyanışı* adlı eserinden uyarlanmıştır. Beren Saat tarafından canlandırılan *Atiye*, resimle uğraşmaktadır. *Atiye*'nin yıllardır çizdiği sembol, Göbeklitepe'deki arkeolojik kazılarda bulunur. *Atiye*, sembolü Göbeklitepe'de görmek için buraya gider ve Erhan adında bir akademisyenle tanışır. Mehmet Günsür'ün canlandığı Erhan karakteri, başlangıçta *Atiye*'yi ciddiye almasa da ilerleyen bölümlerde olayların karmaşıklığı artar. Dizi, psikolojik gerilim ve bilim kurgu unsurları içeren gizemli bir atmosferle izleyiciyi büyüler. *Atiye* ve Erhan, sembolün anlamını çözmek ve aralarındaki bağı anlamak için birlikte bir yolculuğa çıkarlar. Dizinin temel hikayesi, *Atiye* ve Erhan'ın yaşadığı olaylar etrafında şekillenirken, Göbeklitepe ve çeşitli gizemler de hikâyenin merkezindedir. Şanlıurfa'da gerçekleştirilen arkeolojik kazılarda bulunan Göbeklitepe, 2018 yılında UNESCO tarafından Dünya mirası olarak kabul edilmiştir. Bu antik alanın geçmişi Paleolitik çağa kadar uzanmaktadır ve dizideki gizemleri de içinde barındırmaktadır (Karaduman ve Çetinkaya, 2020: 961-962). Karakter, geleneksel kadınlık rollerine uymayan ve özgürmüş gibi gösterilse de bir kadın karakterin başından geçen olaylar ve kurmaca tarihi öğeler ile desteklenmiş kurgusal bir dizidir (Ege, 2023: 184). "Fakat *Atiye* iddia ettiği kadar özgür, eril söylemi yıkan bir kadın kahraman değildir. Bu bağlamda, izleyicinin özgür kadın anlamlandırması, egemen söylemin kodları ile çevrelenmiştir." (Ege, 2023: 183). Dizi, karakter üzerinden sıkça kadının nasıl olması gerektiği, ailenin önemini, kutsal annelik ve aile kurumlarına saldıran düşmanlarla savaşmak gerektiği gibi kavram ve fikirleri izleyiciye sunmakta ve kadının toplumsal cinsiyet rolleri yeniden inşa edilmektedir (Ege, 2023: 184).

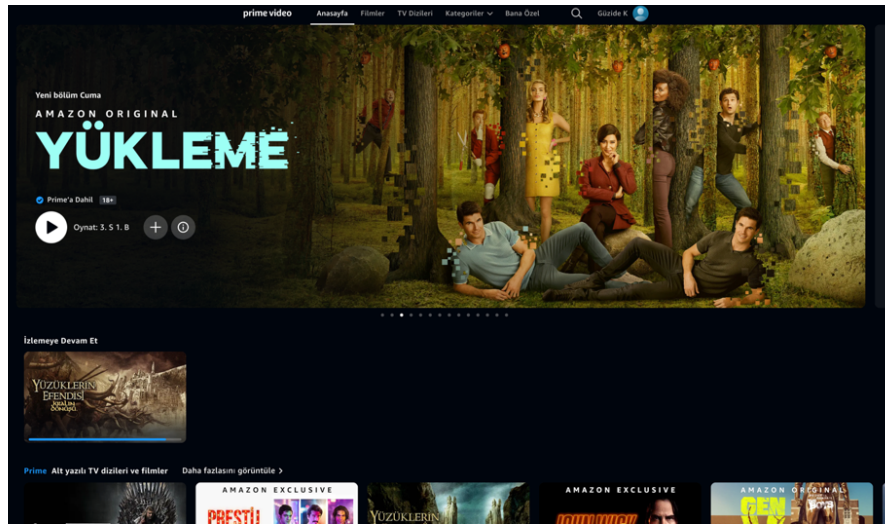
Netflix'in Türkiye pazarına girmesinin ardından ilk iki yıl içinde çıkardığı Orijinal Türk yapımı dizilerinin, konu ve tema bakımından geleneksel televizyon dizilerinden ayrıştığı ancak temsilleri bakımından televizyon dizilerinden farklılaşmadığı görülmektedir. Öte yandan uluslararası bir platformun etkileriyle diziler, kendi ülkelerine dair oryantalist bir bakış açısı taşıdıkları da söylenebilir. Bu bakış açısı, sonraki yıllarda yayınlanan Orijinal dizilerde de (özellikle *Şahmaran*) görülebilmektedir

Netflix Türkiye'nin diğer yerli yapım dizileri ise *Aşk 101* (2020), *Bir Başkadır* (2020), *Kulüp* (2021), *Fatma* (2021), *50 Metrekare* (2021), *Sıcak Kafa* (2022), *Pera Palasta Gece Yarısı* (2022), *Kuş Uçuşu* (2022), *Andropoz* (2022), *Yakamoz S-245* (2022), *Uysallar* (2022), *Erşan Kunteri* (2022), *Zeytin Ağacı* (2022), *Terzi* (2023), *Biz Kimden Kaçıyorduk Anne?* (2023), *Şahmaran* (2023), *Yaratılan* (2023), *Kübra* (2024), *Kuvvetli Bir Alkış* (2024), *Kimler Geldi Kimler Geçti* (2024) ve *Asaf* (2024) isimli dizilerdir. Netflix'te ayrıca *Rise of Empires: Ottoman* (2020) ve *Terim* (2023) isimli iki belgesel dizisi yayınlanmıştır.

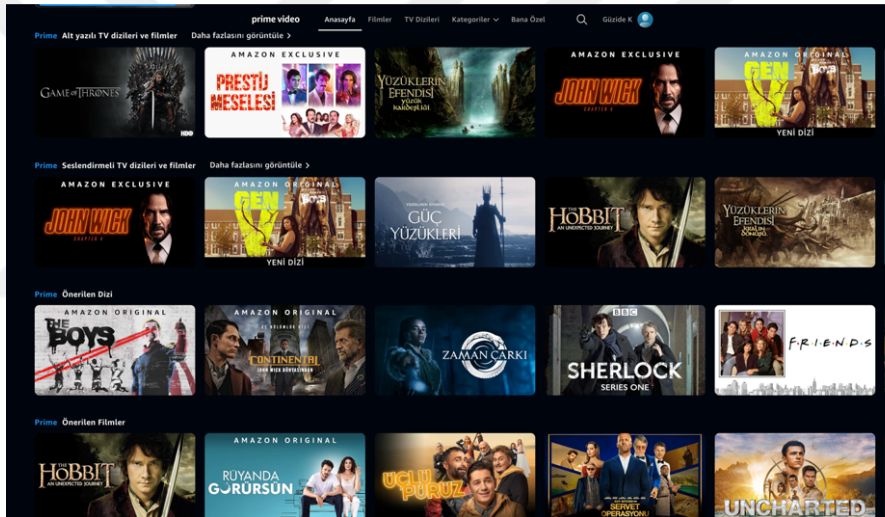
2020 yılında ise orijinal Netflix Türk filmlerinin yapımlarına başlanmıştır. 2020 yılında *9 Kere Leyla* (Ezel Akay) ve *Yarına Tek Bilet* (Ozan Açıktan); 2021 yılında *Azizler* (Yağmur Taylan, Durul Taylan), *Beni Çok Sev* (Mehmet Ada Öztekin), *Geçen Yaz* (Ozan Açıktan), *Kağıttan Hayatlar* (Can Ulkay), *Kin* (Türkan Derya) ve *Sen Hiç Ateş Böceği Gördün Mü?* (Andaç Haznedaroğlu); 2022 yılında *Aşıklar Bayramı* (Özcan Alper), *Aşk Taktikleri* (Emre Kabakuşak), *Aşkın Kıyameti* (Hilal Saral), *Babamın Kemanı* (Andaç Haznedaroğlu), *Cici* (Berkun Oya), *Gönül* (Soner Caner), *Kal* (Ozan Açıktan), *Özel Ders* (Kıvanç Baranönü), *Sen Yaşamaya Bak* (Kette), *UFO* (Onur Bilgetay) ve *Yolun Açık Olsun* (Hakan Evrensel); 2023 ise yılında *Aah Belinda* (Deniz Yorulmazer), *Aşk Taktikleri 2* (Recai Karagöz), *Boğa Boğa* (Onur Saylak), *İyi Adamın 10 Günü* (Uluç Bayraktar), *Kötü Adamın 10 Günü* (Uluç Bayraktar), *Merve Kült* (Cem Alpan), *Sen İnandır* (Evren Karabiyik Günaydın, Murat Saraçoğlu), *Tam Bir Centilmen* (Onur Bilgetay), *Meraklı Adamın 10 Günü* (Uluç Bayraktar) filmleri yayınlanmıştır. Netflix Türkiye'de devam filmlerinin çekildiği görülmektedir. *İyi Adamın 10 Günü*, *Kötü Adamın 10 Günü* ve *Meraklı Adamın 10 Günü* filmleri üç filmlik bir serinin filmleridir ve *Aşk Taktikleri 2*, 2022 yılında yayınlanan filmin devam filmi niteliğindedir.

Dijital platformlar tarafından üretilen ve yayınlanan yerli dizilerde karakterlerin psikolojik alt yapılarının güçlü biçimde kurulduğunu, televizyon dizilerinde gösterilmesi mümkün olmayan sahneler, sosyal gerçekliklere ve toplumsal eleştirilere yer verildiğini, televizyon dizi estetiğinde yer almayan renk ve ışık kullanımının söz konusu olduğunu söylemek mümkündür (Kocagür, 2021: 84-86).

2.4.2. Amazon Prime Video



Görsel 2.13 Amazon Prime Video Kullanıcı Arayüzü.



Görsel 2.14 Amazon Prime Video Kullanıcı Arayüzü.

Amazon Prime Video hizmetlerini “Ödüllü Amazon Originals yapımlarını, popüler filmleri ve dizileri izlemek için Amazon Prime’lı olun. Amazon Prime ayrıca binlerce üründe ücretsiz ve hızlı teslimat sunar.”³⁷ olarak tanıtmaktadır. Asıl olarak e-ticaret sitesi olan Amazon, *prime* üyeliği karşılığında ücretsiz Amazon Prime Video imkânı sunmaktadır. Amazon Prime Video’nun öne çıkardığı özelliklerden birkaçı ise üyeliğin istendiği zaman iptal edilebilmesi, içeriği indirme özelliği, zaman ve mekândan bağımsız ve farklı cihazlarla izlenebilmesi özellikleridir. Platform, zaman ve mekândan bağımsız izleme imkanını “Nerede isterseniz orada izleyin” olarak sunmaktadır.

³⁷ Amazon Prime Video, https://www.primevideo.com/offers/nonprimehomepage/ref=atv_auth_signout (erişim tarihi:05.08.2023).

Amazon Prime Video, Çin, İnan, Suriye ve Kuzey Kore dışında yaklaşık iki yüz ülkede hizmet vermektedir ve Netflix'in en büyük rakibi olarak değerlendirilebilir (Medin ve Kaymak, 2022: 82). 150 milyondan fazla abonesi bulunan Amazon Prime Video, öncelikli olarak Amazon Studios tarafından üretilen ya da Amazon tarafından lisansına sahip olunan filmleri ya da dizileri Prime Orijinal olarak yayınlamakta ve aynı zamanda canlı spor etkinliklerini, vizyona girmiş filmleri ve televizyonda yayınlanmış olan popüler dizileri kullanıcılarına sunmaktadır. Prime Video, 2006 yılında yayına başlamış ve ilk orijinal içeriği olan *Alpha House* dizisi 2013 yılında yayınlanmıştır. Dizi, Amerika'da aynı seçimde yarışan dört Cumhuriyetçi adayın yaşadıklarını komedi ve hiciv unsurlarıyla anlatmaktadır. Platformda yer alan diziler "TV Dizileri" kategorisinde sunulmaktadır. Öne çıkan dizilerinden bazıları *The Boys*, *The Marvelous Mrs. Maisel*, *The Expanse*, *Goliath*, *Carnival Row*, *Bosch*, *Homecoming*, *Tales from the Loop*, *Undon*, *Fleabag*, *The Man in the High Castle* ve *Mozart in the Jungle* gibi farklı türlerden yapımlardır.

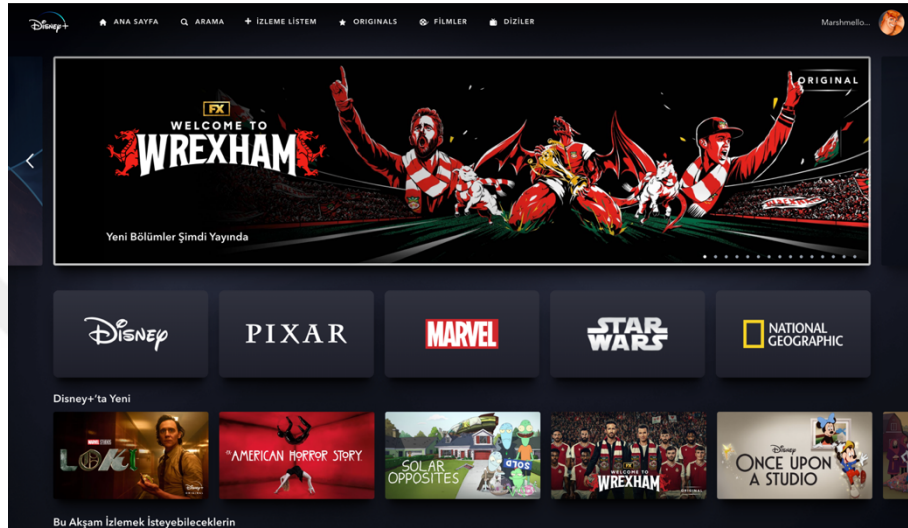
Amazon Prime Video, Netflix Party özelliğine benzer olarak *Watch Party (İzleme Partisi)* eklentisine sahiptir. Watch Party özelliği sayesinde farklı kullanıcılara aynı anda içeriği izleme ve izleme süresince yazışma olanağı sunulmaktadır. Watch Party ile geleneksel seyir sonrası filmi yüz yüze tartışma eylemini aynı andalıkla birlikte sanal mekâna taşınmaktadır (Medin ve Kaymak, 2022: 85). Amazon Prime Video'ya ait bir diğer özellik ise içeriğin durdurulduğu sahnede yer alan oyuncuların isimleri, sahnede çalan müzik bilgisi gibi bilgilerin ekrana geldiği *X-Ray* seçeneğidir. Kullanıcılar tümünü görüntülemeyi tercih ettiğinde içeriğin oyuncu kadrosunu ve yer alan tüm müzikleri görebilmektedir. Amazon Prime Video'nun bu özellikleriyle kullanıcı-içerik etkileşimi artmaktadır.

2020 yılında Türkiye'de erişime açılan Amazon Prime Video'nun ilk orijinal yerli içeriği 2023 yılında yayınlanan *Rüyanda Görürsün* (2023, Cemal Alpan) filmidir. Öte yandan Amazon, vizyonda 5 milyondan fazla izlenen *Bergen* (2022, Mehmet Binay, M. Caner Alper) gibi yerli yapımlara da içerik kütüphanesinde yer vermektedir. Ancak Amazon Prime Video, Netflix'in aksine, TV dizileri ve filmler kategorilerinde "yerli yapım" kategorisine yer vermemektedir. TV dizileri ve filmler içerisinde ise "Türkiye'deki İlk 10 TV Dizisi" ve "Türkiye'deki İlk 10 Film" başlığına sahiptir.

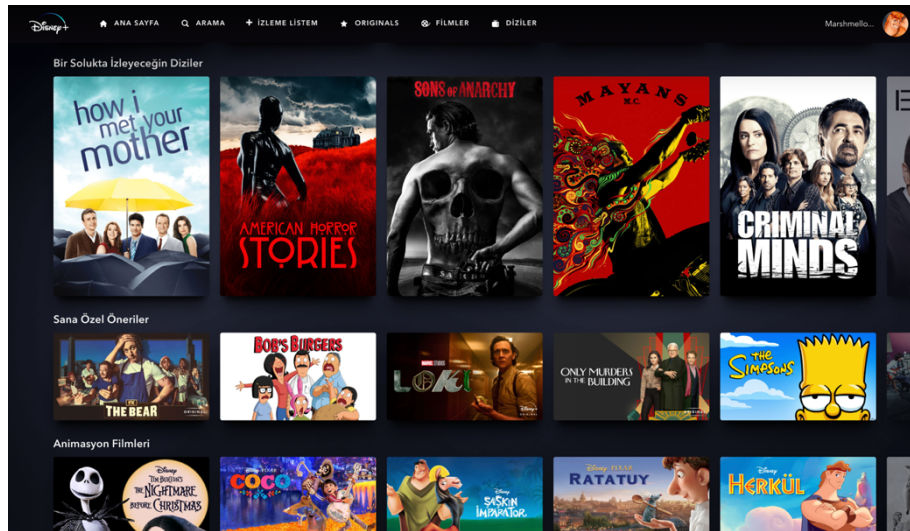
Platform, 2023 yılının Kasım ayında, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanı olan *Aşk-ı Memnu*'nun ana karakteri Bihter Ziyagil'in hikayesini konu alan *Bihter* (2023, Mehmet Binay, Caner Alper) isimli bir film yayınlamıştır. *Aşk-ı Memnu* aynı zamanda 2008-2010 yılları arasında Kanal D'de dizi olarak yayınlanmış, seyircinin oldukça ilgisini çekmiştir. Dizi, 2023 yılında dahi özellikle sosyal medyada sıkça konuşulmakta ve sahneleri paylaşılmaktadır. *Aşk-ı*

Memnu dizisinin bölümleri bir hayran kanalı üzerinden YouTube’da paylaşılmıştır ve yine YouTube üzerinden dizinin ilk bölümü 7.3 milyon görüntülenmeye, son bölümü ise 11 milyon görüntülenmeye sahiptir. Amazon Prime Video’nun *Bihter* projesi, Netflix ile rakip olan ancak onun gölgesinde kalan platformu, yerli pazarda tekrar gündeme getirmiştir. *Bihter* filmi, galasından itibaren sıkça konuşulmuştur.

2.4.3. Disney+



Görsel 2.15 Disney+ Kullanıcı Arayüzü.



Görsel 2.16 Disney+ Kullanıcı Arayüzü.

Walt Disney Company'nin bir parçası olan Disney+ platformu, 2019 yılının Kasım ayında globalde ve 2022 yılının Haziran ayında Türkiye'de hizmet vermeye başlamıştır. Platform, web sitesinde "Disney+; Disney, Pixar, Marvel, Star Wars, National Geographic ve

çok daha fazlasına ait içeriklerin yer aldığı dijital yayın platformudur.”³⁸ şeklinde tanıtırken kütüphanesini “Başka hiçbir yerde izleyemeyeceğin orijinal içerikler, gişe filmleri, bir solukta izlenebilecek diziler ve programlar, atıştırmalık kısa içerikler ve ilham verici belgeseller”³⁹ olarak sunmaktadır. Disney+, yaklaşık 60 ülkede erişime açıktır. 150 milyondan fazla abonesi bulunan platformda (Webtekno, 2023), özellikle Marvel’ın sinematik evreninde yer alan karakterlere dair orijinal içerikler üretilmekte ve bu içerikler büyük yankı uyandırmaktadır (Medin ve Kaymak, 2022: 89). Netflix Party ve Amazon Prime Video’nun Watch Party eklentilerine benzer olarak *GroupWatch (Grup olarak İzleme)* özelliğine sahip olan Disney+, altı kişiyle sanal izleme partileri düzenleme imkânı⁴⁰ sunmaktadır. Platformun arayüzünde özellikle *Orijinal (Originals)* içerikleri için ayrı bir kategori bulunmaktadır. Bu kategoride Disney’in platforma özel ürettiği içerikler (özel içerikler), diziler, filmler, kısımlar ve uluslararası orijinaler başlığı altında ise vizyona giren Disney yapımı filmler yer almaktadır.

Hem sosyal medyada hem de TV dizileri bağlamında tüm izleyici kitle üzerinde geniş bir popüleriteye sahip olan ünlü oyuncular, Disney+ henüz Türkiye pazarına girmeden platformla anlaşma yapmıştır. Platformun 2022 yılında Türkiye pazarına girmesi ve ardından ilk orijinal yerli içeriği aynı yıl yayınlanan *Kaçış* dizisidir. Diğer orijinal yerli içerikler ise *Ben Gri* (2022), *Dünyayla Benim Aramda* (2022), *Arayış* (2023) ve *Aktris* (2023) dizileridir. Öte yandan altı filmlik bir seri olan *Recep İvedik* filminin yedinci filmi *Recep İvedik 7* (2022, Togan Gökbakar) filmi platformda yayınlanan ilk orijinal yerli yapım filmidir. *Yılbaşı Gecesi* (2022, Ozan Açıktan) ve *Bursa Bülbülü* (2023, Hakan Algül) Disney+ yapımı diğer orijinal filmlerdir.

Ancak 2023 yılında platformdan *Arayış* ve *Aktris* dizileri dışındaki yerli içerikler kaldırılmıştır ve bu durum platform ile ilgili birçok tartışmanın yaşanmasına sebep olmuştur. 2023 yılında platformda yayınlanacağı belirtilen ve çekimleri tamamlanan *Atatürk* isimli dizinin ise platform tarafından açıklama yapılmadan iptal edildiği duyurulmuştur. Kamuoyunda tepkiyle karşılanan bu olayın ardından RTÜK Başkanı Ebubekir Şahin, Twitter üzerinden Disney+ hakkında inceleme başlatıldığını belirtmiştir:

“Disney +’ isimli dijital medya hizmet sağlayıcının yerli içerik olan “Atatürk” dizisini platformunda yayınlamama kararı aldığına dair kamuoyuna yansıyan bilgilerden hareketle kuruluşun savunmasının alınmasına ve inceleme başlatılmasına karar verilmiştir.

Türkiye Cumhuriyetimizin banisi Gazi Mustafa Kemal Atatürk en önemli toplumsal değerimizdir.

Basına yansıyan Ermeni lobisi müdahalesi iddiaları titizlikle araştırılmaktadır.

³⁸ Disney+, <https://www.disneyplus.com/tr-tr> (erişim tarihi:05.08.2023).

³⁹ Disney+, <https://www.disneyplus.com/tr-tr> (erişim tarihi:05.08.2023).

⁴⁰ Disney+, <https://www.disneyplus.com/tr-tr> (erişim tarihi:05.08.2023).

Kamuoyuna saygılarımla duyuruyorum.⁴¹

Disney+'ın açıklaması ise *Atatürk* dizisinin özel versiyonun 29 Ekim 2023'te diziyi daha geniş kitlelere ulaştırmak için televizyonda ve ardından iki parça olarak sinemada vizyona gireceğini yönünde olmuştur (Independent Türkiye, 2023⁴²). Dizi çevresinde dönen tartışmaların ardından platform birçok abone kaybetmiştir. Ancak tartışmaların ardından, platformun Hindistan gibi birçok ülkede de yerli yapım dizilerini yayından kaldırdığı ve mevcut projelerin durdurulduğu ortaya çıkmıştır. Konu ile ilgili TRT Haber'in internet sitesinde yer alan haber şöyledir:

“Bu yılın üçüncü çeyrek finans raporunu açıklayan Disney, küresel kullanıcı sayısının 1 Temmuz itibarıyla yüzde 7,4 gerilediğini belirtti. Bazı ülkelere ait içerikleri yayından çeken platformdan, son 3 ayda toplam 11,7 milyon kullanıcı ayrıldı. Üye kayıplarının büyük çoğunluğu, ulusal içeriklerin kaldırıldığı Hindistan'dan geldi. Ayrıca platformun yayın kaybı geçen yıldan bu yana devam etti ve Disney, üçüncü çeyrekte 512 milyon dolar zarara uğradı. Kovid-19 salgınının etkisini azaltması ve sinema salonlarının yeniden açılmasıyla birlikte geçen yıldan bu yana zarara uğrayan Disney Plus, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu çok sayıda ülkedeki yerel yapımlara desteğini durdurma kararı almıştı. Bu kapsamda “Recep İvedik 7”, “Yılbaşı Gecesi”, “Bursa Bülbülü” gibi orijinal Türk yapımlarını kaldıran platform, kendi yapımı Atatürk dizisini uluslararası platformda yayınlamama kararı almasının ardından Türkiye'de tepki çekmişti. Platformun bu kararının ardında ABD'deki Amerika Ermeni Ulusal Komitesinin (ANCA) etkisi olduğu öne sürülmüştü. Türk hükümeti ve kamuoyunun eleştirilerinin ardından 2 Ağustos'ta açıklama yapan The Walt Disney Company Türkiye Genel Müdürü Cenk Soner, “Atatürk içeriğimizi Cumhuriyetimizin 100. yılında izleyicilerimizle buluşturuyoruz. İki film olarak planladığımız Atatürk'ün ilk televizyon özel versiyonunun FOX kanalımızda yayınlanmasının ardından, iki film sinemalarda ve sonrasında FOX ekranlarında olacak” ifadelerini kullanmıştı. Disney'in 11.7 milyonluk üye kaybı, Twitter'da 2.4 milyon takipçisi bulunan The Spectator Index'te de paylaşıldı.” (TRT Haber, 2023⁴³).

Platform, yayın ve abone kayıpları ve ekonomik zorluklar sebebiyle küçülmeye gittiğini açıklamış olsa da Türkiye'de iptal edilen ilk projenin *Atatürk* dizisi olması, kamuoyunda tartışma yaratmış ve tartışmalar açıklamaların ardından da yaşanmaya devam etmiştir.

Disney+, 2024 yılında yine Walt Disney Company kökenli bir dijital yayın platformu olan Hulu'yu, entegre bir deneyim için, Disney+ uygulaması aracılığıyla erişilebilir hale getirmiştir (Disney Plus Press, 2024). Disney+'daki Hulu, Disney Paketi Aboneleri için 2024 Mart ayında ABD'de piyasaya sürmüştür (Disney Plus Press, 2024). Disney Plus Press'in haberine göre izleyiciler, uygulamalar arasında geçiş yapmak zorunda kalmadan binlerce

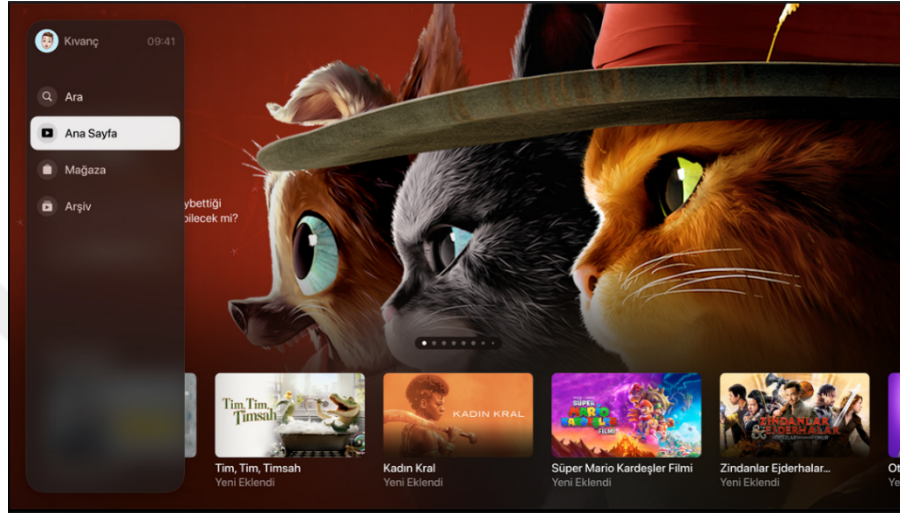
⁴¹ <https://twitter.com/ebekirsahin/status/1686479877053014016> (erişim tarihi:01.09.2023).

⁴² <https://www.indyturk.com/node/656981/haber/yapımcı-saner-ayar-atatürk-filmimiz-tüm-dünyayla-buluşmaya-hazır-avrupada>, (erişim tarihi:01.09.2023).

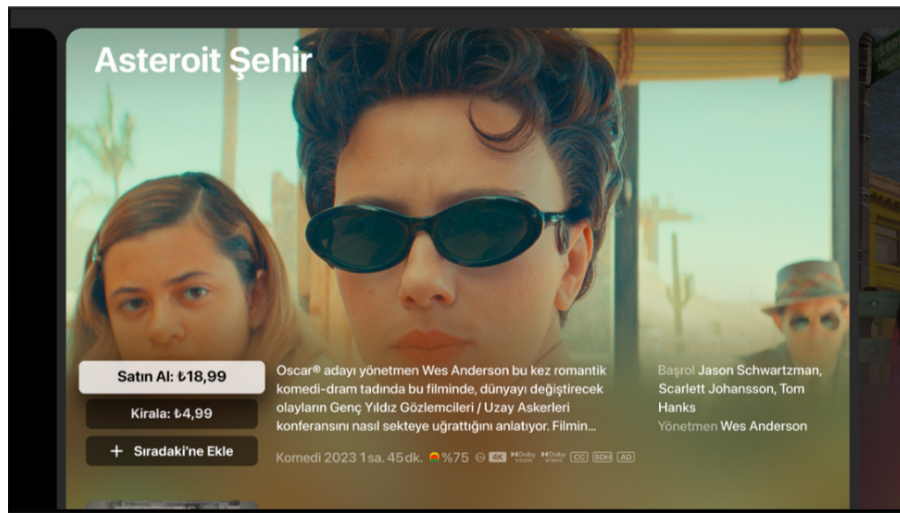
⁴³ <https://www.trthaber.com/haber/ekonomi/disney-plus-3-ayda-11-milyonu-askin-uye-kaybetti-787684.html> (erişim tarihi:19.11.2023).

eğlence içeriğine ve daha kişiselleştirilmiş bir deneyimle Hulu ve Disney+ içeriğinin tamamını görüntüleyebilecektir. Bağımsız Disney+ aboneleri için, Disney+'da satılan Hulu içeriği artık ek cihazlarda genişletilmiş ek satış seçenekleriyle birlikte gelecek ve aboneliklerini ayda sadece 2 dolardan başlayan fiyatlarla *Bundle'a* yükseltmeyi daha kolay hale getirecek (Disney Plus Press, 2024).

2.4.4. Apple Tv+



Görsel 2.17 Apple Tv+ Kullanıcı Arayüzü.



Görsel 2.18 Apple Tv+ Kullanıcı Arayüzü.

Apple Tv+, orijinal web sitesinde platformu “her ay eklenen yeni Apple Orijinalleri ile ödüllü diziler, ilgi çekici dramalar, çığır açan belgeseller, çocuk eğlenceleri, komediler ve daha fazlasını içeren bir yayın servisidir.”⁴⁴ şeklinde tanıtmaktadır. Türkiye’de Apple ürünlerinde

⁴⁴ Apple, <https://www.apple.com/apple-tv-plus/> (erişim tarihi:07.08.2023).

yüklü uygulama olarak gelen Apple Tv, içerikleri kiralama ya da satın alma seçenekleriyle sunmakta, kullanıcıların film serileri olarak da satın alabilmesini sağlamaktadır. Türkiye pazarında Apple Tv+ henüz bulunmasa da Apple Tv belirtildiği gibi ürünlerde yüklü uygulama olarak Apple kullanıcılarına sunulmaktadır.

2.5. Türkiye’de Dijital Platformlar ve RTÜK

2018 yılında 7103 sayılı Vergi Kanunları ile Bazı Kanun ve Kanun Hükmünde Kararnelerde Değişiklik Yapılması Hakkında Kanun ve 6112 sayılı Radyo Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun’a ekleme yapılmış, Yayın Hizmetlerinin İnternet Ortamında Sunumu başlıklı düzenlemeyle 29/A maddesi kanuna eklenmiştir (Basmacı, 2022: 287). 29/A maddesi, RTÜK’e internet platformlarındaki kurumları denetleme imkânı vermiştir. 2019 yılında ise yayınların denetlenmesi için gerekli esaslar belirlenerek Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkında Yönetmelik ile yasal sınırlar belirlenmiştir (Basmacı, 2022: 287). Yönetmeliğin 1. maddesi yönetmeliğin amacını açıklamaktadır ve şu şekildedir:

“Bu Yönetmeliğin amacı; radyo, televizyon ve isteğe bağlı yayın hizmetlerinin düzenlenmesi ve denetlenmesi, ifade ve haber alma özgürlüğünün sağlanması, medya hizmet sağlayıcılarının idarî, malî ve teknik yapıları ve yükümlülükleri ile Radyo ve Televizyon Üst Kurulunun kuruluşu, teşkilâtı, görev, yetki ve sorumluluklarına ilişkin usul ve esasları belirlemektir.”

Yönetmeliğin kapsamı başlıklı 2. madde ise

“Bu Yönetmelik, radyo, televizyon ve isteğe bağlı yayın hizmetlerinin internet ortamından sunumu ile bu yayın hizmetlerini internet ortamından sunan özel medya hizmet sağlayıcı kuruluşları ve bu yayın hizmetlerinin iletimini sağlayan platform işletmecilerini kapsar.”

Bu iki madde yönetmeliğin amacını ve kapsamını belirlemiştir ve isteğe bağlı yayın hizmetleri ibaresiyle dijital platformları kapsamaktadır. Belirtilen maddelerle yönetmeliğin çerçevesi ortaya çıkartılarak isteğe bağlı yayın hizmetlerinde RTÜK denetimi yasallaştırılmıştır. Yönetmeliğin 5. maddesi internet ortamından yayın için lisans tipleri ve internet yayın iletimi için yetki belgesine dair detaylar ele alınmıştır:

“(1) Üst Kuruldan geçici yayın hakkı ve/veya yayın lisansı bulunan medya hizmet sağlayıcı kuruluşlar, bu hak ve lisansları ile yayınlarını 6112 sayılı Kanun ve 5651 sayılı Kanun ile bu Yönetmeliğin ilgili hükümlerine uygun olarak internet ortamından da sunabilirler.

(2) Radyo, televizyon ve isteğe bağlı yayın hizmetlerini sadece internet ortamından sunmak isteyen medya hizmet sağlayıcılar Üst Kuruldan internet ortamından yayın lisansı almak zorundadır.

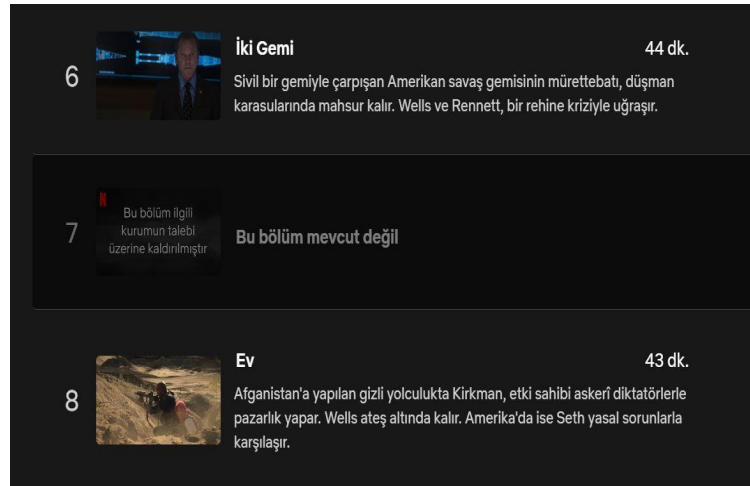
(3) Bu Yönetmelikte belirtilen şartları sağlayan medya hizmet sağlayıcı kuruluşlardan internet ortamından radyo yayını sunmak için talepte bulunanlara İNTERNET-RD yayın lisansı, internet ortamından televizyon yayını sunmak için talepte bulunanlara İNTERNET-TV yayın lisansı, internet ortamından isteğe bağlı yayın hizmeti sunmak için talepte bulunanlara İNTERNET-İBYH yayın lisansı verilir.”

Bu maddelere göre bir yayın kuruluşu, RTÜK'ten isteğe bağlı yayın hizmeti yaptığı için İNTERNET-İBYH lisansı alması gerekirken aynı kuruluş, televizyon yayını yapacak ise ek olarak İNTERNET-TV lisansına da sahip olması gerekmektedir (Aluç Demirel, 2023: 117). İsteğe bağlı yayın sunan medya hizmeti sağlayıcı birden fazla medya hizmet sağlayıcının yayını ileteceğinde ise internet yayın platform işletmecisi olarak kabul edileceğinden RTÜK'ten internet ortamında yayın iletim yetkisi de almak durumundadır (Aluç Demirel, 2023: 117). Dijital platformların hizmet sunması, yasal izinler kapsamında gerçekleştirilmektedir. Bu izinler ise lisans ücretlerinin ödenmesini de gerektirmektedir.

Yönetmeliğin 12. Maddesinde internet ortamındaki yayınların lisans ücretleri ve mali yükümlülükleri “İNTERNET-RD Yayın lisansı ücreti 10.000,00 Türk lirası; İNTERNET-TV yayın lisansı ücreti 100.000,00 Türk lirası; İNTERNET-İBYH yayın lisansı ücreti 100.000,00 Türk lirası⁴⁵” olarak belirlenmiş ve lisans almak zorunlu hale getirilmiştir. 14. Maddede ise lisans süresi ve yenilenmesine ilişkin detaylar belirlenmiştir, bu maddeye göre lisans geçerlilik süresi 10 yıl ile sınırlandırılmıştır. Bu iki madde, ekonomik olarak ciddi yükümlülükler getirmektedir (Basmacı, 2022: 289). 16. madde, medya hizmet sağlayıcı kuruluşlarının yükümlülüklerine dikkat çeker ve yayıncıları 5651 ve 3112 sayılı kanundan ve yönetmelikten sorumlu tutulduğunu belirtmektedir. RTÜK'ün yasal düzenlemeleri dikkate alındığında uygun bulunmayan içeriklerin program kataloğundan çıkarma yetkisi belirtilmiştir. Bu doğrultuda, Görsel 2.19'da da görüldüğü üzere, ilk olarak *Designated Survivor* isimli Netflix dizisinin 2. sezonunun 7. bölümünde ABD Başkanı ile Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı arasında 15 Temmuz Darbe Girişimi ile ilgili diyalogun bulunduğu bir sahne olması nedeniyle söz konusu bölüm engellenmiştir. Netflix ise 1 Mayıs 2020'de yaptığı açıklamada, Türkiye'deki yetkililerin talebi üzerine 'yerel kanunlarla uyum içinde olmak için' bir bölümün platformdan kaldırıldığını duyurmuştur (BBC, 2023⁴⁶).

⁴⁵ 2023 yılı için güncel rakamlar şunlardır: 1-İnternet radyo yayın hizmetleri için: 40.611,00 Türk lirası, 2-İnternet televizyon yayın hizmetleri için: 406.107,00 Türk lirası, 3-İnternet isteğe bağlı yayın hizmetleri için: 406.107,00 Türk lirası. <https://www.rtuk.gov.tr/2023-yili-lisans-ve-yetkilendirme-ucretleri/1730> (erişim tarihi: 08.08.2023).

⁴⁶ <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-52496247>, (erişim tarihi: 08.08.2023).



Görsel 2.19 Netflix'te Yayınlanan Designed Survivor Dizisinin Türkiye Kullanıcılarında Kaldırılan Bölümü.

3 Eylül 2020 tarihli RTÜK'ün haberine göre, 9 Eylül 2020'de yayınlanacağı duyurulan ve fragmanı yayınlanan *Minnoşlar* (orijinal adı *Cutties*) isimli film, 11 yaşında bir çocuğu konu alırken 18 yaş üstü yetişkin izleyicileri hedeflemesi üzerine fragmanı durdurulmuştur. Haberde “Uzman raporunda yer alan çocukların erken yaşta yetişkin yaşantısı içinde yer aldığı, istismar ve kötüye kullanım içeren bir yapımın potansiyel çocuk istismarı davranış örüntülerini ortaya çıkarabileceği”⁴⁷ değerlendirilmiştir (RTÜK, 2020). Yayının katalogdan çıkarılması kararı ise aşağıdaki gibidir:

“RTÜK, müzakereler sonucunda bahse konu yapımla Netflix'in, 6112 sayılı Kanun'un 8. Maddesinin 1. Fıkrasının (ğ) bendinde yer alan “yayın hizmetleri.... Çocuklara, güçsüzlere ve engellilere karşı istismar içeremez ve şiddeti teşvik edemez” hükmünü ihlal ettiği ve bu sebeple yayıncı kuruluşun söz konusu programı kataloğundan çıkarması gerektiğine oy birliğiyle karar verildi.”⁴⁸(RTÜK, 2020).

5 Kasım 2020 tarihinde ise RTÜK Başkanı Ebubekir Şahin, Netflix ve Amazon Prime Video'nun belirlenen yükümlülükleri yerine getirerek kuruldan lisans aldıklarını açıklamıştır (BBC, 2023⁴⁹). 2021 yılında ise Disney+ RTÜK'ten lisans almıştır (Webtekno, 2023). Dijital platformlar artık televizyon yayıncılığına benzer bir şekilde sorumluluklara sahiptir. Dijital platformlar lisans almalı, lisans ücreti ödemeli ve mali işlerde hesap verebilmelidir ve RTÜK denetiminde içeriklerin uygunluğu kontrol edilmektedir. Dijital platformların bu sorumlulukları yerine getirdiği görülmektedir.

⁴⁷ <https://www.rtuk.gov.tr/rtukten-netflix-istismar-cezasi/3041> (erişim tarihi: 11.11.20203).

⁴⁸ <https://www.rtuk.gov.tr/rtukten-netflix-istismar-cezasi/3041> (erişim tarihi: 11.11.20203).

⁴⁹ <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-54825442>, (erişim tarihi: 08.08.2023).

2.6. Dizi İzleme Deneyimleri ve Türkiye’de Televizyon İzleme Pratikleri

Diziler, televizyon yayıncılığının temel formatlarından biridir ve belki de en önemlisidir. Erol Mutlu’ya göre diziler, belirli bir olay örgüsü ve belirli bir kurgu içerisinde, ana karakterlerden oluşan ve izleyicide sonraki bölümde neler olacağına dair merak ve heyecan uyandıran, her hafta yayınlanan televizyon programları olarak tanımlanabilmektedir (Mutlu, 2017: 155). Dizilerin, görsel ve işitsel bir mecrada yayınlanması, yayınlandığı dönemin özelliklerini taşıması göz önüne alındığında etkisinin oldukça büyük olduğu ortadadır.

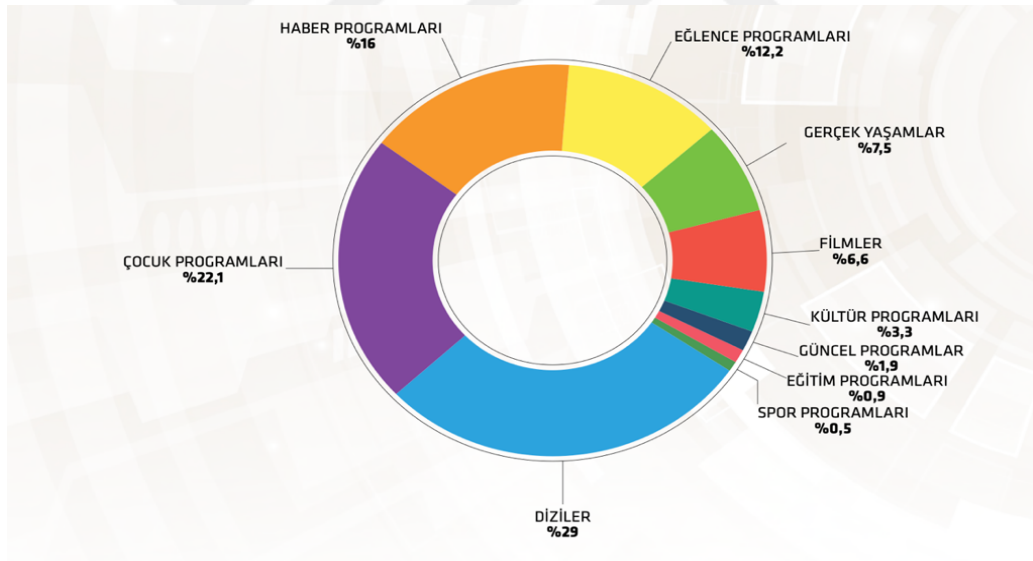
Dizilerde günlük yaşamın kurgusal olarak zenginleştirilmiş ve dramatik anlatılar bütünü olan dizilerde karakterlerin devamlı ve yerleşik olması, izleyicilerin duygusal yakınlık kurmasına ve karakterlerle özdeşleşmesine sebep olmaktadır. Dizi oyuncularını izleyiciler için rol model oluşturmakta, fiziksel görünüş, kıyafet, aile yaşamı, satın alınacak olan ürün, kişilerarası ilişkiler gibi hayata dair birçok konuda izleyicilerin karar almasında etkili olduğu söylenebilmektedir (Öztay, 2021: 147; Erjem ve Çağlayandereli, 2012: 27-28). Televizyon programlarında yer alan oyuncuların, özellikle televizyon dizileri ve ek olarak filmlerdeki oyuncuların, toplumu ve bireyleri etkisi altına alması model alma ve modelleme ile açıklanmaktadır (Öztay, 2021: 147). Model alma davranışı sosyal öğrenme kuramında görülmektedir.

Sosyal öğrenme kuramına göre öğrenmenin temeli sosyal bağlamda, etkileşim, gözlem ve taklit yoluyla gerçekleşen bir süreçtir (Tatlıoğlu, 2021:16; Öztay, 2021: 147). Albert Bandura, bireylerin başkalarının davranışlarını gözlemleyerek pek çok şeyi öğrenebileceğini öne sürmüştür (Tatlıoğlu, 2021:16). Sosyal öğrenme, *edimsel koşullanma* ve *model alma ve taklit* olan iki öğrenme süreci ile gerçekleşmektedir. Edimsel koşullanma görüşü, pekiştirilen ya da sonucu ödüllendirilen davranışların tekrar edilme ihtimalinin artacağı yönündedir. Model alma ve taklitte ise gözlem yoluyla öğrenilen davranışlar model alınmakta ve taklit edilmektedir. Bandura’ya göre model alma ve taklit sayesinde insanlar, başkalarının tecrübelerinden faydalanarak öğrenirler (Öztay, 2021: 147). İzleyici, bilinçdışı alanda hem edimsel koşullanma hem de model alma ve taklit süreçleri ile medya araçları ve özellikle televizyonda sıkça benimsenecek davranışlar bulur ve öğrenir. Medya araçları, bireylerin yönlendirilmesine de sebep olmaktadır. Televizyon dizileri ise izleyicilerin gözlem yoluyla belirli davranış kalıplarını ve tutumları benimsemelerine uygun bir araçtır.

Medya, toplumu ve gençleri belli davranışlara yönlendirebilecek potansiyele sahiptir. Bandura, çocuklar ve yetişkinlerin televizyon programları aracılığıyla yeni davranışlar, duygusal tepkiler ve yeni yaşam tarzları edindiklerini ileri sürmektedir (Tatlıoğlu, 2021: 27). Özellikle her hafta yayınlanan diziler aracılığıyla insanlar, istemli ya da istemsiz bir biçimde

birçok davranış kalıplarını ve tutumları tekrar eden bir şekilde seyrederek. Bu durumda izleyici, gizil bir öğrenme süreci gerçekleştirmiş olur (Öztay, 2021: 147). Diziler aynı zamanda kitle iletişim araçlarında yayınlanan popüler kültür ürünleridir. Popüler kültür ürünleri, toplumun egemen değer yargılarını yeniden üretmekte ve pekiştirmektedir. Gerek geleneksel televizyonda gerekse dijital platformlarda yer alan dizilerdeki toplumsal cinsiyet rollerini ve erkeklik biçimlerini açığa çıkarmak bu bağlamda oldukça önemlidir.

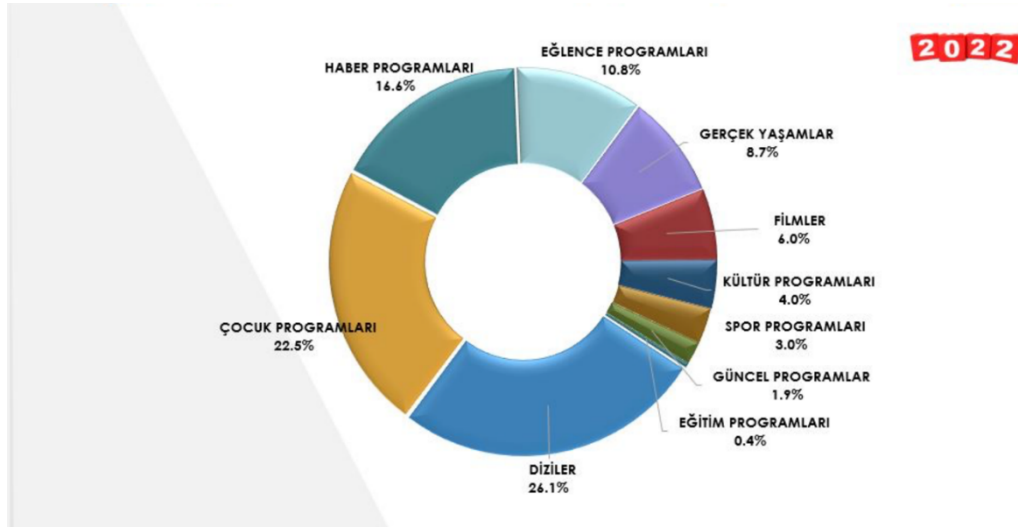
Türkiye’de Televizyon İzleme Araştırmaları Anonim Şirketi tarafından 2020 yılında yapılan Televizyon İzleme Ölçümü’nde (Şekli 2.3) Türkiye’nin 4 saat 33 dakika ortalama ile 3 saat 54 dakika ortalaması olan Avrupa’yı ve 2 saat 54 dakika olan 91 ülkeli dünya ortalamasını geçtiği görülmektedir. En çok tercih edilen televizyon programı ise dizilerdir. Diğer yandan 2021 yılı ortalamasının 4 saat 8 dakika olduğu ve ortalama 25 dakikalık bir düşüş olduğu görülmüştür (TİAK, 2022). 2022 yılında ise (Şekil 2.4) bu düşüş eğilimi devam etmiş ve ortalama izleme süresi 3 saat 49 dakika olarak kaydedilmiştir. Öte yandan televizyonda en çok izlenen program yine dizilerdir.



Şekil 2.3 TİAK, 2020 Yılı Tipolojilerin Toplam İzlemedeki Payları:

<https://tiak.com.tr/upload/files/2020yillik.pdf>

TİAK tarafından 2020, 2021 ve 2022 yıllarında yapılan ölçümler göz önüne alındığında hem televizyon izleme sürelerinin hem de dizi, film ve eğlence programları gibi programların televizyondan izlenme oranlarının düştüğü görülmektedir. Bu durumun dijital platformların kullanımının yaygınlaşması, Netflix’in yanı sıra Amazon Prime Video ve Disney+ gibi platformlarında Türkiye pazarında girmesi ile bağlantılı olabileceği düşünülmektedir.



Şekil 2.4 TİAK, 2022 Yılı Tipolojilerin Toplam İzlemedeki Payları

<https://tiak.com.tr/duyurular/tiak-televizyon-izleyici-olcumu-2022-izleme-davranislari&no=1>

Sarı ve Türker'in izleyicilerle yaptığı çalışmasına (2021) göre,

“Çalışmada günlük ve haftalık olarak saat bazında geleneksel televizyon yayınları ile Netflix izleme sıklığının dikkat çekici düzeyde farklı olduğu görülmektedir. Katılımcıların %43,89'u günde 1-3 saat arası Netflix izlediklerini belirtirken %26,23'ü 1-3 saat arasını geleneksel televizyon yayınlarına ayırdıklarını belirtmişlerdir. Haftalık izleme saatine dair veriler ise dijital platforma yönelimin ulaştığı noktayı belirginleştirmesi açısından önem taşımaktadır. Katılımcıların %0,77'si haftada 5 saatten fazla televizyon izlediklerini belirtirken %3,11'i ise Netflix izlediklerini belirtmişlerdir. Aradaki kayda değer fark dijital platformlara olan yönelimi belirginleştirmesi açısından önem taşımaktadır.

Netflix özelinde incelenen dijital platformların tercih sebepleri irdelendiğinde orijinal içeriklere sahip olunmasının başta gelen tercih sebebi olduğu sonucuna varılmaktadır. Çalışmaya konu olan dijital platform Netflix, yapımcılığını üstlendiği ve “Netflix Originals” adını verdiği içerikler yayınlamaktadır. Bu içerikler Netflix platformuna özel olmakta ve yalnızca aboneler tarafından izlenebilmektedir. Katılımcıların %44'ünün orijinal içerikleri tercih sebebi olarak kabul etmesi içeriğin önemini de bir kez daha vurgulamaktadır. Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımında belirtildiği üzere izleyicinin aktif ve isteklerine göre seçim yapan bireyler olduğu (Erdoğan ve Alemdar, 1990, s. 109) yargısı bu noktada bir kez daha doğrulanmaktadır. (Sarı ve Türker, 2021: 71).”

Netflix'in izlenme oranı izleyicilere göre değişmekle birlikte, geleneksel televizyon dizilerine yaklaşmaktadır. Netflix Orijinal yapımı diziler ise platformun tercih edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Tablo 2.4 Türkiye Video Akış Servisleri Karşılaştırılması (Sezen ve Kara, 2023: 143)

	Yayına Başlama Yılı	Uyumlu Cihazlar	Aynı Anda Kullanılan Ekran Sayısı	Fiyat	Canlı TV	İndirme
						/Çevrimdışı İzleme
Netflix Türkiye	2016	Medya Oynatıcılar, Akıllı TV, oyun konsolları, Alıcı kutuları, Blu Ray oynatıcılar, Akıllı telefonlar ve tabletler, kişisel bilgisayarlar ve Dizüstü bilgisayarlar	4	Temel Plan 63,99 TL	Yok	Var
Prime	2020	Amazon Cihazları, Blu-ray oynatıcılar, oyun konsolları, mobil cihazlar, Set üstü kutular ve medya oynatıcılar, Akıllı TV	3	Aylık 39 TL (Prime üyeliği)	Yok	Var
Blu TV	2016	Bilgisayar, tablet, cep telefonu, Smart TV, Android kutuları ve Apple tv uygulamaları ile televizyon	1	Aylık 69,90 TL Yıllık 478,80 TL (Yıllık üyeliklerde 7 gün ücretsiz deneme)	Var	Var
Disney+	2021	Web tarayıcıları, mobil cihazlar ve tabletler, smart tvler, oyun konsolları ve çevrimiçi izleme cihazları	4	Aylık 64,99 TL Yıllık 649,90 TL	Yok	Var
puhutv	2016	Akıllı telefon, tablet, Apple TV, Smart TV yada web sitesi üzerinden	Sınırsız	Ücretsiz	Var	Yok
Exxen	2021	Cep telefonu, Tablet, Bilgisayar, Akıllı TV ve Android TV	Satın alınan pakete göre değişmekte	Reklamlı Aylık /Yıllık 49,90TL/41,90 TLx12 Reklamsız Aylık/Yıllık 69,90TL/58,50TLx12	Var	Var
Gain	2020	Mobil cihazlar, Bilgisayar, Akıllı TV	3	Aylık 34,90 TL Yıllık 262,80 TL	Var	Var

Tablo 2.5 Türkiye’de Video Akış Servisleri Sosyal Medya Takipçi Sayıları Karşılaştırması (Sezen ve Kara, 2023: 144).

	Youtube (Abone Sayısı)	Instagram (Takipçi Sayısı)
Netflix Türkiye	1,36 Mn	4,4 Mn
Prime Video Türkiye	48,3 B	51,7 B
Disney + Türkiye	124 B	536 B
BluTV	661 B	610 B
Puhutv	270 B	205 B
Exxen	485 B	669 B
Gain	52,5 B	231 B

Sezen ve Kara, 2023 yılında yayınlanan “Dünyada ve Türkiye’de Video Akış Servislerinde Rekabet” isimli çalışmalarında Netflix ve diğer dijital platformları uyumlu cihazlar, fiyat, indirme ve çevrimdışı izleme gibi özelliklerini tabloşturmuş (Tablo 2.4) ve platformların Türkiye’deki YouTube abone sayıları ve Instagram takipçi sayılarını listelemiştir (Tablo 2.5). Platformların abone ve takipçi sayıları, Netflix Türkiye’nin her alanda dijital

platformlar arasında birinci sırada olduğunu göstermektedir. Tablolarda yer alan fiyatlandırmalar ve abonelik sayıları ise değişebilmektedir.

Dijital platformların kullanıcıya sunduğu özgürlük (farklı cihazlarda izleyebilme, içerik seçebilme, içeriği ileri-geri sarabilme vb.), özgün içerik (yalnızca anaakım içeriklerin yer almaması) ve abonelik seçenekleri (iptal edebilme, abonelikler arasında seçin yapabilme gibi) dijital platformları geleneksel televizyon yayıncılığından ayıran önemli noktalar. Dijital platformlar, kullanıcının isteklerini belirtme, isteğe uygun içerik seçebilme imkanları sunmakta ve etkileşimli özellikleriyle geleneksel televizyonun etkilerini azaltmaktadır. Bu sebeple dijital platformların yükselişi, izleme alışkanlıklarını dönüştürmektedir.

2.7. COVID-19 Pandemisi ve Dijital Platformlar

COVID-19, ilk olarak Çin'in Wuhan kentinde, 2019 yılının sonlarında ortaya çıkmıştır. Bir sağlık sorunu olarak ortaya çıkan COVID-19, kapsamı ve süresi bakımından her alanı etkileyen ve krize dönüştüren bir pandemi haline gelmiştir. UNESCO, 2020 yılında COVID-19'u bir kriz olarak değerlendirmiştir. COVID-19 pandemisi ve yarattığı kriz, kültürel ve sinema gibi yaratıcı endüstriler üzerinde yıkıcı etkilere sebep olmuştur (Erkılıç ve Duruel Erkılıç, 2021: 101). Pandeminin etkilerini en çok hissedilen sektörlerden biri sinema sektörü olmuştur. Yapım ve izleme süreçleri başta olmak üzere kolektif bir iş olan sinema, kalabalık ortamları dolayısıyla hastalığın yayılması açısından tehlikeli görülmüştür. Yalnızca, hastalığın ortaya çıktığı ülke olan, Çin'de 70.000 sinema salonu kapanmıştır (Mezda, 2021: 78). Sinema sektöründe izleyicinin azalan talebi ve küresel ölçekte eve kapanmalar sonucunda izleyici, Netflix gibi dijital platformlara kaymış, bu durumda da dijital platformların abonelik sayıları pandemi ile artış göstermiştir. Netflix'e pandeminin başında (2020 ilk çeyreğinde) 16 milyon yeni abone eklenmiştir (Swartz'dan akt. Erkılıç ve Duruel Erkılıç, 2021: 102).

Pandemi koşulları izleme alışkanlıklarını değişime uğratmış, izleyici pandeminin etkileri azaldıktan ve ortadan kalktıktan sonra da dijital platformlara yoğun ilgi göstermeye devam etmiştir. Bu durum izleme sürecinin diziler için geleneksel televizyondan ibaret olmadığını, filmler için ise sinemadan ibaret olmadığını göstermektedir. (Şengül Aydın, 2022: 62).

“Daha önce belirli bir ücret ve zaman karşılığı aktivite olarak gerçekleştirilen film izleme deneyimi televizyon aracılığıyla bireylerin özel alanı olan evlere girmiştir. Bireyler televizyon aracılığıyla kendi konforlarına uygun olarak istenilen saatte herhangi bir ekstra çabaya gitmeden film izleme imkânına sahip olmuştur. Bu imkân dönemin ekonomik ve siyasa şartları ile birleşerek sinema endüstrisinin işine sekteye uğratmıştır. Televizyonla birlikte sinema salonlarına gelen izleyicisinin bir kısmını kaybeden sinema endüstrisi yine de her dönem popülerliğini korumuştur. Günümüze doğru gelindiğinde internetin hayatımıza girmesiyle birlikte film izleme deneyiminin yeni iletişim teknolojileri

ile sinema kültürünü etkilemiştir. Yeni teknolojiler seyir deneyimi konforu açısından çekici konumdadır. Bu yeni teknolojilerle seyirci zaman ve mekân sınırını ortadan kaldırarak istediği zamanda istediği yerde kendi kişisel zevkine göre film tercihi yapıp seyir deneyimi yaşayabilir bir konuma gelmiştir. Haliyle bu durum birçok açıdan yeni teknolojileri daha cazibeli hale getirmiştir.” (Dilek, 2021: 786-787).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NETFLIX'İN YERLİ YAPIM DİZİLERİNDE ERKEKLİK BİÇİMLERİ VE TEMSİLLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Amacı

Dijital platformlar, dünya çapında izleme pratiklerini ve izleyici alışkanlıklarını etkilemiş ve dönüştürmüştür. Her geçen gün izleyicinin hayatındaki yerini ve etkisini arttıran dijital platformlarda üretilen içerikler Türkiye’de de milyonlarca abone tarafından tüketilmektedir. Platform devi olan Netflix’in yerli yapım dizilerinde erkeklik biçimleri ve temsillerini anlamak için platformda yayınlanan *Kulüp*, *Uysallar*, *Yakamoz S-245* ve *Terzi* dizilerinde;

- Erkeklik biçimleri temsillerinin toplumsal cinsiyet rolleri ile ilişkisini incelemek,
- Erkeklik biçimlerinin temsillerinin hangi erkeklik biçimlerine karşılık geldiğini belirlemek,
- Elde edilen erkeklik biçimleri temsillerinin sabit bir konuma mı karşılık geldiğini ortaya çıkarmak,
- Dijital platformlarda yayınlanan yerli dizilerde erkeklik biçimlerinin ve temsillerinin nasıl inşa edildiğini örneklem özelinde göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle ortaya koymak bu çalışmanın amaçlarını oluşturmaktadır.

3.2. Araştırmanın Önemi

Netflix’in yerli yapım dizileri üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, çalışmaların sıklıkla izleme alışkanlıkları, alımlama çalışmaları ve pazarlama iletişimi bağlamında gerçekleştirilmiş olduğu ve dijital platformlar üzerine yapılan çalışmaların da belirtilen konulara ek olarak toplumsal cinsiyet teması üzerinden yürütüldüğü görülmektedir. Bu çalışmada, Netflix’in yerli yapım dizilerinde erkek karakterlerin temsilleri ve erkeklik biçimleri, araştırmanın örnekleme olarak seçilen *Kulüp*, *Uysallar*, *Yakamoz S-245* ve *Terzi* dizilerinde erkek karakterler üzerinden göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmiştir.

Türkiye’de dijital platformlarda erkeklik biçimleri ve temsilleri üzerine yapılan çalışmalar sınırlıdır. Ancak güncel olan dijital platformlar üzerine yapılacak bu çalışmanın ileride gerçekleştirilebilecek dijital platformlarda erkeklik ve ulusal literatürde erkeklik çalışmalarına katkı sunması hedeflenmektedir.

3.3. Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi ve Kuramsal Dayanağı

Netflix'in yerli yapım dizilerinde erkeklik biçimleri ve temsillerinin incelendiği bu çalışmanın birinci bölümünü toplumsal cinsiyet ve erkeklik biçim biçimleri oluşturmaktadır. Birinci bölümün ilk kısmında toplumsal cinsiyet kavramının tanımı, toplumsal cinsiyet rolleri ve kuramları açıklanmıştır. İkinci kısmında ise erkeklik kavramına yönelik yaklaşımlar ve eleştirel erkeklik çalışmaları açıklanarak erkeklik biçimleri, R. W. Connell'in kuramsal çerçevesiyle ele alınmıştır. Birinci bölümde son olarak ise geleneksel Türk televizyon dizilerinde ve dijital platformlarda toplumsal cinsiyet temsilleri, literatür taraması yoluyla incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise dijital yayıncılığın gelişimi ve dijital platformlar oluşturmaktadır. Dijital yayıncılığın gelişimi, kitle iletişim araçlarının icadıyla ele alınmış ve internetin gelişim sürecine yer verilmiştir. Ardından farklı abonelik sistemleri ve alt yapılar sahip olan dijital yayıncılık modelleri, ulusal ve uluslararası dijital platformlar açıklanmıştır. Dijital platformların farklılaştığı ve benzerlik gösterdiği noktaların da görülebilmesi için yer verilen dijital platformların arayüz görselleri çalışmaya eklenmiştir. İkinci bölümün son kısmında ise Türkiye'de faaliyet gösteren dijital platformlara karşı RTÜK'ün tutumu, dizi izleme deneyimleri ve 2020 yılında ortaya çıkan ve sonraki yıllarda etkisini devam ettiren COVID-19 pandemisinin dijital platformlara etkilerine yer verilmiştir.

Çalışmanın bu bölümü olan üçüncü bölümünü ise bulgular ve yorumlar oluşturmaktadır. Bulgular ve yorumlara ulaşılmasını sağlayan kuramsal dayanağı ise R. W. Connell'in erkeklik biçimleri sınıflandırılması oluşturmaktadır. Connell'in geliştirdiği erkeklik biçimleri, sınıfsal, kültürel, cinsel yönelim, din ya da ırk gibi değişkenlerin getirdiği erkeklik biçimlerini açıklamaktadır. Connell, erkeklik biçimlerini dört kategori altında incelenmektedir: hegemonik erkeklik, işbirlikçi erkeklik, marjinal erkeklik ve madun erkeklik (Connell, 2019: 149). Her bir erkeklik tarzı, diğer erkekliklerle olan çatışmalar içinde cinsiyet farklarını da inşa eder ve bu ilişkiler basit erkeklik farkları ya da kültürel alanın fantezileri olarak değil, belirli pratikleri içeren ilişkiler bütünüdür (Sancar, 2020: 42). Erkeklik, kadını ezdiği gibi erkeği ve erkekleri de ezmektedir ve Atay'a göre söz konusu olan "bir kimliğin başka bir kimliği değil, bir kimliğin bir benliği ezmesidir" (Atay 2004: 22). Hegemonik erkeklik, en üst düzey ve en şerefli erkeklik biçimidir ve bundan dolayı azınlıktadır. Kazanılan erkeklik sürekli olarak pekiştirilmelidir, aksi halde erkekliliği kaybetmeyle karşı karşıya kalınır (Oktan, 2008: 153) Her toplumun oluşturduğu farklı hegemonik erkeklik imajları görülebilir. Özellikle Türkiye'de hegemonik erkeklik, milliyetçilik ve muhafazakarlığı bünyesinde barındırırken, saldırgan, şiddete başvuran ve duygularını ifade etmeyen erkeklik biçimleridir. İşbirlikçi erkek, hegemonik erkek gibi güç

sahibi ve rekabetçidir, hegemonik erkek gibi olmak ister ancak uygulayamaz, seyrederek ve hegemonik erkekler kadar güçten yararlanamaz. Bir gün kendisinin de hegemonik erkeklere dahil olacağını düşünmektedir. Marjinal erkek, toplumda ve güç sahiplerinin yanında sınıf, ırk, mezhep farkına sahiptir ve zihinsel/bedensel engeller de erkeğin marjinal erkek olarak kenara itilmesine sebep olabilir. Erkekler arası hiyerarşide ve toplumsal konumlanışında ideal olan erkekliğin dışında kalır. Madun erkek, hiyerarşinin en alt basamağındadır. Akla ilk gelen madun erkeklik, homoseksüel erkeklerken madun erkeklik de güç ve iktidar ilişkilerinde alt basamaklarda kalanlardır. Erkeklik biçimlerinin yanı sıra sinema ve edebiyatta da etkilerini gösteren, Türk sinemasında 1990'lar itibarıyla sorgulanan erkeklik krizi (Oktan,2008:153) ise aslında üstü örtülü bir gelenek krizini barındırmaktadır ki geleneğin krizi tek boyutlu sonuçlar üretmemektedir. Erkeklik krizi, bir yandan başarı ve hâkimiyet aracılığıyla tanımlanan normatif erkekliğin içsel koşullarından biri olarak görülmekte, diğer yandan toplumsal değişimlerin yaşandığı dönemlerde toplumsal cinsiyet ideolojisi çerçevesinde harekete geçirilen farklı söylemlerin görünürlük kazandığı bir performans alanı olarak kavranmaktadır (Yüksel, 2013:45).

3.4. Araştırmanın Yöntemi

Netflix Türkiye, çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleminin seçilmesinde ise amaçlı örneklem yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örneklem, kaynakların etkili kullanılması için bilgi bakımından zengin vakaların belirlenip seçilmesi için nitel araştırmalarda yaygın bir biçimde kullanılan bir tekniktir (Yağar ve Dökme, 2018: 4). Bu yöntemde örneklem, belirli bir amaç doğrultusunda seçilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 135). 2024 yılı Kasım ayı itibarıyla Netflix Türkiye'de 23 adet yerli yapım dizi yer almaktadır. Amaçlı örneklem yöntemiyle bu 21 dizinin içinden, *Kulüp* (2021), *Uysallar* (2022), *Yakamoz S-245* (2022) ve *Terzi* (2023) dizileri, örneklem olarak seçilmiştir.

Örnekleme yer alan dizilerde, erkek karakterlerin ve erkeklik biçimlerinin temsilleri geleneksel televizyon dizilerine göre oldukça çeşitlidir. Dizilerde hegemonik, işbirlikçi, madun ve marjinal erkeklik biçimlerinde temsil edilen erkek karakterler yer almaktadır. Öte yandan erkek karakterlerin, erkeklik biçimleri arasında *sınıf atladığı* yani işbirlikçi, madun ya da marjinal erkeklikten hegemonik erkekliğe geçebildiği görülmektedir. Hegemonik erkeklik ile birlikte değerlendirilen erkeklik, güç ve şiddet temsilleri, örneklem olarak seçilen dizilerde sıkça görülmektedir. Örnekleme yer alan dizilerde, kadın karakterlerin de ana kahraman olabildiği görülmektedir. Çeşitli erkeklik biçimlerinin temsilleriyle geleneksel televizyon

dizilerinden farklılaşan örneklemelerin, kadın karakterler söz konusu olduğunda toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksel temsillerle sunulduğu görülmektedir.

Bu tez çalışmasının araştırma soruları aşağıdaki gibidir:

- Toplumsal cinsiyet ve erkeklik biçimleri temsilleri nasıl inşa edilmektedir?
- Erkeklik temsilleri hangi erkeklik biçimlerine karşılık gelmektedir?
- Erkeklik temsilleri geleneksel rollerden ayrılmakta mıdır?
- Erkeklik biçimleri ve temsilleri, geleneksel televizyon dizilerinden farklılaşmakta mıdır?

Bu sorular dahilinde aşağıda yer alan hipotezler oluşturulmuştur:

H1 Örneklemde yer alan dizilerde görülen erkek karakterler, çeşitli erkeklik biçimlerini temsil etmektedir.

H2 Erkeklik biçimleri ve temsilleri, geleneksel rollerden ayrılmamakta ve erkeklik biçimleri ve toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmektedir.

H3 Örneklemde yer alan dizilerde görülen erkek karakterlerin erkeklik biçimleri kalıcı ve kesin değildir. Erkeklik biçimleri, akışkandır.

Araştırma soruları, Netflix Türkiye’de yer alan yerli yapım dizilerden *Kulüp* (2021), *Uysallar* (2022), *Yakamoz S-245* (2022) ve *Terzi* (2023) dizileri örneklemeleri üzerinden incelenecektir. Bu sebeple yöntem olarak göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılması, temsillerin incelenmesi için doğru bir yöntem olabileceği öngörülmüştür.

3.4.1. Göstergebilimsel Çözümleme

Erol Mutlu’nun tanımına göre göstergebilim, gerek sözlü gerek sözsüz gösterge sistemlerini ve bu sistemlerin anlamın kurulmasında ve yeniden kurulmasındaki rollerini konu alan bir bilim dalıdır (Mutlu, 2017: 129).

Çağdaş göstergebilimin kurucusu, modern/yapısalcı dilbilimin ‘babası’ olarak görülen Ferdinand de Saussure’dür (Mutlu, 2017: 129; Hall, 2017: 42; Ryan ve Lenos, 2012: 199). Saussure, göstergebilimi “göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim” olarak tasarlamıştır (Saussure, 1998: 46). Saussure’e göre dilsel göstergeler, dilbilim içinde ele alınmalı, dil dışı göstergeler ise farklı bir bilimle yorumlanmalıdır. Bu bilim ise göstergebilimdir. Saussure’e göre göstergelerin başlıca iki özelliği vardır: göstergenin nedensizliği ve göstergenin çizgiselliği. Göstereni, gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir (Saussure, 1998: 111). Göstergenin çizgiselliği özelliği ise imgelerin sürekli olarak değiştiğini ve göstergenin bu yüzden sabit kalmadığını ifade eder. Toplumsal uzlaşımlara bağlı olan

göstergeler, zaman içinde uzlaşılar değişeceği için sabit bir pozisyonda kalmaz (Saussure, 1998: 111).

Saussure ile aynı dönemlerde göstergebilim/dil bilime yönelik çalışmalar yapan önemli bir isim ise Charles Sanders Peirce'dır. Pierce ise dilsel ve dil dışı olguları çalışmalarının merkezine alarak *semiotic* adını kullanmıştır. Pierce, göstergeleri görüntüsel gösterge (icon), belirti (index) ve simge (symbol) olarak ayırmıştır (akt. Wollen, 2020: 109). Görüntüsel gösterge, nesnesine olan benzerliği ile temsil edilen bir göstergedir; gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki rastlantısal değildir, benzerlik ürünüdür (Wollen, 2020: 109-110). Fotoğraflar, resimler genellikle görüntüsel gösterge olarak adlandırılır. Belirti ise kendisi ve nesnesi arasında varoluşsal bir bağa sahiptir. Pierce'e göre, bir adamın yalpalayarak yürümesi denizci olabileceğinin belirtisi olabilir (akt. Wollen, 2020: 110). Simge ise daha ziyade rastlantısal bir göstergedir, örnek olarak kelimeler simgeseldir (Burton, 1995: 225).

Göstergebilim için bir gösterge: gösteren ve gösterilenden oluşur. Gösteren, bir düşünceyi ya da anlamı ifade etmek için kullanılan sözcük ya da sözcüklerdir, ancak gösterilenin yardımıyla anlamlandırma sürecinde yer alabilir (Mutlu, 2017: 127). Gösterilen, bir göstergenin gönderme yaptığı zihinsel kavramı dile getirmektedir (Mutlu, 2017:131). Gösteren anlatım düzlemini, gösterilen ise içerik düzlemini oluşturur (Barthes, 1979: 31). Göstergebilim, görüntülerin mesajlarından çok bu mesajların üretilmesini mümkün kılan bir anlamlandırma sisteminin incelenmesini sağlamıştır, mesajlar simgesel bir bütün değildir. Göstergebilim, metnin içinde var olan anlamın yaratılmasına olanak tanımıştır (Özden, 2004: 139-140). Bu tez çalışmasında, Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımından yararlanılmıştır.

Barthes'a göre, metin seyirciden ayrı değildir (2006:106). Metnin yazar ve okur ilişkisini tartışan Barthes (2006: 106), yazarı metnin ardında ekin bir kişi ve okuyucuyu metnin önünde edilgen bir kişi olarak ayırmaz. Metin, yazar ve okuyucu arasında doğrusal bir düzlemde bulunmamaktadır. Metinde, özne ve nesne ilişkisi yoktur (Barthes, 2006: 106). Barthes için metnin yorumlanma sürecinde yazar, metin için merkezi konumdan uzaklaşır ve okur ile metin arasında haz ilişkisi ortaya çıkar.

Barthes için "Bir giysi, bir otomobil, hazırlanmış bir yemek, bir el-kol-baş hareketi, bir film, bir müzik, bir reklam görüntüsü, bir döşeme takımı, bir gazete başlığı" birbirinden farklı nesnelere ancak hepsi birer göstergedir (Barthes, 1993: 153). Modern insan, yaşamını göstergeleri okumakla geçirmektedir (Barthes, 1993: 153). Bütün okumalar, yaşamda önemli bir yer kaplar ve toplumsal, ahlaksal ve ideolojik açılardan değerler içerir ve zorunlu olarak sistematik bir düşünce tarafından anlamlandırılmaya çalışmaları gerekmektedir. Barthes için

göstergebilim olarak adlandırılan düşünce, anlamlandırma çalışmalarıdır (1993: 153). Göstergebilimci, bir dilbilimci gibi *anlamın mutfağına* girmelidir ve anlamın mutfağına girip anlamı inceleme işi, büyük bir girişimdir. Anlam, hiçbir zaman tek başına ele alınıp çözümlenemez (Barthes, 1993: 154). İşte Barthes, bu yüzden dilin açık olmayan yönleriyle ilgilenmekte ve açık bir şekilde görünmeyen anlam oluşumlarını açığa çıkartmaya çalışmaktadır. Barthes, anlamı açığa çıkaran göstergebilimi ele alırken *Göstergebilimin İlkeleri* adını verdiği dört büyük başlıktan söz eder. Bu başlıklar aslında ikili karşıtlıklar olarak konumlanır. Bu ilkeler, şunlardır: I. Dil ve Söz; II. Gösterilen ve Gösteren; III. Dizge ve Dizim; IV. Düz anlam ve Yan anlam.

- I. Dil ve Söz: Barthes'a göre söz, bireysel olarak değerlendirilirken dil ise toplumsal olarak değerlendirilmelidir. Dil, toplumsal uzlaşmaya dayanmaktadır. Söz ise bireysel seçimlere tabi olandır. Barthes dil ve söz ayrımını moda, giysi ve besin, yiyecekler gibi çeşitli pratikler üzerinden açıklamaktadır (Barthes, 1979: 14-20).
- II. Gösteren ve Gösterilen: Barthes, gösterenin, bir gösterenle bir gösterilenden kurulduğunu belirtir. Gösterenler düzlemi, anlatım düzlemini oluştururken gösterilenler düzlemi ise içerik düzlemini oluşturmaktadır (Barthes, 1979: 31). Gösterenler düzlemi, düz anlamı; gösterilenler düzlemi ise yan anlamı vermektedir. Barthes için "gösteren bir araçtır ve bir özdeğinin⁵⁰ bulunması zorunludur." (Barthes, 1979: 40). Gösterilen ise bir açığa çıkan gizli, ikincil anlamları ifade eder. Barthes, burada *anamlama*'dan bahseder. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki, anlamlandırmayı açığa çıkarmaktadır (Akbayır, 2024: 169). Gösterenle gösterileni birleştiren, anamlama edimidir (Barthes, 1979: 41). Öte yandan anamlama, sözleşmeye dayanır ve Barthes, burada dil içindeki göstergelerin nedensiz (rastlantısal) bir şekilde oluştuğunu dildışı göstergelerde ise gösteren ve gösterilen arasında benzeşimden dolayı rastlantısal olmayan, nedene dayanan bir yapı olduğunu belirtir.
- III. Dizge ve Dizim: Dizge ve dizim, dilin iki eksenini oluşturmaktadır (Barthes, 1979: 52). Göstergebilimsel çözümlemeyi, dilin dizge ve dizim eksenini üzerinden ele almak mümkün olabilir (Barthes, 1979: 58). Dizge için bir arada bulunmayan öğelerin zihinsel çağrışımlarla yorumlanması söz konusudur. Dizim ise kesintisiz ve eklemlidir. Dizim, eklemli olduğu için anlam üretebilmektedir

⁵⁰ "uzayda yer dolduran, ağırlığı ve kütlesi olan, parçalanabilen, duyularla algılanabilen her türlü nesne." (Oxford Sözlüğü, 2024).

(Barthes, 1979: 58-60). Gösterge dizinlerinde, dizgenin farklı anlamlandırılma süreçlerinin tam olarak bilinmesi mümkün değildir ve bu sebeple dizgenin üst dili yorumlamaya girmektedir (Akbayır, 2024: 170; Barthes, 1979: 58-60). Dizgede bütünsel bir süreç içinde yer almayan olgular, zihinsel yollarla yorumlanmaktadır.

- IV. Düz anlam ve Yan anlam: Barthes'a göre anlamlandırmanın iki düzeyi vardır: düz anlam (denotation) ve yan anlam (connacation) (Barthes, 1979: 87). Düz anlam düzeyi, anlamlandırmanın birinci düzeyidir. Birinci dizge, düz anlam iken ikinci dizge ise yan anlamdır. "Kendisi bir dizge olan yan anlam, gösterenler, gösterilenler ve bunları birbirine bağlayan bir oluş (anamlama) kapsar. yan anlam gösterenleri, düz anlam dizgesinin göstergelerinden (bir araya gelmiş gösterenler ve gösterilenlerden) oluşur" (Barthes, 1979: 89).

Barthes'ın göstergebiliminde etkili olan iki anlamlandırma düzeyini düz anlam ve yan anlam oluşturmaktadır. Özetle, göstergenin, göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve gösterenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler (Fiske, 2019: 181). Düz anlam, göstergenin taşıdığı gerçek anlamla ilgilidir (Berger, 2022: 109). Yan anlam ise, ikinci anlamlandırma düzeyidir. Gösterge, kullanıcıların duyguları, heyecanları ya da kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşim, yan anlamdır. Yan anlam, metne eklenen kültürel anlamı ifade etmektedir (Berger, 2022: 107). Okuyucu, izleyici ya da alıcı, yan anlamı kavrayabilmek için toplumsal uzlaşımlara hâkim olmalı, bu yan anlamları ortaya çıkarabilecek artalan bilgisine sahip olmalıdır. Yan anlamlar, ideolojiyi göstermektedir.

Arthur Asa Berger'in (2022: 109) düz anlam ve yan anlamı karşılaştırdığı tablo (Tablo 3.4.1.), iki kavram arasındaki karşıtlıkları ifade etmektedir. Düz anlam, gösteren düzeyinde ilk akla gelen, tanımların yer aldığı ve açıkça ortada olan göstereni ifade ederken yan anlam ise mecazi olan, ilk anda ortaya çıkmayan ve çıkarsamaya dayalı gösterilen(ler)i ifade etmektedir. Düz anlamda yer alan varlık alanı maddesel dünyayı, mit alanı ise Barthes'ın *Söylenenler* (1972) eserinde yer alan mitsel anlamları ifade etmektedir. Barthes'ın mitsel anlamlarda ifade ettiği, günlük yaşam nesnelere ya da tüketim ürünlerinin kültürel yan anlamlarıdır. Marlboro, bir tütün ürünü markası olarak varlık alanında yer alırken şirketin reklamlarında Marlboro kullanıcıları ile güçlü, beyaz adam mitini temsil eden kovboy kullanımı, mit alanında yer almaktadır.

Tablo 3.4.1. Düz anlam ile Yan anlamın Karşılaştırılması (Berger, 2022: 109).

Düz anlam	Yan anlam
Gerçek	Mecazi
Gösteren	Gösterilen(ler)
Aşikâr	Çıkarsanan
Tanımlar	Anlam Önerir
Varlık alanı	Mit alanı

Göstergebilimin hangi düz anlam dayanaklı (görsel, işitsel, yazılı; besinle, kokuyla ilgili gibi) olursa olsun anlamın algılanma ve üretilme koşullarını kavramsal bir yapı içinde açıklamak ilk amacdır (Courtés'den akt. Kıran, 2009: 5). Öte yandan göstergebilim, diller, düzgüler, belirtkeler, vb. gibi gösterge dizelerini inceleyen bilimdir ve bu tanımla birlikte dil, göstergebilimsel konuların bir bölümü olmaktadır (Guiraud, 1994: 17). Guiraud'a göre göstergebilim alanında dilin ayrıcalıklı ve özerk bir yeri bulunduğu fikri, herkesi birleştirmektedir ve bu birleşme göstergebilimi "dilsel olmayan göstergelerin incelenmesi" biçiminde tanımlamaya olanak vermektedir (Guiraud, 1994: 17). Sinema filmleri ve televizyon dizileri de görsel/işitsel kültürün ürünleridir ve bu kültür ürünleri, doğası gereği yan anlamlara sahiptir.

Sinemada anlamın kurulmasını sağlayan sinema dilinin kullanımı ve göstergebilimle ilişkisini açığa çıkaran iki önemli kuramcı Christian Metz ve Peter Wollen'dır. Metz, sinemayı, bir dilden çok dil yetisi olarak tanımlamaktadır (Metz, 1998: 229). Metz'e göre sinemada anlam, rastlantısal değildir, her zaman az ya da çok güdülenmiş bir anlam içermektedir. Güdülenmede film ve kültür ilişkisi, semboller aracılığıyla sürdürülmekte ve film içindeki her gösterge, bir kod aracılığıyla izleyiciye ulaşmaktadır. Filmsel güdüleme, gerçekliğin aktarımı olacak şeyleri söyleme dönüştürür (Özden, 2004: 140). Peter Wollen (2020) ise sinemada 'dil' kavramının bilimsel olarak kullanılması gerektiğini vurgular (104). Çünkü sinema bir dildir, metinleri ve anlamlı bir söylemi vardır (Wollen, 2020:108). Sinema gibi metinleri, anlamlı söylemleri olan ve görsel bir dile sahip olan dijital platform ürünlerini de göstergebilimsel yöntemle analiz etmek, kullanılan dilin söylemini analiz etme, hem de görsel öğelerin anlam üretimini analiz etme imkânı sunar. Dil, şeyler ile bağlantısı nedensiz ve uyuşumsuz olan yapay bir sistemdir ve insanlar, dünyayı kültürel göstergeler sistemi aracılığıyla deneyimler (Ryan ve Lenos, 2012: 200). Kültürel göstergeler, çevremizi sarmıştır. Tıpkı dil gibi, kültürel göstergeler de şeylere bir kimlik katar (Ryan ve Lenos, 2012: 200). Kimlikler, dilde olduğu gibi nedensiz

ve uyaşımlara dayanır. Göstergebilim de anlam üretiminin analiz edilmesine dayanmaktadır (Kabadayı, 2020: 65).

Dilsel olmayan, kültürle ilişki içinde üretilen ve sinema gibi metinleri ve anlamlı bir söylemi olan Netflix'in yerli yapım dizileri, göstergeler ve söylemleriyle erkeklik biçimleri ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine çeşitli temsiller üretmektedir. Bu çalışmada, Netflix'in yerli yapım dizilerinde erkeklik biçimleri ve toplumsal cinsiyet temsillerine ilişkin üretilen temsiller ve söylemler, göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Göstergebilimin inceleme alanı içinde bulunan kavramlardan düz anlam, yan anlam, gösteren ve gösterilen, örneklemler üzerinden analiz edilecektir. Araştırma bulgu ve yorumlarında kullanılmak üzere veriler, dizilerin izlenmesi ve deşifre edilmesi, göstergebilimsel analiz için önemli yerlerin ekran görüntülerinin alınmasıyla elde edilmiştir.

3.5. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Çalışmada, ulusal ve uluslararası alanda en çok tercih edilen dijital platformlardan biri olan ve Türkiye'de en çok orijinal bünyesinde yerli içerik üreten Netflix Türkiye, araştırma evrenini oluşturmaktadır. Netflix Türkiye Orijinal bünyesinde, 2024 yılı Kasım ayı itibari ile, 23 adet yerli yapım dizi yayınlanmıştır. Araştırmanın sınırlılığının belirlenmesi için ise örneklem olarak *Kulüp*, *Uysallar*, *Yakamoz S-245* ve *Terzi* dizileri seçilmiştir. Bu dizilerden *Kulüp* dizisi 2021 yılında, *Uysallar* ve *Yakamoz S-245* dizileri 2022 yılında ve *Terzi* dizisi ise 2023 yıllarında yayınlanmıştır. Bu dizilerde erkek karakterlerin çeşitliliğinden söz etmek ve farklı erkeklik biçimlerinin temsil edildiğini görmek mümkündür. Kadın karakterler ise başrollerde olsa dahi karakterler, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin dışında yer alamamaktadır. Araştırmanın sınırlılığını, örneklem olarak seçilen Netflix Türkiye'nin Orijinal yapım yerli dizileri olan dört dizi oluşturmaktadır.

3.6. Araştırmanın Bulguları ve Yorumları: Netflix'in Yerli Yapım Dizilerinde Erkeklik Biçimleri ve Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi

Çalışmanın bu bölümünde *Kulüp*, *Uysallar*, *Yakamoz S-245* ve *Terzi* dizileri örneklemleri üzerinden Netflix'in yerli yapım dizilerinde erkeklik biçimleri ve temsilleri göstergebilimsel analiz yöntemi ile incelenmiştir. Araştırmanın amacı ve hipotezlerine yönelik olarak bulgular incelenirken kullanılan beş farklı alt başlık oluşturulmuştur. Analiz başlıklarının oluşturulma amacı, örnekleme yer alan dizilerde, karakterler üzerinden üretilen erkeklik biçimleri temsillerinde, egemen rol ve yargıların yeniden üretildiğini açığa çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda, başlıkların oluşturulmasında büyük oranda Connell'in erkeklik biçimleri sınıflandırmasından yararlanılmıştır. Oluşturulan başlıklar, göstergebilimin gösteren ve

gösterilen, düz anlam ve yan anlam düzlemlerinde analiz edilecektir. Bu başlıklar aşağıdaki gibidir:

- **Erkeklik ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi:** Erkeklik ve toplumsal cinsiyet kalıpları ve toplumsal cinsiyet rollerini birbirinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinde, erkeğe cesur, güçlü, para kazanan, kamusal alana ait olan, sert ve kırılğan olmayan gibi roller ve yargılar yüklenmektedir. Bu rol ve yargılar, erkeklik biçimlerinin oluşmasında ve erkeklerin hangi erkeklik biçimi içinde yer alacağı noktasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Öte yandan erkeklik ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişki güçlüdür. Örnekleme yer alan dizilerde, erkek karakterler, toplumsal cinsiyet rollerine uygun hareket etmekte, toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreterek pekiştirmektedir. Erkek karakterlerin sıkça para kazanan, güçlü, yönetici konumunda ve bağımsız temsillerine rastlanmaktadır. Bu sebeple dizilerde erkekliğin toplumsal cinsiyetle ilişkisini ortaya koymak için “Erkeklik ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi” başlığı oluşturulmuştur.
- **Hegemonik Erkeklik, Şiddet ve Güç:** Hegemonik erkeklik, erkeklik biçimlerinin en güçlü halidir. İktidarı elinde tutan, güç sahibi ve hem kadınların hem de farklı erkeklik biçimleri karşısında egemen konumda olan bir biçimdir. Hegemonik erkeklik, ataerkil yapıyı meşrulaştırmakta, erkeğin üstün olduğu ve kadının itaat ettiği yapıyı sürdüren bir toplumsal cinsiyet pratiklerinin bütünü olarak tanımlanmıştır (Laloğlu, 2018: 396). Öte yandan hegemonik erkeklik ve şiddet ilişkisinde şiddet, bir erkeklik ideolojisidir. Erkek, kadının karşısında baba, eş, patron gibi sahip olduğu konumlara dayanarak konumunu pekiştirme gücüne sahiptir. Örnekleme yer alan dizilerde hegemonik erkekler hem erkekler hem de kadınlar karşısında güç sahibidir. Erkek karakterlerin temsilinde, erkeklik ve şiddet ilişkisine rastlanmaktadır. Hegemonik erkekliği ve bu erkeklik biçiminin önemli temaları olan şiddet ve güç ilişkisini ortaya koymak için “Hegemonik Erkeklik, Şiddet ve Güç” başlığı oluşturulmuştur.
- **İşbirlikçi Erkekler:** İşbirlikçi erkeklik biçimi, hegemonik erkekliğe en yakın olan erkeklik biçimidir. İşbirlikçi erkekler, hegemonik erkeklik gibi kesin bir güç ve iktidar sahibi değildir. Ancak işbirlikçi erkeklik biçimi, kendi çıkar ve ihtiyaçları için hegemonik erkekliğin destekçisi durumundadır. Hegemonik erkekliğin getirilerine karşı çıkmaz ancak tam olarak da hegemonik erkeklik biçimi içinde de yer alamaz. İşbirlikçi erkek, aile büyüğü, patronu ya da

kendisinden sosyal statü olarak daha güçlü birinin karşısında iktidar sahibi değildir. Madun ya da marjinal erkeklik biçimi ve kadınların karşısında güç sahibidir. Örnekleme yer alan dizilerde, hegemonik erkeklik biçimi içinde yer almayan ancak sosyal statü ve iş ilişkileri içinde hegemonik erkeklerin arkasında yer alan erkeklik karakterlere rastlanmaktadır. Bu erkek karakterlerin ilişki biçimleri ve işbirlikçi tanımının ortaya çıkarılması için “İşbirlikçi Erkekler” başlığı oluşturulmuştur.

- **Öteki Erkeklikler: Madun ve Marjinal Erkeklik Biçimleri:** Hegemonik erkeklik, en baskın erkeklik biçimi olarak erkek grupları arasında hem toplumsal cinsiyet kaynaklı hem de erkekler arası hiyerarşiden kaynaklı olarak öteki grupları oluşturmaktadır. Bu öteki gruplar, madun ve marjinal erkeklikler olarak tanımlanmaktadır. Madun erkeklik biçimi, genç, efemine ve eşcinsel erkeklerin de bulunduğu, tabi olunan bir erkeklik çeşididir. Erkekler söz konusu olunca en belirgin ve önemli ayırım, hegemonik erkeklik ve diğer erkeklikler yani ikincil erkeklikler arasında görülmektedir (Carrigan ve diğerleri, 1985: 590). Marjinal erkeklik biçimi ise sınıf, ırk ya da din gibi toplumsal yapılarla ilişki içindedir. Egemen toplumsal değerler, erkeklerin bu değerlerin içinde yer alamaması, onu marjinal hale getirir. Öte yandan erkeğin ekonomik gibi toplumsal göstergeler de erkeklik biçimleri arasındaki konumu açısından belirleyici rol oynamaktadır. Örnekleme yer alan dizilerde, madun ve marjinal erkeklik biçimlerine rastlanmaktadır. Bu erkeklik biçimlerinin, karakterlerin sosyal statüleri ve cinsel kimlikleri nedeniyle ortaya çıktığı görülmektedir. Bu nedenle hegemonik ve işbirlikçi erkeklik biçimlerinin yanında *öteki* olarak kalan ve *gerçek erkek* olamayan madun ve marjinal erkeklik biçimleri temsillerini kavramak için “Öteki Erkeklikler: Madun ve Marjinal Erkeklik Biçimleri” başlığı oluşturulmuştur.
- **Sınıf Atlayan Erkeklikler:** Erkeklik biçimleri arasında özellikle hegemonik ve marjinal erkeklik kavramları olmak üzere, erkeklik biçiminin belirli karakter tipleri içinde sınırlandırılmadığı ve sürekli olmadığı, ilişkilerin değişken yapısı içinde meydana geldiği görülmektedir. Erkeklik, sürekli olarak kazanılmalı ve pekiştirilmelidir. Erkeklik biçimleri arasında kesin çizgilerden her zaman söz edilememektedir. Örnekleme yer alan dizilerde, erkek karakterlerin erkeklik biçimleri arasında farklı konumlarda bulunabildiği görülmektedir. Hegemonik erkeklik biçimine tabi olan bir erkek karakterin, farklı sosyal ilişkiler içinde

işbirlikçi ya da madun erkeklik biçiminde yer alabildiği görülürken tersi de mümkün olabilmektedir. İkincil konumdaki erkeklik biçimlerine tabi olan erkek karakterler de elde ettikleri güç ve iktidar dolayısıyla işbirlikçi ya da hegemonik erkeklik biçimlerine dahil olabildikleri görülmektedir. Bu sebeple erkeklik biçimleri arasında değişikliğin mümkün olduğunu gösteren “Sınıf Atlayan Erkeklikler” başlığı oluşturulmuştur.

Seçilen örneklemlerin konu ve özetleri sunularak verilen başlıklar altında dizilerin göstergebilimsel analizi gerçekleştirilmiştir.

3.6.1. Kulüp Dizisinde Erkeklik Biçimleri ve Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi

Bu bölümde *Kulüp* dizisinde yer alan erkeklik biçimleri ve temsilleri göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Dizi, “1950'lerin kozmopolit İstanbul'unda⁵¹” geçmektedir. Dizinin ana karakteri Seferad Yahudisi olan Matilda'dır. Matilda, Varlık Vergisi döneminde babası ve abisini şikâyet eden sevgilisi ve kızının babası olan Mümtaz'ı öldürür ve hapse girer. 17 yıl sonra genel aflu çıkan Matilda, yetiştirme yurdunda büyüyen kızı Raşel'le ilişki kurmaya çalışır. Raşel ise dansçı arkadaşı Tasula'nın kimliğini⁵² Kulüp İstanbul'un yöneticisi Çelebi'nin elinden almak isterken başı Çelebi ile derde girer. Matilda, Çelebi'nin şikayetini geri almasına karşılık Çelebi'ye kimliğini teslim eder ve Raşel'in oluşturduğu zararı ödemek için boş bir senete imza atarak orada çalışmaya başlar. Çelebi, geçmişte Matilda'nın babasının yanında işçi olarak çalışmıştır ve Matilda'ya aşiktir. Dizinin son bölümlerinde, Matilda'ya karşı yaptığı zorluklar ve eziyetleri, Matilda'nın kendisini fark etmesi için yaptığını söyler. Dizi, her bölümde Matilda'nın geçmişinden ve aynı zamanda 1940 ve 1950'lerin İstanbul'undan parçalar sunar. Dizinin diğer karakterleri ise aile tarafından reddedilen ve *tuhaf* bulunan, Kulüp İstanbul'da büyük bir sahne gösterisine sahip olan şarkıcı Selim Songür, Rum olduğunu iş dünyasında yükselmek için saklayan, Kulüp İstanbul'un sahibi ve asıl adı Niko olan Orhan Bey, Raşel'in erkek arkadaşı olan Fıstık İsmet, Kulüp İstanbul'a ve çevredeki kulüplere işçi getiren, Fıstık İsmet'in babası Ali Şeker, köyden İstanbul'a çalışmak için gelen Bahtiyar ve Hacı kardeşler karakterleridir. 2021 yılında birinci sezonunun ilk 6 bölümü, 2022 yılında ise son 4 bölümü yayınlanmıştır. 2023 yılında ise dizinin ikinci sezonu yayınlanmıştır. Üçüncü sezonla ilgili ise kesin bir bilgi yoktur.

⁵¹Netflix,(t.y.),<https://www.netflix.com/title/81257567#:~:text=1950%27lerin%20kozmpolit%20İstanbul%27unda,bir%20gece%20kulübünde%20çalışmaya%20başlar.&text=Binlerce%20seçenek%2C%20sınırsız%20eğlence>.

⁵² Dizide kimlik, dönem Türkçesine uygun olarak *hüviyet* olarak geçmektedir. Çalışmada günümüz Türkçesine uygun olarak kimlik olarak ifade edilecektir.

3.6.1.1. Erkeklik ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi

Tablo 3.6.1.1.1. Kulüp Dizisinde Erkek ve Kadınların Çalışma Alanları

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Kulüp İstanbul'da çamaşır ve ütü alanı.	Kadınlar alt katta ve günlük kıyafetleriyle, vasıfsız işlerde çalışmaktadır.
	Kulüp İstanbul'un mutfağı.	Erkekler, üst katta ve nizami formalarla çalışmaktadır.

Kadınlar günlük kıyafetleriyle yerin altına inilen bir alanda çamaşır yıkama ve ütü yapma gibi görmezden gelinen ve aslında restoranın ve Kulüp İstanbul'un en basit işlerini yaparken erkekler, nizami aşçı formalarıyla daha seçkin olan yemek yapma, hazırlama ve sunma işlerinde çalışmaktadır. Yemek, Kulüp İstanbul'da sunulan gösterinin bir parçasıdır, üründen doğrudan bir ekonomik kazanç sağlanmaktadır. Ancak ütü ve temizlik işlerinin doğrudan ekonomik getirisi yoktur. Bourdieu'nun belirttiği gibi kadınlar ve erkekler biyolojik farklılıklara dayanılarak günlük yaşamın herhangi bir parçasında ayrılmaktadır. Zahmetli ve aşağı görevler (Bourdieu, 2019: 38-39) kadınlara verilmiştir. Matilda'da Çelebi'ye borcunu ödemek için Kulüp İstanbul'da çalışmak üzere boş senete imza attığında burada işe başlar. Çelebi, Matilda'ya vasıf ve niteliklerini sormadan onu kendi istediği işe yerleştirir. Matilda'yı çamaşır ve ütü alanında görevlendirirken sunduğu şart da her gün örtülerin, çamaşırların yıkanıp tertemiz yapılması, ütülenmesidir. Çelebi'nin Matilda üzerindeki gücü, toplumsal cinsiyet rolleri ile sağlanmaktadır. Erkek, işveren olarak kadının çalışma yeri ve koşullarına karar vericidir. Tablo 3.6.1.1.1'in göstergelerin düz anlamı, Matilda'nın yeni işi ve Kulüp İstanbul'da çalışan aşçılardır. Düz anlam, izleyiciye Kulüp İstanbul'da işçilerin çalışma düzenlerini göstermektedir. Göstergelerin yan anlamları ise erkeklerin günlük yaşamda cinsiyet

rollerinden dolayı sahip oldukları daha üst ve nitelikli görevlere sahip olduklarıdır. Yan anlam, çamaşır ve ütü gibi zahmetli ve ev içi emeğe dahil olduğunda görünmez emek olan işlerin kamusal alanda da kadının görevi olarak görüldüğünü vermektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri içinde evde yemek yapmayan erkek, kamusal alanda aşçı olduğunda üst katta, üniformayla yapılan bir işe sahiptir.

Tablo 3.6.1.1.2. Kulüp Dizisinde Diana ve Fıstık İsmet Karakterleri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Diana ve Fıstık İsmet, Diana'nın evinde oturmaktadır. Diana, Fıstık İsmet' aşkın ne anlam ifade ettiğini sorar.	Fıstık İsmet'in Diana'nın sorusuna verdiği yanıt kadının görmezden gelinmesi ve ikincil konumunun ifadesidir.

Tablo 3.6.1.1.2'de yer alan göstergede Diana ve Fıstık İsmet, Diana'nın dönemine göre modern ve zengin biçimde düzenlenmiş dairesinde oturmaktadır. Diana, Fıstık İsmet'e aşık olup olmadığını sorar. İsmet cevap vermez. Aralarında aşağıdaki diyalog geçer:

“Diana: Neden böylesiniz İsmet? Türk erkeklerini diyorum. Bir şey canınızı sıkınca hemen kaçıyorsunuz. Aşk, kadın, ilişki size ne ifade ediyor?

İsmet: Soframızda yeri öküzümüzden sonra gelir.” Fıstık İsmet'in cevabı, Nazım Hikmet Ran'ın *Kadınlarımız* adlı şiirinden alınmıştır. Şiir, Nazım Hikmet'in *Kurtuluş Savaşı Destanı* adlı kitabında yer almaktadır. Şiir, aşağıdaki gibidir:

“KADINLARIMIZ
 (...)
 Gece aydınlık ve sıcak
 ve kağınlarda tahta yataklarında
 koyu mavi humbaralar çırılçıplaktı.
 ve kadınlar
 birbirlerinden gizleyerek
 bakıyorlardı ayın altında
 geçmiş kabilelerden kalan öküz ve tekerlek ölülerine.
 Ve kadınlar bizim kadınlarımız:
 korkunç ve mübarek elleri,
 ince, küçük çeneleri, kocaman gözleriyle
 anamız, avradımız, yarımız
 ve sanki hiç yaşamamış gibi ölen
 ve soframızdaki yeri öküzümüzden sonra gelen
 ve dağlara kaçırıp uğrunda hapis yattığımız

ve ekinde, tütünde, odunda ve pazardaki
ve karasabana koşulan
ve ağıllarda
ışılısında yere saplı bıçakların
oynak, ağır kalçaları ve zilleriyle bizim olan
kadınlar
bizim kadınlarımız
şimdi ayın altında
kağnıların ve hartuçların peşinde
harman yerine kehribar başaklı sap çeker gibi
aynı yürek ferahlığı,
aynı yorgun alışkanlık içindeydiler.
Ve on beşlik şarapnelin çeliğinde
ince boyunlu çocuklar oynuyordu.
Ve ayın altında kağnılar
yürüyordu Akşehir üstünden Afyon'a doğru”

Tablo 3.6.1.1.2’de yer alan sahnede, göstergenin düz anlamı Fıstık İsmet’in Diana’ya cevap vermemek için kaçtığını ve Nazım Hikmet’in bir şiirinden alıntı yaptığını gösterir. Göstergenin yan anlamı ise alıntılanan şiirle aynı zamanda kadına olan bakış açık olarak ifade edilmesidir. Fıstık İsmet’in Diana’ya verdiği cevapla yalnızca kendisinin Raşel’e karşı duyduğu sevgiyi gizlemekle kalmaz. Kadın, “korkunç ve mübarek elleri” ile fedakardır. Kadın, birey olarak anılmaz, anne, eş, sevgili olarak anılır. Gilman (2022:17), insan türü olarak erkek kabul edilmekte, kadın ise yalnızca soyu devam ettirmek için gerekli bir refakatçi, bir madun muavin olarak görülmektedir. Gilman’ın bu görüşü, Nazım Hikmet’in şiirinde eleştirilirken Fıstık İsmet’in cevabında açığa çıkmaktadır. Fıstık İsmet’in evinde olduğu Diana’ya karşı aşk ya da sevgi gibi duyguları yoktur, İsmet için geçerli olan aralarındaki çıkar ilişkisi, Diana’nın ona refakatçidir. Kadın, içinde bulunduğu şartlardan dolayı hiç yaşamamış gibi ölür, soyun devamına refakatçiliği için kaçırılır ve tarlada, ahırda çalıştırılır. Tablo 3.6.1.1.2’de yer alan göstergede ve göstergenin alındığı sahnede yan anlam, kadının görmezden gelinmesi ve ikincil konumunun ifadesidir. Erkek, toplumsal cinsiyet rollerinin getirisiyle kadınlar hakkında görüş bildirmekte, ön planda yer almaktadır.

Tablo 3.6.1.1.3. Kulüp Dizisinde Özel Alanda Yer Alan Erkek Karakterler

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Fıstık İsmet, annesi ve Raşel birlikte yemek yemektir.	Anne ve gelin özel yaşam hakkında konuşur. Kamusal alana ait olan erkek, bu konuşmalara katılmaz.
	Selim sahneye çıkmadığı için Orhan evine gelir.	Evde olsalar dahi kamusal alana ait olan erkekler, iş konuşmaktadır.
	Raşel ve Fıstık İsmet'in annesi, evde İsmet'i bekler.	Fıstık İsmet dışarıdayken evde onu bekleyen kadınlar, özel alana aittir.

Tablo 3.6.1.1.3'te *Kulüp* dizisinde karakterlerin özel alandaki temsillerine yönelik göstergeler yer almaktadır. İlk göstergenin düz anlamı, Fıstık İsmet, hamile olan Raşel ve annesi ile birlikte yediği akşam yemeğini vermektedir. Raşel ve İsmet'in annesi, keyifle İsmet'in çocukluğuna dair anılardan bahsederken İsmet mutlu değildir. Göstergenin yan anlamı, kadınların ev ve çocuklar gibi özel alana ait konulardan konuşması ve mutluluklarını verirken erkeğin bu durumdan hoşnut olmadığını vermektedir. Erkek, bu özel ve duygusal alana ait değildir. Fıstık İsmet, kamusal alana aittir. Göstergenin yan anlamı, kadının özel alana; erkeğin ise kamusal alana aidiyetini somutlaştırmaktadır. Öte yandan bir Anadolu kadını profiline sahip olan İsmet'in annesi, dini ya da resmi nikah olmadan hamilelik yaşayan Raşel'e pozitif yaklaşmaktadır. Çünkü İsmet oğludur ve erkektir. Toplumsal cinsiyet rollerinde görülen



erkeğin özgür, istediğini yapan ve güçlü rol tanımları, Fıstık İsmet üzerinden temsil edilmektedir.

Tabloda yer alan ikinci göstergede ise Selim'in evinde oturan Selim ve Orhan görülmektedir. Selim, korktuğu için sahneye çıkamamıştır. Orhan ise Selim'i Kulüp İstanbul'a dönmesi için ikna etmeye çalışır. Selim, şarkı söyleme, kıyafet seçimleri ve eşcinsel kimliği nedeniyle yaşam tarzı açısından madun erkeklik kategorisinde yer almaktadır. Öte yandan erkek oldukları için kamusal alana ait olan Selim ve Orhan, özel alanın parçası olan evde de iş hakkında konuşmaktadır. Bu iki gösterge karşılaştırıldığında açığa çıkan yan anlam, erkeklik biçimi fark etmeksizin erkeğin, her zaman kamusal alana ait olması, özel alana ait olan ev içinde olsalar dahi kimliklerinin bir parçası olan çalışma hayatından bahsetmeleri gerektiğidir. Kadınlar ise ait oldukları özel alanın ve onun yarattığı konuların dışına çıkmamaktadır.

Tabloda yer alan üçüncü ve son göstergede ise Fıstık İsmet'in annesi ve Raşel, akşam meyve yiyerek İsmet'in eve gelmesini beklemektedir. Anne, Raşel'e şunları söyler: "Erkek işte kızım. Arkadaşlarına takılmıştır. (...) Bak söylediydi dersin, siz bir evlenin, o zaman İsmet'im evin yolunu bulur. Göreceksin. İsmet'im öyle böyle ama babası gibi değil. O, çocuğunu bir görsün, evden çıkmaz.". Sahnede yer alan göstergenin yan anlamı, erkek, dışarıda olmaya, arkadaşlarına "takılmaya" hakkı olandır. Bu durum, toplumsal cinsiyet rollerinin bir parçasıdır ve Fıstık İsmet'in annesinin sözlerinde somutlaştırılmıştır. Erkeğin eve dönmesine sebep olabilecek şey ise evlenip çocuğunun doğduğunu görmesidir. Bu durum erkeğin hakkı, kadının kaderi olarak gösterilmektedir. Tabloda yer alan üç gösterge de kadınların eve, erkeklerin ise kamusal alana yani "dışarıya" ait olduğunu söyleyen ataerkil sistemin dizi vasıtasıyla yeniden üretimidir.

3.6.1.2. Hegemonik Erkeklik, Şiddet ve Güç

Tablo 3.6.1.2.1. Kulüp Dizisinde Çelebi ve Tasula Karakterleri


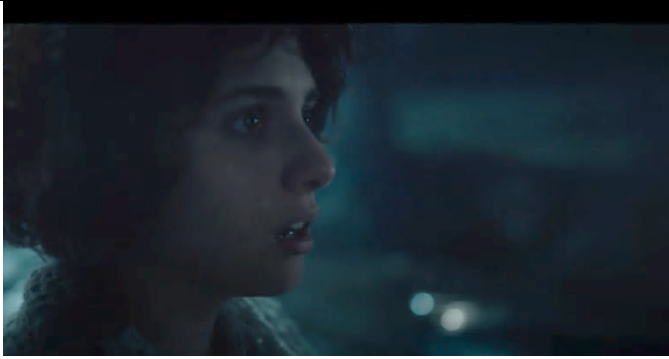

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Tasula'nın yüzü.	Tasula işe geri dönmek için Çelebi tarafından cinsel şiddete uğrar.
	Çelebi, Tasula'ya işi aldığını söyler.	Kadın, çalışmak için cinsel şiddet göz yummalıdır.

Sancar (2020: 30) en genel yapılarıyla hegemonik erkekliğin tanımını şu şekilde yapmıştır: “genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar (...)”. Sancar ayrıca bir spor dalında aktif olabilecek kadar fiziksel yeterliliğin de önemini vurgulamıştır (2020:30). Kulüp dizisinde Çelebi karakteri, 40’lı yaşlarında, Kulüp İstanbul’un işletmecisi, kendini geliştirip kentli kimliğine kavuşmuş, beyaz, heteroseksüel ve Müslüman’dır. Müslüman olması, dizinin geçtiği döneme göre en önemli ayrıcalıklardan biridir. Çelebi, bütün bu özelliklerinin yanı sıra sert ve güçlü bir erkektir. Kulüp İstanbul’un işletmecisi olması, kendisine büyük bir güç vermektedir. Dizideki en önemli hegemonik erkeklik temsillerinden birini Çelebi oluşturmaktadır. Öte yandan Tasula karakteri, dansçıdır ve hem Yahudi hem de bir kadın olarak ötekidir. Tasula, Raşel ile birlikte kimliğini Çelebi’nin ofisinden çalar ve bu yüzden işten kovulur. İşine geri dönmek için Çelebi’nin yanına giden Tasula, cinsel şiddete maruz kalır. Tablo 3.6.1.2.1’de yer alan ilk göstergede Tasula’nın, yani cinsel şiddet eyleminin mağdurunun, yüzü görünmektedir. Öte yandan cinsel şiddeti uygulayan Çelebi’nin yüzü şiddet eylemi sona erdikten sonra sigara yakarken görünür. Oysa genel planda Tasula henüz kıyafetlerini toplamaktadır.

Nermin Orta’ya (2016: 258) göre, cinsel şiddet, iktidar ilişkilerinden kaynaklanmaktadır ve iktidar ilişkilerine gönderme yapan bir politik eylemdir. Cinsel bir davranıştan daha

fazlasıdır, erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini temsil etmekte ve kadınları sürekli olarak sindirmeye yeten bir gözdağı vermektedir. Cinsel şiddet, kadın ve erkek arasındaki hiyerarşiye dayanan ilişkilerin yapısal desteğini oluşturmaktadır (Orta, 2016: 258). Tabloda yer alan göstergelerin yan anlamı, hegemonik erkeklik biçimine dahil olan bir erkeğin, kadın üzerindeki egemenliğinin cinsel şiddet ile de kanıtlanabileceğidir. Dizide erkek, cinsel şiddet eyleminin faili olarak eleştirilmemiş, onun doğal bir hakkı olarak verilmiştir. Kadın ise çalışmak istiyorsa bu duruma izin vermek ve sessiz kalmak zorundadır. Gösteri işinde çalışan dansçı Tasula, hem işe geri dönebilmek hem de işi için yalnızca bir cinsel arzu nesnesidir. Hegemonik erkeklikle önemli bir bağlantı olan güç ve şiddet, Çelebi'nin karakterinde açığa çıkmaktadır.

Tablo 3.6.1.2.2. Kulüp Dizisinde Fıstık İsmet ve Raşel Karakterleri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Fıstık İsmet, Raşel'i tek başına bırakarak şehre döner.	Fıstık İsmet, hegemonik erkeğin doğasına uygun olarak duygularından kaçır.
	Fıstık İsmet, Raşel'in gerçek adını ve Yahudi olduğunu öğrendiği için Raşel'e tokat atar.	Fıstık İsmet, güç sahibi, Müslüman bir erkek olduğu için Raşel'e tokat atar.
	Fıstık İsmet, Raşel'i karanlık ormandan bırakıp gider.	Fıstık İsmet'in sahip olduğu iktidar ve güç görülür.

Fıstık İsmet, 30'lu yaşlarında, genç, kendi aracılığıyla taksicilik yapan, Müslüman ve iyi görünümlü bir karakterdir. Fıstık İsmet'in babası, annesine fiziksel şiddet uygulamış ve geçmişte onu aldatmıştır. İsmet, oğul rolüne rağmen babasına karşı çıkabilen, evlenmeden cinsel birliktelik yaşayabilen ve bütün özellikleriyle iktidar ve gücü temsil eden hegemonik erkeklik biçimine dahil bir karakterdir. Raşel, İsmet ile ilk tanıştıklarında Yahudi olduğunu saklayarak kendisini Aysel diye tanıtır. Fıstık İsmet ve Raşel, Tablo 3.6.1.2.2'de yer alan ilk göstergede birlikte bir gezintiye çıkmıştır. Ancak Raşel'den hoşlanmaya başlayan Fıstık İsmet, sert ve cesur bir erkek olarak elinde bulundurduğu güç ve iktidar imkanlarını kaybetmemek için Raşel'den kaçmayı tercih eder. Raşel'i şehirden uzak bir noktada terk ederek geri döner. Hegemonik erkeklik, yalnızca erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarını sürmesine izin veren bir dizi rol beklentisi ya da kimlik olarak değil, uygulamada olan ve “yapılan şeyler” olarak değerlendirilmektedir (Messerschmidt, 2019: 59-60). Uysallık, fiziksel/duygusal bakım sağlama ve empati gibi “kadınsı erdemler” yoluyla eril güce tabi ve adapte olma, kadına ait özelliklerdir (Messerschmidt, 2019: 60). Tabloda yer alan ilk göstergenin yan anlamı, Fıstık İsmet, hegemonik erkekliğe uygun bir şekilde duygularını sakladığını izleyiciye göstermektedir. Fıstık İsmet, duygusallık ve empati gibi kadınsı erdem ve eylemleri, hegemonik erkekliğe tabi olan bir karakter olarak dışarıda bırakmış ve duygular alanına ait olan Raşel'i bırakıp gitmiştir.

İkinci ve üçüncü göstergelerde ise Fıstık İsmet ve Raşel, birliktelik yaşadından sonra Raşel, gerçek adını ve Yahudi olduğunu söyler. Fıstık İsmet ise sinirlenir, Raşel'e tokat atar ve Raşel şaşkınlık içinde bakarken arabasına binip gider. Raşel'i karanlık ve yine şehirden uzak bir yerde bırakır. Göstergelerin düz anlamı, yalan söylediğini öğrendiği için Raşel'e şiddet uygulaması ve terk edip gitmesidir. Düz anlam, uygulanan fiziksel şiddeti normalleştirmektedir. Yan anlam ise hegemonik erkek olan Fıstık İsmet'in sahip olduğu iktidar ve güçtür. Hegemonik erkeklik, kadının itaat ettiği yapıyı sürdürür (Laloğlu, 2018: 396). Fıstık İsmet'in Raşel'e fiziksel şiddet uygulaması ve onu bırakıp gitmesi, kadının itaat etme ve ikincil konumunu sürdürme zorunluluğunu somutlaştırmaktadır. Erkek karakter, kadın karakterin karşısında sahip olduğu erkek arkadaş, sevgili konumu ile, hegemonik erkeklik konumunu pekiştirmektedir. Dizide hegemonik erkeklik, sıkça güç ve şiddet ile ilişkilendirilmektedir.

Tablo 3.6.1.2.3. Kulüp Dizisinde Orhan Bey ve Çelebi Karakterleri



Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Çelebi, patronu Orhan Bey'e haber vermek için gelir.	Çelebi, Orhan Bey'in karşısında iktidar ve güç sahibi değildir.
	Orhan Bey, vücut diliyle Çelebi'ye çıkmasını söyler.	Orhan Bey, Kulüp İstanbul'un sahibi olarak iktidarın da sahibidir.

Orhan Bey, Kulüp İstanbul'un sahibidir. Kulüp'te bütün gücü elinde tutan, 30'lu yaşlarında, genç ve iyi görümlü bir erkektir. Bütün çalışanlar için iktidar sahibi olan Orhan Bey, bu kimliği ile hegemonik erkeklik biçimine dahildir.

Bu tez çalışmasında yer alan Tablo 3.6.1.2.1'de Çelebi'nin de hem sahip olduğu özelliklerden hem de çalışanlar ve kadınlar karşısında elinde tuttuğu güçten dolayı ait olduğu erkeklik biçiminin hegemonik erkeklik olduğu belirtilmiştir. Ancak Çelebi, işvereni Orhan Bey'in karşısında bariz bir şekilde iktidarını ve hegemonik erkeklığı kaybetmektedir. Erkeklik, hem sürekli kanıtlanması ve yeniden üretilmesi gereken bir güçtür hem de sürekli bir konum değildir (Hacısoftaoğlu ve Bulgu, 2015: 118). Hegemonik erkeklik, erkekler için kalıcı bir statü değildir. Tablo 3.6.1.2.3'te ilk göstergenin düz anlamı, işvereni Orhan Bey'e açıklama yapan Çelebi'yi verirken yan anlamı ise Çelebi'nin Orhan Bey'in karşısında iktidar kaybıdır. İktidar, Orhan Bey'indir ve hegemonik erkeklik biçimine dahil olan Orhan Bey'dir. Kulüp İstanbul'un açılışı için Selim'in gösterisi oldukça önemlidir. Ancak Selim, korktuğu için gösteriye çıkamaz ve Çelebi Selim'i bulamamaktadır. Orhan Bey, Çelebi'ye açılışın ertelendiğini misafirlere duyurmasını söyler. Çelebi, duruma yönelik öneri ve uyarılarda bulunur. Tablo 3.6.1.2.3'te yer alan ikinci göstergede ise Orhan Bey'in Çelebi'yi dinlemeden çıkmasını işaret ettiği

görülmektedir. Bu, göstergenin düz anlamıdır. İkinci göstergenin yan anlamı ise Orhan Bey'in sahip olduğu iktidar vasıtasıyla konuşmaya gerek duymadan emirler verebilmesidir. Tabloda yer alan ikinci gösterge, Orhan Bey'in hegemonik erkekliğini sunmaktadır.

Tablo 3.6.1.2.4. Kulüp Dizisinde Bahtiyar ve Tasula Karakterleri



Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Bahtiyar'ın sinirli yüzü.	Bahtiyar, Tasula'nın karşısında güç sahibidir.
	Tasula'nın korkan yüzü.	Kadın, sahip olunan bir nesnedir ve karakter, sahip olduğu ırk ve cinsiyet özellikleri ile tüm ötekileri temsil etmektedir.

Bahtiyar, dizinin ilk bölümünde kardeşi Hacı ile birlikte İstanbul'a çalışmaya gelen 20'li yaşlarda, genç bir erkektir. Kulüp İstanbul'da işe başlayan Bahtiyar, erkeklik biçimleri arasında sınıf atlar. Bahtiyar'ın erkeklik biçimleri arasındaki değişimi bu çalışmada yer alan *3.6.1.5 Sınıf Atlayan Erkeklikler* başlığında ele alınacaktır.

Dizide Bahtiyar, Tasula'ya aşıktır. Bir bölümde, Bahtiyar ve Tasula birlikte olur ancak Tasula, Bahtiyar'a karşı sevgi hissetmemektedir ve Bahtiyar'dan kaçmaya başlar. *Kulüp* dizisinde, Türkiye'de 6-7 Eylül olayları olarak anılan ve İstanbul'da yaşanan, İstanbul'daki gayrimüslim vatandaşların ev ve işyerlerine düzenlenen saldırılara da yer verilmektedir. Dışarıda yaşanan saldırı olayları sırasında Bahtiyar, Tasula'yı zorla odasına kapatır ve bunun için kendisine teşekkür edeceğini söyler. Dışarıda yaşanan taşkınlık olayları sırasında Bahtiyar, Tasula'nın yanına geri döner ve birlikte oldukları zaman ne kadar mutlu olduklarını ve sonra kendisinden "veba" gibi kaçtığını söyler. Tablo 3.6.1.2.4'te yer alan ilk göstergede Bahtiyar, aşkına karşılık göremediği için sinirlenmiştir ve Tasula'ya cinsel şiddet uygulamaya

çalışmaktadır. “Göreceksiniz hepiniz. Güzellikle değilse zorla göreceksiniz.” diyen Bahtiyar, Müslüman bir erkek olarak iktidar sahibidir. Dışarıda yaşanan olaylara paralel olarak Tasula’ya söyledikleri, kadının sahip olunan ve ait olduğu cinsiyet ve ırk sebebiyle *ötekileri* temsil ettiğini göstermektedir. Göstergelerin düz anlamı, aşkına karşılık bulamayan bir erkeğin zorla bir kadınla birlikte olmaya çalışmasını vermektedir. Tabloda yer alan göstergelerin yan anlamları, hegemonik erkeklik ve şiddet ilişkisini açığa çıkarmaktadır. Hegemonik erkeklik ve şiddet ilişkisi, ideolojik bir ilişkidir. Bahtiyar’ın egemen ırk ve dine ait olması, karakterin Kulüp İstanbul’da çalışmaya başladıktan sonra elde ettiği ekonomik güç ile ilişkili olarak kazandığı sınıf, onu öteki olan Tasula karşısında iktidar sahibi olarak hegemonik erkeklığe ait olduğunu göstermektedir.

Tablo 3.6.1.2.5. Kulüp Dizisinde 6-7 Eylül Olayları

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	6-7 Eylül Olayları’nda kalabalık erkek grubunun eylemleri.	Dizide yer alan en geniş hegemonik erkeklik biçimidir.
		



Reeser’e (2020: 24) göre, hegemonik erkeklik, yalnızca kadınlar ve farklı gruplarla ilgili değildir. Hegemonik erkeklığın ilişki grupları arasında, ırk da vardır (Reeser, 2020: 24). Connell (2019b: 155), ırk ilişkilerinin erkeklikler arasındaki dinamiğin önemli bir parçası olduğunu belirtmektedir ve egemen ırk, erkekler arasındaki hiyerarşide her zaman en üst basamaktadır. Connell’in örneklendirmesinde (siyahi erkeklığın ikincil konumda olduğunu vurgular) Amerika’da hegemonik erkeklik beyaz erkektir (Connell, 2019b: 155). Dizide de

geçen 6-7 Eylül olaylarında ise Türk ve Müslüman olmak, hegemonik erkekliğin en üst basamağıdır.

6-7 Eylül 1955 Olayları, Cumhuriyet tarihinde önemli bir yere sahiptir. Ülkede yaşayan Rumlar başta olmak üzere, diğer etnik grupları da maddi ve manevi anlamda derinden etkilemiş bir olaydır. Olaylar, Mustafa Kemal Atatürk'ün Selanik'te doğduğu ev ile Türk Konsoloslugu'na bomba atıldığı haberlerin yayılmasının ardından İstanbul'da ve özellikle Beyoğlu'nda başlamıştır. Rumların yaşadığı ev ve dükkanların yağmalanması ile sonuçlanmıştır. Geniş halk kitlelerinin bu olaylara tepki göstermesinin arkasında ise Kıbrıs sorunu gösterilmiştir (Kar ve Gürbüz, 2020: 452; Çakıcı, 2023: 46). Tablo 3.6.1.2.5'te yer alan göstergelerin düz anlamı 6-7 Eylül olaylarını ve yaşanan yağmalanmalardır. Göstergelerin yan anlamı ise dizide görülen en büyük hegemonik erkek grubunu vermektedir. Dükkân ve evlere saldıran erkek grubu, beyaz, Türk ve Müslüman'dır ve doğrudan egemen gruba ait olan hegemonik erkeklerdir. Dönemin siyasi koşullarının etkisiyle tepki göstermek için bir araya gelen bu erkek grubu, dizide görülen en geniş hegemonik erkekliğin temsilidir. Öte yandan konumunu korumak ve sürdürmek zorunda olan hegemonik erkeklik, bu konumu korumak için şiddet ve güç ilişkisi kurmaktadır. Dizide yer alan bu geniş hegemonik erkek grubu, Rum erkeklerin sahip oldukları dükkân ve evleri yağmalayarak konumlarının devamlarını sürdürmektedir.

3.6.1.3. İşbirlikçi Erkeklikler

Tablo 3.6.1.3.1. Kulüp Dizisinde Mordo ve Fıstık İsmet Karakterleri


Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Mordo, İsmet'e Raşel'in peşini bırakmasını söyler.	Mordo, Raşel'e aşık olduğu ve erkek olduğu için onunla ilgili konuşma hakkını kendinde görmektedir.
	Fıstık İsmet: "Sen misin o kızın sahibi?"	Raşel, Mordo ve Fıstık İsmet arasında sahip olma nesnesidir.

İşbirlikçi erkeklik biçimi, hegemonik biçime dahil olmak isteyen ve bu sebeple hegemonik biçimi destekleyen düşünce ve eylemlere sahiptir. Messerschmidt'e (2019: 62) göre, işbirlikçi erkeklik biçimi, hegemonik erkekliği içermez ancak toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yararlarını kullanır ve aslında pratik olarak hegemonik erkekliğin sürdürülmesine yardımcı olur. İşbirlikçi erkek, iktidar ve gücün sahibi değildir ancak ikincil erkeklik biçimleri ve kadınlar karşısında daha güçlü konumdadır. Hegemonik erkekliğin toplumsal cinsiyet eşitsizliği, erkeğin güçlü ve hakim cinsiyet oluşu ve kadının ikincil konumu gibi değerlerini bünyesinde barındırır ve eylemleri ile bu değerleri pekiştirir.

Tabloda yer alan ilk göstergede görülen Mordo, Raşel'in çocukluk arkadaşıdır. Mordo iş sahibidir, gençtir ve babası sayesinde iyi bir sınıfta yer almaktadır. Raşel'e aşık olan Mordo, Raşel'e aşkını söyleyemezken Fıstık İsmet'e gelip Raşel hakkında konuşur. "O kızıdan uzak dur, sahipsiz değil" derken Fıstık İsmet'in "Sen misin sahibi?" sorusuna ise karşı çıkar. Onun öyle bir sahibi yok, diyerek mahalleden tanıdığını belirtir. Tablo 3.6.1.3.1.'de yer alan göstergelerin yan anlamı, Mordo'nun Raşel'a aşık olduğu, erkek olduğu ve onu tanıdığı için *sahip çıkması gerektiğini* düşündüğünü vermektedir. Raşel, orada yokken onunla ilgili başka bir erkekle konuşma ve Raşel'in *iyiliğini* sağlama hakkını kendinde görmektedir. Mordo,

özellikleri ve toplumsal cinsiyet rollerini yararına kullanması ile işbirlikçi erkeklik biçiminde yer almaktadır. Hegemonik erkeklik içinde yer almaz ancak hegemonik erkekliğin sağladığı erkek üstünlüğü ve toplumsal cinsiyet rolleri gibi değerlerden yararlanır ve onları sürdürür. Fıstık İsmet ise “Raşel’in sahibi” konuşmasının ardından Raşel’e giderek hegemonik erkeklik biçimindeki yerini korur. Hegemonik erkeklik, kazanıldıktan sonra korunması gerekmektedir.

Tablo 3.6.1.3.2. Kulüp Dizisinde Mümtaz Karakteri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Matilda'nın sevgilisi Mümtaz, Matilda'nın ailesini şikâyet etmiştir.	Mümtaz, işbirlikçi erkeklik biçiminde yer almaktadır.

Dizide verilen flashbacklerde, Matilda'nın babası ve abisinin, II. Dünya Savaşı'nda sürgün edilen Yahudiler için para topladığı ve bunu evlerinde tuttuğu görülür. Matilda'nın sevgilisi ve Raşel'in babası Mümtaz, Matilda'nın ailesini şikâyet eder ve karşılığında para alır. Mümtaz, gayrimüslim bir kadınla birlikte olabilmekte ancak egemen din ve ırkın avantaj sağlayan yönlerini kabul ederek ve uygulayarak güç ve iktidardan çıkar sağlayabilmektedir. Türk ve Müslüman olması sebebiyle hegemonik erkeklik biçimine dahil olan Mümtaz, Rumların yanında çalıştığı ve Rum bir kadınla birlikte olduğu için bu konumunun devamını sağlayamamaktadır.

Tablo 3.6.1.3.2.'de görüldüğü üzere Mümtaz, Matilda'nın ailesinin evini basan ve babası ile abisini çalışma kamplarına gönderen adamla iş birliği yapmıştır, bu göstergenin düz anlamıdır. Göstergenin yan anlamı da düz anlamıyla paraleldir. Mümtaz, iktidar ve güçten çıkar sağlamakta ve bundan dolayı işbirlikçi erkeklik biçiminde yer almaktadır.

3.6.1.4. Öteki Erkekler: Madun ve Marjinal Erkeklik Biçimleri

Tablo 3.6.1.4.1. Kulüp Dizisinde Madun Erkeklik Biçimi: Selim Karakteri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Selim, gösteri için gittiği bir kulüpten atılır.	Selim'in eşcinsel bir karakter olması, dışlanması ve kulüplerden atılmasına sebep olur.
	Selim ve Matilda, Kulüp İstanbul'un arkasında birlikte sigara içer.	Madun erkeklik biçimine ait olan Selim ve gayrimüslim bir kadın olan Matilda, aynı statüye sahiptir.

Carrigan ve diğerlerine (1985: 590) göre, erkekler arasındaki en önemli ayrım, hegemonik erkeklik ve çeşitli ikincil erkeklikler arasındaki ayrımdadır. Bu ikincil erkekliklerden ise ön plana çıkan madun erkekliktir. Madun erkekliğin en önemli biçimi ise eşcinselliktir. Öte yandan kibar ve duygusal olmak, “muhallebi çocuğu” olarak tanımlanmak da erkeğin, madun erkeklik kategorisinde yer almasına sebep olmaktadır. *Kulüp* dizisinde çok çeşitli erkeklik biçimlerinden bahsedilebilirken madun erkeklik biçimi, Selim karakteriyle tekil haldedir. Selim, dizide ilk görüldüğü sahnede şarkıcılık için görüşmeye gittiği bir kulüpten atılır. Selim'in davranışlarından, kibar ve hassas yapısından ve sahne gösterisi tercihinden eşcinsel bir karakter olduğu anlaşılmakta ancak bu durum dizide hiçbir zaman açık bir biçimde verilmemektedir. Selim, Kulüp İstanbul'a gelerek Orhan Bey'i kendisini dinlemeye ikna eder. Sahneye çıkmadan önce Kulüp'ün arkasında sigara içerken Matilda ile tanışır ve birlikte sigara içerler. Madun erkeklik biçimine ait olan bir karakter olarak Selim, hem toplumsal cinsiyet rollerinde ikincil konumda olan hem de egemen ırkın dışında olan Matilda ile aynı konumu ve statüyü paylaşmaktadır.

Tablo 3.6.1.4.1’de yer alan ilk göstergede düz anlam, Selim’in performansı beğenilmediği için kulüpten atıldığını vermektedir. Göstergenin yan anlamı ise Selim’in bir eşcinsel olarak öteki ve madun erkeklik biçimine ait olması nedeniyle kulüpte kabul görmemesi ve atılmasıdır. Selim’in sahne gösterisi, toplumsal normların dışında yer almaktadır. Egemen toplumsal cinsiyet rol ve davranışlarını karşılamayan Selim, fiziksel şiddete de maruz kalır. Yan anlam, hegemonik erkeklik ideolojisini yeniden üretmektedir.

İkinci göstergede ise düz anlam, Selim ve Matilda’nın tanışıp birlikte sigara içmesidir. Göstergenin yan anlamı ise eşcinsel erkeğin ve kadının, toplumsal olarak ikincil konumda yer aldığını açığa çıkarmaktadır. Selim ve Matilda, hegemonik erkeklik biçiminin karşısında ötekilerin temsilidir.

Tablo 3.6.1.4.2. Kulüp Dizisinde Hegemonik ve Marjinal Erkeklik: Çelebi ve Ali Şeker, Bahtiyar ve Hacı Karakterleri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Kulüp İstanbul’un işletmecisi Çelebi ve işçi ayarlayan Ali Şeker.	Çelebi ve Ali Şeker, iktidar sahibi erkeklerdir.
	İstanbul’a yeni gelen Bahtiyar ve Hacı.	Bahtiyar ve Hacı, marjinal erkeklik biçiminde yer almaktadır.

Bahtiyar ve Hacı, İstanbul’a çalışmak için gelmiş, dış görünüş ve konuştukları Türkçe Ağzıyla kırsal kesimden, köyden, geldikleri anlaşılın iki kardeşdir. Bahtiyar ve Hacı, eğitim, çalışma durumu, dış görünüş, sosyo-ekonomik ve kültürel konumları nedeniyle marjinal erkeklik biçimine dahildir. Tablo 3.6.1.4.2’de yer alan ilk göstergede, işletmeci Çelebi ve Kulüp İstanbul’a işçi bulan ve getiren Ali Şeker, yeni elemanlar olan Bahtiyar ve Hacı’dan

bahsetmektedir. Çelebi, yeni işçilere vereceği maaşı ve çalışma koşullarını, doğrudan Bahtiyar ve Hacı'ya değil, Ali Şeker'e söyler. Çelebi için alt konumda gördüğü ve marjinal gruba dahil olan Bahtiyar ve Hacı, doğrudan konuşmaya layık değildir. Ali Şeker ise Bahtiyar ve Hacı'ya, Çelebi ile anlaştığı maaştan daha az bir miktarı söyler. Ali Şeker, aradan kendine pay alacaktır. Marjinal erkekliğin toplumda ve güç sahiplerinin yanında sahip olduğu farklılıklar, kenara itilmesine sebep olabilmektedir. Tabloda yer alan ilk göstergenin düz anlamı, Çelebi ve Ali Şeker arasında geçen konuşmayı ve anlaşma şartlarını verirken yan anlamı, ikisinin de eşit derecede hegemonik erkek biçimine dahil olduğudur. Öte yandan ikinci göstergenin yan anlamıysa Bahtiyar ve Hacı, marjinal erkeklik biçiminde yer aldığını açığa çıkarmaktadır.

Tablo 3.6.1.4.3. Kulüp Dizisinde Marjinal Erkeklik Biçimleri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Orhan Bey, kimliği açığa çıkacağı için korkmaktadır.	Karakterler, toplumsal yapıdan ırk ve dinlerinin farklı olması sebebiyle ayrılmakta ve marjinal erkeklik biçiminde yer almaktadır.
	6-7 Eylül olaylarını gösteren sahnede gayrimüslim esnaf tedirgindir.	


Kulüp İstanbul'un sahibi Orhan Bey'in asıl adı Niko'dur. Rum olan Orhan Bey, babasını kaybettikten sonra annesi ile birlikte kimliklerini unutarak yaşamaya başlarlar. Orhan Bey, Selim'in Kulüp İstanbul'daki gösterisi çok beğenildikten sonra "Yılın Türk Müteşebbüsü" Ödülü'ne aday gösterilir. Ancak ödülün şartı, Kulüp'teki bütün çalışanların Müslüman olması ve Orhan Bey'in gayrimüslimlerden "kurtulması"dır. Orhan Bey, işletmesi ve elde ettiği başarılarından dolayı, kendi kimliğini gizlemeye devam eder. Orhan Bey, Türk ve Müslüman kimliğiyle hegemonik erkeklik biçimine dahilken Niko kimliği, marjinal erkeklik biçimleri arasında yer alır.

İrk ilişkileri, erkeklik biçimleri arasındaki dinamiğin ayrılmaz bir parçasıdır (Connell, 2019b: 155). Connell, Amerikan toplumundaki beyaz üstünlükçülüğü ve siyahi erkekleri, ırk ilişkilerine örneklendirir (Connell, 2019b: 155). Bu örneklendirmede siyahi erkekler, öteki ve marjinal olmaktadır. Connell (2019b: 155), bunun yanı sıra beyaz erkekler arasında hüküm süren hegemonik erkeklik, siyah topluluklarında erkekliklerin inşasını belirleyen kurumsal baskı ve fiziksel şiddetin de temelini oluşturduğunu söyler. Tablo 3.6.1.4.3'te yer alan ilk göstergede Orhan Bey'in bir çalışanı olan Hacı, Orhan Bey'i hasta, yaşlı ve gayrimüslim bir kadının yanında görmüştür. Göstergenin düz anlamı, Orhan Bey'in Hacı'nın gelmesine şaşırmasını gösterir. Göstergenin yan anlamı, Hacı'nın Orhan Bey'i görmesinin Orhan Bey'in hegemonik erkeklik kimliğini tehlikeye attığıdır. Orhan Bey, konumunu korumak için gayrimüslim ve marjinal kimliği olan Niko'nun anlaşılmasından korkmaktadır. Orhan Bey, hegemonik erkeklik biçiminde devam etmek istediği sürece Niko'yu geçmişte bırakması gerekmektedir. Öteki olan bir erkeğin güçlü olmasının şartı budur. Dizide Orhan Bey'in kimliği ve gerçek kimliğini gizlemek zorunda kalması ve bu sayede güçlü ve başarılı olabilmesi, hegemonik erkekliğin üstünlüğünü yeniden üretmektedir.

Tabloda yer alan ikinci göstergede ise 6-7 Eylül olayları verilmektedir. Tedirgin gayrimüslim esnaf görülmektedir. Gayrimüslim esnafın dükkanları kırmızı çarpılarla boyanmıştır. Bu durum, esnafın fişlendiğini göstermektedir. İki göstergede de marjinal erkekler, hegemonik erkeklik biçiminin karşısında tehlike altındadır. Bu tehlike Orhan Bey'in durumunda olduğu gibi güç ve statü kaybı olabilirken gayrimüslim erkeklerin görüldüğü ikinci göstergede olduğu gibi eşya, dükkan ve yerleşim yeri ya da canı kaybı tehlikesi olabilmektedir.

3.6.1.5. Sınıf Atlayan Erkeklikler

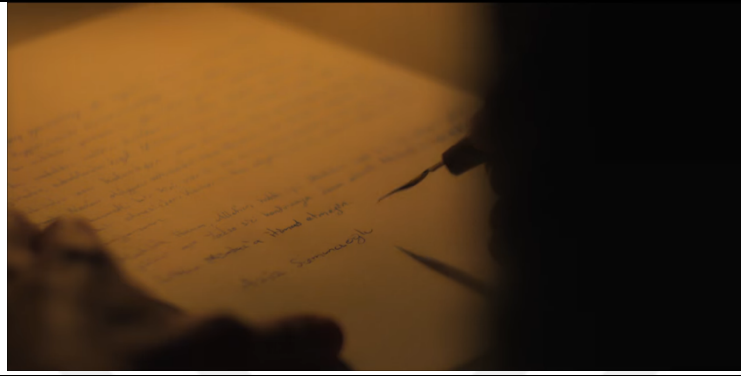
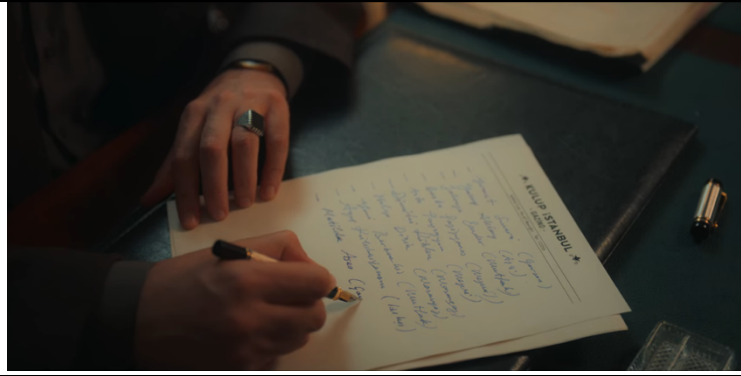
Tablo 3.6.1.5.1. Selim Karakterinin Erkeklik Biçimlerinde Sınıf Atlaması

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Selim, kulisten sorumlu olacak görevliyle konuşur.	Selim, Kulüp İstanbul'un içinde artık madun erkeklik biçiminden yükselmiştir.
	Selim, Çelebi'yi çağırır.	

Selim, gösterisiyle yakaladığı başarı ve Kulüp İstanbul'un sahibi olarak hegemonik erkeklik biçimlerinde yer alan Orhan Bey'in taktirinin ardından erkeklik biçimleri arasında sınıf atlar. Önceden kendisini kabul ettiremediği ve karşısında duramadığı Çelebi'ye bağırabilmekte, onu el hareketleriyle çağırabilmektedir. Selim, madun erkeklik biçiminden işbirlikçi/hegemonik erkeklik biçimine doğru bir geçiş yapmıştır. Özgüveni yükselmiş ve emirler verebilen bir konumdur. Kulisinden sorumlu olacak görevliyi “daha ceket tutmayı bilmediği” için azarlar, koridora çıkarak uzaktan geçen Çelebi'ye seslenir ve “Buraya gel!” diye bağırır. Selim, Kulüp İstanbul içinde önemli biri haline geldikçe konumu yükselir, sözü geçer. Selim, toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsel kimliğinden dolayı dizide hiçbir zaman hegemonik erkekliği karşılayamasa da ona yaklaşmaktadır. Çalışanlara karşı hegemonik erkeklik biçimine dahil olurken Matilda'ya karşı tutum ve tavırları ile ise işbirlikçi olabilmektedir. Tablo 3.6.1.5.1'de yer alan göstergelerin düz anlamı Selim'in çalışma ortamını, görevli ve Çelebi ile iletişimidir. Göstergenin yan anlamı, Selim'in atladığı erkeklik sınıfını göstermektedir. Bir erkeğin, toplumda kabul görmesi için marjinal ve madun erkeklik biçimlerinden uzaklaşması, güç ve iktidar sahibi olan hegemonik erkekliğe dahil ya da onunla iş birliği içinde olması


gerekmektedir. Göstergenin yan anlamı, var olan hegemonik erkeklik ideolojisini desteklemektedir.

Tablo 3.6.1.5.2. Çelebi Karakterinin Erkeklik Biçimlerinde Sınıf Atlaması

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Çelebi'nin yıllar önce Matilda'ya uyarmak için yazdığı mektup.	Çelebi'nin yazısı kötüdür, marjinal erkeklik biçimiyle örtüşmektedir.
	Çelebi'nin Kulüp İstanbul'da çalışan gayrimüslimler i belirlemek için yazdığı liste.	Yıllar içinde Çelebi'nin konumu ile birlikte yazısı da değişmiş, kazandığı sınıfa uygun hale gelmiştir.

Dizide yer alan flashback sahnelerinde Çelebi, yıllar önce Matilda'nın babasının işyerinde çalışan bir işçidir. Matilda'ya verdiği evde yaşamıştır ve Matilda'ya aşiktir. Flashback ile verilen sahnede, Matilda'ya, sevgilisi Mümtaz'ın güvenilir biri olmadığına dair uyarmak için mektup yazar. Yıllar önce yazdığı bu mektupta yazısı kötüdür, sıradan bir dolma kalemle yazmaktadır. Çelebi'nin yazısı ve kalemi, geçmişte ait olduğu marjinal erkeklik biçimini destekleyecek şekilde verilmiştir. Kulüp İstanbul'un işletmecisi olarak güç ve iktidar sahibi olan Çelebi'nin yazısı ise nizamidir. Yazı biçimi, kullandığı kalemden kâğıt tutuşuna kadar görünen bu değişim, Çelebi'nin konumu ile birlikte kazandığı erkeklik biçimine uygun hale gelmiştir. Tablo 3.6.1.5.2'de yer alan göstergelerin düz anlamı, Çelebi'nin mektubunu ve gayrimüslimleri belirlemek için yazdığı listeyi sunarken göstergelerin yan anlamı ise, yıllar içinde Çelebi'nin erkeklik biçimleri arasında sınıf atladığını da göstermektedir. Önceki tabloda da yer alan duruma benzer olarak göstergenin yan anlamı, erkeğin kabul görmesi için sınıf atlaması ve gücü elinde bulundurabilmesi gerektiğidir.

Tablo 3.6.1.5.3. Kulüp Dizisinde İstanbul'a Yeni Gelen Bahtiyar Karakteri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	İstanbul'a yeni gelen Bahtiyar, vitrinlere bakmaktadır.	Bahtiyar, gelecekte olmak istediği yansımaları görür.

Bahtiyar, İstanbul'a ilk geldiğinde İstiklal Caddesi'nden⁵³ geçerken etrafına hayranlıkla bakar. Kulüp İstanbul'un yanında gördüğü mağazanın vitrinine bakarken gelecekte olmak istediği kentli, iş sahibi, iktidarı elinde tutan hegemonik erkeğin yansımaları görür. Tablo 3.6.1.5.3'de verilen göstergenin yan anlamı, Bahtiyar'ın ileride yaşayacağı erkeklik biçimleri arasında sınıf atlamayı açığa çıkarmaktadır. Bahtiyar, köylü, işsiz ve dış görünüşüyle ötekiler içinde, marjinal erkeklik biçiminde yer alsa da elde etmek istediği güç ve imkanlar, sınıf atlama isteğini göstermektedir.

⁵³ Dizide Cadde-i Kebir ve Pera olarak da anılmaktadır. Çalışmada günümüz Türkçe'sine ve caddenin kullanılan adına uygun olması için İstiklal Caddesi olarak kullanılmıştır.

Tablo 3.6.1.5.4. Bahtiyar Karakterinin Erkeklik Biçimlerinde Sınıf Atlaması

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Bahtiyar, Ali Şeker ile birlikte çalışmaya başlamıştır.	Bahtiyar'ın iş değişimi, erkeklik biçimlerinde yükselmesini sağlamıştır.
	Bahtiyar, kardeşi Hacı'ya para vermek ister.	Bahtiyar, kardeşi Hacı'nın karşısında gücün sahibidir.
	Hacı, Bahtiyar'ın verdiği parayı kabul etmez.	Hacı, Bahtiyar'ın karşısında ait olduğu marjinal erkeklik biçimini korumaktadır.

Kardeşi Hacı ile birlikte İstanbul'a çalışmaya gelen Bahtiyar, Ali Şeker'in götürdüğü Kulüp İstanbul'da çalışmaya başlamıştır. Kulüp'te Selim'in babası ölmüştür ve gösterisi etkilenmesin diye Orhan Bey bunun Selim'den gösteri bitene kadar gizlenmesini emretmiştir. Çelebi'nin emriyle Selim'in bunu öğrenmesini sağlayan Bahtiyar, yine Çelebi tarafından Kulüp'ten kovulunca Ali Şeker'in yanında çalışmaya başlar. Ali Şeker'in yanında çalışmaya başlaması, Bahtiyar'ın hem iş olarak yükselmesine hem de kıyafetlerinin, özgüveninin değişmesine neden olmuştur. Tablo 3.6.1.5.4'te yer alan ilk göstergede Bahtiyar'ın Ali Şeker'in yanında yer aldığı görülmektedir. Bu göstergenin yan anlamı, Bahtiyar'ın iş değişimi ile erkeklik biçimlerinde yükselmesini göstermektedir.

Tabloda yer alan ikinci ve üçüncü göstergelerde ise Bahtiyar, Kulüp İstanbul'da kardeşi Hacı ile konuşmaktadır. Bahtiyar, Hacı'yı kendisi ile çalışmaya davet eder. Bu sayede daha çok para kazanacaklarını ve daha mutlu olacaklarını söyler. Hacı bu teklifi reddedince Bahtiyar para vermek ister. "Üstüne başına düzgün bir şeyler al", diyen Bahtiyar, erkeklik biçimleri arasında atladığı sınıfa, Hacı'nın da dahil olmasını ister.

İstanbul'a ilk geldiklerinde Hacı ile birlikte aynı erkeklik biçiminde, marjinal erkeklik biçiminde, yer alan Bahtiyar artık kardeşinin karşısında güç sahibidir. İkinci ve üçüncü göstergelerin yan anlamı, Bahtiyar'ın işbirlikçi/hegemonik erkeklik biçiminde yer aldığını açığa çıkarmaktadır. Erkeklik biçimleri ve erkeklerin ait olduğu konum, süreklilik gösteren bir özelliğe sahip değildir. Erkek, farklı ilişki biçimleri arasında ya da egemen toplumsal konumda yer alma imkanı bulduğunda erkeklik biçimleri arasında yer değiştirebilmektedir. Erkeklik biçimleri arasında kesin çizgilerden bahsetmek her zaman mümkün olmamaktadır. Tabloda yer alan göstergelerin yan anlamları, erkekler için sınıf atlama imkanının bulunduğuudur.

3.6.2. Uysallar Dizisinde Erkeklik Biçimleri ve Temsillerinin Göstergibilimsel Analizi

Çalışmanın bu bölümünde *Uysallar* dizisinde yer alan erkeklik biçimleri ve temsilleri, göstergibilimsel analiz yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Dizi, Uysal ailesini konu edinmektedir. Dizinin ana karakteri Oktay, "orta yaş bunalımına giren bir mimar"dır⁵⁴. İlk bölümde evi terketmeye çalışıp vazgeçen Oktay, gençliğinde vakit geçirdiği bir punk bara yıllar sonra tekrar gider ve orada arkadaşı Fevzi ile karşılaşır. Gençliğindeki punk haline tekrar kavuşmak isteyen Oktay, geceleri ailesinden gizli bir hayat yaşamaya başlar. Yeni aldığı kıyafetler ve yarattığı yeni tarz, Oktay'ın hayatını gece ve gündüz olarak ikiye ayırır. Oktay, bu yeni hayatında sokaklarda yaşayan Moloz ve Denizler'le tanışır. Yeni arkadaşlarını (kadın ve erkek çiftin ikisinin de adı Deniz'dir ve onlardan Denizler diye bahsedilir) çalıştığı şirketin yıkılma kararı alınan binalarından birine götürür. Uysal ailesindeki herkes ailesinden gizli farklı hayatlar yaşamaktadır. Oktay'ın eşi Nil, iş arar ve birkaç iş görüşmesine gittikten sonra iş aramaktan vazgeçer. Ancak iş görüşmesinden çıktıktan sonra oturduğu bir restoranda Leyla ile tanışır ve bir plazada çalıştığını söyler. Nil, bu yalanını sürdürerek gizli hayatını kurar. Oktay'ın babası Olcay, hamile olan sevgilisi Sofia'yı ailesinden saklar. Sofia, Oktay'ın vefat eden annesinin son günlerinde yanında olmuştur. Oktay ve Nil'in çocukları Ege, Seher ile yalan söyleyerek bir arkadaşlık kurar ve kendine iki farklı karakter yaratır. Diğer çocukları Ece ise

⁵⁴Netflix,

(t.y.), [https://www.netflix.com/title/81346907#:~:text=Orta%20yaş%20bunalımına%20giren%20bir,kendi%20kriz%20dolu%20hayatlarıyla%20boğuşurlar.&text=Binlerce%20seçenek%2C%20sınırsız%20eğlence.&text=Yönetmen%20Onur%20Saylak%20\(%22Daha%22,%22%2C%20%22Şahsiyet%22\).](https://www.netflix.com/title/81346907#:~:text=Orta%20yaş%20bunalımına%20giren%20bir,kendi%20kriz%20dolu%20hayatlarıyla%20boğuşurlar.&text=Binlerce%20seçenek%2C%20sınırsız%20eğlence.&text=Yönetmen%20Onur%20Saylak%20(%22Daha%22,%22%2C%20%22Şahsiyet%22).)

ilkokula giden bir çocuktur ve zaman zaman ailesine yalan söyler ve aynı binada yaşadığı 30'lu yaşlardaki Zehra ile arkadaş olmaya çalışır. *Uysallar* dizisinde ailenin birbirinden bağımsız ve farklı hayatları vardır. Dizinin diğer karakterleri ise Oktay'ın iş yerinden mühendis arkadaşı Mert, Oktay'ın projesini denetlemeye gelen Bahtiyar Bey, Olcay'ın sevgilisi Sofia, Ege'nin yalan söyleyerek arkadaşlık kurduğu ancak aslında intikam almak istediği Seher, Nil'in bir plaza şirketinde çalıştığına dair yalan söyleyerek tanıştığı Leyla ve Suat, Ece'nin arkadaşlık kurmaya çalıştığı Uysal ailesinin komşusu 30'lu yaşlardaki Zehra'dır. Dizi, 2022 yılında 8 bölümlük, tek sezonluk bir mini dizi olarak yayınlanmıştır.

3.6.2.1. Erkeklik ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi

Tablo 3.6.2.1.1. Uysallar Dizisinde Nil Karakterinin İş Başvurusu

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	İş görüşmesinde Nil ve işveren.	İşveren, Nil ile yakın yaşlarda bir erkektir. İşveren, Nil'in yaşından dolayı işe uygun olmadığını söyler.





Dizide ailenin annesi olan Nil, üniversiteden mezun olduktan sonra çalışmamış, çocukları Ege ve Ece'yle ilgilenmiştir. Ancak orta yaş bunalımıyla yüzündeki kırışıklıklara karşı saplantılı bir hale gelmiştir. Estetik ameliyatı olan Nil, eşi Oktay'a çalışmak istediğini söylediğinde Oktay'ın cevabı, şimdiye kadar çalışmadığı, bu yaştan sonra zorlanacağı yönünde olur. İş bulma konusunda kararlı olan Nil, iş görüşmelerine gider. Ancak başvurduğu yerlerde yaşı karşısına çıkmaktadır. İş görüşmesinde ise işveren erkek karakter, Nil'i bir hata sonucu görüşmeye çağırdıklarını, doğum yılını yanlış okuduklarını söyler ve daha genç birini aradıklarını belirtir. Ancak işveren de Nil ile benzer yaşlardadır. İşverenin yaşını gösteren ise şakaklarındaki beyaz saçlardır. Nil, üniversiteden mezun olduktan sonra annelik rolünü üstlendiği için iş hayatından uzak kalmış, dahil olmak istediğinde ise yaşı büyük olduğu için uzak tutulmaya devam etmiştir. Tablo 3.6.2.1.1'de yer alan göstergenin düz anlamı, Nil karakterinin yaşından dolayı işe alınmadığını vermektedir.

Bhasin'e (2003: 31) göre, toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünün yalnızca ev içindeki etkinliklerde değil, ev dışında gerçekleşen üretim ve kamusal etkinlikler için de geçerli

olduğunu belirtmektedir. Toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin yeniden üretildiğini anlamak için temel bir kavramdır (Bhasin, 2003: 31). Ev içi ve özel alana ait olan kadın, evin dışına ve kamusal alana çıktığında da nerede ve nasıl çalışacağını belirleyen toplumsal cinsiyet rolleri ve onun oluşturduğu erkek egemen sistemdir. Tablo 3.6.2.1.1’de yer alan göstergede, Nil karakteri çocukları büyüdükten sonra çalışmak istemiş ancak yaşı ilerlediği için geç kalmıştır. Nil ile benzer yaşlarda olan işveren ise toplumsal/kamusal alana aittir. Görevini aktif olarak yapmaya devam edebilmektedir. Göstergenin yan anlamı, işveren erkek karakterin güçlü ve kamusal konumu pekiştirmektedir. Aynı zamanda göstergenin yan anlamı, Nil karakterinin geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak anne olarak kalması gerektiğini izleyiciye vermektedir.



Tablo 3.6.2.1.2. Uysallar Dizisinde Kamusal Alan ve Erkeklik

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Moloz, Oktay ve Denizler sokağın sonunda beklemektedir.	1999 Depremi'nin ardından sistem, Moloz'u <i>öteki</i> olmaya itmiştir.
	Sokağın başında üç kişilik bir erkek grubu durmaktadır.	Karanlık ve boş sokakta üç bir kişilik erkek grubu tehlike unsurudur.
	Üç kişilik erkek grubu, yoldan geçen kadınları taciz eder.	Karanlık ve boş bir sokaktan geçen iki kadının taciz edilmesi normalleştirilir.
	Moloz, Oktay ve Denizler olaya müdahale etmeye gider.	Moloz, hikayesini bitirince müdahale etmeye giderler. Önemli olan kadınlara yardım edilmesi değil, Moloz ve onun hikayesidir.

Uysallar dizisinde Oktay, yaşadığı bunalımın ardından gençliğindeki gibi “Punk Oktay” olmaya karar verir. Sokakta Moloz ve Denizler olarak anılan, ikisinin de adı Deniz olan bir çiftle karşılaşır. Onlarla zaman geçirmeye başlar. Oktay’ın çalıştığı şirkete ait olan ve yıkılması planlanan binalardan birine Moloz ve Denizleri götürerek onlara kalacak yer verir. Dizide, Moloz, Oktay ve Denizler, karanlık ve boş bir sokağın sonunda beklemektedir. Moloz, Oktay’a yaşadıklarından bahseder. Moloz aslında parlak bir öğrencidir ancak yaşadığı 1999 Depremi’nin ardından sistem onu *öteki* olmaya itmiştir. Tablo 3.6.2.1.2’de verilen ilk göstergede Moloz, bu anısını anlatırken ikinci göstergede, üç kişilik bir erkek grubu sokağın başında beklemektedir. Moloz, hikayesine devam ederken üçüncü göstergede sokaktan geçen iki kadın, erkek grubu tarafından taciz edilmektedir. Moloz, Oktay ve Denizler, tacize karşı tepki göstermek ve müdahale etmek için Moloz’un hikayesini bitirmesini bekler. Moloz, tabloda yer alan son göstergede, hikayesi bittiğinde Mehter Marşı açar. Mehter Marşları, Türk ordularına savaş meydanlarında istek ve coşku uyandırma ve savaşı kazanmalarında destek olmak için bestelenmekte ve söylenmektedir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2021⁵⁵). Mehter Marşı, savaş ve erkekler için yaratılmıştır. Tabloda yer alan son göstergenin düz anlamı, Moloz, Oktay ve Denizler’in kadınları tacizden kurtarmak için gittiğini vermektedir. Gilmore’a (1991: 221) göre, kadınlar her an erkeklerin kontrolü altındadır. Her kadın, genellikle en az bir erkeğin koruması ve kontrolü altında yaşar (Gilmore, 1991: 221; Demren, 2003). Bu koruma durumu, her zaman kadının yakınından, eşinden, babası ya da ailesinden bir erkekten gelmek zorunda değildir. Dış dünyada tehlikeyle karşılaşan bir kadın, çevredeki erkeklerin koruması altına girer. Dizide yer alan göstergenin yan anlamı ise önemli olan yaşanan taciz ve şiddete karşı tepki göstermek ya da kadınların gece, karanlık ve boş bir sokaktan güvenle geçmesi olmadığını verir. Göstergenin yan anlamı, dizide önemli olan bir erkek olarak Moloz karakterinin hikayesi ve kadınların “kahramanca” ve savaşa gidercesine kurtarılmasını göstermektedir. Moloz, Oktay ve Denizler, kadınları fiziksel tacizden kurtarır. Kadınları taciz eden erkek grubunu ise kovalamaya başlar. Dizide kendilerini taciz eden erkek grubunu şikâyet etme hakkı kadınların elinden alınmıştır. Göstergenin yan anlamı, iki kadının karanlık ve boş bir sokaktan geçmesi tehlikeli olduğudur. Kadın karakterlerin başına gelenler normalleştirilmektedir. Denizlerden kadın olan ise, yanında erkekler olduğu için o sokakta güvenli ve güçlüdür.

Tablo 3.6.2.1.3. Uysallar Dizisinde Ailenin Temsilleri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Uysal ailesi poz vermektedir.	Uysal ailesi, erkek egemen bir ailedir. Bunu sağlayan Olcay karakteridir.
	Uysal ailesi ve Berhудар Bey, Oktay'la konuşmaktadır.	Berhудар ve Olcay karakterleri, aile reisi olarak konumlandırılmıştır.

Oktay karakteri, başarılı bir mimardır ve ailede çalışan tek erkektir. Oktay, para kazanan, eve ekmek getiren baba karakteridir. Ancak Oktay, toplumsal cinsiyet rolleri ve erkeklik biçimlerinin özelliklerinden beklendiği gibi hegemonik erkeklik biçimine dahil değildir. Oktay, dizinin resmi tanıtımında da sunulduğu üzere bir krizdedir. “Orta yaş bunalımına giren bir mimar”dır. Oktan’ın (2008: 152) belirttiği üzere geleneksel erkeklik normlarına uymaya çalışan ancak aynı anda modern toplumsal taleplere cevap vermeye çalışan erkek, karmaşık bir dengeleme sürecine dahil olmaktadır. Bu karmaşık dengeleme süreci, erkeklerin kimlik, toplumsal beklenti ve aile içi rollerle başa çıkmada yaşadıkları zorluklara işaret etmektedir. Bu durum bir “erkeklik krizi”ni beraberinde getirir (Oktan, 2008: 152). Oktay’ın babası olan Olcay karakteri, kendi babası tarafından sert ve kontrol altında büyütülmüştür ve emekli askerdir. Olcay, çocukken babasından korkmakta ve şiddet görmektedir. Kendi oğlu olan Oktay’ın da kendisinden korkmasını ister ancak oğluna “bir fiske bile” vurmamıştır. Olcay karakteri, kendi babasından gördüğü şekilde oğlunu büyütmüşken Oktay karakteri ise oğlu Ege’ye karşı daha anlayışlı ve nazik olmaya çalışmaktadır. Ancak Oktay ve Ege arasında, baba-oğul arasında iletişim kopukluğu vardır. Öte yandan Oktay, zamanla kendi kimliğine de yabancılaşmış, ailesinden uzaklaşmış bir karakterdir. Oktay, bir erkeklik krizi yaşamaktadır. Bu krizin bir sonucu olarak lisede gittiği bir bara tekrar gider. Eski arkadaşı Fevzi ile karşılaşır. Oktay, geçmişe geri dönmek isterken kendine gece yaşadığı ikinci

bir hayat kurar. Bu ikinci hayat, Oktay'ı *öteki* bir kimliğe iter. Bu kimlik, çalışmanın 3.6.2.4. Öteki Erkeklikler: Madun ve Marjinal Erkeklik Biçimleri başlığında ele alınacaktır.

Tablo 3.6.2.1.3 'de yer alan ilk göstergede, ailenin erkek karakterleri, Oktay'ın patronunun eşi için kamera karşısındadır. İlk göstergenin düz anlamı, Uysal ailesinin erkeklerinin poz verdiğini göstermektedir. Ancak Uysal ailesinin kadınları olan Nil ve Ece, ailenin erkekleri olmadan hiçbir zaman kamera karşısına geçmez. Bu ayrıcalık, ailenin erkekleri için sağlanmaktadır. Uysal ailesi, özellikle Olcay'ın gelişi ile birlikte erkek egemen bir ailedir. Bu erkek egemenliği, çekirdek ailenin babası olan Oktay sağlamaz. Erkeklik rollerini başarıyla yerine getiren Olcay karakteri sağlamaktadır. Tabloda yer alan ilk göstergenin yan anlamı, Uysal ailesinin erkek egemen bir aile olduğunu sunmaktadır. Göstergede yer alan sahnede Olcay, “en son böyle gözümü kırpmadan neye baktım biliyor musun Ege?” diye sorar. Oktay'ın çocukken hastalandığını, hastanede serum takıldığını ve serumun iyi geleceğini söylediklerini anlatır. Olcay, en son o takılan serumun damlalarını gözünü kırpmadan izlemiştir. Olcay, bir baba olarak oğlunu değil, bir nesne olan serumu bütün gece izlemiştir. Göstergede yer alan sahnede Olcay, baba olarak toplumsal cinsiyet rollerini de gerçekleştirmiştir.

Tabloda yer alan ikinci göstergede ise Oktay bir gece, kurduğu punk hayatında sarhoş olmuş ve uyuyakalmış, sabah geç bir saatte ancak evine dönmüştür. Oktay'ın gecikmesiyle endişelenen aile, Berhudar'ı arayarak ona sormuş, Berhudar ise hemen Uysalların yayına gelmiştir. Oktay eve geldiğinde, salonda herkesin onu beklediğini görür. Kendini artık aileden sayan ve ailenin yaşlı erkeklerini oluşturan Berhudar ve ailenin dedesi Olcay, salondaki baş koltuklarda oturmaktadır. Göstergenin düz anlamı, Uysal ailesinin tedirginlikle Oktay'ı beklediğini vermektedir. Göstergenin yan anlamı ise karakterlerin oturma planı, kamera açısında odak noktalarda yer almaları ile Olcay ve Berhudar'ın orada yer alan en önemli erkekler olduğunu ve ailenin reisi olarak konumlandırıldıklarını vermektedir. Olcay ve Berhudar, Oktay'a hesap sorarken Nil ve çocuklar söze çok karışmadan izler. Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin tanımladığı kadın ve çocukların ikincil konumları, dizide yer alan göstergelerle yeniden üretilmiştir.

3.6.2.2. Hegemonik Erkeklik ve Şiddet

Tablo 3.6.2.2.1.Uysallar Dizisinde Şiddet ve Yağmur Karakteri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Yağmur, katıldıkları seminerde bir erkekten kaçır.	Yağmur, kendisine cinsel şiddet uygulayan adamdan kaçmak zorundadır.
	Yağmur, yaşadıklarının anlatır.	Yağmur, yöneticisi tarafından cinsel şiddete maruz kalmakta ve bundan kurtulamamaktadır.
	Yağmur'un yüzü.	Yağmur, cinsel şiddete maruz kalmaktadır. Kadın, çalışmaya devam etmek istiyorsa bu duruma göz yummak zorundadır.

Tablo 3.6.2.2.1'de yer alan göstergelerde kadının yöneticisi tarafından maruz kaldığı cinsel şiddet, çalışan kadınlar için normal bir durum olarak verilmektedir. Yağmur, kalabalık bir grupta katıldıkları seminer eğlencesinin çıkışında bir erkek görür ve korkarak oradan uzaklaşır. Nil, neler olduğunu sorar ve Yağmur ile aralarında aşağıda verilen diyalog geçer.

“Nil: Kim bu adam?

Yağmur: Bizim genel müdür.

Nil: Ee?

Yağmur: Nil sen hiç tecavüze uğradın mı?

Nil: Tabii ki hayır.

Yağmur: Ben sana daha boktan bir soru sorayım. Sen hiç, biri sana tecavüz ederken etmiyormuş gibi yaptın mı? Taş gibi durup herifin sana her istediğini yapmasına izin verdin mi? Yüzünü görmemek için tavanları izledin mi? Ben yaptım. Hepsini yaptım bunların. O adamla. Ben biliyorum. O buraya niye

geldi, ben biliyorum. Ben buradayım diye geldi. Gece herkes çekilince gelecek, hadi bakalım Yağmur Hanım diyecek. (...)

Nil: Açmazsın kapımı.

Yağmur: Dalga mı geçiyorsun benimle?

Nil: Niye dalga geçeyim seninle? Açmazsın kapımı, olur biter. İstemiyorum dersin.

Yağmur: Sen öyle mi yaptın?

Nil: Benim hiç böyle bir şey gelmedi ki başıma.

Yağmur: O zaman sen bana yalan söyledin.

Nil: Ne yalanı söyledim?

Yağmur: Sen hiç çalışmadın o zaman.”




Nil, Yağmur’un yaşadığı cinsel şiddeti öğrendiğinde şaşırır. Kapıyı açmamasını tavsiye eder. Nil için kadının istemediğini belirtmesi, cinsel şiddet failini durdurması gerekmektedir. Ancak Yağmur, Nil’in şaşırması ve önerisi karşısında yalan söylediğini düşünerek “Sen öyle mi yaptın? (...) Sen hiç çalışmadın o zaman” diyerek tepki verir. Yağmur için üst kademedeki yöneticisi tarafından cinsel şiddete uğramak her kadının başına gelen ve karşı çıkılamayan bir durumdur. Yağmur, pazartesi işe gitmek istiyorsa buna göz yumması gerektiğini söyler. Tabloda yer alan ilk iki göstergenin düz anlamı, Yağmur’un yaşadığı cinsel şiddeti arkadaşıyla paylaştığı ve bu durumda kadının yaşadıklarını vermektedir. Ancak göstergelerin yan anlamında dizi, ataerkil şiddetin ve cinsel sömürü ve şiddetin kadın için değişmez bir yazgı olduğunu izleyiciye sunmaktadır. Cinsel şiddetin faili yönetici olan, orta yaşlı, güç ve iktidar sahibi olan erkektir. Yönetici erkek karakter, bu özellikleriyle hegemonik erkeklik biçimine dahildir. Cinsel şiddet ve cinsel sömürü, yöneten sınıf tarafından sömürülenleri yola getirmek, kontrol etmek için kullanılır (Bhasin, 2003: 29). Yönetici erkek karakter, uyguladığı cinsel şiddetle Yağmur’un iş yaşamını da kontrol altında tutmaktadır. Yağmur, cinsel şiddete karşı çıktığında işsiz kalacağını düşünmektedir. Dizide, şiddetin faili net bir biçimde gösterilmez. Kadının yaşadıkları ve şiddete uğrayan kadının yüzü gösterilmiştir. Dizinin yan anlamı, Yağmur karakterinin bir kadın ve yöneticisinden altında bir çalışan olduğu için işe devam etmesi için cinsel istismar ve şiddete göz yumması gerektiğini vermektedir. Yönetici olan erkek karakter dizide net biçimde görülmesi dahi dizi, erkeklik ve şiddet ilişkisi yeniden üretilmektedir.

Tabloda yer alan üçüncü ve son göstergede ise Yağmur’un seminerde yöneticisinin cinsel şiddetine maruz kaldığını göstermektedir. Cinsel şiddet, kadın ve erkekler arasındaki hiyerarşiden kaynaklanmakta ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin hem bir sonucu hem de yapısal desteğini oluşturmaktadır (Orta, 2016: 258). Göstergenin düz anlamı, cinsel şiddet mağduru Yağmur karakterinin yüzünü vermektedir. OECD’nin (Organisation for Economic Co-operation and Development/Ekonomik Kalkınma ve İş Birliği Örgütü) 2022 yılında yayınladığı rapora göre Türkiye’de beyaz yakalı kadınların %75’i en az bir kere şiddete maruz

kalmaktadır (Duran, 2023⁵⁶). Göstergenin yan anlamı ise erkek iktidarı ve gücünün yeniden üretilmesi ve kadının yaşadığı cinsel şiddetin, çalışma hayatında normalleştirilmesidir.

Benzer bir gösterge ile *Kulüp* dizisinde de karşılaşılmıştır. Çalışmada yer alan “Tablo 3.6.1.2.1. Kulüp Dizisinde Çelebi ve Tasula Karakterleri” adlı tabloda da Tasula karakteri, işe geri dönmek için cinsel şiddete maruz kalmıştır. Her iki dizide de kadının maruz kaldığı cinsel şiddet, normalleştirilmektedir.

Tablo 3.6.2.2.2. Uysallar Dizisinde Hegemonik Erkeklik, Şiddet ve Zehra Karakteri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Ece ve Zehra telefonda görüntülü görüşmektedir.	Zehra, evden Ece ile birlikte çıktıklarını Burak’a anlatmasını ister. Zehra, fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kalmaktadır.
	Zehra’nın sevgilisi Burak, yalan söylediğini düşündüğü için bağırır.	Burak, Zehra’ya psikolojik şiddet uygulamaktadır.
	Zehra, Ece’ye bir daha gelmemesini söyler.	Zehra, fiziksel şiddete maruz kalmıştır.

⁵⁶ <https://www.yesilay.org.tr/tr/makaleler/kadina-yonelik-siddete-karsi-25-kasim-kadina-yonelik-siddete-karsi-uluslararası-mucadele-gunu#:~:text=OECD%202022%20yılı%20verilerine%20göre,bir%20kez%20şiddete%20maruz%20kalıyor,> (erişim tarihi: 11.09.2024).

Zehra karakteri, Uysal ailesinin komşusudur. Oktay ve Nil'in kızı Ece, kapalı bir rezidans ortamında büyüyen bir çocuktur. Bisikletiyle koridorda gezer, komşuların kapsını çalıp onları tanımaya çalışır. Zehra ise hostes olmak isteyen ancak sevgilisi Burak tarafından psikolojik şiddet gördüğü için evden dahi çıkmayan genç bir kadındır. Zehra'nın sevgilisi Burak, dizide yalnızca görüntülü konuştukları bir sahnede görülür. Dizide bu sahneden başka hiç yer almamıştır. Zehra'nın yalnızca Ece bisiklet sürerken onun yanında dışarı çıktığı görülür. Ancak sonrasında Zehra, evden neden ve kiminle çıktığını anlatması için Ece ile Burak'ı telefonda görüntülü konuşturur. Burak, sevgilisinin onu aldattığını, Ece'ye zorla söylettiğini ve yalan söylediğini düşünmektedir. Ece, "Senin yüzünden mi evden çıkamıyor Zehra Ablam?" diye sorar. Burak'ın cevabı ise uyguladığı psikolojik şiddetin göstergesidir. Burak karakteri, "Evet, benim yüzümden çıkamıyor çünkü çıkınca ne yaptığı belli değil o Zehra Abla'nın" diye cevap verir. Sonraki sahnede Zehra'nın yüzünde fiziksel şiddetten kaynaklanan morluklar ve darbe izleri vardır. Burak karakterinin Zehra'yı kıskanması ve ondan şüphelenmesi, Zehra'nın psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kalmasının sebebidir.


Zehra, hostes olmak isteyen ancak evden dahi çıkamayan, istediği hayatı yaşamak için İngilizce kursuna dahi gidemeyen bir kadındır. Burak ise Tablo 3.6.2.2.2'de ikinci göstergede görüldüğü üzere takım elbiselidir, işte olduğu anlaşılmaktadır. Burak karakteri, güçlü, zengin ve işi olan, iktidar sahibi bir erkek olarak hegemonik erkeklik biçimine dahildir.

Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı'nın tanımına göre "Duygusal güç veya ihtiyaçlar, kadını kontrol etmek, denetlemek, küçük düşürmek, aşağılamak, cezalandırmak amacıyla şiddet aracı olarak kullanılıyorsa "psikolojik şiddet" söz konusudur" (Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı, t.y.⁵⁷). Yine Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı, psikolojik şiddetin "kıskançlık adı altında, nerede, ne zaman, kiminle ne yaptığını, ne giydiğini (...) davranışlarla denetlemek, sosyal ilişkilerini kontrol altında tutmaya çalışmak" gibi davranışları da içerdiğini belirtmektedir (Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı, t.y.). Zehra, romantik ilişki içinde kontrol edilmekte, denetlenmekte ve küçük düşürülmektedir. Öte yandan fiziksel şiddete de maruz kalmaktadır. Ece, İngilizce öğrenmesine yardımcı olmak için dedesi Olcay'ın Ece için aldığı telefonu Zehra'ya verir. Ancak Zehra, uğradığı fiziksel şiddetin ardından telefonu geri verir. Yetişkin bir kadının tek arkadaşı olan Ece'nin bir daha da gelmemesi gerektiğini söyler. Ece, üzülüp ağladığı için ise ona "ağlama, ağlayan kızları kimse sevmez" der. Zehra, ona gelen yardımı ve küçük bir kızın arkadaşlığını reddetmektedir. Bu durumda dizi, kadının yaşadığı şiddeti normalleştirmektedir. Kıskançlık, kadına yönelik şiddetin temel sebeplerinden biri olarak görülmektedir (Peunte ve Cohen'den

⁵⁷ <https://www.milleni.com.tr/blog/internet/netflix-vs-disney-plus-vs-amazon-prime-video> (erişim tarihi: 09.04.2023).

akt. Yalçın ve Tanrıverdi, 2018: 153). Zehra, güç ve iktidar sahibi olan Burak'ı dinlemediği için hatalıdır ve bu yüzden şiddete maruz kalmaktadır. Tabloda yer alan göstergelerin yan anlamı, bir kadının hayatının neredeyse hiç görülmeyen bir erkek tarafından kontrol edilebildiğini vermektedir. Zehra'nın yaşadığı duygusal ve fiziksel şiddete rağmen Burak'tan ve evden ayrılmaması, kadının toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak ikincil konumunu pekiştirmektedir.

Tablo 3.6.2.2.3. Uysallar Dizisinde Hegemonik Erkeklik ve Dijital Şiddet

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Nil'in telefonuna gelen mesaj.	Suat, Nil ile yaşadığı fiziksel birlikteliği Nil'in rızası olmadan kayıt altına almıştır. Nil, dijital şiddete maruz kalmıştır.

Nil, bir plazada çalıştığı yalanını söyleyerek Yağmur ve Suat ile tanışır. Suat'tan evli olduğunu saklayan Nil, bir gece onunla fiziksel birliktelik yaşar. Suat, bu anları kayıt altına almıştır. Ancak Nil'in bilgisi ve rızası yoktur. Nil, Suat'ın telefon aramalarını açmadığı için Suat "Zamanda geri gitmek istersen izleyebilirsin, ben öyle yapıyorum." Mesajıyla görüntüleri Nil'e gönderir. Mor Çatı Kadın Dayanışma Vakfı, müstehcen fotoğrafları çekmek, çekmekle tehdit etmek, gizli kamera ile kayıt altına almak gibi davranışları, dijital şiddet olarak değerlendirmektedir (Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı, t.y.⁵⁸). Suat, bir şirkette çalışan, iyi giyimli, sağlıklı, Nil'e karşı anlayışlı ve yakın tavırlara sahip bir erkektir. Suat karakteri, bu özellikleriyle hegemonik erkeklik biçimine dahildir.

Nil, dijital şiddete maruz kalmıştır. Tablo 3.6.2.2.3'de yer alan göstergenin yan anlamı, kadının istediği birlikteliği yaşamasının onun için yanlış ve tehlikeli olduğu mesajını sunmaktadır.

⁵⁸ <https://www.milleni.com.tr/blog/internet/netflix-vs-disney-plus-vs-amazon-prime-video> (erişim tarihi: 09.04.2023).

Tablo 3.6.2.2.4. Uysallar Dizisinde Şiddetin Yansımaları

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Seher'e gelen mesajı küçük çocuk okur. Yaramazlık yapmaktadır.	Küçük çocuk, babasından gördüğü davranışı pekiştirmektedir.

Dizide Seher, evde çalışırken telefonu küçük çocuk olan Remzi'dedir. Seher'e mesaj geldiğinde Remzi, mesajı annesinin ve Seher'in uyarılarına rağmen okur. Tablo 3.6.2.2.4'te görülen göstergenin düz anlamı, çocuğun uyarılara dinlemediği ve çocukça bir yaramazlık yaptığını verilmektedir.

Seher, başkalarının mesajlarını okumasının yanlış olduğunu söyler. Remzi'nin cevabı "Anneme gelen mesajları babam okuyor ama sonra da vuruyor" olur. Annesi, Remzi'yi susması için uyarır. Onlarla aynı ortamda olan Seher ve annesi ise Remzi'nin söylediklerine tepki vermez, annesine hiçbir soru sormaz. Seher yalnızca telefonu alır. Sahneden anlaşıldığı üzere Remzi'nin babası, annesine fiziksel şiddet uygulamaktadır. Remzi ise babasıyla aynı cinsiyette olduğu için başkasının mesajlarını okuyabileceğini düşünmektedir. Toplumsal cinsiyet kuramları arasında yer alan sosyal öğrenme kuramına göre, cinsiyet tipi toplumsallaşma sürecinde küçük yaşlarda öğrenilerek kazanılmaktadır ve çocuğun ilk toplumsallaşma ortamı olan ailede kendi cinsiyetine uygun rolleri öğrenmesi, kendi cinsiyetinde olan ebeveynini taklitte gerçekleşmektedir (İmançer, 2006: 9-10; Güldü ve Ersoy-Kart, 2009: 105). Sosyal öğrenme kuramında çocuğun taklit davranışları, toplumdaki cinsiyetler arası hiyerarşi ve mevcut yargıları da gözler önüne sermektedir (Güldü ve Ersoy-Kart, 2009: 105). Millett'e göre aile, ataerkil düzenin bir parçası olarak, kadınları hizmet etme rolünü kabul etmeye zorlayan erkek egemen ideolojinin birimi işlevi görmektedir. Bu bağlamda aile, erkek egemen ideolojinin yeniden üretimini sağlayan bir mekanizma olarak öne çıkmaktadır (Millett'den akt. İmançer, 2006: 32).

Remzi, bir erkek çocuğudur ve babasının taklidini gerçekleştirmektedir. Tablo 3.6.2.2.4'te yer alan göstergenin yan anlamı, Remzi'nin babası gibi bir başkasına (bir kadına) gelen mesajları okumasının kadınların ikincil konumunu kendi içinde öğrendiği ve pekiştirdiği anlamını vermektedir. Öte yandan göstergenin ikinci yan anlamı, adı verilmeye ve dizide hiç

görülme bir erkek karakter olarak babanın şiddeti, dizide görülme de babanın iktidar ve gücü elinde tuttuğu, hegemonik erkeklik biçiminde yer aldığını göstermektedir. Erkek karakter ve uyguladığı şiddet, karaktere görülmeden dahi hakkında konuşulma gücünü vermektedir.

Tablo 3.6.2.2.5. Uysallar Dizisinde Hegemonik Erkeklik ve Duygusal Şiddet

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Ege, meyve suyuna çok miktarda antidepresan ilaç koyduğunu söyler ve Seher, nefes almakta güçlük çeker.	Ege, Seher'den intikam alır ve bunun için gerekçesi vardır.
	Ege, onu zehirlemediğini ve bütün etkilerin psikolojik olduğunu söyler.	Seher, psikolojik şiddete maruz kalmıştır.

Uysallar dizisinde Oktay'ın oğlu Ege, üniversite sınavına tekrar hazırlanan ve antidepresan kullanan 17 yaşında bir karakterdir. Uzaktan bir evi izlerken Seher'le tanışır. Sosyal hizmet görevlisi olan Seher, kadın sığınma evinde gönüllü olarak çalışmaktadır. Seher, Ege'nin binaya alınmadığı üniversite sınavında, binaya giremeyeceğini söyleyen görevlidir. Ege, bilerek geç kalmıştır. Ege, bunu gizleyerek Seher ile arkadaş olur. Seher'e babasının annesini bıçakladığı için hapse girdiği yalanını söyler. Ancak amacı Seher'den intihar almaktır. Tablo 3.6.2.2.5'te verilen ilk göstergede Seher Kamu Personeli Seçme Sınavı'na (KPSS) girecektir. Seher, KPSS'ye uzun zamandır hazırlanmaktadır ve kariyeri için oldukça önemli bir sınavdır. Ege, meyve suyuna 11 tane antidepresan enjekte ettiğini söyler. Seher, zehirlenme belirtileri yaşamaya başlar. Seher'in yaşadıkları çevrenin dikkatini çekince Ege, çevredekilere eliyle "dur" hareketi yapar. Fiziksel bir rahatsızlık yaşayan bir kadın karşısında genç bir çocuğun dur hareketi yapması, orada bulunanlar için yeterli olmuştur. Ege, ilaçları meyve suyuna koymadığını söyler. Bu durumda Seher'e psikolojik şiddet uygulamıştır. Seher'in bütün




tepkileri psikolojik şiddetten kaynaklanmaktadır. Göstergenin düz anlamı, intikam almak isteyen bir erkeğin sadece kadının gözünü korkutmasıdır.

Ege, henüz genç bir erkek karakter olmasına rağmen ailesinin sosyo-ekonomik seviyesinden dolayı güçlüdür. Genç, sağlıklı, cesur ve ailesi sayesinde iyi bir sosyo-ekonomik düzeye sahip olan Ege, bu özellikleriyle hegemonik erkeklik biçimine dahildir. Göstergenin yan anlamı ise daha reşit dahi olmayan 17 yaşındaki bir erkeğin, kendi hatasıyla sınava girememesine rağmen görevini yapan bir kadından intikam alma hakkını vermektedir. Ege karakterinin, Seher'e uyguladığı psikolojik şiddet, Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı'nın⁵⁹ tanımlarından "Duyusal güç veya ihtiyaçlar (...) cezalandırmak amacıyla şiddet aracı olarak kullanılıyorsa "psikolojik şiddet" söz konusudur" tanımında yer almaktadır. Aynı zamanda göstergenin yan anlamı, erkek egemen bir dünyada kadının ikincil konumunu yeniden üretmiştir.

Çalışmada yer alan "Tablo 3.6.2.2.2. Uysallar Dizisinde Hegemonik Erkeklik, Şiddet ve Zehra Karakteri" adlı tabloda Zehra karakteri de yine psikolojik şiddete maruz kalmıştır. Dizide şiddetin çeşitli biçimlerinin sıkça yeniden üretildiği görülmektedir.

⁵⁹ <https://www.milleni.com.tr/blog/internet/netflix-vs-disney-plus-vs-amazon-prime-video> (erişim tarihi: 09.04.2023).

Tablo 3.6.2.2.6. Uysallar Dizisinde Erkek Karakterler ve Fiziksel Takip


Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Olcay, Sofia'nın hem ev hem de iş yeri olan evi izler.	
	Ege, Seher'in bir binaya girişini izler.	Olcay, Ege ve Suat, kadın karakterleri izlemekte ve takip etmektedir.
	Suat, Nil'in evinin olduğu binayı izler.	

Dizide, erkek karakterlerin kadın karakterlerin yaşadıkları/çalıştıkları binaları gözledikleri görülmektedir. Tablo 3.6.2.2.6'da yer alan ilk göstergede, Olcay karakteri, sevgilisi Sofia'nın hem iş yeri hem de yaşadığı yer olan evin önünde beklemektedir. Olcay, Sofia'ya camda kendisini göstermesi için ısrar eder. İkinci göstergede Ege, Seher'le henüz tanışmamıştır ancak Seher'i takip eder ve Seher'in gönüllü olarak çalıştığı kadın sığınma evi olarak kullanılan apartmanın önünde onu izler. Üçüncü göstergede ise Nil ile yaklaşan Suat, Nil iletişim kurmak istemediği için evinin önüne gelip binaya bakmaktadır. Tabloda yer alan göstergelerin düz anlamları, erkek karakterlerin (Olcay, Ege ve Suat) kadın karakterlerle (Sofia, Seher ve Nil) iletişim kurmak ve onları görmek için binaların önünde beklediğini göstermektedir. Olcay, emekli bir askerdir. Orta yaşlı, sağlıklı ve aile babası olan Olcay, hegemonik erkeklik biçimine

dahildir. Ege, henüz genç bir erkek karakter olmasına rağmen ailesinin sosyo-ekonomik seviyesinden dolayı güçlüdür. Genç, sağlıklı, cesur ve güçlü olan Ege, bu bakımdan hegemonik erkeklik biçimine dahildir. Ailesi, Ege'ye destek olmakta ve onu denetim altında tutmamaktadır. Suat ise genç, iyi görünümlü, iş ve sosyal statü sahibidir. Bu özellikleriyle Suat, hegemonik erkeklik biçimine dahildir. Evli olsa da başka bir kadınla (Nil) cesur ve özgürce birlikte olmaktadır. Nil'in aksine tedirgin ya da pişman değildir. Tabloda yer alan erkek karakterlerin hepsi, Sancar'ın (2020: 30) hegemonik erkeklik tanımında yer alan “Genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar, spor dallarının en azından birisini başarılı olarak yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansa sahip erkeklerin temsil ettiği erkeklik.” tanımlarının ve sıfatlarını karşılamaktadır. Öte yandan üç karakter de güçlü, cesur ve maceracı olma gibi toplumsal cinsiyet rollerinin erkeklerden beklentilerinin de karşılığını taşımaktadır. Erkek karakterler, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin yanı sıra, sahip oldukları sosyal konum ve ekonomik güç gibi özelliklerle kadın karakterlerden üstte konumlandırılmaktadır. Öte yandan kadın karakterler, özel alana ait ev/apartman binalarının içinde görülürken erkek karakterler, dış alanda görülmektedir. Tablo 3.6.2.2.6'da yer alan göstergelerin yan anlamları, erkek karakterlerin hegemonik erkeklik biçimine dahil oldukları ve ait oldukları bu erkeklik biçiminin, kadın karakterlerle konuşma/onları görme gibi isteklerin sonucu olarak onları takip edebilme hakkını verdiğini sunmaktadır. Göstergelerin yan anlamları, hegemonik erkeklik ve bir şiddet biçimi olarak tacizin yeniden üretildiğini göstermektedir.

3.6.2.3. İşbirlikçi Erkekler

Tablo 3.6.2.3.1. Uysallar Dizisinde Oktay ve Moloz Karakterleri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Moloz, Anakara'da yapılan parti için Oktay'a kızar.	Oktay, Moloz için işbirlikçi erkeklik biçimine dahil olmuştur.

Moloz karakteri, Oktay ile tanışana kadar sokaklarda yaşamıştır. En büyük hayali Dicle Nehri'nin kıyısında, “Tornistan” adında, herkesin özgür ve eşit olduğu, kimsenin birbirine

hesap sormadığı ve anarşi bayrağının asılı olduğu bir alan kurmaktır. Moloz aynı zamanda giyim tarzı, fiziksel görünümü ve fikirleriyle aykırı durumda, marjinal erkeklik biçimine tabiidir. Toplumsal hayatta iş, sosyal yaşam ve aile gibi toplumsal gruplara dahil olamamaktadır. İkinci ve gizli bir hayat olarak “punk Oktay” olmayı seçen Oktay ise Moloz’un karşısında işbirlikçi erkeklik biçimine dahildir. Oktay, gündüz yaşadığı hayatında toplumsal yargı ve rollere uyum sağlar. “Anakara” adını verdikleri işgal evini⁶⁰ Oktay’ın çalıştığı şirketin sahibi olduğu binalarda yeni dostlarına barınma imkânı sunan Oktay hegemonik erkekliğe dahil değildir ancak onun sunduğu imkanlardan (sosyal statü, cinsiyetler arası eşitsizlik, kadınlar ve çocuklar karşısında söz sahibi olma gibi) yararlanmaktadır. Oktay’ın iş yerinden arkadaşı olan Mert, bir gece Anakara’yı bulur. Oktay’dan ve Anakara’da yaşayanlardan izin almadan bir parti düzenler. Partiye beyaz yakalı, orta-üst düzey sosyo-ekonomik seviyede olan insanlar katılır. Moloz ve Anakara’da yaşayanlar, kendi yaşam alanlarında ikincil konuma ve ötekiler olmaya geri döner. Oktay, verilen partinin ve dolayısıyla oradaki güç ve iktidar unsuru olan Mert’in arkadaşı olduğu, partiyi durduramadığı ve olanları açıklayamadığı için Moloz’un karşısında işbirlikçi erkeklik biçimine dahildir. Erkeklik biçimleri, erkekler arasındaki güç ilişkilerini de yansıtmaktadır (Connell, 2019b). Tablo 3.6.2.3.1’de yer alan göstergenin düz anlamı, Moloz ve Oktay arasındaki tartışmayı, Moloz’un parti için Oktay’a kızmasını vermektedir. Moloz, hayal kırıklığı yaşar. Göstergenin yan anlamı ise Moloz’un marjinal erkeklik biçimi karşısında para kazanan, sağlıklı ve toplumsal yaşamda yer bulabilen Oktay’ın hegemonik erkeklik biçimine dahil olmasa da partiye karşı çıkamadığı ve arkadaşına Anakara’yı anlatamadığı için işbirlikçi erkeklik biçimine dahil olduğunu vermektedir.

Tablo 3.6.2.3.2. Uysallar Dizisinde İşbirlikçi Erkek Olarak Oktay Karakteri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Oktay, sinirlidir.	Oktay, hegemonik erkeklik biçimine dahil olan Berhudar karakterine karşı çıkamaz ancak onun yanında yer almaya devam eder. Berhudar’dan uzaklaşmaya ya da aralarındaki güç ilişkisini değiştirmeye çalışmaz. Düzene itaat eder.


⁶⁰ İşgal evi, punk kültüründe sahipleri belli olmayan ve atıl vaziyette olan binalarda izinsiz ve kaçak bir şekilde yaşanan, “işgal edilen” barınma alanlarıdır.

Berhudar karakteri, Bakanlık tarafından Oktay'ın mimari olduğu hapisane projesini denetlemesi için görevlendirilmiştir. Berhudar, Bakanlık gibi önemli bir kurumda, saygın bir işi olan, şirket tarafından çekinilen, orta yaşlı, iyi giyimli ve üst sınıfta yer alan bir karakterdir. Berhudar, Oktay'a karşı yer yer patronu yer yer ise ebeveyn gibi davranmaktadır. Oktay'ın sözünü keser, kendi istediklerini kabul ettirir. Berhudar'ın bu özellikleri, onun hegemonik erkeklik biçimi arasında yer almasını sağlamaktadır. Öte yandan Oktay, Berhudar'ın kararlarına, davranışlarına karşı çıkamaz. Berhudar'a karşı tavrı, bunaldığında Tablo 3.6.2.3.2'de yer alan göstergede görüldüğü gibi başını başka yöne çevirerek hiç ses çıkarmadan çığlık atmasıyla sınırlıdır. Göstergenin düz anlamı, Berhudar'ın anlattıklarından bunalan ve sessizce sinirini atan Oktay'ı vermektedir. Erkeklik biçimleri arasında işbirlikçi ya da suç ortağı olarak da adlandırılan erkeklik biçiminde işbirlikçi olmak, var olan ortak duruma ya da çıkmaza dahil olmaktır. Kişi, var olan ortak durumdan fayda sağlayabilmekte ve bu yolla işbirlikçi/ suç ortağı olabilmektedir (Laurie, 2022: 68).

Göstergenin yan anlamı Oktay'ın hegemonik erkeklik biçimine dahil olan bir erkeğe tepki gösterememesi, onunla çalışmaya devam etmesi ve çalıştıkları arazinin şehre uzak olması sayesinde geceleri punk hayatını sürdürebilmesi gibi imkanlardan da uzak kalmak istememesi gibi davranışlarının Oktay'ı işbirlikçi erkeklik biçimine dahil ettiğini göstermektedir.

3.6.2.4. Öteki Erkeklikler: Madun ve Marjinal Erkeklik Biçimleri

Tablo 3.6.2.4.1. Uysallar Dizisinde Marjinal Erkek Karakterler

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Tam Gazino'nun önünde oturan gazino güvenliği ve Oktay.	Oktay'ın punk kimliği, marjinal erkeklik biçimi arasında yer almaktadır.

	<p>Oktay ve Moloz'un tanışması.</p>	<p>Oktay ve Moloz, aynı öteki biçiminde yer almaktadır.</p>
---	-------------------------------------	---

Oktay, punk hayatının başında, İstanbul'da eğlence mekanlarına girmek ister. Ancak toplumsal normlara uyan insanların girdiği herhangi bir eğlence mekanına giremez. Hepsinin kapısında reddedilir. Oktay, en son Tam Gazino isimli bir eğlence mekanının önünde durur. Gazinonun güvenliği, Oktay'a parasının olup olmadığını sorar. Gazino, diğer eğlence mekanlarından uzak bir yerdedir.

“Gazino, Türk kültür hayatına XIX. yüzyıl son çeyreğinde girdi ve gelişti; 1980'lerde popülaritesini yitirmeye başladı. 1990'larda yeniden canlandırma girişimleri olduysa da 2000'li yılların başında tamamen silindi. 1960'larda sıradan bir memur ailesinin bile maddi yeterlilik olarak ayda iki kere gidebildiği gazinolar, 90'lara gelindiğinde ücret artışı nedeniyle müşteri olarak değişim yaşadı; para odaklı bu değişim, sanatçı kalitesinde de etkili oldu; dekolte kostümlü sanatçılarla birlikte cinsellik ön plana çıkmaya başladı. Eski gazinolarda sanata önem veren müşterinin yerini; kadın sanatçılara önem veren müşteri kitlesinin alması, sonun başlangıcını hazırladı; gazinolar başlangıçtaki meyhane özünde olduğu gibi pavyon ve gece kulüplerine dönüştü.” (Sarı, 2019⁶¹).

Günümüzde gazinolar, pavyon ve gece kulüplerine dönüşmüş durumdadır. Geniş oturma alanları, oyun havası gibi dansların edildiği pistler ve sazlı çalgıların hâkim olduğu gazinolarda, müşterilerin geneli erkektir. Homososyal bir eğlence mekânı olan gazinolar toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretildiği mekanlardan biridir. Kadın bedenlerinin objeleştirildiği ve sadece cinsel nesne olarak sunulduğu gazinolar, erkek egemenliğinin en büyük mekanlarındandır. Erkek müşteri, gazinonun tek gelir kaynağıdır. *Uysallar* dizisinde görülen gazinoda da müşteriler erkektir.

Gazino güvenliği, giyimi ve dış görünüşüyle adeta geçmişten gelmektedir. Geniş yakalı gömlek, açık renk takım elbise, geniş paça pantolonuyla gazinonun güvenliği, gazinoların atın çağını yaşadığı 1970'lerin modasına uymaktadır. Hem dışlanmış ve kapalı bir alan olarak hem de çağa ayak uyduramamasıyla gazino güvenliği, egemen erkeklik biçimlerine dahil olamamaktadır. Öteki olan bu karakter, marjinal erkeklik biçimine dahildir. Toplumda ikincil konumda olan ırk, sınıf ya da etnisiteye dahil olan erkekler, erkeklik biçimleri arasında da ikincil konumda kalmaktadır (Orhun ve Delibaş, 2021: 26). Öte yandan Tablo 3.6.2.4.1'de yer

⁶¹ <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/turkiyede-gazinolar>, (erişim tarihi: 10.09.2024).

alan ilk göstergede, hegemonik erkeklik biçimine dahil olan bir erkek karakter yoktur. Gazino güvenliğinin marjinal erkeklik biçimine dahil olmasını sağlayan hegemonik erkekliğin göstergede yer alması değil, toplumsal dünyada ikincil statüye sahip olması ile ilgilidir. Connell'e (2019b: 156) göre, marjinalleştirme, hegemonik erkekliğin yetkilendirilmesine bağlı olarak görülür. Oktay'ı içeri almayan diğer eğlence mekanlarının güvenliklerinin yanında gazino güvenliği, marjinalleştirilmektedir. Tabloda yer alan ilk göstergede Oktay, eğlence sonrası ödediği hesabın yüksek olduğunu belirtir. Gazino güvenliği, "Parası olan herkes eşit bizde. Sen bile eşitsin." diyerek Oktay'ın *ötekiliğini* pekiştirmektedir. Göstergenin düz anlamı, gazinonun önünde oturan Oktay ve gazino güvenliğinin arasındaki diyalogu vermektedir. Düz anlam, Oktay'ın punk hayatı, kabul görececek bir yer bulabildiğini göstermektedir. Göstergenin yan anlamı, toplumsal alanda dışlanan punk Oktay ve gazino güvenliğinin aynı ötekiliği paylaştığını göstermektedir. Göstergenin yan anlamı, marjinal erkeklik biçimlerinin toplumsal ve erkeklik biçimleri arasında dışlanmasını yeniden üretmektedir.

Tabloda yer alan ikinci göstergede ise Oktay, Moloz ve Denizler'le tanışır. Moloz, Oktay'ı hiç görmediğini, nereden geldiğini sorar. Oktay, yeni geldiğini, *buralarda* olduğunu söyler. Moloz ve Denizler İstanbul'un ara sokaklarında, *buralar* diye tanımlanan yerlerde yaşamaktadır. Sokakta yaşayanlar için herhangi bir yer, diğer yerlerle aynıdır. İlk tanıştıkları sahnede Moloz, Oktay'la içkisini paylaşır. Göstergenin düz anlamı, Moloz ve Oktay'ın tanışmasını vermektedir. Göstergenin yan anlamı ise sokaklarda yaşayan, toplumsal hayatta sosyal çevre, iş gibi normların dışında kalan Moloz ve Denizler'in dış görünüşüyle Oktay'la aynı konumda olduklarını vermektedir. Moloz'un Oktay'la paylaştığı içki, punk Oktay'ın *öteki* konumunu pekiştirmektedir.

Tablo 3.6.2.4.2. Uysallar Dizisinde Marjinal Erkeklik Biçimi Olarak Çoban Karakteri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Berhudar, otlayan hayvanlara bağırır.	Berhudar, Çoban karakterini iktidar alanı içine almaya çalışmaktadır.
	Berhudar, Çoban karakterine hayvanlarını arazide otlattığı için kızar.	

Berhudar, eşi ve çocukları kendisini terk ettiği için bunalımdadır. Bakanlık tarafından Oktay'ın hapisane projesini denetlemesi için İstanbul'a gönderildiğinde yaşadığı şehre, Ankara'ya, dönmek için projenin yeniden çizilmesi gerektiğini ve bunun da proje arazisinde yapılması gerektiğini söyler. Çalışmalar, projenin gerçekleştirileceği alana taşınır. Oktay ve Berhudar, araziye yerleştirilen bir konteynırda çalışır. Berhudar karakteri, ailesinde kaybettiği güç ve iktidarın yarattığı bunalımın etkisindedir. Yapılan her şeyin tam istediği düzende olmasına ihtiyaç duymaktadır. Öte yandan İstanbul'da, eşi ve çocuklarının Berhudar'ı terk ettiğini ve onun yaşadığı güç ve iktidar kaybını bilen kimse yoktur. Bakanlık tarafından görevlendirilen, önemli bir iş ve mevki sahibi olan, sağlıklı ve iyi görümlü Berhudar, İstanbul'da hala hegemonik erkeklik biçimine dahildir. Hapisane arazisinde Çoban'ı ve baktığı hayvanları gören Berhudar, hayvanlara ve Çoban'a gitmeleri için bağırır. Çoban, uzun yıllardır hayvanları bu arazide otlattığını söyler. Tablo 3.6.2.4.2'de yer alan göstergelerin düz anlamı, Berhudar'ın Çoban'ı hapisane arazisinden çıkarmaya çalıştığını vermektedir. Ancak Berhudar bu durumu iktidar savaşına çevirir.

Carrigan ve diğerlerine (1985: 591) göre, erkeğin toplumsal tanımları yalnızca bireylerin kişisel özelliklerine değil, aynı zamanda devlet, şirket, sendika ve aile gibi toplumsal kurumların dinamiklerine de derinlemesine gömülüdür. Erkeklik biçimleri arasında, özellikle

hiyerarşik yapılarla belirlenen sosyal ilişkiler bulunmaktadır. Bu durum, bazı erkeklik biçimlerinin baskın konumda olmasına karşın diğerlerinin ikincil ya da marjinal bir statüye itilmesinden kaynaklanmaktadır (Connell, 2000: 10). Bakanlıkta çalışan, yaşı büyük ve güçlü bir erkek olan Berhudar karşısında, Çoban, *öteki* olarak konumlandırılmaktadır. Mert ve Oktay karakterleri uzaktan onları izlemektedir. Oktay, Berhudar'ın ne yaptığını sorduğunda Mert "Çoban azarlıyor." cevabını verir. Çoban'ın dizi boyunca adı öğrenilmez. Sadece yaptığı meslekle tanımlanır. Göstergelerin yan anlamı, Mert, Oktay ve Berhudar'a göre Çoban, ancak yaptığı işten ibaret olduğunu vermektedir. Yan anlam, Çoban karakterinin ikincil/öteki/marjinal erkeklik biçimine dahil olduğunu göstermekte ve aynı zamanda hegemonik erkeklik iktidarını pekiştirmektedir.



3.6.2.5. Sınıf Atlayan Erkeklikler

Tablo 3.6.2.5.1. Uysallar Dizisinde Berhudar Karakterinin Farklı Erkeklik Biçimlerinde Yer Alması

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Berhudar, saçını boyar.	Berhudar karakteri farklı erkeklik biçimleri arasında toplumsal ilişkiler ve çeşitli etkenlerle sınıf değiştirmektedir.
	Berhudar, otel odasında tek başına ağlamaktadır.	
	Berhudar, Oktay'a aile dersi verir.	

Erkeklik kimliği ve hegemonik erkeklik biçimi, kaybedilme tehlikesi taşır ve sürekli olarak pekiştirilmesi gerekmektedir (Oktan, 2008: 153). Hegemonik erkeklik, kalıcı bir erkeklik biçimi değildir. Bu erkeklik biçimi, farklı ilişkiler ve toplumsal yapıların değerlerine göre değişkenlik gösterebilmektedir. Aynı zamanda egemen bir biçim olan hegemonik erkeklik, güçler dengesi içinde kazanılan bir üstünlüktür (Connell, 2019a: 269). Bahtiyar karakteri, İstanbul'da sahip olduğu güçle, özellikle İstanbul'da çevresinde kimse yaşadığı iktidar kaybını bilmediği için, hegemonik erkeklik biçiminde yer almaktadır. Ancak bu durum, erkeklik biçimlerinde olduğu gibi Bahtiyar karakteri için de süreklilik göstermez, değişken bir biçime

sahiptir. Tablo 3.6.2.5.1’de yer alan göstergelerde Bahtiyar’ın hegemonik erkeklik ve marjinal erkeklik biçimleri arasında farklı sınıflarda yer alabildiği görülmektedir. Tabloda yer alan ilk göstergede Bahtiyar, saçını boyamaktadır. Bahtiyar karakteri, bir önceki tabloda, Tablo 3.6.2.4.2, da görüldüğü üzere, farklı durumlar üzerinde güç sahibi olmaya çalışmaktadır. Tablo 3.6.2.5.1’de yer alan göstergenin düz anlamı, Bahtiyar’ın saçını boyamasıdır. Göstergenin yan anlamı ise gücü elinde tutmaya ve her zaman güçlü görünmeye çalışan Bahtiyar’ın genç görünmeye çalışarak bu çabasını pekiştirdiğini vermektedir. Tabloda yer alan ikinci göstergede ise Bahtiyar, eşinin ve çocuklarının kendisini terk ettiğinin farkında olarak bir otel odasında tek başına içki içerek ağlamaktadır. Bahtiyar karakteri, ikinci göstergede güç ve iktidar sahibi değildir. Önemli bir toplumsal kurum olan aileden dışlanmıştır. Ayrıca duygular alanındadır. Göstergenin yan anlamı, bu özellikleriyle Bahtiyar’ın, ikinci göstergede hegemonik erkeklik biçiminde yer aldığı olmadığını, marjinal erkeklik biçimine tabii olduğunu vermektedir. Ancak hegemonik erkeklik biçimi gibi marjinal erkeklik biçimi ve *ötekilik* her zaman kalıcı bir durum değildir. Tabloda yer alan üçüncü göstergede ise Bahtiyar karakteri Oktay’a ailenin önemi hakkında konuşma yapmaktadır. Oktay’ın eve gelmediği gecenin sabahında Bahtiyar, Uysal ailesinin yanına gitmiş ve Oktay’ı ailenin tepkilerinden korumak için “Ben onu Mimarlık Fakültesi’nin kütüphanesine gönderdim araştırma yapsın diye. Orada şarjı bitmiş çocuğun” demiştir. Berhudar’ın yetişkin bir erkekten *çocuk* diye bahsetmesi, Oktay’ın ailesine karşı Oktay’ı korumak için yalan söylemesi Berhudar’ı, Oktay’ın iş yerinde üstü olmasının yanı sıra erkeklik ilişkileri bakımından da üst seviyede konumlandırmıştır. Üçüncü göstergenin yer aldığı sahnede Oktay, oğlu Ege ve eşi Nil’le Ege’nin psikolog randevusuna gitmesi gerektiğini söyler. Ancak Berhudar, Oktay’a inanmaz ve gitmesine izin vermez. Berhudar, Oktay bir çocukmuş gibi davranır ve arabasının anahtarını alır. Üçüncü göstergenin düz anlamı, Berhudar’ın babacan tavrını verir. Göstergenin yan anlamı ise Berhudar’ın Oktay’ın karşısında sahip olduğu güç ve iktidar unsurlarıyla hegemonik erkeklik biçimine dahil olduğunu vermektedir. Tablo 3.6.2.5.1’de Bahtiyar karakterinin farklı erkeklik biçimleri arasında yer aldığı ve sınıf atladığı/düştüğü görülmektedir.

Tablo 3.6.2.5.2. Uysallar Dizisinde Oktay Karakterinin Sınıf Atlaması

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Ailecek yapılan video çekiminde herkes sıkıldığını belirtince Oktay, bunun da bir iş olduğunu söyler.	Oktay ilk defa ailenin babası olarak iktidar sahibidir.
	Moloz hastaneye kaldırılır. Oktay, Moloz ve Denizler'i arabayla hastaneye yetiştirir.	Oktay, Moloz ve Denizler'e para veren, onlara kalacak yer sağlayan olduğu için ikinci hayatındaki ailenin babası olarak konumlandırılır.

Sancar'a (2020: 121) göre, babalık, aile, piyasa ve kamusal alanda yer alan ilişkilerle şekillendirilmektedir ve yer aldığı bütün alanları birbirine bağlayan bir konuma sahiptir. Sancar, babayı "ailede 'geçimi sağlayan', piyasada 'çalışan' ve devletin karşısında 'aile reisi' olarak konumlanan bir toplumsal pratik" olarak tanımlamaktadır (Sancar, 2020: 121). Oktay hem çekirdek ailesinde hem de kendine kurduğu punk Oktay kimliğinde, baba rolü üstlenmektedir. Oktay, Uysal ailesinin ve Moloz ve Denizler'in geçimini sağlar. Uysallar için başarılı bir mimardır, Moloz ve Denizler için ise dış dünyaya giden, ne yaptığını bilmeseler de toplumsal hayata uyum sağlayan, piyasada *çalışandır*. Oktay, Uysallarda da Moloz ve Denizlerle olan hayatında da *ailenin reisidir*.

Tablo 3.6.2.5.2'de yer alan ilk göstergede, Uysal ailesi aileye yeni katılan Sofia ile birlikte video çekiminde yer almaktadır. Nil, Ege ve Ece, çekimden sıkıldıklarını ve gitmek istediklerini söyler. Oktay, "Anlayın artık bu da iş. Mutluysanız bu evde yaşamaktan, memnunsanız hayatınızdan, herkes burada üç dakika duracak, sabredek." der. Oktay, bu bölüme kadar kurduğu punk Oktay kimliğinin açığa çıkmasından korkan, Uysal ailesi içinde sessiz ve sakin bir karakterdir. Uysal ailesinin reisi bu bölüme kadar Olcay'dır. Ancak bu

sahnede Oktay ilk defa para kazanan, ailenin geçimini sağlayan ve ailenin yaşadığı imkanları sağlayan baba olarak ilk defa güç sahibidir. Bu vurguyu yapan da karakterin kendisidir. Çalışmada yer alan tablolarında, Oktay'ın işbirlikçi ve marjinal erkeklik biçimlerinde yer aldığı görülmektedir. Tablo 3.6.2.5.2'de yer alan ilk göstergenin düz anlamı, Oktay'ın da herkes gibi çekimlerden sıkıldığını ancak yapılması gereken bir iş olarak gördüğünü vermektedir. Göstergenin yan anlamı ise, toplumsal cinsiyet rollerine uygun ve güç ve iktidar sahibi olarak konuşan Oktay'ın hegemonik erkeklik biçimine tabii olduğunu vermektedir. Oktay, ailesine ne yapmaları gerektiğini söyleyerek ve aileye sunduğu imkanlardan bahsederek erkeklik biçimleri arasında sınıf atlamıştır.

Tabloda yer alan ikinci göstergede ise Mert'in Anakara'da verdiği partiden sonra Moloz, yüksek doz uyuşturucu almış ve komaya girmiştir. Oktay, Moloz ve Denizler'i arabayla hastaneye yetiştirmiştir. İkinci göstergede Oktay, Denizler ile birlikte arabada beklemektedir. Oktay, kendini ikinci hayatında da baba rolünde konumlandırır. Oktay, Denizler'e aşağıdaki konuşmayı yapar:

“Ben hiç sizin yanınızda olamadım. Hiç sizinle ilgilenemedim. Bir kere bile sormadım, iyi misin bir ihtiyacın var mı diye? Bir gün oturup nedir sizin derdiniz demedim. Ne yapıyorsunuz bu yaşta böyle sokaklarda diye bir kere bile sormadım. Bazen yüzünüze bile bakmadım. Bir şey sordunuz dinlemedim sizi. Geldim, para bıraktım, gittim. Güya bir aile olacaktık orada. Hep beraber bir aile gibi olacaktık orada. Çok özür dilerim çocuklar, ben sizi bırakıp gittim. Bana en çok ihtiyacınız olduğu zamanda sizi terk ettim.”

Oktay'ın kendisini Moloz ve Denizler'in babası rolünde konumlandığı, onlarla aile olma arzusu olduğu görülmektedir. Aynı zamanda Moloz'la aynı erkeklik biçimine dahil olduğu görülen Oktay'ın Denizler'e söyledikleriyle kendisini, koruyan, para getiren, özgür ve istediği gibi davranan bir erkek olarak hegemonik erkeklik biçimine dahil ettiği görülmektedir. Tabloda yer alan ikinci göstergenin düz anlamı, Oktay'ın pişmanlığını vermektedir. Göstergenin yan anlamı ise Oktay'ın kurduğu ikinci ailede kendini baba olarak hegemonik erkeklik biçimine dahil ettiğini vermektedir. Oktay, işbirlikçi ve marjinal erkeklik biçimlerinden hegemonik erkeklik biçimine sınıf atlamıştır. Bu sınıf atlamayı veren ise Oktay'ın kendine karşı olan düşünceleridir.

3.6.3. Yakamoz S-245 Dizisinde Erkeklik Biçimleri ve Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi


Yakamoz S-245, kıyamet sonrası temalı bir bilimkurgu dizisidir. Netflix Orijinal kategorisinde yer alan ve Belçika dizisi olan *Into the Night* dizisinin yan hikayesidir. *Yakamoz S-245*'in konusu, denizaltı araştırmacısı olan Arman'ın ve katıldığı araştırma ekibinin askeri

denizaltı olan Yakamoz S-245'e dahil olma ve hayatta kalma mücadeleleridir. Arman'ın eski sevgilisi Defne, Arman'ı görmeye gelir. Defne, Arman'ın babasının sponsorluğuyla Erebus Çukuru'na keşif dalışı ve araştırmalar gerçekleştirecektir. Arman yıllardır bu dalışı yapmak istemektedir. Defne, araştırmalara Arman'ı ve Arman'ın yapmış olduğu denizaltı olan Oya'yı dahil etmek istemektedir. Arman, bu teklifi babası sponsor olduğu için önce kabul etmez. Defne Arman'ı ikna eder ve Arman araştırma dalışı ekibine dahil olur. Araştırma ekibi test dalışındayken Dünya'da Güneş, doğduğu an kitlesel ölümlere sebep olmaktadır. Yüze çıkışlarında Defne'nin nişanlısı Kenan'ın bıraktığı mesajı alırlar ve tekrar dalışa geçerek Kos Limanı'na giderler. Kos'ta Türk askeri denizaltı ekibi olan Yakamoz S-245'e dahil olmak zorunda kalırlar. Arman'ın ve Yakamoz'un ekipleri, birlikte hayatta kalmanın ve bir sığınak bulmanın yolunu ararlar. *Yakamoz S-245* dizisinin, diğer karakterleri, denizaltı ekibinde olan ve Defne'nin asistanı Rana, Alman ve siyahi bilim insanı Felix, Arman ve Defne'yle sınıf arkadaşı olan, bilim insanı Cem; Yakamoz'un birinci komutanı ve Arman'ın kurtarılması için görevlendirilen ancak bunu kendi askerlerinden saklayan Erenay Komutan, sert ve saldırgan asker olan İkinci Komutan Umut, Erenay'ın kızı ve Hareket Subayı Yonca, Altan Astsubay ve diğer askerler, Yakamoz'a kaçak binen ve NATO'da görev yapan İstihbarat Subayı Hatice'dir. Arman'ın hayatta kalmasını sağlayan ise Arman'ın babası Asil'dir ancak Asil karakteri, dizide çok fazla görülmez. Dizi bir sezon olarak 2022'de yayınlanmıştır. Dizinin sonu, *Into the Night* dizisinin ikinci sezon finaliyle aynı sekansta birleşmektedir.

3.6.3.1. Erkeklik ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi

Tablo 3.6.3.1.1. Yakamoz S-245 Dizisinde Arman ve Defne Karakterleri-1

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Arman, test dalışını tek başına yapabileceğini ancak o zaman Defne'nin kendini gereksiz	Projenin yetkilisi olan kadın, erkek karakter tarafından gereksiz olarak nitelendirilmektedir.

 <p>Sadece Oya'nın, basınca dayanabileceğinden emin olmak istedim ve iyi gidiyor.</p>	<p>hissedeceğini söyler.</p>	
--	------------------------------	--

Tablo 3.6.3.1.1'de yer alan göstergelerde denizaltı araştırma ekibi test dalışındadır. Arman, denizaltı Oya ile yapılan ilk test dalışının, test olmadığını ve Oya'nın bunu başarabileceğini düşündüğü için ispat dalışı olduğunu söyler. Dalış sırasında Felix, yardım edebilecekleri bir şey olup olmadığını sorduğunda Arman gerek olmadığını söyler. "Bunu kendi başıma yapabiliyordum ama o zaman Defne kendini gereksiz hissedirdi." der. Defne, projeye herkesi dahil eden, düzenleyen kişidir ve proje ekibinin başında Defne vardır. Ancak Arman, Defne'nin test dalışında olmasına gerek olmadığını, onun gereksiz olduğunu söyler. Test dalışının sonunda yüzeye çıktıklarında ise gemiyle irtibat kurulamayınca Defne bir problem olduğunu söyler. Arman'ın cevabı yalnızca sakin olması gerektiğini söylemek olur. Defne, problemleri tekrarlayınca Arman, "Bu patron havaları niye?" diye sorar. Defne, bütün evrakları imzalayanın, projeyi yürütenin kendisini olduğunu belirterek zaten patron olduğunu söyler. Cem ise üniversitede sevgili olduklarını hatırlatarak aşk mazisini geride bırakmaları gerektiğini söyler. Defne, başarılı bir bilim insanı olarak projenin sorumlusudur, *patrondur*. Ancak Arman, Defne'nin yetkili olduğunu kabul etmez, test sırasında orada bulunmasının gereksiz olduğunu iddia eder. Cem ise aralarında geçen tartışmayı, geçmişte sevgili olmaları ile ilişkilendirir. Bilim insanları ekibi arasında da kadının ikincil konumu sürdürülmektedir. Adler'e (2016: 14) göre, dışı olan her şey ikincil konumda kabul edilir ve eril-dişil arasında kutuplaşan kavramlar, kültürde derin yer edinmiştir. Bu derin yer edinmenin sonucunda kusursuz olan her şeye erkeksi nitelikler yakıştırılır, değersiz ve eleştirilen şeylere ise kadınsı nitelikler atfedilir. Tabloda yer alan göstergelerin düz anlamı, Defne ve Arman arasındaki tartışmayı vermektedir. Göstergelerin yan anlamları ise, kadının ikincil, eleştirilen ve yeteri kadar değerli görülmeyen konumunu yeniden üretmektedir. Tabloda yer alan göstergeler, kadının ikincil konumunu ve erkek hakimiyetini yeniden üretmektedir. Göstergeler, eşitsiz toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmektedir.

Tablo 3.6.3.1.2. Yakamoz S-245 Dizisinde Arman ve Defne Karakterleri-2

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Arman neler olduğunu anlamak için gemiye çıkar.	Cesur, girişken ve korumacı erkek olan Arman, kendisini tehlikeye atarak bilinmezliği araştırmak için gemiye çıkar. Defne'ye denizaltında beklemesini söyler. Arman "yukarıda"dır.
	Arman, neler olduğunu bilmedikleri için Defne'nin beklemesini ister.	Defne "aşağıda"dır. Denizaltında beklemesi gerekir.

Dizide, test dalışı tamamlandığında gemide onları karşılayan kimse yoktur. Arman, gemiye çıkıp etrafa bakacaktır. Defne, Arman'la yukarı çıkacağını söyler ancak Arman buna karşı çıkar. Gemiye kontrol etmek için yukarı çıkan ve gemiye giren ise Arman'dır. Tablo 3.6.3.1.2'de yer alan göstergenin düz anlamı, Arman karakterinin cesur ve yanındakileri korumak isteyen bir erkek olduğudur.

Gemide ne olduğu ve nasıl bir tehlike olduğu belirsizdir. Pleck ve Sawyer (1974: 31), toplumsal cinsiyet rollerinin erkeği sert, cesur ve duygularını kontrol etmek zorunda bıraktığını belirtir. Arman toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak tehlikeye karşı tek başına gitmeyi göze alır. Tabloda yer alan sahne, kadın karakterin temkinli ve geride (aşağıda) durması gereken olduğunu vurgularken erkek karakterin ise cesur ve önde (yukarıda) olması gerektiğini vurgulamaktadır. Göstergenin yan anlamı erkeğin birincil konumunu, kadının ise ikincil ve aşağıdaki konumunu karakterlerin yerleşimi ile somutlaştırmaktadır.

Defne, Arman'ı yalnız bırakmamak için Arman gittikten sonra gemiye çıkar ancak bu durum da toplumsal cinsiyet rollerini kırmak için yeterli değildir. Arman'ın Defne'ye tepkisi "sana gelme dedim" olmuştur. Kadın, erkeğin sözünü dinlemeyip ne olduğunu anlamaya çalıştığı için suçlu durumdadır.

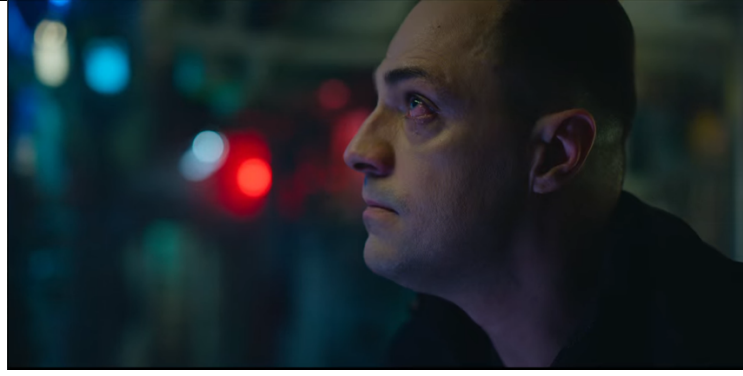
Tablo 3.6.3.1.3. Yakamoz S-245 Dizisinde Erenay Komutan ve Harekât Subayı Yonca Karakterleri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Kos Limanı'nda Yonca, keşif ekibine katılmak ve şehre gitmek için Erenay Komutan'dan izin ister.	Erenay Komutan, Yonca'nın hem komutanı hem de babasıdır.
	Erenay Komutan izin vermez.	Kızının tehlikeli göreve gitmesine izin vermez.

Yakamoz ekibi, Kos Limanı'nda Arman ve ekibiyle karşılaştığında, Defne'nin nişanlısı Kenan'ın bahsettiği sığınağı aramak için keşif görevine çıkar. Bir grup asker ise limanda ihtiyaçlar için hazırlık yapmaktadır. Yakamoz'un Harekât Subayı Yonca, Birinci Komutan Erenay'ın kızıdır. Yonca, keşif görevine çıkmak için komutanından (hem de babasından) izin ister. Ancak Erenay Komutan, izin isteğini sertçe reddeder. Erenay Komutan, Yakamoz'un en yüksek rütbeli askeridir, denizaltından sorumludur ve aynı zamanda karakterin babalık rolü de vardır. Blackstone, toplumsal cinsiyet rollerinin erkekleri lider olarak varsaydığını belirtir (Blackstone, 2003: 337). Eril toplumsal cinsiyet rolüne ilişkin görüş, erkeğin aileye maddi destek sağlaması ve önemli kararlar alarak evin reisi olması gerektiğini öne sürmektedir (Blackstone, 2003: 337).

Erenay Komutan karakteri, toplumsal cinsiyet rollerinin erkeğe yüklediği rol ve görevlerini yerine getirmektedir. Geminin en yüksek rütbeli ve en yetkili askeri olan Erenay Komutan, görev boyunca bir arada kaldığı askerleri organize etmekte, onları görevlendirmekte ve önemli kararlar almaktadır. Başarı ve statü sahibidir, güçlüdür ve güven verir. Aynı zamanda askerlerin arasında kıızı vardır. Tablo 3.6.3.1.3'te yer alan göstergelerin düz anlamı, Komutan'ın, Harekât Subayı üzerindeki yetkilerini ve orada bulunan iktidar olduğunu göstermektedir. Göstergenin yan anlamı ise Erenay karakterinin, toplumsal cinsiyet rollerinin erkeğe yüklediği rol ve sorumlulukları hem bir asker hem de bir baba olarak yerine getirdiğini göstermektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri için erkek, kadın hakkında karar veren güç unsurudur. Dizide de toplumsal cinsiyet rolleri pekiştirilmiştir.

Tablo 3.6.3.1.4. Yakamoz S-245 Dizisinde Umut Karakterinin Ağlaması

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Umut karakteri, Kos Limanı'nda askerler öldüğü için sinirlenir. Bir göz yaşı akar.	Umut, güçlü bir erkek olduğu için duygularını dizginler ve gizler.

Defne'nin nişanlısı Kenan, gemide Güneş patlamaları ile ilgili bir video bırakır ve herkesin Kos'a gittiğini söyler. Kos'a giden ekip, Yakamoz ile karşılaşır. O sırada Defne'nin uydu telefonuna Kenan'dan yeni bir video gelir. Kenan, bir sığınak olduğunu ve oraya gittiklerini söyler. Arman ve ekibi, Yakamoz ekibi ile birlikte sığınağı arar.

Yakamoz, Kos Limanı'nda Arman ve ekibi ile birlikte sığınağı ararken bir banka kasasında ölmek üzere olan bir adam bulurlar. O sırada bazı askerler, banka kasasında gördükleri paradan etkilenir ve ekipler bankadan ayrılınca paraları almaya başlar. Çarkçıbaşı Engin karakteri askerleri durdurmaya çalışırken ancak o sırada elektrik sorunu çözülür ve Engin ve askerler, banka kasasında kapalı kalır. Bunu öğrenen Umut, olanlardan Arman ve ekibini sorumlu tutar. Tablo 3.6.3.1.4'te yer alan sahnede Umut, Yakamoz'a geri döndüğünde sinirlidir. Etrafa bağırır. Yalnız kaldığında ise yukarı bakarak bir damla göz yaşı döker. Tablo 3.6.3.1.4'te yer alan göstergenin düz anlamı Umut'un hayatını kaybeden arkadaşları için sinirli ve üzgün olduğunu vermektedir.

Ancak Umut, etrafta askerleri varken sınırlıdır. Üzüntü duygusunu ve ağlama isteğini, yalnız kaldığı kısa bir anda yaşar. Scully (2014: 99), erkeklik olarak tanımlanan bir dizi özelliğın var olduğunu belirtmektedir. Bu özelliklerden bazılarını Brannon’un (1976) temalarından aktarır. Temalar: “hanımevladı olmamak”, dişil olan her şeyden sakınmak; “temel dişli olmamak”, başarı ve statü elde etmek, aileyi geçindirmek; “kaya gibi sağlam olmak”, güçlü ve bağımsız olmak ve güven vermek; “göster gününü tavrı”na sahip olmak, saldırgan olmak, bünyesinde şiddeti barındırmak ve cesur olmak (Scully, 2014: 99; Çelik, 2016: 3). Umut karakteri, tabloda yer alan göstergede, duygusal alandan ve dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerinde dişil olandan sakınmış, güçlü ve sert durmuş ve duygularını kalabalık yerlerde bağırarak ve etrafa vurmaya gibi şiddetle ifade etmiştir. Dişil alana ait olan duygusallık ve gözyaşı dökme eylemini, yalnızken yaşamıştır. Tabloda yer alan göstergenın yan anlamı ise Umut karakterinin erkeklik rollerine uygun davrandığını göstermektedir. Geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri ve erkeklik özellikleri, Umut karakteriyle pekiştirilmiştir.

Tablo 3.6.3.1.5. Yakamoz S-245 Dizisinde Fedakâr Erenay Komutan Karakteri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Erenay Komutan, el bombasıyla torpido odasına giren askerin yanındadır. Herkesi kurtarmak için kendini feda eder.	Erenay karakteri, cesur, güçlü ve güvenilir bir karakterdir. Erkeklik rolünü yerine getirir.

Kos Limanı’ndan ayrılan ve sığınak bulamayan Yakamoz ekibi, hayatta kalmaya çalışmakta ve birçok sorunla karşılaşmaktadır. Bu sırada askerlerden Barış’ın psikolojisi bozulmuştur. Barış, uyanıkken annesinin hayalini görür. Sürekli gülümser ve bakışlarında farklılık vardır. Yakamoz ekibi ve Arman tartışırken Felix, Barış’ın el bombasıyla torpido odasına gittiğini görür. Barış, herkes ölmedikçe Dünya’nın yeniden doğmayacağını söyler. Yakamoz’daki insanların hayatta kalmasının yanlış olduğunu düşünmektedir. Erenay Komutan, Barış’ı vazgeçirmek ister. O sırada Umut’un eli tabancasındadır. Ancak Erenay, askerinin vurulmasını da mürettebatın zarar görmesini de istemez. Askerlerinin hayatını kurtartmak için kapıyı kapatan Erenay Komutan, Barış ile birlikte ölür. Yakamoz sarsılır ve torpido odasından

zarar görür. Erenay ve Barış dışında herkes hayatta kalır. Tablo 3.6.3.1.5'te yer alan göstergenin düz anlamı, Erenay karakterinin kendini feda ettiğini vermektedir. Göstergenin yan anlamı ise karakterin cesur, güçlü ve güvenilir olduğu ve böylece toplumsal cinsiyet rollerinin erkekten beklentisini gerçekleştirdiğini vermektedir.

Tablo 3.6.3.1.6. Yakamoz S-245 Dizisinde Yonca Karakterinin Geminin Komutanı Oluşu

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Yonca, Arman'a ne yapması gerektiğini sorar.	Yonca, gemideki en yetkili kişi olarak kendine güvenmemektedir. Arman, bir erkek olarak ona güvendiğini söylediği için Yonca rahatlar.
	Mürettebat, Yakamoz S-245'in Birinci Komutanı olarak Yonca'yı selamlar.	Arman'ın Yonca'ya güvendiğini duyan mürettebat, Yonca'yı selamlar. Yonca bir erkeğin güvenini kazandığı için saygı görür.

Yakamoz'da Umut, geminin komutanıdır. Ancak hatalı davranış ve kararları yüzünden Yonca, İkinci Komutan olarak Umut'u görevden alır. Görevden alınan Umut, kendini kaybedip rasgele bir askerin eline silah verirken ortamı sakinleştiren, askerlerin güvenini kazanan Arman olur. Arman, geminin gayri resmi olarak Üçüncü Komutanı olmasına rağmen Yonca, kadın olduğu için ne yapacağını bilemeyen, ortamı sakinleştiremeyen İkinci Komutan olarak kenarda tedirgin bekler. Arman'ın askerleri sakinleştirmesi ve güvenlerini kazanması sayesinde Yonca, Yakamoz'un Birinci Komutanı olabilir. Yonca kendine güvenmez, ne yapması gerektiğini Arman'a sorar. Arman ve Yonca arasında aşağıdaki diyalog geçer:

“Yonca: Umut'u ne yapacağız?

Arman: Niye soruyorsun? Geminin Komutanı sensin.

Yonca: Personel sana güveniyor.

Arman: Ben de sana güveniyorum.

(...)

Arman: Sen sadece Hareket Subayı, İkinci Komutan, Er Yonca Yılmaz değilsin. Sende merhamet var, merhamet.

Er 1: Emirlerinizi bekliyoruz Komutanım.

Er 2: Yakamoz S-245, şu andan itibaren İkinci Komutan Yüzbaşı Yonca Yılmaz, Yakamoz S-245'in Komutanıdır. Selam dur!"

Bu konuşmanın ardından mürettebat, Birinci Komutan olarak Yonca'yı selamlar. Tablo 3.6.3.1.6'da yer alan göstergelerin düz anlamı, Arman ve Yonca arasındaki güven ilişkisini vermektedir. Ancak Yonca'nın gemideki en yüksek rütbeli ve sorumlu komutanı olması, başka bir erkeğin, Arman'ın onayına ve kendisine güvenmesine bağlıdır. Arman isterse Yonca, görevini ona devredebilecek gibi görünmektedir. Dizide, bir kadının en yüksek rütbede olması toplumsal cinsiyet eşitliğinin temsili için pozitif bir durum olsa da bu durum, bir erkeğin güveni ve onayından geçmektedir. Askerlerin Birinci Komutan olarak selamladığı Yonca, Arman'a teşekkür eder. Yonca'nın yıllarca çalışması, disiplini ve başarıları göz ardı edilirken onu Komutan yapan, Arman'ın kendisine duyduğu saygıdır. Adler (2016: 32), toplumda kadının ikincil konumlandırılışının kadın üzerinde, kendine yeterince saygı duymaması ve kendine duyduğu inancı yitirmesi, hayatla ilgili kararlardan uzak durması gibi sonuçlara yol açtığını belirtmektedir. Bu sebeple kadının, kendine güvenmediği için yapması gereken şeyleri çok büyük işler gibi görerek bunlardan kaçındığını belirtmektedir (Adler, 2016: 32). Tabloda yer alan göstergede Yonca karakteri, kendine güvenmediği için karar almaktan kaçınmaktadır. Göstergenin yan anlamı, kadının ikincil konumu sebebiyle kendine güvenmemesini ve bir erkeğin onayına duyduğu ihtiyacı vermektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri, erkek cinsiyet rolleri için olumlu bir şekilde yeniden üretilmiştir.

3.6.3.2. Hegemonik Erkeklik ve Şiddet


Tablo 3.6.3.2.1. Yakamoz S-245 Dizisinde Umut Karakteri ve Şiddet

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Kos Limanı'nda hayatta kalan bir adam bulurlar.	Umut, toplumsal cinsiyet rollerinin ve erkeklik hiyerarşisinin kendine yüklediği erkeklik rollerini yerine getirmiştir.
	Arman, adamla konuşmaya çalışırken Umut, adamı vurur.	

Kos Limanı'nda sığınak arayan Arman'ın ve Yakamoz'un ekipleri, banka kasasında hayatta kalan birini bulur. Antik Yunanca bilen Arman, hayatta kalan adamla konuşmaya ve sığınak olup olmadığını öğrenmeye çalışır. O sırada Umut, adamın acı çektiğini düşündüğü için adamı vurur. Arman Umut'a tepki gösterdiğinde ve Erenay Komutan ne olduğunu sorduğunda Umut, merhamet ettiğini söyler. Umut, adamın hayatta kalma ve ekibin ondan bir şeyler öğrenme ihtimalini elinden almıştır. Umut karakteri, Yakamoz'da İkinci Komutan'dır. Genç, iyi görünümlü ve sert bir erkek olan Umut, askerler arasında ve Arman'ın ekibine karşı güç sahibidir. Bu güç hem asker olduğu için hem de silah taşıyabildiği için kuvvetlidir. Umut karakteri, hegemonik erkeklik biçimine dahildir. Tablo 3.6.3.2.1'de yer alan göstergelerin düz anlamı, Umut'un ölmekte olan bir adamı vurarak onu acıdan kurtardığını vermektedir. Ancak gösterge, Umut'un erkeklik kalıplarına uygun davrandığını vermektedir. Frosh (1997: 180), Batı dünyasındaki erkeklik ideallerini birkaç madde ile sıralamıştır. Bu maddeler, rasyonel davranmak ve rasyonel düşünmek, diğerlerinden ayrı ve bağımsız olmak, kendine yetebilmek, diğerleri ve kendi üzerine kesin bir kontrol sahibi olmak (Frosh, 1997: 180; Boratav ve diğerleri, 2018: 13). Tabloda yer alan göstergelerin yan anlamı, Umut'un kendine ve askerlik görevlerine

göre rasyonel davrandığı, kendi kararlarını alıp uygulayabildiği ve başka insanların hayatı üzerinde kesin bir kontrol sahibi olduğunu vermektedir. Göstergelerin yan anlamı, Umut'un erkeklik rollerine uygun davrandığı ve hegemonik erkeklik biçimine dahil olduğunu vermektedir.

Tablo 3.6.3.2.2. Yakamoz S-245 Dizisinde Arman ve Umut Karakterleri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Arman ve Umut karşı karşıya gelir.	Karakterler, içinde buldukları erkeklik sınıfını korumak ve yeniden üretmek zorundadır.

Kos Limanı'ndaki keşif görevinde banka kasasından para çalmak isteyen askerleri gören Çarkçıbaşı Engin, askerleri durdurmaya çalışırken kilitli kalır. Güneşin doğuş saati geldiği için Yakamoz dalışa geçmek zorundadır. Engin ve diğer askerleri kurtaramazlar. Umut, bunun için Arman ve Defne'yi suçlar. Arman ve Defne, Kenan'ı ve sığınağı bulmak için ısrar etmiştir. Tablo 3.6.3.2.2'de yer alan göstergede, Umut ve Arman karakterleri karşı karşıya gelir. Umut, Arman'a şunları söyler, "Bugün benim denizcilerim öldü, kardeşlerim. Neden? Çünkü senin arkadaşın bir hayaletin peşinden gitmek istedi. Bunu hiçbir zaman unutmayacağım.". Tabloda yer alan göstergenin düz anlamı, Umut ve Arman'ın birbirinden hoşlanmadığı ve Umut'un ölen arkadaşları için Arman'ı sorumlu tuttuğunu vermektedir.

Umut karakteri, gemide elinde olan güç ve iktidarla hegemonik erkeklik biçimine dahildir. Arman karakteri ise kendi denizaltısını yapabilecek kadar bilgi sahibi olan, genç, güçlü ve denizaltı ekibinin lideri olan bir erkektir. Arman'ın bu özellikleri, onu denizaltı ekibinde güç sahibi yapmaktadır. Aynı zamanda denizaltı ekibinden Yakamoz ekibine karşı güçlü olan Arman'dır. Tabloda yer alan sahnede henüz kimse bilmese de iki ekibin kurtuluşu da Arman'ın babası sayesinde. Arman karakteri, bu özellikleri ile hegemonik erkeklik biçimine dahildir.

Erkeklik, toplumsal olarak değer verilen ancak sürekli kanıtlanması ve yeniden üretilmesi gereken bir konumdur. Aynı zamanda, bu konunun güvenilirliği sürekli sorgulanmakta ve belirsizlik barındırmaktadır. Bu belirsizlik ve güvensizlik, erkekliğin şiddetle olan ilişkisini pekiştirmektedir (Hacısoftaoğlu ve Bulgu, 2015: 118). Tabloda yer alan göstergenin yan anlamı, hegemonik erkeklik biçimine dahil olan Umut ve Arman karakterlerinin, erkeklik sınıfını kanıtlamak ve yeniden üretmek zorunda olduğunu

vermektedir. Tabloda yer alan gösterge, erkeklik biçimlerinin sürekli yeniden üretilmek zorunda olduğunu izleyiciye göstermektedir.

Tablo 3.6.3.2.3. Yakamoz S-245 Dizisinde Altan Astsubay ve Cem Karakterleri



Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Altan, yerleri iyi silmesini söyleyerek Felix'e tekme atar.	
	Felix'in yere düştüğünü gören Cem, Altan'a tepki gösterir. Altan, Cem'in boğazını sıkarak.	Altan, denizaltı ekibi ve Cem'in karşısında güç ve iktidar sahibidir.
	Cem, gergin ve sinirle etrafa vurduğunda Altan, "babanın malı mı bu?" diyerek Cem'e saldırır.	

Altan Astsubay karakteri, Yakamoz ekibinde rütbeli karakterlerdendir. Denizaltı araştırma ekibine, Yakamoz'da temizlik görevleri verilir. Altan'ın denizaltı ekibini her gördüğünde onlara bağırdığı, fiziksel şiddet uyguladığı ya da tehdit ettiği görülmektedir. Tablo 3.6.3.2.3'de yer alan ilk göstergede Altan, Felix'e tekme atarak yere düşürdüğü görülür. İkinci göstergede ise Altan'a tepki Cem'in boğazını sıkarak. Üçüncü göstergede ise Cem, yaşanan patlamanın ardından sinirle etrafa vurup bağıırır, Altan "Babanın malı mı bu? diye bağırdığında Cem, özür diler. Ancak Altan yine Cem'in boğazını sıkarak. Altan, gemide sahip olduğu gücün

yanı sıra, sert, şiddete meyilli ve sık sık otoriteye karşı çıkmaktadır. Altan'ın bu özellikleri, onun deniz altı ekibine karşı hegemonik erkeklik biçiminde yer aldığını göstermektedir. Tabloda yer alan göstergelerin düz anlamı, Altan'ın denizaltı araştırma ekibini sevmediğini ve onlara şiddet uyguladığını göstermektedir.

Kaufman, erkeklerin şiddet uygulama biçimlerini üçgen şeklinde bir modelle açıklamaktadır (Kaufman'dan akt. Hacısoftaoğlu ve Bulgu, 2015: 117). Bu üçgenin köşeleri; erkeklerin kadınlara, hemcinslerine ve kendilerine yönelttikleri şiddetle tanımlanır. Kadına yönelik şiddet, evrensel olarak en yaygın ve en yıkıcı sorunlardan biridir ve bu alanda yapılan araştırmalar oldukça fazladır. Ancak, eril şiddet sadece kadınlara değil, erkeklerin kendi aralarındaki ilişkilere ve hatta kişinin kendine uyguladığı şiddeti de kapsar. Üçgenin bu köşeleri birbiriyle bağlantılıdır ve her bir şiddet türünü anlamak için diğerlerini de göz önünde bulundurmak gereklidir. Kaufman'ın bu şematik yaklaşımı, şiddetin toplumsal yapı içinde nasıl beslendiğini ve daha geniş ölçekte toplumsal cinsiyet rollerinin devamına nasıl katkıda bulunduğunu göstermektedir (Hacısoftaoğlu ve Bulgu, 2015: 117). Göstergelerin yan anlamı, Altan karakterinin, erkeklik biçimini korumak ve kanıtlamak için sıkça şiddete başvurduğunu, eril şiddetin mağdurunun erkekler de olabildiğini göstermektedir. Erkekler arası şiddet ilişkisi, erkeklik biçimlerinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin erkeklerden beklediği erkeklik rollerini devam ettirmektedir. Göstergenin yan anlamı, Altan'ın elinde tuttuğu güç ve iktidarı da vermektedir.

Tablo 3.6.3.2.4. Yakamoz S-245 Dizisinde Altan Astsubay ve Şiddet

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Altan Astsubay, Hatice'yi tehdit eder.	Altan'ın rütbesi Hatice'den düşüktür ancak bir erkek olduğu için üst rütbesini tehdit etmeye cesaret edebilir.
	Hatice, Altan'ın fiziksel şiddetine karşı koyar.	Altan'ın başarısız olan tek fiziksel saldırısı budur. Çünkü Hatice, askerdir

Tablo 3.6.3.2.4'te yer alan birinci göstergede Altan, bütün ekip İskenderun Limanı'nda eksik takviyesi için çalışırken Yakamoz'da kalan Hatice Subay'ı tehdit etmektedir. Hatice, Güneş patlamalarından önce NATO'da görev yapan bir İstihbarat Subay'ıdır. İlk göstergenin düz anlamı, Altan'ın gözü kara ve tehlikeli bir asker olduğunu vermektedir. Şiddet, hegemonik erkeklik için hem erkekliği kurma hem de yeniden üretmeyi mümkün kılan bir performanstır. Erkek cinsiyet rollerine yüklenen güç, dayanıklılık, cesaret ve kahramanlık gibi özellikler hem erkekler arasında hem de toplumsal yaşamda yeniden üretilmektedir (Türk, 2015: 92). Göstergenin yan anlamı ise Altan'ın rütbesi Hatice'den düşük olmasına rağmen bir erkek olduğu için üst rütbesini tehdit etmeye cesaret edebildiğini vermektedir. Altan, ait olduğu hegemonik erkeklik biçiminden güç almaktadır.

Tabloda yer alan ikinci göstergede ise Hatice, Altan'a "Dünya bitti bir siz bitmediniz be" der ve Altan'ın fiziksel şiddetine karşılık verir. Göstergenin düz anlamı, Hatice'nin Altan'a fiziksel karşılık verebildiğini göstermektedir. Ancak Hatice, eğitilmiş ve rütbeli bir asker olduğu için Altan'a karşılık verebilmektedir. Altan'ın ise başarısız olduğu tek şiddet eylemi Hatice karakterine karşı olmaktadır. Göstergenin yan anlamı ise yalnızca eğitilmiş ve erkek gibi kavga etmeyi bilen bir kadının erkek şiddetine karşı durabileceğini vermektedir.


3.6.3.3. İşbirlikçi Erkekler

Tablo 3.6.3.3.1. Yakamoz S-245 Dizisinde Erenay ve Arman Karakterleri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Defne ve Arman, Erenay Komutan'ın yanına gelir. Erenay, Arman'ın "Komutanım" demesi gerektiğini söyler.	Erenay, Arman'a karşı güç sahibidir.
	Arman, Erenay'a "Komutanım" diye hitap eder. Arman, Yakamoz'da yer edinmiştir.	Arman, Erenay Komutan'ın yanında işbirlikçi erkeklik biçimine dahildir.

Çarkçbaşı Engin'in Kos Limanı'nda kasada kilitli kalmasının ardından ekip Yakamoz'a döner ve seyre çıkar. Seyir sırasında Yakamoz arızalanır. Arman, arızanın giderilmesine yardım eder. Yakamoz'da çarkçbaşı rütbesi eksiktir. Erenay Komutan, Arman'ı kısa bir sınava tabii tutar ve Yakamoz'da Çarkçbaşı olarak görevlendirir. Arman, askerlerin arasında, öteki olarak görülmektedir. Erenay Komutan'ın emriyle Çarkçbaşı olan Arman, Tablo 3.6.3.3.1'de yer alan göstergelerde Defne ile birlikte Erenay'ın yanına gider ve yaşadıkları sorunları anlatmak ister. Arman'ın "Erenay Bey" diye hitap etmesinin ardından Erenay, "Sen benim Çarkçbaşı'msın. Bana Komutanım diyeceksin" diyerek Arman'ı uyarır. Tabloda yer alan göstergelerin düz anlamı, Arman'ın Yakamoz'da bilgi birikimiyle yer edindiğidir. Denizaltılarla ilgili bilgisi, Arman'ı gayri resmi olarak Çarkçbaşı yapmıştır. Göstergenin yan anlamı, Arman'ın Defne ve Erenay'ın yanında, işbirlikçi erkeklik biçimine dahil olduğudur. İşbirlikçi erkeklik biçimi, ataerkinin kazançlarından faydalanır (Connell, 2019b: 154) ve böylece kendi çıkarını gözetir, ataerki ile bir sorunu yoktur (Anbarlı, 2019: 91). Arman karakteri, Erenay'ın yanında hegemonik erkeklik biçimine dahil değildir. Erenay ve Arman ikilisinde belirleyici olan Erenay'ın Komutan olarak elinde tuttuğu güç ve iktidardır. Bu durumda, Erenay'ın isteklerine uyan ve onun emrettiği gibi davranan Arman, işbirlikçi erkeklik biçimine dahildir. Düzenle ilgili bir sorun yaşamamaktadır, Yakamoz'da hayatta kalmak için kurallara uyar ve ataerki sistemden faydalanır.

Tablo 3.6.3.3.2. Yakamoz S-245 Dizisinde Altan Karakteri ve İşbirlikçi Erkeklik Biçimi



Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Altan, Çarkçbaşı olan Arman'ın istediği belgeleri getirmez.	Altan karakteri, Arman'ın karşısında hegemonik erkeklığe dahil olamaz.

Altan karakteri, Arman'ın denizaltı araştırma ekibinin karşısında güç ve iktidar sahibidir. Hatice Subay'a fiziksel şiddet uygulamaya çalışır, Cem'e ve Felix'e fiziksel şiddet uygular. Cem ve Felix'in hegemonik erkeklik biçimine dahil olan Altan, kendisinden yüksek rütbede olan bir asker karşısında elinde tuttuğu gücü kaybedebilir. Ancak Erenay Komutan tarafından Çarkçbaşı olarak görevlendirilen Arman, asker olarak yetişmemiştir. Tablo

3.6.3.3.2’de yer alan göstergede Arman, Altan’dan belge istediğinde Altan bu belgeleri getirmez. Getirmeme sebebini “Yıllarca, senin gibi zengin bebelerinden emir almak için hizmet etmedim bu orduya.” diyerek açıklar. Altan karakteri rütbe olarak Arman’ın altındadır. Ancak Altan, hegemonik erkeklik biçiminden ayrılmamak ve askeriyeden olmayan birine tabii olmamak için emirlere karşı gelir. Yine de Altan, rütbe olarak Arman’ın karşısında hegemonik erkekliğin sağladığı gücü kaybeder. Bu durumda Altan, işbirlikçi erkeklik biçimine dahil olur. Düzene tam olarak karşı çıkmaz, hegemonik erkekliğin sağladığı yararlardan faydalanmaya devam etmek ister. Göstergenin düz anlamı, Altan’ın emre itaatsizlik ettiğini vermektedir. Göstergenin yan anlamı ise Altan’ın yaşadığı güç ve iktidar kaybını, işbirlikçi erkeklik biçimine dahil olarak korumaya çalıştığıdır.

3.6.3.4. Öteki erkeklikler: Madun ve Marjinal Erkeklik Biçimleri

Tablo 3.6.3.4.1. Yakamoz S-245 Dizisinde Cem Karakteri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Cem, madde bağımlısıdır. Arman ve Defne sürekli onu uyarır.	Cem karakteri toplumsal normlara uymayan bir yapıya sahiptir.
	Cem, mücadele etmek istemediği için intihar eder.	Cem, yeni yaşam şartlarına ayak uyduramaz, marjinal erkeklik biçimine dahildir.

Cem karakteri, Arman ve Defne ile üniversite arkadaşıdır. Cem, şakacı, hareketli ve çocuksu bir karaktere sahiptir. Öte yandan Cem, üniversite yıllarında da dizinin geçtiği zaman olan Güneş patlamalarının yaşandığı zamanda da madde bağımlısıdır. Arman ve Defne, Cem’i madde bağımlılığı konusunda takip eder, bırakması konusunda uyarırlar. Cem, bu özellikleriyle marjinal erkeklik biçimine dahildir. Tablo 3.6.3.4.1’de yer alan ilk göstergede Arman, Cem’i

uyarmaktadır. Cem ise “kazık kadar adam” olduğunu söyler ve “Defne annem de uyardı beni” der. Cem, arkadaşlarının kendisini çocuk gibi gördüğünü düşünmektedir. Tabloda yer alan ikinci göstergede ise Cem, hayatta kalma mücadelesine devam etmek istemediği için Yakamoz’a inmez ve Güneş’in karşısında durarak intihar eder. İlk göstergenin düz anlamı, Cem’in Arman’la ilişkisini vermektedir. İkinci göstergenin düz anlamı ise Cem’in mücadele etmek istemediği ve yorulduğu için intihar ettiğini vermektedir.

Marjinal erkeklik, sınıf, ırk, engellilik durumu gibi çeşitli değişkenlerle toplumsal cinsiyet dışında kalan ve bu özellikleriyle ideal tipten dışında bulunarak “marjinal” olarak nitelendirilebilecek bütün erkeklikleri kapsamaktadır (Sığın ve Canatan, 2018: 169). Bu tanımdan yola çıkarak, Cenk karakterinin madde bağımlılığı, yaşının olgunluğunda davranmaması ve üniversite arkadaşları olan Arman ve Defne tarafından sürekli öğüt verilip takip edilmesi, Cenk’in ideal tipten dışında kaldığını göstermektedir. Tabloda yer alan göstergelerin yan anlamları, Cenk’in öteki erkeklik biçimi olarak marjinal erkeklik biçimine dahil olduğu ve ötekilikten dolayı yeni yaşam şartlarına ayak uyduramadığını vermektedir.

Tablo 3.6.3.4.2. Yakamoz S-245 Dizisinde Marjinal Erkek Biçimi Temsili: Felix Karakteri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Felix, Arman’a soru sorar ancak Arman cevap vermez. Defne uyardığı zaman cevap verir.	Felix, ait olduğu ırk nedeniyle öteki kimliğini taşır.
	Arman ve Defne, gemide buldukları mesajı anlatır. Olan bitenden en son Felix’in haberi olur.	

Felix karakteri, siyahi ve Alman’dır. Arman, ilk tanıştıklarında Türkçe neleri bildiğini sorar. Felix’in bildiği Türkçe kelimeler “merhaba, nasılsın, mantı” gibi kelimelerdir. Denizaltı

araştırma ekibinde Felix dışında herkes Türk'tür ve Felix, marjinal erkeklik biçimine dahildir. Connell'in tanımına göre marjinal erkeklik biçimine dahil olan siyahi erkekler, toplumsal bir otorite sağlayamaz (Connell, 2019b: 156). Tablo 3.6.3.4.2'de yer alan ilk göstergede Felix, Arman'a kaç metre derinlikte olduklarını sorar. Ancak Arman cevap vermez. Arman'ın cevap vermesi için Defne'nin İngilizce olarak Arman'ı uyarması gerekir. Göstergenin düz anlamı, Arman'ın Felix'i duymadığı ve Defne uyarınca fark edip cevap verdiğini vermektedir. Tabloda yer alan ikinci göstergede ise Arman ve Defne gemide kimsenin olmadığını görmüş ve Kenan'ın mesajını bulmuştur. Denizaltı Oya'ya geri döndüklerinde neler olduğunu Türkçe anlatırlar. Felix, ne olduğunu anlayamaz ve birkaç kere sormak durumunda kalır. Dünya'da yaşanan felaket olayını en son Felix öğrenir. Göstergenin düz anlamı, Felix'e ayrıca açıklamaları gerektiğini vermektedir. Öte yandan her iki göstergenin yan anlamı da Felix'in sorularına cevap verilmemesi ve olanları en son öğrenen kişi olmak zorunda kalmasıyla, karakterin ait olduğu marjinal erkeklik biçimi pekiştirilmektedir. Göstergelerin yan anlamları, Felix'in öteki erkeklik biçimi olarak marjinal erkeklik biçimine dahil olduğunu izleyiciye vermektedir. Erkeklik biçimleri ve öteki erkekler, yeniden üretilmiştir.

3.6.3.5. Sınıf Atlayan Erkeklikler

Tablo 3.6.3.5.1. Yakamoz S-245 Dizisinde Arman Karakterinin Kabul Görüşü

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Arman, Yakamoz'u tamir edip geldiğinde Umut'la el sıkışırlar.	Arman, Umut'un gözünde sınıf atlamıştır.

Yakamoz S-245 dizisinde Arman ve Umut karakterleri hep karşı karşıya gelen zıt karakterlerdir. *Yakamoz*'da yaşanan patlamanın ardından torpido bölgesinde bir delik meydana gelir. Patlamada Erenay Komutan'ın hayatını kaybeder ve Umut, Birinci Komutan olur. Gemideki en yetkili kişi olan Umut, iktidar ve güç sahibi olarak erkeklik biçimleri arasında hegemonik erkekliğini pekiştirmiştir.

Yakamoz'daki hasarı tamir edecek iki kişi vardır ve bu kişiler Arman ve Yonca'dır. Tablo 3.6.3.5.1'de yer alan göstergede, Arman ve Yonca, yüzey tamirini bitirip geri gelir. Umut

ve Arman, ilk defa el sıkıştır ve Umut, Arman'ı tebrik eder. Arman, Umut tarafından kabul görmüştür. Göstergenin düz anlamı, Arman'ın Umut tarafından kabul görüldüğünü vermektedir. Göstergenin yan anlamı ise Umut'un gözünde Arman'ın erkeklik biçimleri arasında sınıf atladığını ve erkekliğinin kabul gördüğünü vermektedir. Arman, kabul görmek için herkesin yararına bir şey yapmalıdır.

Tablo 3.6.3.5.2. Yakamoz S-245 Dizisinde Arman Karakterinin Erkeklik Biçimleri Arasında Sınıf Atlaması

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Arman, mürettebatın güvenini kazanır.	Arman ve Umut karakterleri, erkeklik biçimleri arasında sınıf değiştirmiştir. Artık Arman, Umut'tan daha güçlüdür.
	Umut, iktidarını kaybetmiştir.	

Umut, Yakamoz'un sığınak arama sürecinde denizaltındakilerin fikirlerini görmezden gelerek kendi doğru bildiğini yapar. Mürettebata sormadan rota çizer, Defne'nin ölümüne sebep olur, Arman'ın babası ile ilgili gerçekleri öğrendiğinde Arman'ı torpido bölümüne kilitler, yemek vermez. Umut'un sert kararları, denizaltı araştırma ekibinin ve Arman'ın tepkisini çeker. Umut, kilitli kaldığı sürede Yonca'yı telsiz bağlantısını açık bırakmasına ve Umut'un güvenilir biri olmadığına ikna eder. Arman, Umut'un şartlarını kabul edeceğini ancak değer verdiği iki askeri geride bırakması gerektiğini söyler. Umut bunu kabul eder ancak o sırada bütün mürettebat telsiz bağlantısından konuşmayı dinlemektedir. Bunun üzerine Yonca, Umut'u Birinci Komutanlık görevinden alır. Umut, kendini kaybederek bir askerin eline silah verir ve kendisini vurmasını söyler. Asker, Umut'un ihaneti karşısında hayal kırıklığı yaşar ve kendini

kaybederek kendini vurmak ister. Tablo 3.6.3.5.2’de yer alan ilk göstergede Arman, askerin karşısına geçer ve kendini silahın önüne atarak herkesi korur. Arman bu sayede bütün askerlerin güvenini kazanır. Göstergenin düz anlamı, Arman’ın güven kazandığını vermektedir. İkinci göstergede ise Umut, bütün iktidar ve gücünü kaybetmiş ve üzgündür, yere çöker. Göstergenin düz anlamı, Umut’un iktidarını ve gücünü kaybettiğini vermektedir. Tabloda yer alan birinci göstergenin yan anlamı Arman’ın Yakamoz içinde güç kazandığını, askerlerin güvenini de kazanarak erkeklik biçimleri arasında sınıf atladığını ve kesin bir biçimde hegemonik erkeklik biçiminde dahil olduğunu göstermektedir. İkinci göstergenin yan anlamı ise Umut’un hegemonik erkeklik sınıfını kaybettiğini, askerlerin güvenini de kaybederek erkeklik biçimleri arasında öteki olduğunu göstermektedir. Tablo 3.6.3.5.2’de her iki karakterin de erkeklik sınıfı değişmiştir.

3.6.4. Terzi Dizisinde Erkeklik Biçimleri ve Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi

Terzi dizisi, ünlü bir terzi olan Peyami’nin hayatını konu edinmektedir. Peyami, çocukluk arkadaşı Dimitri’nin bekarlığa veda partisinde Kars’ta yaşayan dedesinin öldüğünü öğrenir. Peyami, babaannesi Sülün Hanım ve zihinsel ve bedensel engelli babası Mustafa ile İstanbul’a döner. Babasını herkesten saklamıştır. İstanbul’a dönen Peyami, Dimitri’nin nişanlısı Esvet için gelinlik dikmektedir. Prova için Dimitri’nin evine gider. Dimitri ve annesi, aile geleneklerine göre düğünden önce hiçbir erkeğin kadını gelinlikle göremeyeceğini söyler. Peyami, aile geleneklerine uymak için gözleri bağlı bir şekilde Esvet’in ölçülerini alır. Provanın sonra Peyami ve yardımcısı Suzan’ın gizlice konuşmalarını dinleyen Esvet, Dimitri’den kaçmak için Peyami’nin evine gelir ve babası Mustafa için bakıcılığa başvurur. Kendini Firuze olarak tanıtır. Dimitri ve ailesi, Esvet’i bulmaya çalışırken Esvet, Dimitri’nin şiddetinden ve onunla evlenme zorunluluğundan kaçmaya çalışır. Esvet bir süre yakalanmadan Peyami’nin yanında gizlenmeyi başarır. Peyami, Esvet’in gerçek kimliğini öğrendikten sonra da onu saklamaya çalışır. Esvet ve Peyami aşık olurlar ve dizinin son bölümünde Dimitri ve Peyami arasında hesaplaşma yaşanır. Dizinin diğer karakterleri Peyami’nin babaannesi Sülün Hanım, babası Mustafa, yardımcısı Suzan, Dimitri’nin anne ve babası Lia ve Ari, Esvet’in üvey anne ve babası İrini ve Faruk’tur. Dizinin ilk sezonu 2023’te yayınlanmış ve aynı yıl ikinci sezon ve final sezonu olan üçüncü sezon da yayınlanmıştır.

3.6.4.1. Erkeklik ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi

Tablo 3.6.4.1.1. Terzi Dizisinde Peyami Karakterinin Defilesi




Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Peyami, modelin üzerinde bozulmuş olan elbiseyi düzeltir.	Kıyafeti tasarlayan erkektir ve tasarımı taşıyan kadına cansız bir manken gibi davranılır. Modelin üzerinde elbiseyi düzeltmek için yırtmak dahi normaldir.
	Peyami'nin defilesi.	Defilede kıyafetleri tasarlayan bir erkekken onu taşıyan ve cansız manken gibi duran modeller kadınlardır.

Terzi dizisi, ünlü ve başarılı bir terzi olan Peyami'nin defilesinin kulisinde başlar. Kuliste büyük bir koşturmaca vardır ve Peyami, modellerin çoğuna son dokunuşlar yaparak onları sahneye hazırlar. Modeller, bedenleri üzerindeki dokunuşlara ve değişikliklere alışık görünmektedir. Bir gösteri nesnesi olarak sahnede yerlerini alırlar. Modeller adeta cansız birer mankendir. Defile sona ererken bütün modelleri arkasına alarak yürüyen Peyami, tebriklerin ve alkışların sahibidir. Tablo 3.6.2.1.3'te yer alan göstergelerin düz anlamı, Peyami'nin hazırlık anlarını ve defile sonrasında mankenlerle birlikte podyum yürüyüşünü göstermektedir.

Peyami, terziliği dedesinden öğrenmiştir ve büyük bir moda evi vardır. Kadın elbiseleri tasarlamaktadır. Gilman'a (2022: 48) göre "şapkacıların, terzilerin, kuaförlerin en iyisi ve tüm süslü giysiler ve takılarının ustaları ve tasarımcıları erkektir. Kadınlar da tıpkı diğer konularda olduğu gibi üretmekten ziyade tüketen taraftadır. Günümüzde kişisel süslerin büyük bir kısmını üzerlerinde taşır fakat dekorcu olan erkektir.". Gilman'ın da belirttiği gibi terzi, erkektir. Kadın ise dizide tüketmekten de ziyade adeta arada bir konumdadır. Tasarımların ne üreticisi ne de

tüketicisidir, yalnızca sergilenmesini sağlar. Bu durum ise modelleri toplumsal cinsiyet rolleri açısından ikincil konumundan daha da uzakta bir yerde konumlandırır. Göstergelerin yan anlamı ise erkek karakterin, kadın üzerinde istediği değişikliği yapabildiğini ve podyum yürüyüşünde de görüldüğü gibi kadının arka planda ve ikincil konumda, erkeğin sahnenin ve toplumun önünde görünür konumda olduğunu göstermektedir. Göstergenin yan anlamı, toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak güç sahibi erkek görüşünü yeniden üretmektedir.

Tablo 3.6.4.1.2. Terzi Dizisinde Gelinlikler

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Dimitri, Esvet'in gelinliğinin yanında ona doğru konuşmaktadır.	Dimitri, gelinlikle konuşmaya başlar ancak gelinliği giyen kimse yoktur. Gelinliği giyen birinin olup olmaması önemli değildir. Esvet, sandığa kilitlenmiştir.
	Mustafa ve Esvet'in nikahı.	Esvet, Dimitri'nin yanına dönmek için işe devam etmek ister ancak bunun için Sülün Hanım'ın zoruyla Mustafa'yla dini nikah kıyılması gerekmektedir.
	Mustafa ve Kiraz'ın nikahı.	Esvet ve Mustafa'nın nikahının kıyıldığı sahnede, paralel kurguyla yıllar önce Kiraz'ın da aynı şeyi yaşadığı izleyiciye sunulur.



Tablo 3.6.2.1.9'da *Terzi* dizisinde gelinlik içeren üç göstergeye yer verilmiştir. Bu göstergelerden ilkinde Dimitri, odaya girdiğinde gelinliğin yanına gelerek onunla konuşmaktadır. Ancak gelinliği giyen kimse yoktur, gelinliği giyecek olan Esvet, Dimitri tarafından sandığa kilitlenmiştir. Gelinliği giyen kimsenin olmaması ancak yine de Dimitri'nin

ona bakarak konuşması, gelinliğin aslında bir nesne olarak önemli olduğunu göstermektedir. Gelinlik, özenle asılmış beklerken Esvet, fiziksel şiddete uğramış ve sandığa kilitlenmiştir. Göstergenin düz anlamı, izleyiciye Dimitri'nin Esvet'le konuştuğu izlenimini vermektedir. Göstergenin yan anlamı ise gelinliği giyecek olan Esvet'in değil, gelinliğin, evlilik ve aile kurumlarının önemli olduğunu vermektedir. Nesne, kendi başına önem taşımaktadır.

Tabloda yer alan ikinci göstergede ise Mustafa ve Esvet'in dini nikahı kıyılmaktadır. Esvet, Dimitri'nin evinden kaçıp Peyami'nin yanında kendini Firuze olarak tanıtmış ve Mustafa'nın bakıcısı olarak işe girmiştir. Esvet, gidecek başka yeri olmadığını söylemiştir. Dimitri'nin uyguladığı şiddetten, zorla evlendirilmekten kaçmak için başka bir erkeğe sığınmak zorunda kalmıştır. Esvet, hiç tanışmadığı Peyami'nin evine sığınmış ve işine devam etmek için Mustafa'yla dini nikahla evlenmek zorunda kalmıştır. Tabloda yer alan ikinci göstergenin düz anlamı, Esvet'in işe ve kalacak yere ihtiyacı olduğunu ve Dimitri'den kaçmak için her şeyi kabul ettiğini vermektedir. Göstergenin yan anlamı ise Mustafa ve Esvet'in dini nikahının Esvet için bir kurtuluş olduğunu vermektedir. Kadının istemediği bir evlilikten ve fiziksel şiddetten kurtulmasının tek yolu, başka bir erkekle evlilik yapmaktır.

Tabloda yer alan üçüncü ve son göstergede ise, Mustafa ve Kiraz'ın nikahının, Mustafa ve Esvet'in nikahıyla paralel kurgu yöntemiyle verildiği göstergedir. Ancak izleyiciye gelinin Kiraz olduğunu bilgisi bu bölümde henüz verilmemiştir. Göstergenin düz anlamı, paralel kurgu vasıtasıyla yıllar önce bir kadının daha aynı şeyi yaşadığını vermektedir. Evlenen kadının kim olduğu, neden Mustafa ile evlendirildiği gibi bilgiler izleyiciye sunulmamaktadır. Sahnede önemli olan, Mustafa'nın bakıcısı olmak için başka bir kadının da onunla evlenmesidir. Kadının ve özelliklerinin hiçbir önemi de yoktur. Üçüncü göstergede yer alan sahnede yine aynı ailenin, akıl sağlığı yerinde olmayan Mustafa ile iki kadına da dini nikah yaptırması, yan anlamı kadınların kaderinin bu olduğunu vermektedir. *Terzi* dizisinde kadınların çıkış yolu evlilik olarak verilmektedir.

Tablo 3.6.4.1.3. Terzi Dizisinde Kadın ve Erkek Çalışanlar

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Peyami, yardımcısı Suzan ile atölyesine gelir. Kapıda onları çalışanları Sema karşılar.	Kadın çalışanlar Peyami'nin yardımcılarıdır.
	Üst katta iki erkek terzi, dikiş makineleriyle çalışmaktadır.	Erkek çalışanlar, Peyami'nin terzileridir.

Dizide Peyami, Kars'taki cenazesinin ardından İstanbul'a babaannesi ve babası ile birlikte geri döner. Yardımcısı Suzan ile birlikte atölyesine gelen Peyami, çalışanları tarafından karşılanır. Peyami ve Suzan'ı girişte Sema karakteri karşılar. Sema, Peyami'nin çantasını alır ve ceketini tutar. Üst katta ise iki erkek karakter, dikiş makineleri ile masa başında çalışmaktadır. Peyami ve Suzan üst kata geldiklerinde erkek çalışanlar ayağa kalkıp Peyami'yi karşılamak için yanlarına gelir. Tablo 3.6.4.1.3'te yer alan göstergelerde kadınlar, Peyami'nin yardımcılarıdır. Suzan, Peyami'ye eşlik eder, onun isteklerine çözümler bulur. Erkek çalışanlar üst katta makinelerin başında ve oturarak çalışırken Sema karakteri, Peyami'yi kapıda karşılar.

Çalışmada yer alan Tablo 3.6.4.1.1'de de ("Peyami Karakteri ve Defilesi" adlı tablo) belirtildiği üzere Gilman (2022: 48), şapkacı, terzi ya da kuaför gibi aslında günlük hayatta dişil olanla daha çok ilişkilendirilen alanların hepsinde bu işlerin ustaları ve tasarımcılarının erkek olduğunu söylemektedir. Tablo 3.6.4.1.3'te dikiş yapan terzilerin erkek olduğu, kadın çalışanın kapıda karşılama, ceket ve çanta tutma gibi görevleri olduğu görülmektedir. Erkek çalışanların aksine Sema, dizi boyunca da hiç dikiş makinesinde çalışırken görülmemektedir. Peyami, Esvet'in gelinliğinin ölçülerini almaya gittiğinde yanlış ölçüleri alanın Sema Hanım olup olmadığını sorar. Dizide kadınlar, bir işin ustaları olarak görülmez. Tablo 3.6.4.1.3'te yer alan göstergelerin düz anlamı, Peyami'nin atölyesinde çalışma ortamını göstermektedir.

Göstergelerin yan anlamları ise erkeklerin işin ustaları ve tasarımcıları olduğunu, kadınların ise ikincil görevlerde çalıştığını vermektedir. Toplumsal cinsiyet rollerine dayalı çalışma standartları ve iş bölümü, dizide yeniden üretilmektedir.

Tablo 3.6.4.1.4. Terzi Dizisinde Esvet ve Peyami Karakterleri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Esvet, Dimitri'ye gerçekleri söylememesi için Peyami'ye yalvarır.	Kadının kaderini erkek karakter belirlemektedir.
	Peyami cevap vermez.	

Esvet, yetiştirme yurdunda büyümüştür. Üvey annesi İrini ve üvey babası Faruk, onu yetiştirme yurdundan alıp eve getirmiştir. İrini ve Faruk'un oğlu Umut, engelli bir çocuktur. Esvet'i ise Faruk'a bakmaları için yanlarına almışlardır. Esvet, dizinin şimdiki zamanında Dimitri'den kaçtığına ise İrini, Esvet'in hiçbir yeri bilmediğini, hiçbir yol bilmediğini ve gidecek yeri olmadığını söylemiştir.

Esvet, Mustafa'nın bakıcısı olarak çalışmaktadır. Mustafa, Peyami'nin evindeki atölyesine oyun oynamak için çıkar ve gelinliği görür. Esvet'le dini nikahla evlenen Mustafa, Esvet'e “gelin” diyerek gelinliği giymesini ister. Bu sırada Peyami, evdeki atölyesine gelir. Peyami, Esvet'in gerçek kimliğini anlar. Esvet'i tanimasındaki en büyük neden, Esvet'in üzerinde gelinliği görmesidir. Tablo 3.6.4.1.4'de yer alan göstergelerde Esvet, “Bana neler yaptığını bilerseniz, çok korktum” der. Peyami neden en yakın arkadaşında saklandığını sorduğunda ise Esvet, en yakın arkadaştıysanız bilirsiniz neler yapabileceğini, diye cevap verir. Bu cevabın üstüne Peyami, Dimitri'nin neler yapabileceğinin farkına varır. Göstergenin düz

anlamı, Peyami'nin gerçekleri anladığını ve Esvet'in başka kurtuluşu olmadığını vermektedir. Göstergenin yan anlamı ise kadın karakterin hayatının erkek karakterin kararına bağlı olduğunu verir. Göstergenin yan anlamı, kadının çaresiz olduğunu vermektedir. Dizide kadının ikincil, bir erkeğe tabii konumunu ve evlenmekten ya da bir erkeğin korumasına muhtaç olmaktan başka şansı olmadığını vermektedir. Erkek, kadın için belirleyicidir.

3.6.4.2. Hegemonik Erkeklik, Şiddet ve Güç

Tablo 3.6.4.2.1. Terzi Dizisinde Peyami Dede Karakteri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Dizide yer alan flashbackte Peyami Dede karakteri verilmektedir.	Peyami Dede, hegemonik erkeklik biçimine aittir.

Terzi dizisinde Peyami karakterinin ismi, dedesi olan Peyami'den gelmektedir. Tablo 3.6.4.2.1'de yer alan göstergede görülen Peyami Dede, Kars'ta yaşayan varlıklı bir erkektir. Sağlıklı ve güçlü olan Peyami Dede, yaşadıkları konağın ağasıdır, inanç sahibidir. Sancar'ın hegemonik erkek tanımları arasında yer alan "(...) beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar" tanımlarına uymaktadır (Sancar, 2020: 30). Torununa ismi verilen, zengin, konak ağası olan Peyami Dede, hegemonik erkeklik biçimine aittir. Tabloda yer alan göstergenin yan anlamı, Peyami Dede'nin konumunu vurgulamaktadır. Peyami, okulda herkes babasıyla dalga geçtiği için ağlayarak dedesinin yanına gider. Dedesinden babasını saklamasını ya da babasının *deli* olduğunu kimsenin bilmediği bir yere gitmek ister. Bunun sonucunda güç ve iktidar sahibi olan Peyami Dede, herkesin Mustafa'yı öldü bilmesini sağlar. Güç ve iktidar sahibi bir erkek, bir insanın hayatını nasıl yaşayacağına karar verme yetkisine sahiptir.

Tablo 3.6.4.2.2. Terzi Diziğinde Dimitri Karakteri ve Şiddet

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Dimitri ve Esvet'in odası dağılmış, eşyalar kırılmıştır.	Esvet, Dimitri'yi sevmediği ve onunla evlenmek istemediği için fiziksel şiddete maruz kalmaktadır.
	Dimitri, yerde ağlayan Esvet'in başında durur.	

Terzi dizisinde, Esvet ailesinin zoruyla Dimitri ile nişanlanmıştır. Dimitri, Esvet'e aşığıdır ancak Esvet Dimitri'yi sevmemektedir. Tablo 3.6.4.2.2'de yer alan ilk göstergede Dimitri ve Esvet'in dağılmış odası ve kırılmış eşyalar görülmektedir. Göstergenin yer aldığı sahnede, Dimitri ve Esvet odaya ilk defa girer. Dimitri, odayı Esvet'in zevkine göre yaptırdığını söyler. Dimitri için oda, onların *aşk yuvasıdır*. Ancak sahnenin devamında kamera pan hareketi yaparken dış sesten Dimitri'nin bağırması, kırılan eşya sesleri ve Esvet'in acı çeken sesi duyulur. Dimitri, Esvet'e fiziksel şiddet uygulamıştır. İkinci göstergede ise Esvet, yaşadığı şiddetin ardından acı içinde ağlamaktadır. Göstergenin yer aldığı sahnede Dimitri, "Esvetçik mutsuz, Esvetçiğin yüzü gülmüyor. Neden acaba? Esvetçiğin yalnız kalıp düşünmesi lazım." diyerek Esvet'i sandığa kilitletler.

Erkek, kadının karşısında sevgili, baba ya da koca gibi farklı rollerde, şiddeti uygulayabilen bir güce sahiptir. Bu güç, kabullenme, saygı görme ya da sorun çözme gibi amaçlarla şiddete dönüşebilmektedir (Türk, 2015: 91-92). Şiddet, erkek tarafından sorun çözme yöntemi olarak kullanılmaktadır. Tabloda yer alan göstergelerde Dimitri, kendisini sevmeyen Esvet'le birlikte yaşamak için bir oda hazırlatmış, Esvet mutsuz ve üzgün olduğu için ise ona fiziksel şiddet uygulayıp sandığa kilitlemiştir. Dimitri karakteri, genç, zengin, güçlü ve

cesurdur. Zaman zaman babasına dahi karşı çıkabilmekte, istediği gibi davranabilmektedir. Bu özellikleriyle hegemonik erkeklik biçimine dahildir. Tabloda yer alan göstergelerin yan anlamı, Dimitri karakteri üzerinden hegemonik erkeklik ve şiddet ilişkisini güçlendirmektedir. Erkek, karşısındaki kadın kendisini sevmediği için sorun çözme ve kendini kabul ettirme amacıyla kadına şiddet uygulayabilmektedir.




Tablo 3.6.4.2.3. Terzi Dizisinde Dimitri Karakteri, Şiddet ve Güç

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Dimitri yere düşen ahşap kadın heykeline öfkeyle bakar.	Heykel, Esvet'i temsil etmektedir.
	Heykeli ayağıyla ezer.	

Dizide, Esvet Dimitri'den kaçtığı için Dimitri, üzgün ve sinirlidir. Dimitri, Esvet'in ailesine hesap sorarken kendi ailesi ile de sürekli kavga içindedir. Dimitri, kendini kaybedip Esvet'le birlikte yaşamak için yaptırdığı odadaki eşyaları dağıtır ve kırar. Dimitri, kendi bunalımını çözmek için de şiddete başvurmaktadır. Bu durum, hegemonik erkeklik ve şiddet ilişkisini güçlendirmektedir. Erkek, bir sorun çözme aracı olarak şiddeti seçmektedir (Türk, 2019: 92). Peyami, odaya Dimitri'nin yanına geldiğinde ise Esvet'e biraz zaman vermesi gerektiğini söyler. Bu durum Dimitri'yi daha da sinirlenir. Tablo 3.6.4.2.3'te yer alan göstergede Dimitri, yere düşen ahşap bir kadın heykelini görür. Ona öfkeyle bakar, “onu bulacağım, onu bulup kendimi hatırlatacağım” der ve heykeli ezer. Göstergelerin düz anlamı, Dimitri'nin Esvet onu terk ettiği içi yaşadığı öfkeyi vermektedir. Göstergenin yan anlamı ise

heykelin Esvet'in yerine geçtiğini vermektedir. Dimitri, Esvet'e sürekli biçimde psikolojik ve fiziksel şiddet uygulamaktadır. Heykeli ezişi, Esvet'in de başına gelecekleri temsil etmektedir.

Tablo 3.6.4.2.4. Terzi Dizisinde Ari Karakteri ve Hegemonik Erkeklik

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Dimitri'nin babası Ari, Dimitri'ye bağırılmaktadır.	
	Dimitri'yi zavallı olarak görmektedir	Dimitri ve Ari karakterlerinin ilişkisinde Ari, baba olduğu için güç ve iktidarın sahibidir. Dimitri'nin erkeklik
	Ari, Dimitri'ye tokat atar ve onu evden kovar.	biçimi, babası karşısında devamlı olarak tehdit altındadır.

Esvet'in evden kaçışının ardından Dimitri, kahvaltıda Esvet'in üvey anne babası olan İrina ve Faruk'tan hesap sormaktadır. Dimitri, kadın olan İrina ve aile içinde tek Türk olan ve aile şirketinde çalıştığı için Faruk'un karşısında güç ve iktidar sahibidir. Dimitri, bu gücü onlardan hesap sorarak kullanır. Ari karakteri ise ailenin en yaşlı üyesidir, zengin ve güçlüdür, Dimitri'nin babası ve aile şirketinin de sahibidir. Ari, geleneksel olarak eve ekmek getiren, ailenin refahını sağlayan (Giddens, 2012: 514) ve aile reisidir. Hegemonik erkeklik biçimine

dahildir. Dimitri, babasının karşısında elinde tuttuğu güç ve iktidarı kaybeder. Tablo 3.6.4.2.4’te yer alan ilk iki göstergede Ari, Dimitri’nin Esvet’in ailesine karşı olan tavrı üzerine “Zavallının tekisin. Canı yandığında sağa sola havlamaktan başka bir şey yapmayan sokak köpeğinden farkın bir farkın yok.” der ve masadan kalkıp gider. Tabloda yer alan son göstergede ise Dimitri, eniştesi Faruk’un boğazını sıkılmış, Faruk’u yere düşürmüştür. Dimitri, şiddete başvurarak hegemonik erkeklik konumunu güçlendirir. Ari ise Dimitri’ye tokat atarak evden kovar. Göstergelerin düz anlamı, Dimitri ve Ari arasındaki anlaşmazlıkları ve kavgaları göstermektedir. Göstergelerin yan anlamı ise Ari’nin aile babası olarak güç ve iktidar sahibi olduğu, Dimitri’nin babasının karşısında hegemonik erkeklik biçimini kaybettiğini vermektedir. Öte yandan göstergelerin yan anlamı, hegemonik erkeklik ve şiddeti ilişkisini yeniden üretmektedir. Son olarak ise erkekliğin kazanılması ve sürekli yeniden üretilmesi gerektiğini göstermektedir.

Tablo 3.6.4.2.5. Terzi Dizisinde Dimitri ve Peyami Karakterlerinin Çocukluğu

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Dimitri ve Peyami karakterlerinin çocukluğuna ait flashback verilmiştir.	Peyami, hegemonik erkeklik biçimine dahildir.

Dizide Dimitri ve Peyami karakterleri, çocukluk arkadaşıdır. Karakterlerin zaman zaman çocukluğuna dair flashbackler verilmektedir. Tablo 3.6.4.2.5’te bulunan gösterge de bu flashbacklerden birine aittir. Tabloda yer alan göstergede, Dimitri’nin babası Ari, çocukları bir atın doğum yaptığı ahıra götürür. Doğan tay Dimitri’nin olacaktır. Ari Dimitri’nin atının doğumu izlemesi gerektiğini söyler. Ancak Dimitri, gördüklerinden korkar, Ari onu tutsa da Dimitri kaçar. Peyami ise yüzünde gülümsemeyle doğumu izler. Atın doğumu bittiğinde Peyami, Dimitri’nin yanına gelir. Dimitri, köyde ilk kez gördüğünde korktuğunu ancak sonra alıştığını söyleyen Peyami’ye sinirlenir. Dimitri korkmadığını, iğrenç bulduğunu söyler. Dimitri, babası Ari’nin etkisiyle duygular alanından uzaklaşmaktadır. Sosyal öğrenme teorisine göre, erkekler geleneksel toplumlarda kadınlara göre daha yüksek ücretle kadınlardan daha fazla ev dışında çalışmakta ve daha fazla otorite, statü ve güç sağlayan konumlara sahip olmaktadır (Osborne, 2004: 17). Çocuğun toplumsal cinsiyet rollerini öğrenmesinde sosyal çevrenin ve özellikle ebeveynlerin rolü olduğunu öne süren sosyal rol teorisine göre cinsiyete

özgü davranışları öğrenme süreci, cinsiyet rolleri arasında ayrım yapmayı da içermektedir (Osborne, 2004: 18). Ari, oğlunu korktuğu bir doğumu izlemeye ve duygularından uzaklaşmaya zorlar. Duygular alanı, dişil alana tabiidir. Dimitri ise korkmadığını, iğrenç bulduğunu belirterek babasından öğrendiği erkeklik rollerini pekiştirmek ister. Ancak Ari, tayı Peyami'ye verir. Peyami, tayın doğumunu korkmadan izlemiştir. Ari, "Korkakların hiçbir şeyi olmaz. Bu tay senin." diyerek Peyami'nin benimsediği toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirir. Tabloda yer alan göstergenin düz anlamı, Dimitri ve Peyami arasında çocukluktan itibaren farklılık olduğunu göstermektedir. Ari'nin hegemonik erkeklik biçiminde yer almakta ve çocukları da erkek toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranışlar içinde görmek istemektedir. Ari için Peyami, bu role daha yakındır. Korkusuz, cesur ve söz dinleyen çocuk Peyami'dir. Göstergenin yan anlamı çocukların, toplumsal cinsiyet rolleri ve erkeklik biçimlerinde konum elde edebildiğini vermektedir. Göstergenin yan anlamı, Peyami'nin hegemonik erkeklik biçimine yakın olduğunu vermektedir.

3.6.4.3. İşbirlikçi Erkekler

Tablo 3.6.4.3.1. Terzi Dizisinde Faruk Karakteri ve İşbirlikçi Erkeklik Biçimi

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
 	<p>Ari, Faruk'u şirketinde satın alım müdür yapar.</p>	<p>Ari, Faruk'un Esvet'in bulunmasına yardım etmesi için onu şirkette satın alım müdürü yapar. Faruk yeni görevinden çok memnundur.</p>

Esvet, Dimitri'den kaçtıktan sonra gerçek kimliğini saklayarak Peyami'nin yanında işe başlar. Esvet, yalnızca babasını arar ve görüşmek istediğini söyler. Faruk, gizlice Esvet'i görmeye gider ancak Dimitri, Faruk'u takip etmektedir. Esvet, Dimitri'den tekrar kaçmayı başarır. Eve döndüklerinde Faruk, Esvet'i ikna etmek için gittiğini, yalnız gitmezse kendisiyle konuşmayacağını düşündüğü için yalnız gittiğini ve amacının Esvet'i geri getirmek olduğunu söyler. Faruk, Ari'nin şirketinde çalışmaktadır. Tablo 3.6.4.3.1'de yer alan göstergelerde Ari, Faruk'un Esvet'i geri getirmesi için onu şirkette yükselterek satın alım müdürü yapmıştır. Ari, şirkette güvenebilecekleri birine ihtiyaç duyduklarını ve Faruk'tan güvenilir kimse olmadığını söyler. Faruk'a yeni bir ofis verir. Gördükleri karşısında şaşırان ve etkilenen Faruk, mutludur. Tabloda yer alan göstergelerin düz anlamı, Ari'nin Faruk'u önemli bir pozisyona terfi ettiğini ve Faruk'un yeni ofisi karşısında mutlu olduğunu göstermektedir.

İşbirlikçi erkeklikte erkeklerin büyük bir kısmı, kadınların ikincil konumundan ve tabi kılınmasından faydalanmaktadır (Connell, 2019a: 271). İşbirlikçi erkekler, hegemonik erkeklik biçimine uymamaktadır ancak hegemonik erkeklik biçimiyle bir sorun da yaşamamaktadır (Anbarlı, 2019: 91). İşbirlikçi erkeklerin, hegemonik erkekliğe göz yummasının ve devam etmesini sağlamasının nedeni, bu biçimden yarar sağlamakta oldukları ve çıkarlarını kullanmalarıdır. Faruk, Esvet'in zorla evlendirilmesi ile bir sorun yaşamaz, Esvet'in yaşadığı duygusal ve fiziksel şiddete göz yummaktadır. Faruk, bu tutumu karşısında şirkette önemli pozisyonlar elde ederek çıkar sağlamaktadır. Göstergenin yan anlamı, Faruk'un egemen düzenin sürmesine göz yumarak ve çıkar sağlayarak işbirlikçi erkeklik biçimine dahil olduğunu vermektedir.

Tablo 3.6.4.3.2. Terzi Dizisinde Peyami Karakteri ve İşbirlikçi Erkeklik Biçimi

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Peyami ve Dimitri kavga etmektedir.	Peyami, işbirlikçi erkeklik biçimine dahildir.

Peyami Esvet'in gerçek kimliğini öğrenmiştir. Esvet'e aşık olan Peyami, onu yurtdışına göndereceğini söyler. Peyami, Esvet'i Dimitri'den korumak için yurtdışına gitmesinin en güvenli yol olduğunu düşünmektedir. Ancak Peyami, Dimitri'den gerçekleri bildiğini uzun bir süre saklar, Dimitri'yle yüzleşmez. Esvet'in yaşadığı psikolojik ve fiziksel şiddetten haberdar olup Dimitri'den saklasa da Dimitri'yle konuşmayan Peyami, işbirlikçi erkeklik biçimini yeniden üretmektedir. Düzene karşı koymaz, Esvet'in yasal yollarla Dimitri'den kurtulmasına yardım etmez ve Esvet'i yalnızca saklar. Tablo 3.6.4.3.2'de yer alan göstergede ise Dimitri, Esvet'in Peyami'nin yanında olduğunu öğrenmiştir. Dimitri ve Peyami kavga etmektedir. Göstergenin yer aldığı sahnede Peyami, "Sana kızı bırak demeye geldim" der. Göstergenin düz anlamı, Peyami ve Dimitri arasındaki kavgayı vermektedir. Ancak göstergenin yan anlamı, Peyami'nin bu tutumunun eşitliksiz toplumsal cinsiyet düzeninin sürmesine yardım ederken işbirlikçi erkeklik biçimini pekiştirdiğini göstermektedir.

3.6.4.4. Öteki Erkeklikler: Madun ve Marjinal Erkeklik Biçimleri

Tablo 3.6.4.4.1. Terzi Dizisinde Mustafa Karakteri ve Öteki Erkeklik

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	<p><i>Terzi dizisinde Mustafa karakteri görülmektedir.</i></p>	<p>Mustafa, öteki erkekliklere tabiidir.</p>
		

Terzi dizisinde Mustafa karakteri, Peyami'nin babasıdır. Mustafa zihinsel ve fiziksel engellidir. Dizide yer alan flashbacklerde görüldüğü üzere Mustafa, Peyami çocukken onunla

çocuk gibi oyun oynamaktadır. Peyami, dedesine ya babasını saklamasını ya da babasının *deli* olduğunu kimsenin bilmediği bir yere gitmek istediğini söyler. Peyami Dede, oğlu Mustafa'yı herkesin öldü bilmesini sağlar ve onu evde saklar. Mustafa, toplumsal cinsiyet rolleri ve egemen erkeklik biçimlerinin dışında kalmaktadır. Peyami'yi yıllar sonra ilk defa gördüğünde ona "Peyami baba" diye seslenir. İdeal olan rollerin dışında olan Mustafa, *ötekidir*. İdealin dışında olan Mustafa, toplum içine çıkarılmamakta ve toplumdaki gizlenmekte/dışlanmaktadır. Oğluna karşı geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin yüklediği babalık rollerini yerine getiremez. Mustafa, bu özellikleriyle marjinal erkeklik biçimine dahildir. Tablo 3.6.4.4.1'de yer alan göstergelerde Mustafa'nın flashbackte ve dizinin zamanında nasıl görüldüğü verilmiştir. Göstergelerin düz anlamı, Mustafa karakterinin zihinsel ve fiziksel engel durumunu vermektedir. Göstergelerin yan anlamı ise Mustafa karakterinin idealin dışında olduğunu ve bu yüzden marjinal erkeklik biçimine dahil olduğunu vermektedir. Mustafa'nın saklanması ve toplumsal hayata karışmasının engellenmesi, öteki olarak görülen erkeklerin toplumsal dışlanmasını yeniden üretmektedir.

Tablo 3.6.4.4.2. Terzi Dizisinde Marjinal Erkeklik Biçimi ve Faruk Karakteri

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Faruk, Dimitri'ye iyi geceler demediği için özür diler	Faruk, Dimitri karşısında ötekidir, marjinal erkeklik biçiminde yer almaktadır.
	Faruk, Dimitri tarafından fiziksel şiddete maruz kalmaktadır.	

Dizide Faruk karakteri, Dimitri'nin ailesindeki tek Türk karakterdir. Ailenin şirketinde çalışmaktadır. Sessiz ve güçsüz bir karakter olan Faruk, toplumsal cinsiyet rollerinin erkek

olarak kendisinden beklentilerini karşılayamaz. Tablo 3.6.4.4.2’de yer alan ilk göstergede Faruk, Dimitri’ye iyi geceler demeden odasına gittiği için Dimitri’nin tepkisini çeker. Faruk, dalgın olduğunu söyleyerek özür dilemek zorunda kalır. İkinci göstergede ise Esvet’le buluşan Faruk, aileye haber vermeden gittiği için Dimitri tarafından fiziksel şiddete uğramaktadır. Tabloda yer alan göstergelerin düz anlamları, Dimitri’nin Faruk üzerinde sahip olduğu güç ve iktidarı vermektedir. Ataerkil yapıdaki toplumlarda, farklı olan ırk, sınıf ya da etnisiteye dahil olmak (Orhun ve Delibaş, 2021: 26), marjinal erkeklik biçimine dahil olmayı beraberinde getirmektedir. Faruk, bu özellikleriyle marjinal erkeklik biçiminde yer almaktadır. Tabloda yer alan gösterilerin yan anlamı, Faruk’un Dimitri karşısında öteki olduğunu vermektedir. Tabloda yer alan göstergeler, ataerkil toplumsal düzeni yeniden üretirken erkekler arasındaki hiyerarşiyi desteklemektedir.

3.6.4.5. Sınıf Atlayan Erkeklikler


Tablo 3.6.4.5.1. Terzi Dizisinde Dimitri Karakterinin Erkeklik Biçimlerinde Sınıf Atlaması

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Dimitri, babasına karşı öfke duymaktadır.	Dimitri, fiziksel tepkilerle babasının konumuna karşı çıkmaktadır.

Dizide Dimitri karakteri, Esvet, Faruk, İrina ve zaman zaman Peyami karşısında güç ve iktidar sahibidir. Dimitri’nin güç ve iktidarının temeli cesur, sağlıklı, beyaz, kentli bir erkek olması, ailesinin ait olduğu sınıf dolayısıyla zengin olması ve istediği gibi davranabilmesinden gelmektedir. Dimitri, bütün bu özellikleriyle kadın ve öteki erkekler karşısında hegemonik erkeklik biçimine dahildir. Ancak babası Ari karşısında erkeklik sınıfını, elinde tuttuğu güç ve iktidarı kaybetmektedir. Bourdieu’ya (2019: 23) göre, erkeklik, "er, erdem ve şeref" kavramlarının merkezinde yer almakta olup, şeref kavramının korunması ve geliştirilmesi, fiziksel erkeklikten ayrı düşünülemez. Erkekler için şeref, cesaret ve güç gibi özellikler büyük bir önem taşımakta ve bu nitelikler, erkekliğin tanımlayıcı unsurları olarak kabul edilmektedir. Babası Ari karşısında hegemonik erkeklik biçimini kaybeden Dimitri, erkeklik biçimini fiziksel

tepki ve şiddetle kazanmaya çalışmaktadır. Sürekli kazanılması ve korunması gereken hegemonik erkeklik, kalıcı bir biçim değildir. Tablo 3.6.4.5.1’de yer alan göstergede Dimitri, babası odada yokken masasının üstüne çıkmıştır. Göstergenin düz anlamı, Dimitri’nin babasına duyduğu öfke ve başkaldırımı vermektedir. Göstergenin yan anlamıysa, Dimitri’nin babasının koltuğuna karşı fiziksel tepki ve şiddet sayesinde konumunu korumaya çalıştığını vermektedir. Dimitri, babasının koltuğuyla babasını birleştirmektedir.

Tablo 3.6.4.5.2. Terzi Dizisinde Dimitri Karakterinin Erkeklik Biçimlerinde Sınıf Atlaması-2

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
	Dimitri ve Peyami, Esvet için kavga etmektedir.	Dimitri, Peyami’nin karşısında hegemonik biçime dahildir.

Dizide Esvet’in gerçek kimliğini öğrenen ve ona aşık olan Peyami, Dimitri gerçekleri öğrendiğinde onunla yüzleşmeye gider. Gitmeden önce, Esvet kendisini neden koruduğunu sorması üzerine Esvet’i öper. Peyami, bu davranışlarıyla toplumsal cinsiyet rollerinin erkekten, kendisinden beklentilerini yerine getirmektedir. Sevdiği kadını korumak ve başka erkekten kurtarmak için cesurca yüzleşmeye gider. Ancak Dimitri’nin saldırılarına karşı fiziksel tepkiler vermez. Peyami, Dimitri’nin istediği gibi davranmasına izin verir. Esvet’i bırakmasını ister. Peyami, Dimitri karşısında ise hegemonik erkekliğin dışındadır. Tablo 3.6.4.5.2’de yer alan göstergede Dimitri, sevdiği kadın için en yakın arkadaşıyla kavga etmektedir. Öfkesini fiziksel şiddetle dışa vuran Dimitri, sevdiğini elde etmeye çalışmaktadır. Dimitri ve Peyami’nin davranışları, toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmekte ve desteklemektedir. Tabloda yer alan göstergede Peyami, Dimitri tarafından yere düşürülmüştür ve fiziksel şiddete maruz kalmaktadır. Göstergenin düz anlamı, Peyami ve Dimitri’nin kavgasını ve Peyami’nin tepki vermeyerek çözmeye çalıştığını göstermektedir. Ancak göstergenin yan anlamı, Dimitri’nin Peyami karşısında güç ve iktidarı elinde tuttuğunu gösterir. Nişanlısının Peyami’nin yanında olduğunu öğrenmesi, aşık olması ve en yakın arkadaşı tarafından ihanete uğradığını düşünmesi, Dimitri’yi dizide haklı göstermektedir. Dimitri, toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranarak

erkeklik biçimleri arasında sınıf atlamış, arkadaşı karşısında hegemonik erkeklik biçimine dahil olmuştur.



SONUÇ

Uzun yıllar boyunca oldukça etkili bir iletişim aracı olan ve geniş kitlelere hitap eden televizyon, internet teknolojilerinde yaşanan gelişmelerden etkilenmiştir. İnternet teknolojilerinin ilerlemesi ve dijital platformların yaygınlaşmasıyla birlikte izleme alışkanlıkları ve biçimlerinde önemli değişimler yaşanmıştır. Günümüzde karasal yayıncılık devam etmekte olsa da internet teknolojilerinde yaşanan gelişmeler sonucunda ortaya çıkan dijital platformların yükselişi, bu alanın etkisini sınırlamış görünmektedir. İnternet teknolojilerinin gelişimi ve internete erişimin artmasıyla birlikte, film ve televizyon içeriklerinin çevrimiçi olarak izlenebilir hale gelmesi, televizyonun evlerdeki vazgeçilmez konumunu zayıflatmıştır. Dijital platformlar yalnızca yeni teknolojik imkanlar sunmakla kalmayıp yapım, dağıtım ve izleme alışkanlıklarında da önemli değişimlere neden olmuştur. Erkeklik biçimleri temsillerinin toplumsal cinsiyet rolleri ile ilişkisini, erkeklik biçimlerinin temsillerinin hangi erkeklik biçimlerine karşılık geldiğini belirlemek, elde edilen erkeklik biçimleri temsillerinin sabit bir konuma mı karşılık geldiğini ortaya çıkarmak, dijital platformlarda yayınlanan yerli dizilerde erkeklik biçimlerinin ve temsillerinin nasıl inşa edildiğini ortaya koymak bu çalışmanın amaçlarıdır. Bu sebeple, Türkiye’de yayın yapan ulusal ve uluslararası dijital platformlar arasında en çok kullanılan platformlardan biri olan Netflix Türkiye’de yayınlanan orijinal içeriklerin incelenmesi önemlidir. Çalışmanın örneklemleri, *Kulüp (2021)*, *Uysallar (2022)*, *Yakamoz S-245 (2022)* ve *Terzi (2023)* dizilerinin birinci sezonlarında yayınlanan bölümlerdir. Örneklemlerin analizinde göstergelim yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın iki temelini oluşturan Barthes’ın gösterge, düz anlam, yan anlam kavramları ve Connell’in erkeklik biçimleri sınıflandırmaları kullanılmıştır.

Geleneksel toplumlarda kadın ve erkeklerin yaşayış biçimleri, alışkanlıkları, davranışları, kamusal ve özel alanlarda konumlandırılma biçimleri, biyolojik cinsiyetleri baz alınarak belirlenmektedir. Bu durum, toplumsal cinsiyet kavramını ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet, cinsiyetlerin kutuplaşmasına ve cinsiyetler arası bir sınıf ayrımına sebep olmaktadır. Aynı zamanda cinsiyetlerin kutuplaşması, toplumsal cinsiyet rollerinin bir göstergesidir. Toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ve erkeklere birbirine zıt görev sorumluluklar yükleyerek günlük yaşamdaki davranışlarını, özel ve kamusal alandaki konumlanışını ve toplumda kaplayacakları yeri belirlemektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri ve bu rolleri benimseyen toplumlar, bireylerin bu belirlenen davranış biçimleri ve konumlarına uygun davranması yönünde koşullamaktadır. Kadınların ev içi, özel alanda yaygın olarak bulunmasını, özel alana ait olduğu için duygusal ve mantığı yerine duygularıyla hareket eden, itaatkâr, ev içi ücretsiz

emeğin sorumlusu olarak çocuk ve ailenin bakımını üstlenmesi beklenmektedir. Erkeklerin ise kadınlardan beklentilerin tam tersini yapmasını, kamusal alanda bulunmasını ve kamusal alanın gereklilikleri olan sorumluluk bilincini, mantıkla hareket etmesini ve para kazanan olmasını, yine kamusal alanın gerekliliği olan cesur ve özgür olmasını beklenmektedir. Günlük yaşam mekanları dahi özel/kamusal, dişil/eril karşıtlıklarıyla belirlenmiştir. Örneğin ev içi alan güvenli bir alanken sokak, tekinsizliklerin mekanıdır ve güvensizdir. Erkek, ideal cinsiyettir ve bu idealleştirme toplumsal kabullere dahildir. Bu görüş, toplumsal cinsiyet rollerinin yanı sıra günlük dile de yansımaktadır. Erkek, ideal olanken kadın, insanlığın devamı için bir yardımcıdır. Erkek, toplumsal cinsiyet hiyerarşisi içinde üstte olan, güç ve iktidar sahibi olanıdır. Kadın ise ikincil konumdadır. Erkekler ve kadınlar, güç, saygınlık ve maddi imkanlar bakımından eşitsiz konumlandırılmakta ve bu konumlandırma sürekli olarak yeniden üretilmektedir.

Erkeklik ve toplumsal cinsiyet ilişkisi, erkekliğin toplumsal cinsiyet düzeni içinde kurulduğunu açığa çıkarmak açısından önemlidir. Yapılan dizilerin analizlerinde, kadın karakterler genellikle ev içi özel alanlarda görüldüğü, kamusal alanda ve iş sahibi oldukları durumlarda ise erkeklerden daha az saygı gören işlerde çalıştıkları ya da erkeklerin daha çok saygı gördüğüne ulaşılmıştır. Erkek karakterler ise kamusal alanda ve iş yaşamında görülürken cesur ve güçlü cinsiyet rolleri korunmaktadır. *Kulüp* dizisinde kadın karakterlerin düşük ücretli ve dansçı, çamaşırıcı gibi ikincil işlerde çalıştığı görülürken erkek karakterlerin sıklıkla daha iyi ücrete ve aşçı, işletmeci, şarkıcı ya da işletme sahibi gibi saygın işlerde çalıştığı görülmektedir. Öte yandan *Kulüp* dizisinde kadınlar ev içi alanda yine duygusal konulardan bahsederken erkek karakterler, ev içinde dahi iş konuşmaktadır. *Uysallar* dizisinde erkek karakterler işveren, baba ya da kadınları cinsel şiddetten kurtaran kahraman erkek temsillerinde görülmektedir. Kadın karakterler ise işe alınmayan, cinsel şiddet mağduru ya da ikincil konumda görülmektedir. *Yakamoz S-245* dizisinde, erkeğin üstün konumu daha somut örneklerle temsil edilmektedir. Erkek karakterler, kadının sorumlu olduğu işlerde dahi daha kontrol sahibi, cesur ve güvenilirlerdir. Kadın karakter asker olsa dahi göreve giderken babası, görevi tehlikeli gördüğü için izin vermeyebilir. Öte yandan erkeğe yüklenen duygusal alandan uzak olma rolü, yine dizide üzüntüsünü ağlayarak göstermek yerine sinirlenerek gösteren karakterlerde yeniden üretilmektedir. *Terzi* dizisinde ise *Kulüp* dizisinde de görüldüğü gibi erkek karakterler modacı, masa başında çalışabilen terziler gibi daha saygın işlere sahipken kadın karakterler manken, asistan, yardımcı ve bakıcı gibi daha ikincil işlerde çalışmaktadır. Kadın karakterlerin hayatına ilişkin söz sahibi olan yine erkeklerdir. Yapılan analizlerde ortaya çıktığı üzere erkek ve kadınlara ilişkin toplumsal cinsiyet rolleri, medya metinleri üzerinden yeniden üretilmekte ve

geleneksel cinsiyet rolleri, pekiştirilmektedir. Bu veriler, çalışmada yer alan “Erkeklik biçimleri ve temsilleri, geleneksel rollerden ayrılmamakta ve erkeklik biçimleri ve toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmektedir.” hipotezini desteklemektedir. Toplumsal cinsiyet düzeni tarafından kadın ve erkekler için kurgulanan toplumsal cinsiyet rollerinin erkeklik biçimleri ile birlikte inşa edildiği ortaya çıkmakta ve bu tez çalışmasında yer alan “Toplumsal cinsiyet ve erkeklik biçimleri temsilleri nasıl inşa edilmektedir?” ve “Erkeklik temsilleri geleneksel rollerden ayrılmakta mıdır?” şeklinde listelenen araştırma sorularına yanıt vermektedir.

Erkeklikler arası hiyerarşiye bakıldığında en üst sırada hegemonik erkeklik bulunmaktadır. Hegemonik erkeklik, toplumsal cinsiyet hiyerarşisi kurmakta; en baskın erkeklik biçimi diğer erkeklik biçimlerinin ve kadınlık hallerinin önüne geçmektedir. Ancak bu üstünlük, her zaman fiziksel şiddet ya da açık bir zorlama anlamına gelmemektedir. Hegemonik erkeklik, toplumsal normlar ve onay yoluyla da pekiştirilmektedir. Sinema ve medya gibi kültürel araçların bu erkeklik biçimlerini görünür kılarak toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmekteki rolü önemlidir. Hegemonik erkeklik, yalnızca kadınları değil, ikincil konumda kalan diğer erkeklik biçimlerini de tahakküm altına almakta ve erkekler arasında güç hiyerarşisi yaratmaktadır. Hegemonik erkekliğin etkileri, erkeklerin sadece toplumsal üstünlük elde etmekle kalmayıp, aynı zamanda bu üstünlüğü sürdürebilmek adına sosyal rolleri yeniden üretme zorunluluğuna işaret etmektedir. Bu yeniden üretim süreci, şiddet ve baskı gibi çeşitli araçları içermekte ve toplumsal ilişkiler içinde, özellikle sınıfsal ve ekonomik farklılıklarla kesişmektedir. Şiddet, hegemonik erkekliğin bir güç göstergesi ve aynı zamanda erkekler tarafından bir çözüm yöntemi olarak kullanılmaktadır. Bu durum, özellikle toplumsal alt sınıflarda erkeklerin egemen erkek figürlere karşı güçsüz hissetmesine yol açmaktadır. Hegemonik erkeklik, kadına özgü ve kadınsı olan her şeyden kaçınmayı gerektirmektedir.

İncelenen dizilerde, hegemonik erkeklik biçimi, hegemonik erkekliğin şiddet ve güçle ilişkisi incelenmiştir. *Kulüp* dizisinde genç, kentli, beyaz, heteroseksüel ve iş sahibi erkek karakterlerin hegemonik erkeklik biçiminde temsil edildiği görülmüştür. Öte yandan dizide, hegemonik erkeklik biçimine dahil olan erkek karakterler, sıkça cinsel şiddetin failidir. Kadın karakterin işine geri dönmesi için, patronu ile birliktelik yaşaması gerekmektedir. Öte yandan şiddetin mağduru olan kadın karakter, sınıf atlayarak hegemonik erkekliğe dahil olmayı başaran erkek karakter tarafından aşkına karşılık vermediği için yine şiddet mağduru olmuştur. Aynı zamanda erkek karakter, kadın yalan söylediği için onu ıssız yerlerde bırakıp gidebilme yetkisine ve gücüne sahiptir. Hegemonik erkeklik biçimi, erkekler arasında da hiyerarşi oluşturmaktadır. Dizide işveren olan erkek karakter, işyeri içinde birçok yetkisi olan işletmecinin karşısında güç ve iktidar sahibidir. *Kulüp* dizisinin dönem dizisi olması sebebiyle

Türkiye’de yaşanan 6-7 Eylül olayları da dizide yer bulmuştur. Olaylara konu olan Rum vatandaşlar başta olmak üzere etnik azınlıklar, saldırıya uğramıştır. Türk ve Müslüman olmak, bu olay özelinde, hegemonik erkekliğin en güçlü olduğu durumdur. Marjinal erkekler, hegemonik erkekler tarafından şiddete maruz kalmıştır. *Uysallar* dizisinde hegemonik erkeklik sıkça farklı şiddet biçimleriyle temsil edildiği görülmüştür. Kadın karakterler, arkadaşlık ya da romantik ilişki içinde oldukları ya da iş hayatında kendilerinden üst konumda olan erkek karakterler tarafından şiddete maruz kalmaktadır. *Uysallar*’da erkek karakterlerin çalışanlarına, sevgililerine, eşlerine ya da arkadaşlarına şiddet uyguladığı görülmektedir. Bu durum, erkeğin toplumsal cinsiyet hiyerarşisi nedeniyle elde ettiği gücü, farklı gerekçelerle şiddete dönüştürdüğü göstermektedir. Erkek karakterler, dizide yer almadığı durumlarda dahi şiddet faili olabilmektedir. Bu şiddet biçimleri, cinsel şiddet, fiziksel şiddet, dijital şiddet, psikolojik şiddet ve gözetleyerek taciz etme şeklinde rastlanmıştır. Dizide hegemonik erkeklik, güç ve şiddet biçimleri somutlaştırılarak yeniden üretilmiştir. *Yakamoz S-245* dizisinin askeri bir denizaltıda geçtiği göz önünde bulundurulduğunda, üst rütbeli asker olan erkek karakterler hem askeri hiyerarşi ve erkeklik biçimleri arasındaki hiyerarşi içinde hem de kadın karakterlerin karşısında hegemonik erkeklik biçimine dahildir. Üst rütbeli erkek karakterlerin hegemonik biçime dahil olmalarından dolayı ellerinde tuttıkları güç ve iktidarı, fiziksel şiddet ve tehditle pekiştirdikleri görülmektedir. Erkek karakterler, ölmekte olan bir erkeğe acıdığı için ateş ederek öldürmekte ve öteki konumunda olan bilim insanlarını ve kadınları tehdit etmekte ve bu gruplara fiziksel şiddet uygulamaktadır. *Terzi* dizisinde hegemonik erkeklik biçimi farklı temsillerle kurulmaktadır. Erkek karakterler, güç sahibi ve aile büyüğü olduğu için hegemonik erkeklik biçimine dahil olmaktadır. Erkek karakter, çocuk yaşta olsa dahi korkusuz, cesur, söz dinleyen ve çocuk olduğu için duygular alanından uzak olduğu için diğer erkek çocuğun karşısında güç sahibi olabilmektedir. Öte yandan *Kulüp* ve *Uysallar* dizilerinde olduğu gibi *Terzi* dizisinde de erkekler, eş ya da sevgili sıfatlarıyla kabul görme biçimi olarak şiddet uygulayabilmektedir. Örnekleme yer alan dizilerde erkek karakterler baba, eş, sevgili, işveren sıfatlarıyla elde tuttıkları gücü, çeşitli şiddet biçimleriyle kanıtlamaktadır. Erkek karakterlerin, kadınlar karşısında ya da hegemonik erkeklik biçimine dahil olmayan diğer erkekler karşısında iktidarın sahibi olduğu görülmektedir. Erkekler arası hiyerarşi ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisi, dizilerde yer alan erkek karakterlerin temsilleriyle somutlaştırılmakta ve yeniden üretilmektedir.

İşbirlikçi erkeklik, hegemonik erkeklik modeline doğrudan karşılık gelmemekle birlikte, hegemonik erkekliğin elde ettiği iktidar ve gücü destekleyerek devamlılığını sağlamaktadır. Bu erkeklik biçimi, hegemonik erkekliğin güç ve üstünlük sağladığı sosyal

alanlardan yararlanmakta; bu nedenle hegemonik kurallarının toplumsal düzeyde korunmasına katkıda bulunmaktadır. İşbirlikçi erkekler, egemen erkeklik biçimine göre yaşamaya çalışırken, bu normların getirdiği avantajlardan fayda sağlamaktadır.

Kulüp dizisinde erkek karakter diğer erkeklerle, âşık olduğu kadın hakkında konuşmakta ve onun hayatını etkilemeye çalışmaktadır. Bu durumda toplumsal cinsiyet rollerini kendi yararına kullanan karakter, işbirlikçi erkeklik biçimine dahildir. Erkek üstünlüğünün sağladığı yararları faydalanmakta ve onları sürdürmektedir. Dizide Müslüman olan ve Rum bir kadınla birlikte olan erkek karakter, kadın karakterin ailesini suçlamıştır. Bu durumda sınıf ve ırk gibi farklılıklardan yararlanan karakter, bu farklılıkları oluşturan hegemonik erkeklik biçiminden yararlanmıştır. *Uysallar* ve *Yakamoz S-245* dizilerinde de yine erkeklik hiyerarşisine karşı çıkmayan, iş sahibi olma ve toplumda değer görme gibi avantajlarını kullanan erkek karakterler görülmektedir. *Terzi* dizisinde ise farklı etnik kökene sahip olan, eşinin eniştesinin yanında çalışan bir erkek karakter görülmektedir. Kızını eniştesinin oğluya evlendirmeye çalışan erkek karakter, eniştesi tarafından terfi ettirildiğinde çok sevinir ve evlenmek istemeyen kızını geri getirmeye çalışacaktır. Kadınların ikincil konumundan ve erkeklere tabi kılınmasından faydalanan karakter, hegemonik erkeklik biçimine dahil olan eniştesinin gücü ve imkanlarından yararlanmaya çalışırken aynı zamanda hegemonik erkekliğin düzen ve ayrıcalıklarından yararlanmaktadır. Yine *Terzi* dizisinde, *Kulüp* dizisine benzer bir şekilde hegemonik erkeklik biçimine dahil olmayan ancak kadınlar karşısında erkek üstünlüğünün yararlarından faydalanan erkek karakterler görülmüştür. *Kulüp*'e benzer olarak aynı kadına âşık olan iki erkek karakter, kadına seçim şansı bırakmadan kendi aralarında kadını da etkileyecek kararlar vermeye çalışmaktadır. Örnekleme dahil olan dizilerde erkek karakterler, hegemonik erkeklik biçimine dahil olmasa da onun sağladığı imkanlardan faydalanmaktadır bu imkanlar, kadınların karşısında erkek cinsiyet rollerinin gücüdür. Öte yandan erkek karakterler, öteki erkeklik biçimleri karşısında hiyerarşiyi sürdürmektedir. İşbirlikçi erkeklik biçimi, toplumsal cinsiyet düzeninin sürdürülmesinde en büyük destekçilerden biridir. İncelenen dizilerde bu durumun pekiştirildiği görülmektedir.

Madun erkeklik, toplumsal cinsiyet ve erkeklik hiyerarşisinde daha alt konumda yer almakta, hegemonik erkekliğe uyum sağlamak zorlanan erkek gruplarını içermektedir. Bu grup, çoğunlukla genç, efemine ya da eşcinsel erkekleri kapsamaktadır. Madun erkeklik, hegemonik ve işbirlikçi erkeklik biçimleri tarafından baskı altında tutulmaktadır. Madun erkeklik, hegemonik erkekliğin iktidarını sürdürmesine zemin hazırlayan bir ikincil erkeklik olarak değerlendirilmekte ve bu gruptaki erkekler, hegemonik normlara uyum sağlamak zorlanmaktadır. Marjinal erkeklik ise, toplumsal cinsiyet dışında kalan ırk, sınıf veya engellilik

gibi özellikler nedeniyle hegemonik erkeklikten farklılaşan bir erkeklik biçimini ifade etmektedir. Irk ve sınıf gibi etmenler, marjinal erkekliği belirlemektedir. Bu erkeklik biçimi, toplumsal cinsiyet pratikleri tarafından değil toplumsal sınıf ilişkileri tarafından belirlenmektedir. Marjinal erkekliklerin toplumsal alanda varlığı, hegemonik erkekliğin yeniden üretim sürecine katkı sağlamaktadır, ancak bu süreç içinde onlar, baskın normlara uyum sağlamakta zorluk yaşamaktadır.

Çalışmada madun ve marjinal erkeklik biçimleri aynı başlıkta incelenmiştir *Kulüp* dizisinde solist erkek karakter, eşcinsel olduğu için madun erkeklik biçimine dahildir. Erkek karakter, feminen sahne kostümleri tercih ettiği ve kadına, kadınsılığa yakın olduğu için farklı görülmektedir. İki kardeş karakterler ise köyden geldikleri ve kırsal kesimin ağızıyla konuştukları için marjinal erkeklik biçimine dahildir. Aynı zamanda dizinin geçtiği dönemde Türk ve Müslüman olmadığı için azınlık ve öteki olan erkek karakterler görülmektedir. Bu karakterler de yine marjinal erkeklik biçimine tabidir. *Uysallar* dizisinde ise payvon güvenliği ve punkçu erkek karakterleri, alt kültüre dahil oldukları ve hegemonik erkekliğin gerektirdiği özellikleri içinde buldukları mekânda karşılamadıkları için marjinal erkeklik biçimine dahildir. Yine dizide çoban karakterinin marjinal erkekliğe dahil olduğu görülmektedir. *Yakamoz S-245* dizisinde ise erkek karakter, arkadaşları tarafından çocukça davrandığı söylenerek öğüt verilmesi ve madde bağımlısı olmasıyla marjinal erkeklik biçimine dahildir. Öte yandan *Kulüp* dizisine benzer olarak *Yakamoz S-245* dizisinde Siyahi ve Alman olan erkek karakter, marjinal erkeklik biçimine dahildir. Son olarak *Terzi* dizisinde de Rum olan bir aile içinde Türk olan erkek karakter, marjinal erkeklik biçimine dahildir. Ancak *Terzi* dizisinde bedensel ve zihinsel engelli bir erkek karaktere rastlanmaktadır. Karakterin engel durumu, ideal erkekliğe dahil olmaması, marjinal erkeklik biçimine tabi tutmaktadır.

Yapılan dizi analizlerinde, erkeklik biçimleri ve temsilleri açısından geleneksel televizyon dizilerine nazaran çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Bu veriler, çalışmanın “Örnekleme yer alan dizilerde görülen erkek karakterler, çeşitli erkeklik biçimlerini temsil etmektedir.” hipotezini destekler niteliktedir. Geleneksel televizyon dizileri özellikle, *Kulüp*, *Uysallar*, *Yakamoz S-245* ve *Terzi* dizilerinde yer alan madun ve marjinal erkeklik biçimlerine yer vermezken bu dizilerde erkeklik biçimlerinin farklı temsillerine rastlandığı görülmektedir. Analizler sonucunda “Erkeklik biçimleri ve temsilleri, geleneksel televizyon dizilerinden farklılaşmakta mıdır?” şeklinde verilen araştırma sorusuna yanıt bulunmuştur

Kırılğan erkeklik ve erkeklik krizi kavramları, modern toplumda erkeklerin geleneksel rollerine olan bağlılıkları ve bu rolleri yerine getirmekte yaşadıkları zorlukları yansıtmaktadır. Geleneksel erkeklik normlarına uymaya çalışmak, erkeklerde erkeksi olmama endişesine ve bu

kimliği korumada sürekli bir çaba sarf etmelerine yol açmaktadır. Bu kırılma, erkeklerin kendi kimlikleri, toplumsal beklentiler ve aile içindeki rolleri karşılama çatışmalarına sebep olmaktadır. Connell, erkekliğin toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yeniden üretilmesinde önemli bir rol oynadığını ve erkeklik kimliklerinin modern toplumda kriz eğilimleri gösterdiğini ifade etmektedir. Bu kriz, iktidar ilişkilerindeki değişiklikler, üretim ilişkilerinin dönüşümü ve duygusal bağların yeniden ortaya çıkmasında görülmektedir. Connell, erkeklik krizinin temel nedenlerinin toplumsal cinsiyet düzeninin değişmesinden kaynaklandığını savunmaktadır. İktidar ilişkilerinde özellikle kadınların özgürleşme mücadelesinin erkeklik üzerinde kriz eğilimlerine sebep olduğu, üretim ilişkilerinde ise kadınların iş gücüne daha fazla katılmasıyla erkeklik rolünün dönüşüme uğradığı belirtilmektedir. Bu dönüşümler, toplumsal cinsiyet düzeninde değişime yol açarken erkeklik rolleri, toplumdaki yeni normlara uyum sağlamaya çalışırken modern toplumun değişen koşullarına göre yeniden yapılandırılmaktadır. Erkekliğin kırılma yapısı ve krize açık olması, erkekliğin kesin bir durum olmadığını ve sürekli olarak kanıtlanıp yeniden kazanılması gereken bir olgu olduğunu göstermektedir. Bu kapsamda tez çalışmada erkeklik biçimleri arasında bir geçişin olabileceği görülmüştür. Bu geçiş, çalışmada *sınıf atlayan erkeklikler* olarak adlandırılmıştır. Erkeklik sınıfı, üst sınıfa doğru yükselip kazanç elde edilebilir bir değişkenliğe sahiptir. Ancak hegemonik erkekliğin öteki erkeklikler üzerinde kurduğu tahakküm, çeşitli değişkenler üzerinden daha güçlü olan erkeğin daha zayıf olan erkek karşısında da gücü elinde tuttuğu görülmektedir. Erkeklik sınıfı yükselbildiği gibi düşebilmektedir.

Örnekte yer alan dizilerde erkeklik biçimlerinin değişkenlik gösterdiği görülmektedir. *Kulüp* dizisinde eşcinsel olduğu için madun erkeklik biçimine dahil olan bir karakterin, zaman içinde iş yerinde saygı kazandığı için erkeklik biçiminin değiştiği ve hegemonik ya da işbirlikçi erkeklik biçimine dahil olabildiği görülmektedir. Benzer şekilde daha saygın bir iş sahibi olup daha fazla para kazanan marjinal erkek karakterin de sınıf atlayarak hegemonik/işbirlikçi erkeklik biçimine yükselbildiği görülmektedir. *Uysallar* dizisinde erkek karakter, duygular alanına yaklaştığında, toplumsal cinsiyet rollerini uygulamada süreklilik göstermediğinde erkeklik sınıfının sürekli bir biçimde değiştiği görülmektedir. Öte yandan dizide erkek karakter, sezon boyunca hegemonik erkeklik biçimine dahil olacak davranışlar sergilemese de para kazandığını, ailenin geçimini sağladığını ve ailenin yaşadığı imkanların kendisi sayesinde iyi olduğunu belirttiğinde erkeklik sınıfı değişmektedir. Aynı karakter kendine kurduğu ikinci ailede de para getiren, geçim sağlayan olduğunu belirtmiştir. *Yakamoz S-245* dizisinde ise askeri bir personel olmayan ve bu sebeple askeri personeller tarafından tehdit edilen erkek karakter, denizaltı bilgisi sayesinde bir askeri

personelin yerini alarak güç ve statü kazanmıştır. Bu sayede erkeklik biçimlerinde hegemonik erkeklığe yaklaşmıştır. Öte yandan askeri personelin güvenini kaybeden komutan, toplumdaki saygınlığını ve gücünü yitirdiği için erkeklik biçimlerinde sınıf kaybetmiştir. Son olarak *Terzi* dizisinde ise erkek karakterin sınıf atlaması, fiziksel güç ve şiddet uygulaması sayesinde gerçekleşmiştir. İncelenen dizilerde, erkek karakterlerin erkeklik biçimlerinin çeşitli faktörlere bağlı olarak değişkenlik gösterdiğine ulaşılmıştır. Araştırmanın “Örnekleme yer alan dizilerde görülen erkek karakterlerin erkeklik biçimleri kalıcı ve kesin değildir. Erkeklik biçimleri, akışkandır.” hipotezi, erkek karakterlerin erkeklik biçimleri arasında yer değiştirebildiğinin görülmesiyle doğrulanmıştır.

Toplumsal cinsiyet düzeni, toplumsal cinsiyet rolleri ve erkeklik biçimlerinin temsilleri, günlük hayatta medya metinlerinde yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu metinler, geleneksel kitle iletişim araçlarının yanı sıra artık internet televizyonu haline gelen dijital platform içeriklerinde de görülmektedir. Bu tez çalışmasında gerçekleştirilen analizlerde, erkeklik biçimleri ve temsillerinin Netflix Orijinal Türkiye’de yayınlanan yerli yapım dizilerde çeşitli biçimlerine rastlanmıştır. Ancak bu çeşitlilik yalnızca erkeklik biçimleri temsillerinin çeşitliliğidir ve geleneksel televizyon dizilerinde çok sık karşılaşılmayan eşcinsel ya da engelli erkeklere yöneliktir. Hegemonik erkeklığın sağladığı şiddet ve güç ilişkisi de geleneksel bakış açısıyla örneklemlerde yer almıştır. Hegemonik erkeklığın uyguladığı kadın ve erkek karakterlerin yaşadığı şiddet biçimlerinin hiçbiri eleştirilmemekte, şiddete maruz kalan karakterlerin bir şekilde davranışlarının bedelini ödediği ya da maruz kalmaya mecbur olduğu şiddet biçimleri olarak sunulmaktadır. Tablolarda yer alan şiddet biçimleri ve temsilleri, özellikle kadınların kaderi olarak sunulmakta ve çözüm önerisi getirilmeyerek normalleştirilmektedir. Erkek karakterler, erkeklik biçimleri arasında sınıf değiştirebilmektedir. Erkeklik hiyerarşisinin en alt basamağında yer alan madun erkeğin hegemonik erkeklik biçimine yükselebildiği gibi aksi de mümkündür. Analizlerden ortaya çıkan veriler ise toplumsal cinsiyet rolleri ve erkeklik hiyerarşisinden sıyrılan karakterlerin olmadığını ortaya koymuştur. Var olan düzen, medya metinleriyle yeniden üretilmekte ve somutlaştırılmaktadır. Ulusal erkeklik literatürüne ve dijital platformlarda erkeklik biçimlerinin incelenmesine katkı sunmayı amaçlayan bu çalışmanın zaman ve örneklem sınırlılıkları bulunmaktadır. Sınırlılıklardan biri ise güncel olan dijital platform içeriklerinin süregelen bir şekilde güncellenmesidir. Bu sınırlılıklar göz önüne alındığında, ilerleyen dönemlerde yapılacak çalışmalarda Türkiye’de yayın yapan ulusal dijital platformlarda da erkeklik biçimleri ve temsilleri aranabilir. Erkeklik literatürünün geliştirilmesine yönelik olarak erkeklığın geçişgen yapısı, *sınıf atlayan erkeklıklar* olarak tasvir edilebilir. Bu çalışmanın özgün tarafı olarak da

sınıf atlayan erkekliklerin odağında bu temsil biçimi, medya yapımlarında daha ayrıntılı biçimde incelenebilir. Ayrıca erkeklik temsillerinin söylem analizi de literatüre katkı sunacak bir boyut olarak ele alınabilir.



KAYNAKÇA

- Açık Gürkaya, T. (2022). *Toplumsal Cinsiyetçi Bir Tür Olarak Yerli Polisiye Dizilerin Kahramanları Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Yaşar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Adler, A. (2016). *Cinsiyetler Arasında İşbirliği*. (Çev. S. Selvi). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Akaydın, A. (2014). “Değişen Televizyon Platformlarının İzleyiciye Sunduğu Seçenekler”. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(4), 18-24.
- Akdeniz, E. T., Ersanlı, E. (2022). “‘Bir Başkadır’ Dizisinin Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında İncelenmesi”. *World Women Conference-IV. University Of Delhi / March 8-9, 2022*
- Aksu, B. (2021). *Kadınların Sınıfı, Ücretli Ev Emegi ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aktaş, G. (2013). “Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30(1), 53-72.
- Akyol, O. (2012). *Gelişen Televizyon Yayın Teknolojileri ve Etkileşimli Yayıncılık Uygulamaları*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Aluç Demirel, R. “6112 Sayılı Kanun ile İnternet Ortamından Yayınlar Uygulanacak Erişim Engelleme Kararlarında RTÜK Yetkisinin Kapsamı”. *Bilişim Hukuku Dergisi*, 5(1), 75-125.
- Anar, B. (2011). *Evli ve Çalışan Yetişkinlerin Toplumsal Cinsiyet Rollerini İle Evlilik Doyumu Ve İş Doyumu İlişkisinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Anbarlı, Z. Ö. (2019). “Dijital Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkeklik”. *Erciyes İletişim Dergisi*, (1), 81-104.
- Ashe, F. (2004). “Deconstructing the Experiential Bar: Male Experience and Feminist Resistance”. *Men and Masculinities*, 7(2). 187-204.
- Aslan, T. (2021). *Toplumsal Cinsiyet Etrafında Ataerkilliğin Popüler Ataerkil Tv Dizileri Üzerinden Yeniden Üretimi/İşlenişi*. Yüksek Lisans Tezi. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- Asma, S. N. (2023). *Televizyon Yayıncılığında Fenomen Etkisi: Exxen Örneği*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atay, T. (2004). “Erkeklik En Çok Erkeği Ezer”. *Toplum ve Bilim*. 101: 11-31.

- Ateşalp, S. T., Başlar, G. (2020). “İnternette Dizi İzleme Pratiklerinin Dönüşümü: Aşırı İzleme (Binge-Watching) Üzerine Bir Araştırma”. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (32), 108-136.
- Atila, M. Y. (2018). *Televizyon Dizilerine Karşı Alternatif Medya Kullanımı Olarak İnternet Dizileri Üzerine Bir Çalışma: “Abzüğürt” Dizisi Örneğinde*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elâzığ
- Aydın, Ş. (2016). *Pedro Almodovar Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsillerinin Feminist/Queer Film Eleştirisi Bağlamında Çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Aydınalp, E. B. (2020). “Varoluşçu Özgürlük Bağlamında Kadın: Simone De Beauvoir ve İkinci Cinsiyet”. *Litera*, 30(2), 465-488.
- Aziz, A. (2018). *Radyo Yayıncılığı*. Ankara: Nobel Yayın.
- Babuçcu, R. (2018). *Asghar Farhadi Sinemasında Toplumsal Cinsiyet: Çarşamba Ateşi, Elly Hakkında ve Bir Ayrılık Filmleri Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Baele, S. J., Brace, L., & Coan, T. G. (2019). “From ‘incels’ to ‘alt-right’: Tracing the misogynist ideology of the male supremacist movement”. *Journal of Deradicalization*, (18), 1-40.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (Çev. B. Vardar ve M. Rifat). Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R. (2006). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler ve Metnin Hazzı*. (Çev. Ş. Demirkol). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Basmacı, G. (2022). “İnternet Yayınlarına İlişkin Yasal Düzenlemelerin Dijital Platformalara Etkisi: Netflix Türkiye Örneği”. K. Duman (Ed.), *Netflix Etkisi Dijital Çağda Ekran Kültürü*. Urezni Yayınevi, Ankara, 279-301.
- Baştürk Akca, E., Ergül, S. (2019). “Kitle İletişim Çalışmaları Alanında Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarının Gelişimi; Temel Yaklaşımlar ve Çalışmalar Üzerinden Bir Çerçeve Çizme Çabası”. Ş. Yavuz (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet & Medya Çalışmaları*. Heyamola Yayınları, Ankara.
- Bay, N. (2007). *Radyo ve Televizyon Yayıncılığı*. İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.
- Beauvoir, de S. (2019). İkinci Cinsiyet 1-2 (1.bs). (Çev. G. Savran). Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

- Bem, S. L. (1985), "Androgyny and Gender Scheme Theory: A Conceptual and Empirical Integration" Solderegger, T.B. (Ed.). *Psychology and Gender Nebraska Symposium on Motivation 1984* (Lincoln ve London: University of Nebraska Press).
- Bem, S.L. (1998), Gender Schema Theory and Its Implications for Child Development: Raising Gender-ashematic Children in a Gender in a Gender-Schematic Society, ANSELMİ, D. L./LAW, A. L. (eds.), *Questions of Gender: Perspektif and Paradoxes* (A Division of The McGraw-Hill Companies): 262-274.
- Berger, A. A. (2022). *Kültür Eleştirisi, Kültürel Kavramlara Giriş*. (Çev. Ö. Emir). Alfa Yayınları, İstanbul.
- Berktaş, F. (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Berktaş, F. (2015). "Feminist Teoride Açılımlar". Y. Ecevit, N. Karkıner (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları, Eskişehir.
- Bhasin, K. (2003). *Toplumsal Cinsiyet "Bize Yüklenen Roller"*. (Çev. K. Ay). Kadav Yayınları, İstanbul.
- Blackstone, A. (2003). "Gender roles and society". J. R. Miller. , R. M. Lerner & L. B. Schiamberg (Eds.), *Human Ecology: An Encyclopedia Of Children, Families, Communities, And Environments*. 335-338.
- Blais, M., Dupuis-Deri, F. (2012). "Masculinism and the Antifeminist Countermovement". *Social Moviment Studies*, 11(1), 21-39.
- Bourdeiu, P. (2019). *Eril Tahakküm*. (Çev. B. Yılmaz). Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Buss, D.M. (1995). "Psychological Sex Differences: Origins Through Sexual Selection". *American Psychological Association*, 50, 164-68
- Bondad-Brown, B. A., Rice, R. E., Pearce, K. E. (2012). "Influences on TV viewing and online user-shared video use: Demographics, generations, contextual age, media use, motivations, and audience activity". *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 56(4), 471-493.
- Bora, A. (2021). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bozok, M. (2009a). "Erkeklik İncelemeleri Alanındaki Başlıca Kuram Ve Yaklaşımların Sosyalist Feminist Bir Eleştirisine Doğru". VI. Ulusal Sosyoloji Kongresi. *Toplumsal Dönüşümler ve Sosyolojik Yaklaşımlar*. Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın. 431-445
- Bozok, M. (2009b). "Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler". *Cogito*, (58). 269-284.

- Burç, M., Tanyeri Mazıcı, E., (2023). “Kültür Endüstrisi Aracı Olarak Dijital Yayıncılık: Dijital Tv Platformları Üzerine Durum Çalışması”. *İletişim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 133-166. doi:10.5281/zenodo.7785622
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası*. (Çev. N. Dinç). Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Butler, J. (2020). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev. B. Ertür). Metis Yayınları, İstanbul.
- Cankaya, Ö. (2015). *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi 1927-2000*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Carrigan, T., Connell, B., Lee, J. (1985). “Toward a New Sociology of Masculinity”. *Theory and Society*, 14(5), 551–604.
- Castells, M. (2005). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür Birinci Cilt Ağ Toplumunun Yükselişi*. (Çev. E. Kılıç.) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Cengiz, K., Tol, U. ve Küçükkural, Ö. (2004). “Hegemonik Erkekliğin Peşinden”. *Toplum ve Bilim*, (101), 50-70.
- Choudhury, N. (2014) “World Wide Web and Its Journey from Web 1.0 to Web 4.0”. *International Journal Of Computer Science And Information Technologies*, 5(6), 8096-8100.
- Collinson, D. L., Hearn, J. (2005). “Men and Masculinities in Work, Organizations and Management”. Kimmel, M. S., Hearn, J., & Connell, R. W. (Ed.). *Handbook Of Studies On Men And Masculinities*. Sage Publications, London. 289-310.
- Connell, R. (2000). *The Men And The Boys*. University of California Press, California.
- Connell, R. W. (2019a). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev. C. Soydemir). Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Connell, R. W. (2019b). *Erkeklikler*. (Çev. N. Konukcu). Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Coruh İleri, E. (2023). *Kullanıcı Deneyimi Tasarımı ve Kullanıcıların Netflix Ve Disney+ Platformlarına Yönelik Kullanıcı Deneyimleri Üzerine Nitel Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi. Bahçeşehir Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Çakıcı, D. (2023). “6-7 Eylül Olaylarının Gerçekleşmesinde Kıbrıs Türktür Cemiyetine Yöneltilen Suçlamalar ve Cemiyetin Önde Gelen Simalarının Savunmaları”. *Atatürk Yolu Dergisi*, (72), 46-67.
- Çakır, C. (2015). *Hegemonik Erkekliğin Yeniden Üretildiği Bir Alan Olarak Spor Medyası: Spor Haberlerinde Erkeklik Söylemleri Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- Çaycı, B. (2021). “Aşırı İzlemeyle Değişen Dizi İzleme Biçimlerinin İzleyiciler Üzerindeki Etkileri”. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 11(2), 403-423.
- Çelik, G. (2016). “Erkekler(de) Ağlar!/: Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Erkeklik İnşası ve Şiddet Döngüsü”. *Fe Dergi*, 8(2), 1-12.
- Davis, N. Z. (1976). “Women's History in Transition: The European Case”. *Feminist Studies*, 3(3/4), 88-103.
- Demirli, C., Kütük, Ö. F. (2010). “Anlamsal Web (Web 3.0) Ve Ontolojilerine Genel Bir Bakış”. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 9(18), 97-71.
- Demren, Ç. (2003). “Erkeklik, Ataerkillik ve İktidar İlişkileri”. *Toplumsal Cinsiyet, Sağlık ve Kadın*. 33-44.
- Dikkol, S. (2020). “Türkiye’de Blu Tv Deneyimini Ekonomik ve Sembolik Sermaye Bağlamında Okumak.” *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. 8(1), 478-502.
- Dilek, B.A. (2021). Pandemi Sürecinde Dijital Platformlar ile Değişen Seyir Deneyimi Üzerine İzleyici Araştırması. *Communication and Technology Congress – CTC 2021*, İstanbul.
- Direk, Z. (2021). *Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Donovan, J. (2021). *Feminist Teori*. (Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Doğan, Ö. Ü. A., Ova, K. (2022). “Dijitalleşme ile Birlikte Web Teknolojilerinin Gelişimi”. M. Baş, İ. Erdoğan Tarakçı ve R. Aslan (Ed.). *Dijitalleşme 2*. Efeakademi Yayınları, İstanbul. 7-26.
- Dönmez, E. (2022). “Türkiye’de Yeni Nesil Televizyon Yayıncılığı: Netflix Serüveni”. *Netflix Etkisi: Dijital Çağda Ekran Kültürü*. K. Duman (Ed.). Urzeni Yayınevi, İstanbul. 55-74.
- Dönmez, E. (2019). *Yeni Medya İle Değişen Televizyon Yayıncılığında İçerik Üretimi: Küresel Ve Yerel Ölçekli Platformlar*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Dökmen, Z. (2021). *Toplumsal Cinsiyet*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Duman, K. (2022). “Alternatif Ekran Kültürü Olarak Netflix: İçerik, İzleyici ve Platform Üzerine Değerlendirme”, *Netflix Etkisi: Dijital Çağda Ekran Kültürü*. K. Duman (Ed.). Urzeni Yayınevi, İstanbul. 11-24.
- Dursun, Ç. (2013). *İletişim, Kuram, Kritik*. İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

- Ege, Ö. (2023). "Popülizm, Medya ve Toplumsal Cinsiyet: Sen Kimsin Atiye?". *Kültür ve İletişim*, 26(1)(51), 171-200. <https://doi.org/10.18691/kulturveiletisim.1204206>
- Erdal, Ç. (2010). *Türkiye 'de Ulusal Kanallarda Yayımlanan Prime-Time Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Ailenin Sunumu*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Erdoğan, T. (2008). "Nancy Chodorow'un Düşüncesinde Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi Unsuru Olarak Annelik". *Eğitim- Kültür ve Araştırma Dergisi*, 4(14): 73 -82.
- Erjem, Y., Çağlayandereli, M. (2006). "Televizyon ve Gençlik: Yerli Dizilerin Gençlerin Model Alma Davranışı Üzerindeki Etkisi". *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 30(1), 15-30.
- Erkılıç, H., Duruel Erkılıç, S. (2021). "COVID-19 Pandemisi Sürecinde Dijital Platformların Yükselişi: Sinema Değer Zincirindeki Değişim Sinema Endüstrisini Nasıl Etkiler?". *Ankara Üniversitesi İlefl Dergisi*, Özel Sayı: 2, 99-126 .
- Ersöz, B. (2020). "Yeni Nesil Web Paradigması-Web 4.0". *Bilgisayar Bilimleri ve Teknolojileri Dergisi*, 1(2), 58-65.
- Eşel, E. (2005). "Kadın ve Erkek Beyninin Farklılıkları". *Klinik Psikofarmakoloji Bülteni*, (15), 138- 152.
- Fiske, J. (2019). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev. S. İrvan), Pharmakon Yayınevi, İstanbul.
- Flayelle, M., Canale, N., Vögele, C., Karila, L., Maurage, P., & Billieux, J. (2019). "Assessing Binge Watching Behaviors: Development and Validation Of The 'Watching TV Series Motives' And 'Binge-Watching Engagement And Symptoms' Questionnaires". *Computers in Human Behavior*, 90, 26-36.
- Flood, M. (1998). "Men's Movement". *Community Quartely*, 46. 62-71.
- Freud, S. (2000). *Cinsellik Üzerine*. (Çev. A. A. Öneş). Say Yayınları, İstanbul.
- Frosh, S. (1997). "Masculinity, Rationality, and Family Therapy". *Systems Practice*, 10, 179-190.
- Gentile, D. A. (1993). "Just What Are Sex and Gender, Anyway? A Call for a New Terminological Standard". *Psychological Science*, 4(2), 120-122.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. Ayraç Yayınevi, Ankara.
- Gilman, C. P. (2022). *Erkek Yapımı Dünya Bizim Androsentrik Kültürümüz*. (Çev. L. Erdi, E. Coşkun). Akademim Yayınları, Çanakkale.
- Gilmore, D. (1990). *Manhood In The Making: Cultural Concepts Of Masculinity*. Yale University Press, London.
- Ging, D. (2019). "Alphas, betas, and incels: Theorizing the masculinities of the manosphere". *Men and masculinities*, 22(4), 638-657.

- Gönenç, Ö. (1993). “İletişimin Tarihi”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (18), 57-73.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (Çev. M. Yalçın). İmge Kitabevi, Ankara.
- Güldü, Ö., Ersoy-Kart, M. (2009). “Toplumsal Cinsiyet Roller ve Siyasal Tutumlar: Sosyal Psikolojik Bir Değerlendirme”. *Ankara Üniversitesi Sbf Dergisi*, 64(03), 97-116.
- Güler, K. (2020). *Kadınlarda Toplumsal Cinsiyet Roller ile Erken Dönem Uyum Bozucu Şemalar, Şema Başa Çıkma Biçimleri ve Beden İmgesi Baş Etme Stratejilerinin İlişkisi*. Doktora Tezi. Doğu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Gülmez, E. (2007). *Televizyonun Kadınların Gündelik Yaşamlarına Etkisinin Sosyolojik Açısından İncelenmesi: Elazığ Örneği*. Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Günindi Ersöz, D. A. (2002). “Popüler Kültür Ürünlerinden Müzik Videolarının Gençler Üzerindeki Olumsuz Etkileri”. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 5(5).
- Gramsci, A. (2012). *Gramsci Kitabı*. (Çev. İbrahim Yıldız). Dipnot Yayınları, Ankara.
- Hacısofuoğlu, İ., Bulgu, N. (2015). Yedi Dağın Ötesindeki Çocuklar: Güreşte Erkeklik ve Şiddet. B. Yarar (Der.). Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul. 113-141.
- Hall, S. (2017). “Temsil İşi”. *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamalar*. S. Hall (Ed.). (Çev. İ. Dündar). Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Hayır, C. (2023). “Salonlardan Çevrimiçi Ortamlara: Dijital Sinema Platformlarının Film İzleme Alışkanlıklarına Olan Etkisi Üzerine Bir Araştırma”. *Erciyes İletişim Dergisi*, 10(2), 801-817. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1258143>
- Hearn, J. (2004). “From Hegemonic Masculinity To The Hegemony Of Men”. *Feminist Theory*, 5(1), 49-72.
- Heywood, A. (2018). *Siyasi İdeolojiler: Bir Giriş*. (Çev. L. Köker). BB101 Yayınları, Ankara.
- Horrocks R (1994) *Masculinity in Crisis*. St.Martin’s Pres, New York.
- Horzum, Ş. (2018). “Erkek ve Erkeklik Çalışmaları: Sorunsaldan Kuramsala”. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(4), 75-101.
- İlaslan, S. (2014). “Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının Kuruluşu Üzerine Temel Tartışmalar: Kalkınma, Eğitim ve Milli Güvenlik”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 69(3), 481-510.
- İlhan, V., Çiltaş, E. (2023). “Dijital Medyada İçerik Üretim Sürelerine Yönelik Bir Bakış”. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*. 3(6). 429-464.

- İmançer, D. (2006). “Cinsiyet Rolü Temsili: Medya Kültürü, Feminizm, Televizyon ve Seriyaller”. D. İmançer (Ed.). *Medya ve Kadın*. Ebabil Yayınları, Ankara.
- İmançer, D. (ed.). (2006). *Medya ve Kadın*. Ebabil Yayıncılık, Ankara.
- Kabadayı, L. (2020). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Kalsın, B. (2018). *Yeni Medya Sözlüğü “Terimler&Kavramlar”*. Ankara: Gece Akademisi.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. (Çev. Aksu Bora ve Diğerleri). Metis Yayınları, İstanbul.
- Kar, A., Gündüz, U. (2020). “6-7 Eylül 1955 Olayları Işığında Türkiye’de Basın, Toplum ve Siyaset İlişkisi”. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(2), 452-486.
- Karaduman, S., Acıyan, E. P. (2019). “Netflix’in İlk Türk Dizisi “Hakan Muhafız” Üzerine Bir Alımlama Analizi”. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (32), 669-687.
- Karaduman, S., Çetinkaya, E. (2020). “‘Atiye’ Dizisi Bağlamında İnternet Dizi İzleyicisi Alımlama Analizi”. *Journal Of International Social Research*, 13(73), 956-969.
- Karaduman, S., Ünlü Karataş, N. (2022). “Dijital Yayıncılık ve İzleme Pratikleri: “Gain” Üzerine Bir Analiz”. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(45), 982-1007.
- Kayıtmazbatır, G., Yaşartürk, G. (2023). “Netflix’in Yerli Yapım Filmlerinde Melodram ve Ödipal Yörünge: Beni Çok Sev, Babamın Kemanı ve Cici”. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(2), 463-494
- Kazak, M., Öz, M. (2023). *Dijital Platformlar ve Rasyonel Seçim*. Eğitim Yayınevi, Konya.
- Kergoat, D. (2022). “Cinsiyetler Arası Toplumsal İlişki: Toplumsal İlişkilerin Yeniden Üretilmelerinden Yıkılmalarına”. G. Acar Savran (Ed.). *Cinsiyetler Arası Toplumsal İlişkiler ve Kesişimsellik*. Dipnot Yayınları, Ankara. 119-142.
- Kıran, A. (2009). “Çağdaş Bir Düşünme Biçimi Olarak Göstergebilim”. *Dilbilim*, (22), 1-16.
- Kırık, A. (2010). *Etkileşimli Televizyon*. Anahtar Kitaplar, İzmir.
- Kırık, A. M., Karakuş, M. K. (2013). “Sosyal Medya Ve İnternet Teknolojisi İle Yöndeşen Televizyon Yayıncılığı: Sosyal Tv”. *AJIT-E: Academic Journal Of Information Technology*, 4(11), 61-73.
- Kimmel, M. (2004). “Masculinities.”. M. Kimmel, A. Aronson (Ed.). *Men And Masculinities : A Social, Cultural, And Historical Encyclopedia*. ABC Clio, California.
- Kimmel, M., Aronson, A. (2004). *Men And Masculinities: A Social, Cultural, And Historical Encyclopedia*. ABC Clio, California.

- Kimmel, M. S., Hearn, J., & Connell, R. W. (Ed.). (2005). *Handbook Of Studies On Men And Masculinities*. Sage Publications, London.
- Kocagür, S. C. (2022). “Türkiye’deki Dijital Platformlar ve Değişen İçerik Biçimi: Tek Sezonluk Diziler”. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, (20), 70-91.
- Koyuncu, E. (2017). “Tv Yayıncılığı Alanındaki Dijital Tv Platformları Sosyal Paylaşım Ağlarını Neden Kullanırlar?”. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(1), 315-335.
- Kurniawati, R. (2021). *Endonezya’da Geleneksel Televizyon ve Ott Platformları Arasındaki Rekabet Dinamikleri: Niş Analizi*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Laloğlu, P. (2018). “Hegemonik Erkeklik ve Şiddet”. *Akademia Sosyal Bilimler Dergisi*, 393-397.
- Laurie, T. (2022) “Complicit Masculinity And The Serialization Of Violence: Notes From Australian Cinema”. *Journal of Media & Cultural Studies*, 36(1).
- Lloyd, G. (2021). *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde “Erkek” ve “Kadın”*. (Çev. M. Özcan). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Macnamara, J. R. (2006). *Media and Male Identity: The Making and Remaking of Men*. Springer, London.
- Massey, D. (1996). *Space, Place and Gender*. DK: Polity Press.
- Medin, B., Kaymak, A. (2022). *Sinema ve Dijital Platformlar: Dijital Dönüşümün Film İzleme Kültürü, Film Üretme Biçimi Ve Film Seyretme Mekanları Üzerindeki Etkisi*. Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Messerschmidt, J. W. (2019). *Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme*. (Çev. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnsiyatifi). Özyeğin Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Messner, M. A. (1998). “The Limits Of “The Male Sex Role” An Analysis Of The Men's Liberation And Men's Rights Movements' Discourse”. *Gender & Society*, 12(3), 255-276.
- Metz,C.(1998). “Sinema:Dilmi,Dilyetisimi?”.XX.YüzyıldaDilbilimveGöstergebilimKuramları 2: Temel Metinler. (Çev. M. Rifat Ve S. Rifat). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Mezda, K. (2021). “Covid 19 Pandemisi Sürecinin Türkiye’deki Sinema Salonlarına Etkisi Üzerine Bir Analiz”. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (8), 72-90.

- Milestone, K., Meyer, A. (2020). *Gender and Popular Culture*. John Wiley & Sons.
- Moyler, A., Hooper, M. (2009). *Over The Top TV (OTT TV) Platform Technologies*. Bci Ltd. And Endurance Technology Ltd.
- Mutlu, E. (2017). *İletişim Sözlüğü*. Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Naik, U., Shivalingaiah, D. (2008). “Comparative Study Of Web 1.0, Web 2.0 And Web 3.0”. *International CALIBER*, 499-507.
- O’Driscoll, G. (2008). *Next Generation IPTV Services And Technologies*. New Jersey: A John Wiley & Sons Inc.
- Oakley, A. (1985). *Sex, Gender And Society*. Gower Publishing Company Limited, England.
- Oğuz, A. (2019). *Feminizm, Postkolonyal Feminizm ve Toplumsal Cinsiyet*. Çizgi Kitapevi, Konya.
- Oktan, A. (2008). “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura Ve Erkeklik Bunalımının Sınırları”. *Selçuk İletişim*, 5(2), 152-166.
- Orta, N. (2016). *Tecavüzü Seyretmek: Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz: 1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinema Üzerine Eleştirel Bir Analiz*. Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Onur, H., Koyuncu, B. (2004). “Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları Ve Krizleri Üzerine Düşünceler”. *Toplum ve Bilim*, (101), (31-50).
- Orhun, O., Delibaş, K. (2021). “Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Raewyn Connell”. *Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 14(1), 14-30.
- Osborne, T. L. (2004). *Male gender role conflict and perceived social support: predicting help seeking in college men*. Master’s Thesis, Missouri Üniversitesi, St. Louis.
- Özcan, S., & Şakı Aydın, O. (2022). “Netflix İçeriklerinin Oryantalist ve Self Oryantalist Bağlamda Alınlanması Üzerine Bir Araştırma: “Hakan: Muhafız” Dizisi Örneği”. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(43), 168-195. <https://doi.org/10.46928/iticusbe.1049395>
- Özden, A. T. (2022). “1.0’dan 5.0’a Dünya: Web, Pazarlama, Endüstri ve Toplum”. *Journal of Business in The Digital Age*, 5(1), 29-44. DOI: 10.46238/jobda.1003371.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İmge Kitabevi, Ankara.
- Özel, S. (2015). “Bir Yayın Platformu Olarak İnternette Çevrim İçi Videolar ve Kullanıcılarının Doyum Faktörleri”, *Global Media Journal*, 5(2015), 291-292.

- Özel, S. (2020). "Talebe Bağlı Video Servisleri Çağında Netflix Etkisi". *İnsan ve İnsan*, 7(26), 115-138.
- Özen, Ü., Naralan, A., (2006). *Temel Bilgi Teknolojileri*. Aktif Yayınevi, İstanbul.
- Özgür, Ö. (2010). *Televizyonda Yayınlanan Kadın Programlarında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. Konya.
- Özsoy, A. (2019). "Yerli Televizyon Dizilerinde Farklılaşan Toplumsal Cinsiyet Temsilleri Üzerine Bir Tartışma". Ş. Yavuz (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet & Medya Temsilleri*. Heyamola Yayınları, İstanbul. 226-246.
- Öztan, E. (2022). "Feminist Araştırmalar ve Yöntem.". F. Saygılıgil (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Dipnot Yayınları, Ankara. 269-287.
- Öztay, O. H. (2021). "Televizyon ve Dijital Platformlarda Yer Alan Dizilerin Kuşaklar Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi: Van İli Örneği". H. Yüksel (Ed.). *Geleneksel Yayıncılıktan Dijital Yayıncılığa "Televizyon Mecerası"*. Kriter Yayınevi, İstanbul. 145-163.
- Öztürk, B. N., Erdoğan, Y. (2022). "Netflix'te Dijital Pazarlama Stratejileri İle Gündem Belirleme: Pera Palas'ta Gece Yarısı Örneği". *Akademik Hassasiyetler*, 9(20), 161-195.
- Paçacı, K. K., Seçki, A., Pençereci, Ş. Y. (2011). *Düzenleyici Kurumların Sayısal Yayıncılıkta Rolü*. Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu, Ankara.
- Parsa, A., Akçora, E. (2017). "Popüler Feminizm ve Film: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminist İdeolojinin İmgesel Sunumu". Ş. Balcı, M. Kazaz, S. Tiryaki (Ed.), *İletişimde "Serbest" Yazılar*. 15-41.
- Patil, H. J., Surwade, Y. P. (2018). "Web Technologies From Web 2.0 to Web 4.0". *International Journal For Science And Advance Research In Technology*, 4(4), 810-814.
- Pleck, J. H., Sawyer, J. (1974). *Men and Masculinity*. New Jersey, Prentice-Hall INC.
- Rahman, K. T., Arif, M. Z. U. (2021). "Impacts of Binge-Watching on Netflix during the COVID-19 pandemic". *South Asian Journal of Marketing*, 2(1), 97-112.
- Randolph, M. (2019). *The Brith of Netflix and the Amazing Life of on Idea: That Will Never Work*. Little, Brown and Company, New York.
- Reeser, T. W. (2020). "Concepts Of Masculinity And Masculinity Studies". *Configuring Masculinity In Theory And Literary Practice*. Brill.
- Ryan, M., Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, Ankara.

- Sağlık, G. N. (2021). “Psikanalitik Kuram ve Sosyal Hizmet”. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (31), 435-455.
- Sakallı, N., Türkoğlu, B. (2019). “Erkek Olmak ya da Olmamak: Sosyal Psikolojik Açıdan Erkeksilik/Erkeklik Çalışmaları”. *Türk Psikoloji Yazıları*, 22(44), 77-79.
- Sancar, S. (2020). *Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede. Piyasada ve Sokakta Erkekler*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Sarı, Ü., Türker, H. (2021). “Dijital Platform Kullanıcılarının İzleme Alışkanlıklarına Yönelik Bir Araştırma: Netflix Örneği”. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(1), 59-80.
- Saussure, F. D. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev. B. Vardar). Multilingual Yayınları, İstanbul.
- Saygılıgil, F. (ed.) (2022). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Dipnot Yayınları, Ankara.
- Scott, J. W. (2010). “Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Analiz Kategorisi”. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, (10), 112-138.
- Scully, D. (2014). *Cinsel Şiddeti Anlamak: Tutkulu Tecavüzcü Erkekler Üzerine Bir İnceleme*. (Çev. Ş, Tekeli ve L, Aytek). Metis Yayınları, İstanbul.
- Segal, L. (2007). *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. Palgrave Macmillan, New York.
- Sevim Adıgüzel, Z. (2022). “Feminizm”. O. Tire, E. Dikici. (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Sosyoloji*. Eğitim Yayınevi, Konya. 27-42.
- Sezen, E. N., Kara, T. (2023). “Dünyada ve Türkiye’de Video Akış Servislerinde Rekabet: Porter’ın Beş Güç Modeli Üzerinden Bir İnceleme”. *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, 7(2), 132-149.
- Sıgın, A., Canatan, A. (2018). “Connell’in “Erkeklikler” Teorisinde İşbirlikçi Erkek, Madun Erkek Ve Marjinal Erkek: Hegemonik Erkekliğin Kavramsal Hegemonyası”. *The Journal of Social Sciences*, 32(32), 163-175.
- Singh, P. (2019). “New Media As A Change Agent Of Indian Television And Cinema: A Study Of Over The Top Platforms”. *Journal Of Content, Community And Communication*, 9(1), 131-137.
- Smith, G. B. (2022). *Kadın Çalışmaları Temelleri*. (Çev. Ö. Çakmak). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Soydan, E. (1998). *Dünyada ve Türkiye’de Alternatif Radyo Yayıncılığı*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Soydan, E. (2015). "Televizyonun Arabesk Müziğin Soylulaşmasındaki Rolü". *Marmara İletişim Dergisi*, (23), 61-73.
- Soydan, E. (2023). "Dijitalleşmenin Radyoya Sunduğu Yeni Olanaklar". İ. Karakulle, A. Çakır (Ed.). *Dijital Çağda İletişim İmkan ve Sınırlılıklar*. Eğitim Yayınevi, Konya.
- Sögüt, F. (2019). "Türkiye'de Analog Yayıncılıktan Sayısal Yayıncılığa Geçiş ve İzleyiciye Olan Etkileri". *Dördüncü Kuvvet*. 2(1), 1-14.
- Sögüt, F. (2020). "Dizilerin Yeni Mecrası Olarak İnternet: Televizyon Dizileri İle İnternet Dizileri Arasında Karşılaştırmalı Bir Analiz" Conference: II. *Gelenekselden Dijitale Uluslararası Medya Araştırmaları Sempozyumu*.
- Swain, J. (2005). "Masculinities in Education". Kimmel, M. S., Hearn, J., & Connell, R. W. (Ed.). *Handbook Of Studies On Men And Masculinities*. Sage Publications, London. 213-239.
- Şahin, M. (2018). *Türkiye'de Erkekliğin Dönüşümü: Eğitim, Kültür, Etkileşim*. Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Şener, G., Çavuşoğlu, Ç. ve Irklı, H. İ. (2016). "Medya ve Toplumsal Cinsiyet". F. Saygılıgil (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Dipnot Yayınları, Ankara. 163-183.
- Şengül Aydın, E. (2022). *Covid-19 Pandemisi Döneminde Türkiye'de Dönüşen Sinema İzleyicisi: Netflix Üzerine Bir İnceleme*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Taş, G. (2016). "Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri". *Akademik Hassasiyetler*, 3(5).
- Tathoğlu, S. S. (2021). "Öğrenmeye Sosyal- Bilişsel Bir Bakış: Albert Bandura". *Sosyoloji Notları*, 5(1), 15-30.
- Tekke, A. (2021). *Türkiye'de Erkeklik Çalışmalarının Lisansüstü Tezler Üzerinden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Tekke, A., Yıldız, S. (2020). "Türk Toplumundaki Erkeklik Yüklerinin Lisansüstü Tezler Üzerinden Analizi". *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi*. (6), 131-153.
- Temelli Çoşgun, A. (2022). "Kültür Endüstrisi Bağlamında Dijital Seyir Platformu Netflix'e Yönelik Eleştirel Bir Analiz". K. Duman (Ed.), *Netflix Etkisi Dijital Çağda Ekran Kültürü*. Urzeni Yayınevi, İstanbul. 245-264.
- Türk, H. B. (2015) "Şiddete Meyyalım Vallahi Dertten: Hegemonik Erkeklik ve Şiddet". B. Yarar (der.). *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul. 85-112.

- Tuğtekin, P. (2020). *Dijital Medyada Televizyon Dizilerinin Değişen Zaman Ve Mekân Kurgusu: (Puhu Tv) "Şahsiyet" Dizisi Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Utterback, L. (2024). Life-Course Theory and Incels: Masculinity Strain in the Transition to Adulthood. *Sexuality & Culture*, 1-15.
- Vatandaş, D. D. C. (2011). "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı". *İstanbul Journal of Sociological Studies*, (35), 29-56.
- Wollen, P. (2020). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan). Metis Yayınları, İstanbul.
- Yağar, F., Dökme, S. (2018). "Niteliksel Araştırmaların Planlanması: Araştırma Soruları, Örneklem Seçimi, Geçerlik ve Güvenirlik". *Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 3(3), 1-9.
- Yalçın, M. G., Tanrıverdi, V. (2018). "'Kavanozu Açan' Erkeklerle 'Kafasını Kullanabilen' Kadınlar: Erkek Üniversite Öğrencilerinin Erkeklik Müzakereleri". *Masculinities: A Journal of Identity and Culture*, (9-10), 129-167.
- Yalçın, Ö. (2022). "Yeni Küresel Dünyada Yeni Dijital Sinema, Dijital Televizyon: Netflix". K. Duman (Ed.). *Netflix Etkisi: Dijital Çağda Ekran Kültürü*. Urzeni Yayınevi, İstanbul.
- Yazgan İnanç, B., Yerlikaya, E. E. (2012). *Kişilik Kuramları*. Pegem Akademi, Ankara.
- Yengin, D. (2015). "Yeni Medyanın Olanakları: Semantik Web". *Turkish Online Journal Of Design, Art & Communication*, 5(1), 44-53.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, O. (2021). "Pandemi Döneminde Talebe Bağlı Video Platformları: 'Netflix, BluTv ve Exxen". H. Yüksel (Ed.). *Geleneksel Yayıncılıktan Dijital Yayıncılığa "Televizyon Mecrası"*. Kriter Yayınevi, İstanbul. 165-196.
- Yurdigül, Y., Batur, Ö. G. D. M. (2023). "Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Dijital Platformlarda Kadın ve Erkek Temsili: 'Arayış' Dizisi". *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 4(Özel Sayı), 81-96.
- Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Yüksel, A. N. (1999) "Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'deki Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Televizyon Dizilerindeki Yansımaları". *Kurgu Dergisi*, 16, 67-81.
- Yüksel, E. (2013). "Babalar ve Oğullar: 2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi". *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 41-67.

Yüksel, H. (2022). “Dijitalleşme Bağlamında Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının Dönüşümü: Disney Plus Platformu”. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(2), 523-538.

Zeybekoğlu, Ö. (2013). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*. Eğiten Kitap, Ankara.

Zoonen, L. (2014). “Medyada Feminist Yaklaşımlar”. S. İrvan (Ed.). *Medya Kültür Siyaset*. Pharmakon Yayınevi, Ankara. 365-389

İnternet Kaynakları

Aktan, S. (2020). “Covid-19 Salgınında Netflix'e Yaklaşık 16 Milyon Abonelikte Rekor Artış”. Euronews. <https://tr.euronews.com/2020/04/22/covid-19-salg-n-nda-netflix-e-yaklas-k-16-milyon-abonelikte-rekor-art-s> (erişim tarihi: 04.09.2023).

Amazon Prime Video, https://www.primevideo.com/offers/nonprimehomepage/ref=atv_auth_signout (erişim tarihi:05.08.2023).

Apple, <https://www.apple.com/apple-tv-plus/> (erişim tarihi:07.08.2023).

BBC, “Designated Survivor: Netflix, RTÜK’ün talebi üzerine dizinin bir bölümünü Türkiye’de yayından kaldırdı”, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-52496247>, (erişim tarihi: 08.08.2023).

BBC, “Discord’a erişim engeli getirildi”, <https://www.bbc.com/turkce/articles/cx2y4wyznwgo> (erişim tarihi: 03.11.2024).

BBC, Netflix ve Amazon Prime Video, RTÜK'ten lisans aldı, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-54825442> (erişim tarihi: 08.08.2023).

BluTV, <https://destek.blutv.com/hc/tr/articles/360019658379-BluTV-nedir-> (erişim tarihi:30.07.2023).

Cumhuriyet, “BluTV Satıldı: Yeni Sahibi Dünyaca Ünlü Şirket Warner Bros-Discovery Oldu” <https://www.cumhuriyet.com.tr/turkiye/blutv-satildi-yeni-sahibi-dunyaca-unlu-sirket-warner-bros-discovery-2149737>, (erişim tarihi: 01.04.2023).

Cumhuriyet, “Fi Dizisinin İzlenme Rakamları Belli Oldu” <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/fi-dizisinin-izlenme-rakamlari-belli-oldu-757152>, (erişim tarihi: 11.08.2023).

Çağatay, C. (Yapımcı), Yüce, S. (Yönetmen). (2021-2023). *Kulüp* [İnternet Dizisi]. <https://www.netflix.com> (erişim tarihi: 19.10.2024).

Çatay, K. (Yapımcı), Saylak, O. (Yönetmen). (2022). *Uysallar* [İnternet Dizisi]. <https://www.netflix.com> (erişim tarihi: 19.10.2024).

- Disney+ Press Center, “Hulu on Disney+ Launches Today in the U.S. for Disney Bundle Subscribers”, <https://press.disneyplus.com/hulu-on-disney-plus-launches-today-in-the-us-for-bundle-subscribers> (erişim tarihi: 05.08.2023)
- Disney+, <https://www.disneyplus.com/tr-tr>, (erişim tarihi:05.08.2023).
- Duran, Y. (2023). Yeşilay, “Kadına Yönelik Şiddete Karşı: 25 Kasım Kadına Yönelik Şiddete Karşı Uluslararası Mücadele Günü”, <https://www.yesilay.org.tr/tr/makaleler/kadina-yonelik-siddete-karsi-25-kasim-kadina-yonelik-siddete-karsi-uluslararasi-mucadele-gunu#:~:text=OECD%202022%20yılı%20verilerine%20göre,bir%20kez%20şiddete%20maruz%20kalyor>, (erişim tarihi: 11.09.2024).
- Exxen, <https://yardim-exxen.ortusdesk.com/exxen-nedir/>, (erişim tarihi:30.07.2023).
- Gain, <https://www.gain.tv>, (erişim tarihi:30.07.2023).
- Gaines, B. (2024, Kasım 19). Netflix Subscribers Statistics (Q3 2024) — New Growth Data, <https://evoca.tv/netflix-user-statistics/> (erişim tarihi: 04.12.2024).
- Güvenatam, O. (Yapımcı)., Karaçelik, T., Aral, U. (Yönetmen). (2022). *Yakamoz S-245* [İnternet Dizisi]. <https://www.netflix.com> (erişim tarihi: 19.10.2024).
- Güvenatam, O. (Yapımcı)., Karıcı, C. (Yönetmen). (2023-2023). *Terzi* [İnternet Dizisi]. <https://www.netflix.com> (erişim tarihi: 19.10.2024).
- Independent Türkiye, (2023, 23 Ağustos). “Yapımcı Saner Ayar: Atatürk Filmimiz Tüm Dünyayla Buluşmaya Hazır; Avrupa'da, Balkanlar'da, Tüm Ortadoğu Ülkelerinde Vizyonda Olacağız”, <https://www.indyturk.com/node/656981/haber/yapimci-saner-ayar-ataturk-filmimiz-tum-dunyayla-bulusmaya-hazir-avrupada>, (erişim tarihi:01.09.2023).
- Kalelioğlu, E. (2023, 26 Aralık). “Rekabet Kurumu Onayladı: BluTV Resmen Warner Bros-Discovery'ye Satıldı”, *Webtekno*. <https://www.webtekno.com/blutv-warner-bros-discovery-satildi-h139146.html>, (erişim tarihi: 01.04.2024).
- Kolker, G. (2013, 05 Şubat). “House Of Cards: What I Learned By Watching The Whole Series In One Sitting, The Guardian”, <https://www.theguardian.com/media/tvandradioblog/2013/feb/05/house-cards-watching-whole-series>, (erişim tarihi: 11.08.2023).
- Marketing Türkiye, (2021, 17 Temmuz), “Exxen Global Arenaya Çıkarma Yapacak”, <https://www.marketingturkiye.com.tr/soylesiler/exxen-global-arenaya-cikarma-yapacak/>, (erişim tarihi: 11.08.2023).

- Milleni.com (2022, 6 Eylül). Netflix-Disney Plus-Amazon Prime 1 En iyisi Hangisi. <https://www.milleni.com.tr/blog/internet/netflix-vs-disney-plus-vs-amazon-prime-video> (erişim tarihi: 09.04.2023).
- Mor Çatı, Şiddet Biçimleri, <https://morcati.org.tr/siddet-bicimleri/#>, (erişim tarihi: 10.09.2024).
- Parlak, D. (2021). Marksist Feminizm. Feminist Bellek, <https://feministbellek.org/marksist-feminizm/>, (erişim tarihi: 25.01.2024).
- PuhuTv, <https://puhutv.com/yardim-merkezi> (erişim tarihi:30.07.2023).
- RTÜK, “Sayısal Yayıncılık Nedir”, <https://www.rtuk.gov.tr/sayisal-yayincilik-nedir/3872>, (erişim tarihi: 11.11.2023)
- RTÜK, 2023 Yılı Lisans ve Yetkilendirme Ücretleri, <https://www.rtuk.gov.tr/2023-yili-lisans-ve-yetkilendirme-ucretleri/1730>, (erişim tarihi: 08.08.2023).
- Sapmaz, N. B. (2017). “Türkiye’nin ‘Televizyon’ Devrimi: Fi, Masum, Görünen Adam”, <https://journno.com.tr/televizyon-devrimi-fi-masum> (erişim tarihi: 05.11.2023).
- Sarı, A. (2019). “Türkiye’de Gazinolar”, <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/turkiyede-gazinolar>, (erişim tarihi: 10.09.2024).
- Sputnik, (2020). “Şahsiyet Almanya’daki İlk Türk Dizisi Oldu” <https://sputniknews.com.tr/20201010/sahsiyet-almanyadaki-ilk-turk-dizisi-oldu-1043003649.html>, (erişim tarihi: 11.08.2023).
- Statista, (2024). Number of Netflix paid subscribers worldwide from 1st quarter 2013 to 3rd quarter 2024. <https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/> (erişim tarihi: 04.12.2024).
- Tabii, <https://www.tabii.com> (erişim tarihi:30.07.2023).
- The Astrology Page, (2024). “Geniş Bant Nedir?-Techopedia Nedir?”, <https://tr.theastrologypage.com/broadband#:~:text=Geniş%20bant%2C%20Internet%27e%20yüksek,bilgi%20belirli%20bir%20zamanda%20iletilebilir>, (erişim tarihi: 31.07.2023).
- TRT Haber, “Disney Plus 3 Ayda 11 Milyonu Aşkın Üye Kaybetti”, <https://www.trthaber.com/haber/ekonomi/disney-plus-3-ayda-11-milyonu-askin-uye-kaybetti-787684.html> (erişim tarihi:19.11.2023).
- Türkiye İstatistik Kurumu (2021). Televizyon İzleme Ölçümü 2020 Yıllığı. <https://tiak.com.tr/upload/files/2020yillik.pdf> (erişim tarihi: 30.07.2023).
- Türkiye İstatistik Kurumu (2023). TİAK Televizyon İzleyici Ölçümü/2022 İzleme Davranışları. <https://tiak.com.tr/duyurular/tiak-televizyon-izleyici-olcumu-2022-izleme-davranislari&no=1> (erişim tarihi: 30.07.2023).

Twitter, <https://twitter.com/ebekirsahin/status/1686479877053014016> (erişim tarihi:01.09.2023).

Webtekno, “Disney Plus Resmen Türkiye'ye Geliyor: RTÜK'ten 10 Yıllık Yayın Lisansı Alındı”, <https://www.webtekno.com/disney-plus-rtuk-yayin-lisans-aldi-h119102.html>, (erişim tarihi: 08.08.2023).

Webtekno, “Disney+ Abone Sayısını Açıkladı”, <https://www.webtekno.com/disney-plus-abone-sayisi-aciklandi-h123659.html>, (erişim tarihi:05.08.2023).

X, <https://x.com/yilmaztunc/status/1843794353476481226> (erişim tarihi: 19.11.2024)

Zorlu, M. (2021). “Bilinç Yükseltme. Feminist Bellek”, <https://feministbellek.org/bilincyukseltme/> (erişim tarihi: 25.01.2024).



ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Güzide KAYITMAZBATIR
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Ortadoğu Temel Lisesi
Lisans Diploması	Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, 2021
Yabancı Dil / Diller	İngilizce
BİLİMSEL FAALİYETLER	
<p>Kayitmazbatır, G. (2023). Terörizmin Tarihinde Görmezden Geline Bir Olgu: Devlet Terörü. <i>Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi</i>(13), 147-166.</p> <p>Kayitmazbatır, G., & Yaşartürk, G. (2023). Netflix'in Yerli Yapım Filmlerinde Melodram Ve Ödipal Yörünge: Beni Çok Sev, Babamın Kemanı ve Cici. <i>Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi</i>, 25(2), 463-494. https://doi.org/10.26468/trakyasobed.1269756</p> <p>Kayitmazbatır, G. (2023) "“Netflix And Chill” Netflix Reklamlarında Kültürel Emperyalizm", <i>İstanbul Gelişim Üniversitesi Vi. Yeni Medya Konferansı</i>, (Ekim 2023)</p>	
İŞ DENEYİMİ	
Projeler	Ahşabın Cazibesi: Kastamonu. BAP Projesi, Araştırmacı: 2023
Çalıştığı Kurumlar	Kastamonu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi.