

BİNBİR GECE TELEVİZYON DİZİSİ VE TOPLUMUMUZDA KADIN

“Binbir Gece Television Serial and Woman in Our Society”

*Günseli PİŞKİN**

ÖZET

Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sosyal yaşam ve değişimlerle kitle kültürü ve bu kültüre ait ürünler arasında kopmaz bir ilişki vardır. Televizyonda yayınlanmakta olan çok izlenen soap opera dizisi Binbir Gece’nin Türkiye’deki sosyal değişim ve çelişkileri yansıtan kadın ve sorunlarına dolayısıyla kadın kimliğine yaptığı yorumlar bize kadın gerçeğinin kitle kültürü düzeyinde nasıl ele alındığını göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca kitle iletişim araçlarından televizyonlarımızdaki dizilerde yer alan popüler metinlere ait anlatım biçimleri ve içeriklerinin kitle kültürünün tüm dünya genelinde yaygınlaşması nedeniyle yabancı dizilerle de benzerlikler göstermesi söz konusudur ve bu da her şeye nüfuz eden postmodernizm olgusuyla yakından ilgilidir. Özellikle kadınlar tarafından oldukça beğenilen soap opera türündeki diziler içerikleriyle içinde bulunulan ataerkil toplum yapısına uygundur ayrıca karakterlerle bedenleşen psikolojik ve sosyolojik niteliklerle bu niteliklerin izleyiciler tarafından yorumlanışını belirlemektedir. Bu tür diziler sayesinde kurmaca eğlence dünyasında bireyler kısa süre için geçici olarak dertlerini unuttur ve sorunların çözümünde köklü değişiklik yapılmadan izleyicilerin günlük yaşama mutlu bir şekilde yeniden katılmalarına yardım edilir.

Anahtar Kelimeler: Kitle kültürü, binbir gece, soap opera, ataerkil, postmodern.

ABSTRACT

There is a strong relationship between social life and changes in Turkey and mass culture and its products as well as it is in all around the world. The prime time soap opera “Binbir Gece” has a great importance because of comments are made on women and her problems in other words on woman identity which reflects social changes and conflicts in Turkey and because of explaining how the reality of woman is treated in mass culture. Furthermore themes and story lines of popular texts which are shown especially on Turkish televisions have some similarities with the foreign television serials because of mass culture which is so effective all around the world and this situation is also related to postmodernism which penetrates into everything. Soap operas which are watched in a great deal by women are suitable to the patriarchal society with their stories; furthermore these serials form psychological and sociological traits of their characters and the interpretation of these traits made

* Yrd. Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, 03200 AFYONKARAHİSAR.

by the spectators. People forget their troubles temporarily in a fictitious amusement world for a while and without making radical changes to solve the problems by means of these serials.

Key words: Mass culture, binbir gece, soap opera, patriarchal, postmodern.

GİRİŞ

Çok eski çağlardan beri günlük yaşamın sıkıntılarında kısa süreli de olsa kaçarak eğlenmeyi tercih eden insan toplulukları 19. yüzyıldan itibaren Batı toplumlarında giderek artan üretim ve tüketim faaliyetleri tarafından desteklenen kitle iletişim araçlarının da etkisiyle kitleye dönüşecektir. Bu durum tüketim toplumlarına özgü, egemen sınıflarca yönlendirilen kitle kültürünü kitle iletişim araçlarının da etkisiyle kaçınılmaz şekilde yaygınlaştıracaktı.

Modernleşme sürecine 1800'lerin sonundan itibaren giren Türkiye, cumhuriyet süreciyle radikal değişimler yaşamıştır. Türkiye'de sosyal değişimler birtakım düşüncelerin, istemlerin, özlemlerin en çok belirginleştiği alan olan kadın ve toplumdaki yeriyle ilgilidir. Tüketim ekonomisini destekleyen reklamların ve eğlenceye yönelik programların büyük çoğunluğu kadın ve aileyle ilgili olanlarıdır. Türkiye kendi kurallarına ve değerlerine sahip tüketim toplumuna bir takım olumsuz koşullar altında uyumlanmaya çalışırken, geç kapitalizm dönemini yaşayan Batılı toplumlardaki postmodern süreçlerden de kitle kültürü ve bu kültürü yayan kitle iletişim araçlarıyla kaçınılmaz bir şekilde etkilenmektedir.

Herhangi bir toplumda kadın kültürü tüketim ekonomisi tarafından yönlendirilen ataerkil toplum düzeninin istemleri ve özlemleri doğrultusunda var olabilmektedir. Sisteme uyumlandırılmak istenen kadınlara kitle iletişim araçlarıyla gündelik, sıkıcı yaşam gerçeğinden kaçacak pek çok seçenekler sunulmaktadır. Bu seçeneklerin başında bize uygulanmış özellikleriyle soap operalar gelmektedir. Soap operalar, Birleşik Devletler'de temizlik tozu üreten firmaların sponsoru olduğu dolayısıyla reklam amaçlı hazırlanmış ve gündüzleri ev kadınlarına yönelik radyo programlarından adlarını almışlardır. Bu diziler genellikle kadın kahramanların güncel aktiviteleri etrafında gelişen olayları epizotlar şeklinde ve diyaloglara dayalı olarak sunmaktadır. Daha sonra bunlar karakterlerinin sayısını artırarak ve biraz da iş dünyasına girerek kahramanlarını geniş evler, çiftlikler, çekici manzaralar ve akıllı almaz bir zenginlik içinde göstererek Dallas; Hanedan ya da bizdeki örneği Asmalı Konak, Aliye, Binbir Gece gibi akşam saatlerinde gösterilen prime time soap operalara dönüşeceklerdi. Bu dizilerin çoğunun merkezinde kadın kahramanlar, aile yaşantısı, romantik ya da yasak ve gizli ilişkiler konu edilir. Temel işlevleriye diğerleriyle beraber kadın kahramanın

yaşadığı maceralarla toplumun genel değer yargılarını ve toplumsal rollerini onaylamalarıdır.

Pek çok televizyon dizisinde kadın kahramanların merkez olmasının nedeni kadınların yaşamlarının önemli toplumsal değişikliklerin de aynası olmalarıdır ve bunların içinde yaşanan topluma ışık tutmaları açısından incelenmeleri gerekmektedir. 1980'lerin ortalarında Batı'da etkili olan feminist yaklaşımlar beyaz, orta sınıfa özgü ve temelde heteroseksüel olmaya karşı çıktıklarından kültürel ve siyasal geçerliklerini yitiriyorlardı. Kadınlara karşı engelleyici durumda olan kurallara meydan okumaysa daha sonra postmodern feministlerden gelecekti. Bu yaklaşımın temeli kadınların tek merkezden yönetilmeleri ya da sorumluluklarının dağıtılmasıdır. Bunlar kırılmış ve çoklu kişilikleri kapsayan bir kavramla bütün bir kadın imgesini birleştirmeyi amaç edinirler. Postmodern feministler bir tane gerçeklik olduğu düşüncesini reddederler ve hiç birinin cinsiyet sınırları boyunca öncelikli olmadığı pek çok gerçekliği tartışırlar. Ancak bu düşüncenin temel sorunlarından biri araştırmaların akademik modları olarak hem sosyoloji hem de feminizmi ortadan kaldırmasıdır. Bu durumda eğer genel kategoriler yoksa o zaman eşitsizlikler ya da güç ilişkilerine ait çatışmalar ve kadınların baskı altına alınmalarıyla ilgili hiçbir girişim de olamayacaktır. 1970'lerin ortalarında Birleşik Devletlerde liberal ve sosyalist feministler kadın dergilerini incelemişler, kadınların bu dergilerde, erkekler ve ev dekoratörleri için dekoratif nesnelere olmaları gerektiği gibi belirlenmiş rollere adapte edilmeye çalışıldığını göstermişlerdir. Diğer kitle kültürü ürünleri de kadınların oluşturulan kişisel ve toplumsal kimlikleri için bir çeşit eksendir ve kadınların yaşamlarındaki değişiklikleri yansıtmaktadırlar. Bu anlamda Türkiye'deki kadınlarla ilgili ya da kadınlara yönelik televizyon dizilerine baktığımızda toplumdaki kadın rollerini inceleyebiliriz ve yorumlamalarda bulunabiliriz.

Binbir Gece'de Eski ve Yeni

Binbir Gece dizisi soap operalarda görülen kadın tiplerleriyle gerçek yaşama göndermeler yapmaya çalışan bir olay örgüsüne sahiptir. Dizinin başlangıcı eski Yeşilçam filmlerini anımsatan trajik olaylarla doludur, ancak bu dizi tüm dünyadaki soap operalarla da benzerlikler göstermektedir. Filmin başkahramanı Şehrazat kendisi gibi başarılı bir mimar olan eşini trafik kazasında kaybedince küçük yaşta kan kanseri olan oğluya tek başına kalacaktır. İzleyicilere bu kadar da olmaz dedirtecek türden bir şanssızlıktır bu ve kesinlikle Türk Sinemasında özellikle 1960'larda çevrilen, oldukça ilgi gören bazı melodram örneklerini anımsatmaktadır. Ülkemizde 1960'ların ortalarından başlayarak, izleyici, film ve salon sayılarının hızla artmasıyla birlikte ailelere ve kadın izleyicilere yönelik filmler üretilmeye başlanıldığını ve bu filmlerin büyük kentlerdeki kalabalıklaşan gecekondu topluluklarıyla

orta sınıfa ait kadın izleyicileri hedef almış olduğunu anımsamakta fayda vardır. Ölen eşinin babası çok zengin olmasına karşın oğlunun Şehrazat'la evliliğini onaylamadığı için ilişkileri oldukça soğuktur. Şehrazat, büyük bir inşaat şirketine bekar dolayısıyla çocuksuz olduğunu söyleyerek mimar olarak girmeyi başarır. Yalnız burada kadın kahramanın yüksek öğrenim görmüş ve büyük bir holdingde iş bulmuş olması nedeniyle daha modern bir kimliğe sahip olduğu görülmektedir. Çünkü diziyi hazırlayanların amacı büyük kentlerde yaşayan ve iş gücü sahibi bir kadın kitlesine de ulaşmaktır.

Pek çok soap operanın temel konusunu teşkil eden aşk ve evlilik, evlilik dışı ilişkiler, iki sevdalının kavuşamaması, intikam almalar, çaresiz hastalıklar hemen her sevda romanın da ana temalarından olmuştur. Halit Ziya Uşaklıgil'in 'Aşk-ı Memnu', Fatma Aliye'nin 'Muhadarat', Mehmet Rauf'un 'Eylül' romanları Türkiye'ye sıradan sevda romanları gelmeden çok daha önce de özellikle kadın okurların ilgisini çekmekteydi. Sevda öykülerinin çoğunda melodramatik öğeler yer alır. Melodram tragedya'nın indirgenmiş bir şeklidir ve Amerika'yı da kapsayan pek çok ülkede temelde kadın filmleri olarak sinemaya uyarlanmıştır. Ancak bunlar kesinlikle eril paradigma üzerine kuruludur (Tunalı, 2006: 19). Çünkü temel klasik anlatıyı oluşturduğu gibi tragedya ve melodramın özündeki climax-doruk noktası, çatışma vb. dramatik yapıya ilişkin göstergeler erkeğe ve erkekliğe ait biyolojik işleve göre düzenlenir bu anlamda özgür, kendi doğasına bağlı kadın imgelemlerinden söz etmek oldukça güçtür. Dizi başlangıçta büyük ölçüde melodramlara özgü niteliklerle bezelidir. Kimsesiz kadın motifinin yanında melodramların olmazsa olmazı bahtsız, hastalıklı çocuk da dizide yer almaktadır. Bilindiği gibi melodramlarda dramatik malzeme abartılır ve böylece ortaya konan olay örgüsü genellikle kadının ana karakter olduğu "ev" çevresinde gelişir, ancak burada günümüzdeki çevrilen dizilerin mantığına uygun olarak izleyicilere kadın kahramanın iş çevresinde yaşadığı çeşitli maceralar da aktarılır. Dizinin melodramla ortak noktası özveri ve katlanmanın bir kez daha kadının karakteri olarak çizilmesidir. Şehrazat'ın oğlunun durumu giderek ağırlaşmaktadır ve kurtuluşu için tek umut ilik naklidir yalnız bunun için 100.000 dolara ihtiyaç vardır. Şehrazat bu parayı karşılayamayacağı için eşinin babası Burhan Bey'den borç ister. Ancak reddedilince son çare olarak patronu Onur'dan para istemeye karar verir. Bunu yaptığında ahlaksız bir teklifle karşılaşacaktır; Onur parayı verebileceğini ancak kendisiyle bir gece geçirmesi gerektiğini ve bu durumdan da hiç kimsenin haberi olmayacağını belirtir. Kadın çaresiz bu teklifi kabul eder. Çocuk kurtulur ancak Şehrazat yaşadığı bu deneyimi bir türkü hazmedememektedir.

Bu noktada bir takım kilişe kadın tiplerine alışkın izleyicilerin bu kadını nasıl yargılayacakları konusunda kafaları karışır. 1940'lardan 1968'e kadar Türk Sinemasındaki kötü kadın tipleri hep aynıdır; kocasını aldatan ya da yuva yıkan kadınlar gerçekçi betimlenmemelerine rağmen kötü oldukları

herkes tarafından kabul edilmiş kadınlardır. İyi kadınlarsa ailesi ve çocuğu için her şeyi göze alabilen kadınlardır. Anelik duygusuyla kötü yola itilen kadınlar olsa da bunlar eninde sonunda doğru yolu bulup intikamlarını almaktadırlar. Bu noktada Türk Sinemasının erişilmez, değerlerinden asla ödün vermeyen mit'leşmiş karakteri Türkan Şoray'ın canlandığı karakterleri anımsıyoruz. Şehrazat Türk izleyicilerine yabancı değildir biz onu Osman Seden'in 1977'de çektiği Meryem ve Oğulları'ndaki Fatma Girik'in canlandığı güçlü kadın karakterin kimliğinde çoktan tanımaktayız.

Dizi burada sosyal bir yaraya da parmak basmaktadır; iş yerinde ahlaksız teklif, taciz ve dizide gerçekliği tam olarak açıklığa kavuşturulamayan sağlık ödemelerinin yetersizliği. Kanser gibi ciddi bir hastalığı karşılayacak parası olmayan kadının bu yola başvurusu ve güzelliği yüzünden başarılı olması kadınların profesyonel işlere sahip olsalar bile iş yerlerinde birer cinsel obje olarak görülebildiklerini, ekonomik durumları iyi değilse cinsel ve psikolojik olarak sömürdüklerini anlatmaktadır ve bu neredeyse günlük yaşamın içine sokulmuş kadınlıkla ilgili bir koddur. Bir kadının çocuğunu kurtarmak için para karşılığında patronuyla birlikte olmasının erotizmle yakından uzaktan ilgisi bulunmamaktadır ve bu noktada sinemamızda birkaç eser dışında erotizm yerine kadınların cinsel sömürüsüne dayalı pornografinin seçildiği gerçeği unutulmamalıdır. Türk Sinemasında ve dolayısıyla görüntü dünyasında kadın bedeninin ya da kadının sosyal kimliğinin devamlı olarak sömürüsü yapılmıştır, günümüzde de bu televizyondaki çarpıtılmış kadın imgeleriyle geçekleştirilmektedir. Dizide kadının cinsel kimliğine yönelik olarak yapılan bu saldırı özellikle boyalı basında da büyük yankı uyandırmış ve diziyi tartışılmaz biçimde güncelleştirmiştir. Kadının görsel çekici bir imge olarak sunumuna Şehrazat dizinin ilerleyen bölümlerinde de görüldüğü gibi şiddetle karşı koyacaktır; özellikle magazin basınında güzelliğinin ön plana çıkarılarak kendisi hakkında haber yapılması Şehrazat'ı çileden çıkaracaktır. Kadınların kitle iletişim araçlarında cinselliklerinin dışında önemli bir değerlendirmeye tabi tutulmamaları, cinselliklerini kendi tanımladıkları haliyle kimliklerinin olağan bir parçası halinde taşıyarak var olamamaları söz konusudur. Burada kadın medya ilişkisinde temel olarak üç sorun yer almaktadır. Basın yayın organlarının üst düzey kadrosunda kadınların bulunmaması, özellikle reklamlarda klişeleşmiş kadın erkek rollerinin yansıtılması, yazılı ve görsel basında kadın bedeninin meta olarak kullanılması sonucunda kadına ait çarpıtılmış imgelerin yeterli derecede eğitim alamamış kimselere sunulmasıdır. Buna karşılık Türkiye gibi tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş aşamasında olan ülkelerde kadının çalışma hayatına atılması onların sosyolojik ve psikolojik kimliklerinin gelişmesine pek katkıda bulunmamaktadır. Cumhuriyetin çalışan yeni kadın kimliği koyu renkli kostüm, kısa saç ve makyajsız yüzüyle cinsiyetsiz bir

görünüm hedefliyordu. Böylece kendisini çalışma hayatına adanmış ve burada kabul ettirmek isteyen kadının süse ayıracak zamanı olmadığı vurgulanıyordu. Kuşkusuz bu aynı zamanda sembolik bir zırhı da ifade ediyordu (Aktaran: Ötür, 2004: 58). O dönemlerde henüz kariyer savaşlarından söz etmek için çok erkendi. Şehrazat'ın makyajsız yüzü ve ilgi çekmeyen kıyafetleri ona mümkün olduğunca cinsiyetsiz bir kimlik kazandırma amaçlıdır. Burada kahramanımız kötü kadın imajından da uzaklaştırılmak istenir ve erişilmez, iyi ahlaklı kadına mitine yerleştirilir. Bu mitin en büyük yardımcısıysa Şehrazat'ın özverili anne kimliğidir. Türk Sinemasının eskilerine gittiğimizde kötü kadın dediğimizde kuşkusuz aklımıza “Şehvet Kurbanı”nda (1940) kentli bir bar kadını canlandıran Cahide Sonku gelmektedir. Halit Refiğ'in Leyla Sayar'ın vamp bir kadını canlandığı 1960'lardaki filmini anımsadığımızda Şehrazat adı erotik anlamlar çağrıştırmaktadır. 1935–953'e kadar olan dönemde çevrilen köy ve burjuva melodramlarında kadın oyuncular genellikle silik ve işlevsizdirler. 1953'den başlayarak 1960'lara kadar uzanan süreçte sinemaya yeni kadın tipleri ve yeni kadın oyuncular katılır, kadın tipleri belirginleşir; Muhterem Nur, Neriman Köksal, Belgin Doruk, Fatma Girik, Leyla Sayar, Türkan Şoray ve Sezer Sezin hafızalara kazınmış kadın karakterlerdir. Sinemamızda iyi kadınlar sevdikleri uğruna her türlü özveriye hazır, gözü yaşlı, iftiraya uğrayan kadınlardır: “Kırsal kesimin, kenar mahallenin Türk kadını genel yapısı içinde yalnızdır, eziktir... Erkeğini sevdiği gibi bağışlamasını da bilir. Giderek sömürülür ve toplumun dışına itilir” (Özgüç, 2000:34). 1950'lerde Belgin Doruk 'Küçük Hanımefendi' dizisiyle otomobilli, kürklü, uşaklı, göstermelik, gerçeğe dayanmayan kentsoylu içi boş bir bebek olmuştu. Fatma Girik'se kültürsüz, umarsız, çok üstüne gidildi mi başkaldıran, çılgın bir mahalle kıızıydı. 1975'den sonraki dönemde gündeme gelen seks filmlerinden önce kadın tipleri iyice kilişe olmuşlardı: “Türk sinemasının başlangıcından bu yana sürüp gelen belli bir ahlak anlayışına göre, masum kızlar soyunmazlardı. Yatağa girmezlerdi, sevişmezlerdi. Öpüşmek, sevişmek, soyunmak yalnızca kötü kadınlar, vamplar için geçerliydi” (Özgüç,2000: s.39).

Bu dizide Şehrazat eğitilmiş oluşuyla kenar mahalle dilberi olmaktan çok uzaktadır ancak Türkiye'deki değişen kadın kimliğini göstermesi açısından incelenmeye değerdir. Şehrazat karakterinde ağlayan, boynu bükük kadınları canlandıran Muhterem Nur'dan, Belgin Doruk'un kentli, güzel ve partilere katılmaktan hoşlanan kaygısız burjuva kızından, ya da duygusal, kırılğan Filiz Akın'dan, hatta tuttuğunu koparan, inatçı Fatma Girik'den, çocuğu için her şeyi yapabilecek daha pek çok anne karakterizasyonundan, ama eninde sonunda affetmesini bilen, daha doğrusu zorunda kalan bir kadından izler bulabiliriz. Kısacası burada eskinin ve yeninin bütünleştiği, özgün olamayan postmodern kahramanlarla dolu, bize özgü eski Yeşilçam film öykülerini, soap opera dizilerininin romantik, çetrefilli öykücükleriyle birleştiren, bunu

yaparken de televizyon dizilerinde görülen gerçeğiyle örtüşen zamanlama ve diyalog ağırlıklı anlatım tekniğini kullanan postmodern bir metinle karşı karşıyayız.

Kadın ve İş Dünyasında Karşılaştığı Sorunlar

Kadınların iş dünyasında karşılaştığı sorunlar Türkiye’de olduğu kadar tüm dünyada da tartışma konusudur. Dizide Bin Yapı Holding’in patronu Onur’un kadının kendisinden para isteme nedenini bilmediği için sürekli olarak Şehrazat’a iş yerinde rencide edici davranışlarda bulunur. Bu arada tesadüfen Onur ve Kerem’in anneleri lösemili çocuklar için yapılan bir toplantıda Şehrazat’ı görüp daha sonra da iş yerinde kadına rastlayınca her şey ortaya çıkacaktır ve Onur Şehrazat’ın kendisinden neden para istediğini anlayacaktır. Burada yeni bir sorun gündeme getirilir, Şehrazat’ın kendilerine çocuksuz olduğunu söyleyerek işe girdiğini anlarlar ve bu durum şirket ilkelerine aykırı bir durumdur. Ortaya atılan iki önemli noktadan birincisi kadınların özel sektörde çocuklu oldukları takdirde tercih edilmemeleri ikincisiyse Şehrazat’ın ödüllü bir mimar olması ve şirkete büyük kazançlar getirmesinin ve patronunun kendisinden hoşlanmasının kendisi için avantaj olmasıdır. Çalışma hayatında kadını marjinalleştiren pek çok durum olduğu kaçınılmazdır. Bunlar daha çok özel sektörde kriz ve ekonomik gerileme durumlarında öncelikle evli kadınların erkeklerden daha önce işten çıkarılması, ya da burada olduğu gibi daha baştan işe alınmaması söz konusudur. “Kadın emeği üzerindeki bu ve benzeri kontrol biçimlerinin bazıları düzenli olarak uygulanan ve gözle görülebilen katı kurallar, bazıları da daha zor görülebilen, ancak dolaylı yollardan ortaya çıkarılabilen uygulamalardır” (Ecevit, 1995:126). Kadınlara toplumda tüketici değil, üretici olmaları, ekonomik hayata katılmaları öğütlenirken, uygulamada, biçki, dikiş, nakış, sekreterlik gibi toplumun bu cinsiyete uygun bulduğu meslekler ortaya çıkmaktadır. Bu mesleklerse bilindiği gibi düşünsel, yaratıcı kapasiteleri harekete geçirmeyen, toplumsal karar alma süreçlerine kişileri hazırlamayan el emeği gerektiren düşük ücretli mesleklerdir. Dizide Türkiye’de kadınlar lehine çıkarılan iş yasaları üzerine pek fazla yorum yapılmamakla beraber kadınların iş yerinde karşılaştığı sorunlar televizyon dizisi mantığında ele alınmakta dolayısıyla bu durumun nedenleri irdelenmemektedir. Türkiye’de çalışanlar arasında eşit ücret uygulanması olumlu bir durumdur ancak çalışma hayatına erkek ve kadınlar eşit olarak katılmamaktadırlar.

“Halbuki Anayasada çalışmanın herkesin hakkı ve ödevi olduğu, kimsenin cinsiyetine, yaşına, gücüne uymayan bir işte çalıştırılmayacağı yer almaktadır. Anayasa hükümleri ve eşitlik ilkesi doğrultusunda yapılan yasal düzenlemelerle de kadınlara çalışma hayatında olanaklar sağlanmıştır. Fakat bu düzenlemeler gelişen çalışma hayatının gereksinimlerini karşılayamamakta

olup çoğu da yaşama geçirilememiştir. Çalışma yasaları genel olarak açık hükümlerle kadınlar yönünden bir eşitsizlik getirmezken tüzük, yönetmelik ve toplu iş sözleşmelerinde yer alan hükümler kadın yönünden birçok açıdan verilen hakkın gaspına yol açmaktadır. Örneğin, 1475 sayılı İş Yasasının 14. maddesinde yer alan kadın işçinin evlendiği tarihten itibaren 1 yıl içinde kendi arzusu ile hizmet akdini sona erdirmesi halinde kıdem tazminatına hak kazanır hükmü kadınlara özel bir hak veriyor gibi görünmesine rağmen özünde ayırıcı ve kadını eve mahkum eden bir zihniyetin izlerini taşımaktadır” (Balkır, 1996: iii).

Çalışma hayatındaki sorunların başında kadının yeterli eğitim görememesi, aileyle ilgili geleneksel rollerin yükünün erkekler tarafından kolaylıkla kabul edilememesi ve yetersiz iş alanlarıdır. Türkiye’de çok farklı kadın gerçekleri bulunmaktadır, ayrıca kadının temelde rolü ve konumunun cinsiyet ayırımına göre belirlendiği açıktır. Kentlerde çok sınırlı sayıda kadın gerçek anlamda çalışma yaşamına katılırken tüm kadınlar için eğitim, çalışma koşul ve olanakları açısından gerçek bir eşitsizlik yaşanmaktadır. Geleneksel ve ekonomik nedenler yüzünden daha doğrusu eğitim, bilinç ve ekonomik güç açısından toplumdaki egemen ideolojiden kadınların kendini kurtarması oldukça güç görünmektedir. Türkiye’de tarım dışında iş olanakları kısıtlı olduğundan, eğitim gelenek kırsalcıdaki kadın için güzel bir iş bulmak oldukça zordur. Geleneksel rolleri değiştirmek ekonomik açıdan yeterli kadınlar için de kolay görünmemektedir. “...Türkiye’de ailenin ve geleneksel rolün önemini koruması nedeniyle kadının ne kamusal alana ilgisinin artması ne de bir rol çatışmasına girmeden kamusal alana açılması kolay görünmektedir” (Koray, 1990:29). Devlet İstatistik Enstitüsü tarafından 2000 yılı ekim ayında yapılan ankete göre kadınların işgücüne katılım oranı Türkiye genelinde %23 (kentte %15.7, kırsal kesimde %34.9), erkeklerin iş gücüne katılım oranları yine Türkiye genelinde %72.6’dır. (kentte %70.3 kırsal kesimde %76.6). Yüksek öğrenim sonucu kadınların işgücüne katılma oranları daha da artmakta ancak erkeklerden yine de daha az kalmaktadır (2001, T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü, 2001: 77, 79).

Türkiye’de kamu sektörü son derece nitelikli bir kadın kesimini bünyesinde bulundurmasına rağmen, kamu yönetimi karar mekanizmalarında kadınlar çok küçük bir azınlığı oluşturmaktadır. Benzer durum özel sektör için de geçerlidir. Bunlara ilaveten bütün dünyada olduğu gibi bizde de kadınlar hem çalışma yaşamına girerken hem de girdikten sonra cinsiyet temelli ayrımcılıktan etkilenir ve engellenirler. Bu ayrımcılık kamu-özel, büyük-küçük işletme ya da yapılan işe bağlı olarak farklılık gösterse de ayrımcılık vardır. Sözgelimi bazı iş ve mesleklere kadınların kabul edilmemesi durumu ya da kadın çalışan sayısının dondurulması, işe alıştırma ve işyerindeki görev dağılımında erkeklerle eşit muamele görememe,

beceri isteyen işlere hazırlayıcı hizmet içi eğitimden mahrum bırakılmaları, ücretlerin düşük tutulması, evlenme ve çocuk doğurma durumlarında işlerine son verilmesi, kriz ve ekonomik gerileme durumlarında evli kadınların erkeklerden önce işten çıkarılma durumları bulunmaktadır. Yine işyerlerinde kadınlara yapılan cinsel taciz cinsel temelli ayrımcılık örnekleridir. Erkekler kadar olduğu gibi kadınlar için de en emin ve haklarının en az çiğnendiği yerlerin kamu sektörü olmasıysa kadınların geleneklerden çok kar takıntısının da kurbanı olduğunu göstermektedir ve yapılan çeşitli uluslararası anlaşmalara karşın sadece anne oldukları için bile işten çıkarılan kadınlar bulunmaktadır.

Binbir Gece dizisinde çalışan kadınla ilgili sosyal problemlerin en önemlilerinden biri olan kadınların maruz kaldıkları gerçek ekonomik sorunlara rastlamıyoruz. Lösemili çocuğa para sağlayamama gibi çok özel durumlar söz konusu olduğunda Şehrazat'ın ekonomik yetersizliği gündeme gelmiştir. Geleneksel işbölümünün dönüştürülmesiyle Azerbaycanlı çocuk bakıcısı aracılığıyla gerçekleştirilmekte böylece Şehrazat'ın anne olarak geleneksel rolünün altında ezilmesi gibi bir sorun bertaraf edilmektedir. Yine dizide ekonomik zorluklar çeken kadınlar olarak sadece Rusya'dan gelen kadınların gösterilmesi Türkiye'deki diğer kadınların böyle sorunlarının olmadığı gibi bir düşünce uyandırmaktadır.

Türkiye'de iş yerinde cinsel tacizin iş akdini feshetmede haklı neden olduğu kabul edilerek taciz olayıyla karşılaşan kimsenin iş akdini tek taraflı feshettiğinde kıdem tazminatı alamama durumunun ortadan kaldırılması kadınların yararına yönelik son gelişmelerdendir. Ekonomik ve cinsel şiddete maruz kalan kadınların özellikle bu şiddet aile içinde gerçekleştirildiğinde bu durumu dışarıya vuramamaları söz konusudur. Şehrazat ekonomik açıdan güçsüz olduğu için patronunun kendisiyle uğraşması karşısında maruz kaldığı psikolojik şiddete karşı koyamayacak güçtedir. Aslında bunun suçlusu kimdir sorgulaması da dizide yapılmamaktadır. Genel olarak aile dışında kadına uygulanan haksızlıklardan ve şiddetten toplum sorumlu tutulmaktadır, aile içi şiddette çoğunlukla gizli kalmaktadır. Şehrazat'ın içki içen kocasından sürekli olarak dayak yiyen kadının sorununa kanunlar aracılığıyla çare araması toplam kadın nüfusunun %29.6'sının şiddete maruz kaldığı ve bu duruma karşı önlemlerin giderek arttığı Türkiye'deki sosyolojik gelişmeleri yansıtmaları açısından ayrıca önem taşımaktadır.

Binbir Gece Dizisinde "Soap Opera" Özellikleri

Onur'un ortağı Kerem'in de Şehrazat'dan hoşlanması ve Onur'un kadına evlenme teklif etmesi, çocuğun ameliyatla da olsa aniden iyileşmesi anlatım biçimi bir yana diziyi tamamen soap operaya dönüştürür. Onur kendisini Şehrazat'a affettirmeye çalışırken her geçen gün kadına daha çok

bağlanmaktadır. Başlangıçta zorunlu olarak birlikte olduğu erkeğe karşı da ilgisiz kalamaması kadınların tercihlerinin kendileri tarafından belirlenmediği ve aşkla, evlilik söz konusu olduğunda her şeyin affedilebileceği konusunda izleyicileri ikna eder. Ancak kadının bu evlilik için kocasını unutmaması ve oğlunun Onur'u baba olarak kabul etmesi gerekmektedir. Şehrazat eşini kaybetmesiyle kocasının ailesinden hakkı olan yardımı bulamamış, özellikle çocuğunun yeniden yaşam bulması için gereken parayı eşinin babası Burhan Bey'den alamamıştır. Ancak Burhan Bey'in eşi Nadide Hanım'ın araya girmesiyle diyalog başlayacak ve çocuk bakıcısı Mihriban'ın çalınan pasaportunu bulunmasıyla uğraşan Burhan Bey'i, Şehrazat sonunda affedecektir. Görüldüğü gibi soap operaların vazgeçilmezi aile ilişkileri bu dizide de geniş yer tutmaktadır. Dizide ufak tefek bazı aksaklıklara karşın zengin ailelere karşı olumlu bir bakış söz konusudur. Burhan Bey'in ve eşinin güç durumda kalanlara yardım etmesi ve Holding Patronlarının çalışanlarını koruması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Onur'un babası bir başka kadınla beraberken kalp krizi geçirerek ölmüştür. Ancak dizide bu olay ataerkil topluma ait bir özellik olarak olay örgüsünün içine yedirilir. Türk Sinemasındaysa zengin ailelere karşı farklı bakışlar geliştirilmiştir ve 60'ların sonlarıyla 70'lerde iyi zengin aile, kötü zengin aile olarak filmlerde iki tip zengin aile göze çarpmaktadır. Bu filmler gerçek sınıf çatışmasının çok uzağındadır ve tıpkı bu dizide olduğu gibi genellikle zengin sınıfta iyi adamlar da kötü adamlar da bulunabilmektedir. Ancak 60'lı yıllardaki çoğu filmde zengin aileler genellikle Batılılaşmış dolayısıyla kendi öz değerlerini yitirmiş ve yozlaşmış olarak verilmiştir. 60'lar ve 70'ler Türk Sinemasında "Sonradan görmeler bile burjuvalar denli kötü aile kurmazlar. Çünkü geleneksel bağları hala sürmektedir, Otorite yapısında bir değişme olmamıştır" (Abisel, 1994:74-75). Ancak 1960'ların ortalarındaki salon güldürülerinde zengin ailelere olumlu yaklaşılmaktadır. Hulusi Kentmen, Vahi Öz'ün zengin aile reislerini canlandırdıkları filmler bu türdendir. Burhan Bey'in ailesinde hem daha çok geleneksel aile yapısını muhafaza eden hem de batılılaşmış bir aile çizilmektedir.

Geleneksel koruyucu baba motifine uygun olarak çizilen babanın geçmişte sarsılan otoritesi yüzünden gelinine parasal yardım yapmaması, kadının çocuğu kurtarmak için her şeyi yapabilecek konuma getirmektedir. Buysa geleneksel aileyi temelinden sarsacak bir oluşum olarak karşımıza çıkmakla beraber soap operalardaki kadın karakterlerin genellikle güçlü çizildiklerini düşündüğümüzde yadırganmamaktadır. İki kadın mimar şirkete büyük paralar kazandırırken Şehrazat'ın kendisine birlikte çalışmayı öneren ve büyük meblağlarda para teklif eden bir taşaron firmayla başı derttedir, ama cesur tutumuyla onların da üstesinden gelmeyi başaracaktır. Bu arada dizide ihale mafyası, topuğa kurşun -Şehrazat'ın topuğundan vurulması- gibi

günlük yaşamda sıkça rastladığımız şiddet dolu olaylara gönderme yapılırken diziye de güncellik kazandırılmaktadır.

Soap operalarda cinsellik baştan çıkarma ve duygular üzerinedir, daha doğrusu erkek cinselliğinin bunları başarmasıyla ilgilidir. Şehrazat, adı erotik anlamlar taşısa da her zaman evde iyi bir anne, işyerinde cinsiyetsiz, ölmüş bile olsa kocasına sadık, daha sonraları da artık kendisini seven erkeğe karşı koymayacak bir kadına dönüşür. Tipik bir soap opera erkeği olarak Onur sevdiği kadının kalbini kazanmaya çalışır. “Erkek egemen toplumda ekonomik ve seksüel güçler erkekliğin özellikleriyle yakından ilgilidir, ancak bu güçler kadınlığa çevrildiğinde sahiplenmeden kontrol etmeye kayan gerekli bir işlev değişikliğine katlanmak zorunda kalırlar” (Fiske, 1990: 184). Soap operalarda kadın kahramanlar hep aynı kalan bir güce sahip değillerdir, ancak bu kadınlar kendilerine ve diğerlerine karşı sürekli olarak uygulanmaya çalışılan toplumsal bir sürecin içindedirler. Erkek zevkine uygun böylesi bir kadınlaştırma pornografide de görülmektedir. Bu anlamda tüm soap operalar son derecede cinseldirler ve pek çok kadın kahraman erkelere verdikleri reaksiyonlarını açıklayan erkek pornografisini belirleyen amaçları kullanmak durumundadırlar. Diğer soap operalarda olduğu gibi burada da erkek kahraman tamamen kadın fantezisini yansıtmaktadır. Bu fantezi de büyük ölçüde erkek gücünün kaynağı ve kadının dolaylı olarak sahip olmak istediği erkeğin maddi zenginlik ve mesleki başarısıyla ilgilidir. Tüm düşündüğü ilişkinin devamı ve mutlu olmaktır. Aşkını dile getirirken bile erkek güçlüdür ve karardır ancak bu güçte kadının fantezilerini yansıttığı için kadınsı bir yansıma söz konusudur. Kitle kültürü bağlamında düşündüğümüzde maskulinite-erkeklik, baskın ataerki gelenekle ilgili mite sahiptir. Cinsiyet farklılığı sadece biyolojik farklılığa bağlı bir olgu değildir; bedensel farklılıklarla beraber erkek ya da dişi olarak sahip olduğumuz toplumsal rollerimiz ve bu rolleri içselleştirip uygulama şeklimize de bağlı olmaktadır. Kadınları kalıplaşmış biçimde yorumlayan erkeklik mitini de ancak bu şekilde açıklayabiliriz (Easthope, 1990: 2-3).

Sosyolojik çalışmalar erkeklik ve kadınlık olgularına içerden bakmazlar, yeniden yaratılan ve bireyler tarafından yaratıcı bir şekilde yaşanan sosyal rolleri incelerler. Bu özellikle Batı kültüründe ahlaklı, ahlaksız gibi Viktoryen stereotiplerin yeniden üretimiyle ilgilidir. “Romantik aşk ilişkisinde kadın phallus olarak görülmelidir ki erkek kadında phallus’a sahip olabilsin” (Easthope, 1990: 165). Phallus’un kendisi bir sembolden ve kastrasyondan fazlası asla değildir, aynı zamanda babanın kişiliğinde empoze edilmiş bir korkudan fazlası da değildir. O sadece bir addır, sadece babanın adında oluşmuş bir isimdir. Bu iki cins arasında boşluk yaratan kastrasyon anlamca ve düşünsel olarak karmaşıktır. “Maskülen mit kendi alanında kastrasyonu yeniden oluşturmayı amaçlar. Bu mit kadının kendisinden farklılığı olarak cinsel farklılığı okumaya çalışır” (Easthope,

1990:165). Soap operalarda kadının yansıması olarak verilen erkek karakterlerle kadın karakterler arasında eşitlik yaratılmaya çalışılır. Ancak bu eşitlik ki kadına toplum içinde varolan rollerini benimsemesinde de yardımcı olmaktadır. Erkeklik miti adı üstündedir, kendisi bir mittir. Zaten gerçek değildir. Doğal olandan farklı olarak kendisine değişik anlamlar verilmiştir. “Mit böylece erkeklik egosuna sıkı sıkıya bağlı olan saldırganlığı tetiklemek için hazırdır. Narsizm ve arzu iç içe geçmiştir” (Easthope, 1990:165). Eğer dişilik daha derinlikli olarak kastrasyona uğramış ve erkeklikten daha yoksun olarak görülürse kadın ideası erkek egosunu tehdit eder görülebilir. “Arzu nesnesi “Ben”in bütünlüğünü bozabilecek korku nesnesine dönüşecektir. Ve buradaki risk korku dolu saldırganlığın kadın düşüncesine karşı serbest bırakılmasıdır” (Easthope, 1990:165). Soap operalarda da kadına bağlılık erkek için her zaman riskli bir durum olarak ortaya konulmaktadır. Eğer kadın sevilir, boyun eğen niteliklere sahipse yani burada kişiliğinden ödün vermese de Şehrazat tiplemesi için sorun yoktur, tersi olduğundaysa bu erkeklik mitinin tehdidi anlamına gelmektedir. Dizide karısına dayak atan ve en sonunda Şehrazat’a saldıran erkek karakter ya da Füsün’un kocasının sevgilisine giderek, kadını tehdit etmesi ve sonucunda kocası tarafından saldırıya uğraması bu durumun çarpıcı örnekleridir. Ancak Binbir Gece dizisinde erkek egosuna karşı yapılacak en büyük tehditlerden biri olarak kadının aldatması öyküsü bulunmamaktadır. Kitle kültürünü içeren metinlerin çoğunda olduğu gibi Binbir Gece’de de mitlerin kullanımı söz konusudur. Çünkü bu dizide en yaygın mitler başka deyişle kadın ve erkek rolleriyle ilgili olanlar kullanılmaktadır. Bilindiği gibi mitler bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümelerini açıklamasını sağlayan öykülerdir. İlkel mitler yaşam ve ölüm, insan ve tanrılar, iyi ve kötü hakkındadır. Bizim mitlerimiz erillik ve dişilik, aile, başarıdır. Barthes, mitlerin ana işlevinin tarihi doğallaştırmak olduğunu ileri sürer ve yaşanan güncel olayların öykülenişinde doğa ile tarihin birbirine karıştırılmasından, başka bir deyişle basında, sanatta ve yargılarımızda tarihsel gerçekliğe uydurulan “doğallıktan” rahatsızlık duyar (Barthes, 1998: 7). Mitler kendi kökenlerini ve dolayısıyla siyasal ve toplumsal boyutlarını gizemleştirirler ya da gizlerler. Mit, anlamları doğanın bir parçası olarak sunar, tarihsel köklerini dikkate almaz buna ilaveten bu anlamları evrensel boyuta taşır. Artık bunlar değişmez ve doğa kurallarında bulunmayacak bir adalete sahipmiş gibi görünürler, siyasal etkileriye tamamen gizlenmiştir. Televizyon da “mit” olarak görülse de, gerçek olan bir şey varsa o da televizyonun artık kültür haline geldiğidir. Televizyon dizilerinin sunduğu dünya artık doğal olandan daha doğal bir şekilde bulunmaktadır. Barthes kitle kültürünün çeşitli yanlarının tarihsel ve ideolojik anlamları nasıl doğal anlamlara dönüştürdüğünü gösterir. Bunun en güzel örneği soap operalardaki karakterlerdir. Bu dizilerdeki mesaj birer mite dönüştürülen kadın ve erkeklerin toplumdaki yerlerini bilmeleriyle ilgilidir. Birleşik

Devletler’de bu söylemlerin eşlerin ve kızlarının siz evde yokken daha az sıklıkla, döndüğünüzde sizleri daha iyi karşılayacaklar şeklinde reklamları bile yapılmıştır. “Kadınların bakıp büyütme ve koruma işini erkeklerden “doğal olarak” daha iyi yaptıklarına ve bu yüzden onların doğal mekanlarının ev olduğunu, evde çocuk yetiştirmek ve kocalarına bakmak işini üstlendiklerine ve erkeğin de yine “doğal olarak” ekmek parası kazanma rolünü üstlendiğine ilişkin bir mit söz konusudur. Bu roller böylece en “doğal” toplumsal birimi–aileyi– yapılandırır” (Fiske, 1996:120).

Dizide hem çekici hem çocuksu çekiciliğiyle Şehrazat toplumumuzda kadınların yaşadığı ikilemlere uygun olarak yani hem korunacak ve sevilecek hem de kendi kurallarını uygulamak istediğinde tehlikeli bir kadın tiplmesi olarak gösterilir. Buradaki mit ekonomik sistemin ve bu sistemin avantajlı hale getirdiği sınıfın–orta sınıf erkeğinin–çıkarlarına hizmet etmektedir. Ancak kadınların toplumsal durumları değiştiçe bu mitler de meydan okumayla karşılaşır. Reklamcılar ve kitle kültürüne ait söylemlerin üreticileri yeni cinsiyet mitleri kullanırlar–çalışan kadın, yalnız yaşayan anne – gibi. Böylece daha farklı niteliklere sahipmiş gibi görünen kadın kahramanlar aslında eski mitleri reddetmezler, ama kavramlar zincirindeki bazı şeyleri atarlar ve yerine yenilerini koyarlar. Sözelimi Şehrazat sadece anne değil aynı zamanda çalışan bir anne olduğu iş yerindeki başarısının övülmesi dizide sık sık vurgulanır. Bu dizide görüldüğü gibi kadınlar artık kitle kültürü imgeleri üzerindeki kontrollerini artırmaktadırlar. Böylece bu imgeler daha az edilgin ve eve ait hale gelmektedirler ve ev dışındaki çalışmaları yansıtmaktadırlar. Burada kadına ait temel rollerin aynı kalmasına karşın ataerkil toplum yapısının içindeki erkek egemenliğinin dışına taşma söz konusudur. Çünkü bir kültürdeki hiçbir mit evrensel değildir, başat mitler olduğu gibi, karşı mitler de vardır. Kitle iletişim araçlarının endüstri toplumlarında gördüğü işlevin, mitlerin ilkel toplumlarda gördüğü işleve eşdeğer olduğu düşünülür. Kadınlar içinde bulunulan sosyo-ekonomik yapı içinde hem tüketim olayına katılmaya manipüle edilmekte hem de kendileriyle ilgili pazara yönelik imgeler üretilmektedir. Sık sık eleştirilmelerine karşın hemen tüm kitle iletişim araçları böylesine bir sömürüye katılmaktadır. Sözelimi; “Kadın dergileri, nasıl “gerçek bir kadın” olunacağına adım adım rehberlik eden sınırlı ve geleneksel içerikleri yüzünden, saldırıya uğramaktadırlar” (Jones, Marsha and Emma 1999:113). Ancak Soap operalarındaki kadın karakterizasyonları herhangi bir televizyon dizisi türünden çok daha karmaşıktır. Bu dizilerin televizyonlarda önde gelen kurmacalardan olduğu ve özellikle kadınlar için yaratılan en yaygın bir kitle kültürü ürünü olduğu unutulmamalıdır. Bunlarda kadın karakterler yine de bir erkek tarafından sevmeye, korunmaya muhtaç olarak gösterilirler; “Soap opera kadınları tekrar tekrar çocuk karakterler gibi gösterilirler. Çocuklar gibi sıklıkla kahkaha ve gözyaşı nöbetleriyle kontrollerini kaybederlerken “taşkınlaşırlar” (Rogers, 1994:328). Erkekler tarafından

beslenmeleri, üşüdüklerinde onların ceketlerini giymeleri, yastık oyunları, (dövüş) ya da yemek atma gibi oyunlar, hep çocuklara özgü davranışlardır. Kadınların ataerkil toplum yapısının arzu ettiği gibi davranmalarının sürekli olarak desteklenmesi ve ödüllendirilmesi söz konusudur ve kitle iletişim araçlarında kadınlar tarafından hazırlanan söylemlerin çoğu da kadınları kuşatan toplumun beklentilerine uygun olarak sunulmaktadır; "...popüler kültür, bir yandan kadınlara eleştirilenlerin küçümsemelerine karşın, kendi deneyimlerini ifade etmeleri için bazı araçlar sağlarken diğer yandan da kadınları erkek söylemleri ile kuşatarak, kadınların kültürel miraslarını ve kendi yaşamları hakkında söylemek istediklerini bastırarak onları söylem üretme ve öykü anlatmada etkin yaratıcılıktan alıkoyarlar" (Rakow, 1995:30).

Soap operalarda stereotipler yaygınca bulunur; "iyi kız" ya da "kötü kız" olarak, pek fazla değişikliğin olmadığı olaylar zincirinde bu iki tip sürekli olarak tekrarlanır. Tüm bu stereotipler erkek fantezileri üzerine kuruludur ya da ataerkil toplumun üretip ortaya koyduğu cinsiyet rolleriyle ilgilidir. Cinsiyetler arasındaki ayırım toplumsal süreç içinde, psikanalize göre, anneden sonra izlenen ayrı yollardan kaynaklanmaktadır. "Dişilere özgü heteroseksüel arzu anneye başlar, babaya yönelir ve damada (seçilen eş) transfer edilir; erkek heteroseksüel arzusu ise anneye başlar ve herhangi bir aracı figür olmadan (dolaysız figürle) geline transfer olur. Bu madonna ve fahişe arasındaki masculine polarity-erkek çift kutupluluğunun ardında yatan durumdur" (Easthope, 1990:131). Kadına tapılır görülür ancak bu da erkeğin avantajlı olduğu bir durumdur. Kadına bir anıt gibi tapılması sonucu kadın bulunduğu bu yüksek konumdan hiçbir yere kıpırdayamaz. Türkiye'de ki soap operalarının çoğunda bu dizide olduğu gibi kadınların kapasiteleri ve görevleri erkek egemen toplum yapısına göre çizilmiş ve beğenilmiştir. Ayrıca dizi içinde kadın imgelerinin çarpıtılarak magazin basınında yer almasına da değinilir. Şehrazat fotoğraflarının boyalı basında sadece görsel ve çekici bir imge olarak kullanılmasına şiddetle karşı çıkacaktır, çünkü o yaptığı işle ön planda olmak istemektedir "...kitle kültüründeki "kadınlık" imgelerinin en önemli özelliklerinden biri ortaya koydukları değil gizledikleridir. Eğer "kadın" ev, aşk ve cinsellik anlamına geliyorsa, anlamına gelmediği şeyler; genel olarak para, iş, sınıf ve siyasettir. Bu hayatın ailevi, kişisel ya da cinsel boyutlarının siyasi olmadığını söylemek anlamına gelmez. Bilakis sınıf iktidarı sorunları genellikle hep varolan, varlığı su götürmez toplumsal cinsiyet farklılıklarının arkasına saklanır"(Williamson, 1998: 139-140).

Soap opera kadınlarının en büyük amaçları ailelerinin birbirlerine bağlı ve mutlu olduğunu görmeleridir, kadınlar ailede uyumu sağlamalıdır. Bu durum iyi anne karakteri tarafından güçlendirilir. Çocuklarının yaşamlarına müdahale etmeye çalışan manipüle edici annenin tersine iyi anne çocuklarının yaşamlarıyla bütünleşmezken yardım görmeden oturmalıdır,

sadece sorulduğunda dinlenir, öğüdü geçici olarak rahatlatıcıdır ancak genellikle etkili değildir” (Modlesky, 1994:349-350). Temel işlevi sempatik olması ve başkalarının hatalarıyla, zaaflarına tolerans göstermesidir. Dizide böyle iki anne figürü biri daha geleneksel olan Burhan Bey’in eşi Nadide Hanım diğeri de daha modern Şehrazat’tır. İki kadın da hataların telafi edilmesinde önemli roller üstlenirler. Kötü kadın karakterlerse asla başarıya ulaşamazlar. Burhan Bey’in diğer gelini Füsun geleneksel rollerine sahip görünse de neredeyse eşinin başka bir kadına gitmesinden sorumlu tutulur. Çünkü hoşgörüsüz, bencildir ve geleneksel rollerini yeterince yerine getirememektedir. Bu tür dizilerde sıklıkla görüldüğü gibi Füsun hamilelikten ve çocuk sahibi olmaktan kaynaklanan gücünü evin üyeleri ve çocuklar üzerinde kullanır. Burada iyi kötü kadın tiplerinin tersine çevrilmesi söz konusudur. Sözelimi yuva yıkan sevgili pozisyonunda ki kadın sevdiği erkeği evine geri göndererek iyi kadın rolünü başarıyla üstlenmektedir.

Binbir Gece dizisinde kadının çaresizlik nedeniyle de olsa para karşılığında bedeninin satılması vardır ve bu durum eski Türk filmlerinde rastlanan sevilen kızın kaçırılması ve tecavüz edilmesiyle aynı çizgide görülebilir. Kadın bedeninin cinsel sömürüsü toplumsal bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü ataerkil toplum yapısında erkekler kadın bedenlerinin cinsel ve üretici kullanımlarını kontrol etmektedirler. Erkek gücünün bu yüzü yani tecavüz tipik bir seksüel davranış olarak karşımıza çıkmaktadır, çünkü ataerkil toplum yapısında erkekler kadın bedenlerinin cinsel ve üretici kullanımlarını kontrol etmektedirler. Tecavüz’ün İngilizce karşılığı olan ‘rape’ Latince ‘rapere’den gelmektedir. Bu da zorbalıkla çalmak, alıp götürmek gibi anlamlara gelmektedir. Tecavüz’ün ikinci anlamı fiziksel zorbalıkla bir kadını cinsel ilişkiye zorlamak anlamındadır. Bu adam kaçırma ya da tecavüz “alıkoyarak evlilik” olarak bilinen evliliğin ilk şeklidir de (Dworkin, 1994:238-9). Evliliğin ikinci bilinen şekliyse asıl olarak kadının para karşılığında satılmasıdır. Eski çağlarda babanın kızının çalınmasına izin vermektense onu satması ve kadınların değiştirilmesi için yapılan bütün sosyal anlaşmalar bu duruma benzeyen modelle işlemekteydiler; tecavüz amacıyla yapılan çalmalar; ya da fahişelik olarak adlandırılacak satın alma ya da satma.

“Fahişelik ve tecavüz ilişkisi basit ve dolaysızdır; çalınabilen her neyse satılabilir de. Bu şu anlama gelmektedir ki kadınlar hem çalınmakta hem de satılmaktadır ve her iki durumda da cinsel maldırlar; ve uygulamalar kanunlarla kodlandığında kadınlar kültürel anlamda taşınır mal ya da köle olarak görülmektedirler. Tecavüz ve fahişelik tam merkezde yer alan modern dişiliğe özgü deneyimlerdir; bir sınıf olarak kadınlar bir sınıf olarak erkeklere ait olarak görülmektedirler ve sistematik olarak erkeklere göre daha önemsiz olarak görülmektedirler; pek çok durumda evli kadınlar cinsel taşınır

mal anlamına gelen kendi bedenlerinin cinsel ve çoğalmayla ilgili kontrollerini kaybetmişlerdir” (Dworkin, 1994:239).

Bu çalınabilir olan şey satılabilirdir ilkesi sadece kadınlarla ilgili değil kadın cinselliğiyle de ilgilidir. Kadın cinselliği erkekler tarafından işgal edilmiş, sahip olunmuş, tahrip edilmiştir. Kadınlar sistematik ve kesin olarak cinsel entegrasyonlarını ve kararlıklarını inkar etmişlerdir, çünkü kadın cinselliği çalınmıştır. Kadını, sezgisel bir varlık ve birey olarak diğer cinsten ayıran bu cinsellik resimsel olarak temsil edilip, satılabilir bir imgeye dönüştürülür (Andrea Dworkin, 1994:240). Erkekler bu cinselliği alabilir, çalabilir, tecavüz edebilir ve onu başkalarına pazarlayabilirler. Bu durum bütün kitle kültürü ürünlerine sinmiştir. “Kendi kendilerine güvenmekte zorlandıklarında kadın kahramanlar sadece bedenlerinin pazarlanabilir olduğunu fark ederler. Her bir kare, hiçbir kadının direk olarak cinsiyetle ilgili olmayan hiçbir işlevi göstermediği gerçeğinin kanıt olmuştur” (Bergman, 1996:46). Şehrazat para karşılığında her ne kadar kutsal bir amaç için de olsa başlangıçta sevmediği bir erkekle gece geçirmekte ve daha sonra kendisine bu adam tarafından evlenme teklifi yapılmaktadır. Böylece kadının durumu erkek bakış açısından daha toplumsal ve onaylanabilir boyuta taşınmaktadır. Bu türden dizilerde erkek kahramanlar duygusal açıdan oldukça duyarlıdır. Çoğu erkek kahraman başlangıçta kötü karakter gibi görünse de sonunda iyiye kayar; sonuçta her erkek kendisini evcilleştirecek bir kadın beklemektedir ve bu da toplumsal olarak onaylanabilir bir koddur.

Bu dizilerde kadınlar, en önemli amaçlarının aileyi bir arada tutmak olduğu konusunda ikna edilmeye çalışılırken aynı zamanda onlara bu ideali gerçekleştirmede yetersiz kalacakları da söylenir ve böylece yine kadınların teselli edilmesine çalışılır. Bu durum olay örgüsündeki iyi anne karakteriyle pekiştirilir, çocuklarının yaşamlarına müdahale etmeye çalışan yönlendirici annelerle karşılaştırıldığında, iyi anne çocuklarının yaşamları değişirken çaresizlik içinde oturup beklemek zorundadır. Bu dizide Onur’un annesi geleneksel olarak oğlunun çocuklu bir kadınla evlenmesini istemez, ancak bundan zamanla vazgeçer görünecektir. Şehrazat’ın işteki sorumluluğunu azaltmaya çalıştığında kadınların güçsüz olan diğer kadınları ellerine fırsat geçtiğinde ezme eğiliminde oldukları gibi bir düşünce yansıtılır. Dizilerde ideal ailelerden çok sürekli karışıklık içindeki bir aile gösterilmektedir ve ailede ortaya çıkan pek çok kötülüğün izleyiciler tarafından hoşça karşılanmasını sağlamaya çalışılmaktadır. Soap operalarda evlilik ve yalnızca hoşgörüle karşılanabilecek en sonunda da bağışlanabilecek sorunlara yer verilir. Bu sorunlar arasında kadınların kariyer yapmaları, kürtaj, evlilik öncesi ve evlilik dışı cinsel ilişkiler, alkoliklik, boşanma, zihinsel ve hatta fiziksel şiddet yer alır. Sözelimi aile yapısını geçici, olarak bozmak yerine tümüyle yok edebilecek homoseksüellik ya da fakirlik, delilik gibi sorunlara hiç değinilmez. Ali Kemal annesi Nadide Hanım’ın araya girmesiyle evine yuvasına dönecek ve her şey yoluna girecektir. Çoğu

insanın algılamasının aksine bu diziler tutucu değil liberaldirler ve anne ailedeki en liberal kişidir. Bu diziler “anneyi, her sorunda çok yönlüğüyle göstererek ve asla kalıcı bir sonuca ulaştırmayarak, onun belirgin yargılar oluşturma kapasitesini zayıflatır” (Modlesky, 1995:105).

Dizilerde acı olayların çoğu kötü kadından kaynaklanmaktadır. Bu kötü kadın çocuklarının yaşamını yönlendirmeye çalışan (Onur’un annesi) ya da onların evliliklerini yıkmaya çalışan bir anne de olabilir ya da asla tam olarak kabul edilmediği için kocasının ailesinden öç almaya çalışan birisidir. Ancak burada Şehrazat böylesi bir tuzağa düşmemekte çocuğu için bile olsa bağışlayıcı olabilmektedir. Ancak bu dizilerde iyi kadın karakterler kadar kötü kadın karakterler de olmalıdır, çünkü kötü kadınlar iyi kadınların idlerinin yansımasıdır. “İzleyicilerin, kötü kadından nefret ederken aldıkları aşırı haz, onların bastırılmasının muazzam miktarda bir enerji gerektirdiğini ve başkaları için acı çeken benliksiz bir hazne olarak inşa edilmelerine içerlediklerini kanıtlamaktadır. Kötü kadın “parçalanmış öfke”nin simgesidir” (Modlesky, 1995:105-6). Kötü kadın çocukları babasından koparmaya da çalışıp ve eşini çocuklarını asla görmesine izin vermeyeceğini söyleyerek—burada kocası başka bir kadınla yaşamaya başlayan Füsün karakterinin yaptığı gibi—tehdit de edebilir. Çocuğunu yitirme korkusuyla baş başa kalan erkek tipik bir kadın endişesi yaşar. Bu noktada kadın erkek rollerinin tersine çevrilmesi söz konusudur. Bu dizilerde izleyici iyi anne olarak güdümlenirken kötü kadın kişiliğinde kadınsı öfke için bir çıkış yolu sağlanmakta ve kadınlar olarak günlük yaşamdaki sıkıcı hayatlarına uyumlu hale getirilmektedir.

Batı kültüründe Viktoryen melodramlarının dışında televizyon tamamiyle kendine özgü bir tür olan aileyle ve kadınla ve erkekler arasındaki ilişkiyi sunma olayına mükemmel bir şekilde oturan soap opera’ları geliştirmiştir. Sinema, televizyon filmler, diziler, çizgi romanlar, fotoromanlar, popüler şarkı türleri, reklamlar düşünüldüğünde hiçbir zaman bu kitle kültürü çağında olduğu kadar çok öykü anlatma tekniği ve birbirini tekrar eden stereotipler olmamıştır. Pek çok dizi ve filmin anlatım yapılarında geleneksel kadın ve erkek rolleri pekiştirilerek egemen ideolojinin toplumun en küçük biriminden başlanarak haklılaştırılması söz konusudur. Televizyon tarafından sunulan bazı zevkler, baskın ideolojiye dirençlidirler, ideolojileri skandallaştırırlar ve toplumsal olanı kısa bir süreliğine yok etseler de sistemde köklü değişiklikler yapamazlar. Dizilerde toplumsal düzenin devamını sağlayan açık ya da subliminal (bilinçaltı) mesajlar bulunmaktadır. Subliminal mesajlar erkek egemen toplum ve aile yapısıyla ilgilidir. Kimi zaman izlediklerinden huzursuz ve tedirgin olan izleyiciler yine de günlük yaşamlarından uzaklaşıp eğlenmektedirler. Soap operaların en büyük başarısı orta sınıfa ait kadın ve erkeklerin yaşadığı acıların sorumluluğunu toplumsal yapının bozukluğundan soyutlayarak,

bunları kişisel yetersizlik, şanssızlık ya da sorumsuzlukla açıklayıp, insanlara bu şekilde empoze etmelerinden kaynaklanmaktadır.

SONUÇ

Türkiye modernleşme sürecinin etkisiyle çeşitli toplumsal değişimler yaşamakta olan bir ülkedir. İnsanlar hem tüketim ekonomisinin getirdiği yeni yaşam biçimine uyum sağlamak hem de bunları gelenekleriyle ve önceki yaşam deneyimleriyle uzlaştırmak zorundadır. Özellikle büyük kentlerde yaşam mücadelesi veren insanlar için başarıya giden yollar hemen tıkalıdır. Orta sınıf pek de hayal ettiği gibi bir yaşam sürememekte, ancak hiç değilse hayallerinde zengin yaşamlara kavuşmak istemektedir. Kitle iletişim araçlarından özellikle televizyonlar bu durumu fırsat bilerek izleyicilerin hayallerini sömürürler. İnsanların yaşam gerçeğine irrasyonel açıdan bakmaları sonucunda televizyon dizileri izleyenlere hayal mahsulü şeyler sunmaktadır.

Toplumsal hareketliliğin en çok gözlemlendiği kesim bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de kadınlardır. Hızla gelişen tüketim toplumuna adapte olmaya çalışırken bir de ekonomik zorluklar ve geleneklerin ağır yüküyle uğraşmak zorunda kalmaları kadınların yükünü daha da zorlaştırmaktadır. İnsanların yaşam karşısındaki çektikleri sıkıntılar, pek çok durumda şiddetin erkeklik göstergesi olarak algılanması ve hakkını arama yolu olarak görülmesiyle günlük yaşamın içine şiddet olgusu çoktan girmiştir ve bu da toplumda güçsüz bir kesimi temsil ettikleri için kadınların ekonomik sorunlarının yanında en büyük sorunlarından birisidir.

Türkiye’de kadının karşılaştığı sorunlar kitle kültürünü yansıtan kitle iletişim araçlarında yüzeysel olarak ele alınmaktadır. Sözelimi kadına yönelik şiddet, işsizlik, ekonomik ve geleneklerden kaynaklanan sorunlara bu tür dizilerde sadece değinilmektedir. Çünkü bunlar her şeyden önce kitlenin eğlendirilmesi hedeflenerek hazırlanmış söylemlerdir. Ancak bu dizilerin küçümsenmeden incelenmeleri gerekmektedir, çünkü özellikle kadınların durumunu açıklayan pek çok toplumsal değişimle beraber kadınları çarpıtılmış sunumlarıyla içinde buldukları topluma adapte eden mesajlarla doludur. Sözelimi soap operalar kadınla erkeğin eşit olduğunu gösterirlerken, kadınlara toplumsal rollerin benimsenmesi konusunda yardımcı olmaktadır. Televizyon dizilerinde magazin söylemlerine uygun olarak tasarlanmış karakterlerin duyum ve duygularına yönelik iletilerin dozları ve sunum biçimleri çoğunlukla bireylerin düşünme yetisini ve sorunların nedenini görmesini engelleyecek durumdadır.

Televizyonlardaki farklı söylemler aracılığıyla kadınlar sosyo-ekonomik yapıya uyumlandırılırken ataerkil toplum yapısına faydalı bireyler olmaları hedeflenmektedir. Televizyon dizilerinin en yaygın olanları Batı kaynaklı soap operalar ve prime time soap operalarda bize özgü özellikle

Yeşilçam Sinemasına ait kadın tiplerleriyle, evlilikle ve aşk ilişkilerinin etrafında şekillendiği öykü ve kodlarla beraber izleyicilerin alışkın olduğu anlatım şekli ve her iki türe ait melodramatik öğeler toplumsal yapıya uygun olarak sentezlenmektedir. Bu dizilerde asla sona ermeyen karmaşık hemen hemen gerçek yaşamla paralellik gösteren zamanlama ve büyük ölçüde diyaloglara dayanan anlatım ve çekici insanlarla mekanlar yer alır. Soap operaların kadın kahramanları farklı niteliklere sahipmiş gibi görünseler de asla eski kadınlık mitlerini reddetmezler. Bilindiği gibi en yaygın mit kadınların toplumsal üretkenliklerinin genelde iyi bir yuva kurup evinin kadını olmayla sınırlı olanıdır. Aşık olunan adamla evlenmekse izleyicilerin beklediği mutlu sonla yakından ilgilidir. Olaylar aşk etrafında gelişir ve çözümlenir. Bazı toplumsal değişiklikler nedeniyle farklı kadın kimlikleri olsa da genelde bu mitlerde pek fazla değişiklik bulunmamaktadır. Eski mitlerin reddedilmeden kavramlar zincirindeki bazı şeylerin atılması ve yerine yenilerinin konulması söz konusudur. Binbir Gece dizisinde gördüğümüz toplumsal zorluklar karşısında ayakta kalmaya çalışan yalnız kadınlar bu yenilenmiş miti açıklamaktadırlar. Yine pek çok televizyon dizisinde olduğu gibi burada da kadına yönelik şiddet ya da mafya gibi güncel olaylara da gönderme yapılmakta ve kadınlar bu durumlardan genelde kişisel çabalarıyla bazen de kanunlar yardımıyla kurtulmaktadırlar. Bu dizilerdeki tipler ve toplumsal roller bizlere kitleye yönelik söylemlerde özgünlüğün olamayacağını ve postmodernizmin her alana olduğu gibi popüler söylemlere de nüfuz ettiğini göstermektedir.

Binbir Gece'de kadın karakterlere baktığımızda aslında kadına atfedilen rollerin bir kaçı dışında pek de fazla değişmediğini görürüz. Kadın karakter bir imge olarak fotoğraflarının çekilişine her ne kadar itiraz etse de bundan kurtulamamaktadır. Belki de bu durum tüm kadınlarla beraber tüm toplumun da kaderidir. Çünkü günümüzde her şey çarpıtılmakta, gerçeğinin iz düşümü haline getirilmektedir. Kitle iletişim araçları kadın bedenini seyirlik, zevk verici bir nesneye dönüştürürken, bütün kadınları kendilerini bu şekilde empoze etmeleri konusunda ikna etmektedir.

Kadınların sevda romanı ya da soap operaları izleyerek kazandıkları düşünceler iki boyutludur; kendilerini tanımlayan toplumsal rollerin istemlerinden geçici olarak kurtulmak ve önceden kabul ettikleri rollerin gereksinimleri için psikolojik doyumlar elde etmek. Hemen hemen tüm popüler metinlerde kadın kahramanlar izleyiciler tarafından zayıf ve edilgin değil bağımsız ve dirençli olarak görülmektedirler. Bunlar ataerkine karşı küçük bir direnme gücü sağlamaktadır. Bu direnme anında, ataerkinin dönüştürüldüğü düşlenirken aynı zamanda ataerki içinde varolan kadınlık rolleri yeniden kurulmaktadır. Kadınlar bu diziyi de diğerleri gibi kısa bir süre için izleyip, ataerki toplum değerlerini yadsıyabilirler ancak bu tür söylemler ataerki toplum yapısının sürmesi gibi çok önemli bir işleve sahiptirler. Direnme tümüyle kontrol altına alınırken, direnmenin başka iş

alanlarına kayma gücü ya da birtakım kadınsı ideallerinden vazgeçmeme gibi alanlarda ifade edilmesi, bu direnmenin ve saldırının gerçek yaşamda ataerkil gücün daha ciddi biçimde hissedildiği para kazanma, çocuk bakımı ve istihdam olanakları gibi daha tehlikeli alanlarda ortaya çıkması önlenir.

Geçmişten gelen toplumsal rollerinin yüklendiği ağır bavullarını taşımaktan asla kurtulamayan kadınlar soap operaları izlerlerken günlük sorunlarından kurtulurlar ve belki de hiçbir zaman gerçekleşmeyecek olan hayallerinin kısa süreliğine de olsa gerçekleştiğini kurmaca bir dünyada görürler. Arınma-catharsis hipotezine göre, sanat, ideoloji gibi olaylar bizim adımıza yapılmış deneylerle içimizdeki toplum karşıtı güçlerin toplumsal yaşantımızda sorunlar yaratmadan dışarı vurulmasını sağlarlar. Bu nedenle sinemada, televizyon dizilerinde ve oyunlarda, çok okunan romanlarda mutlu son egemenliği söz konusudur. Sadece kadınlar değil toplumun diğer sıradan insanları eğlenceye yönelik söylemlerde, televizyon dizileri gibi sürüp giden ve asla sona ermeyecek görünen iyi kötü çatışmasını, olmak istedikleri kişilerde kendilerini ve özlem duydukları ortamları, hayallerini bulmaktadırlar.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün. (1994), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- BALKIR, Canan. (1996), *Türkiye'de Çalışma Hayatında Kadına Yönelik Ayrımcılık*, Ankara: Friedrich – Naumann Vakfı ve Liberal Düşünce Topuluğu.
- BARTHEs, Roland. (1998), *Çağdaş Söylenler*, (Çev.) Yücel, Tahsin, Metis Yayınları, İstanbul.
- BERGMAN, Andrew. (1996), "We're In The Money", (Aktaran) John Belton , *Movies and Mass Culture*, The Athlone Pres, London, ss. 46.
- DWORKİN, Andrea. (1994), "Pornography and Male Supremacy", (Eds.) Dines, Gail ve Humez, Jean M., *Gender, Race and Class: A Text Reader*, Thousand Oaks, London, Sage Publications, New Delhi, ss.237-243.
- EASTHOPE, Anthony. (1990), *What A Man Gotta Do*, Boston, G.B: Unwin Hyman.
- ECEVİT, F. Yıldız. (1995), "Kentsel Üretim Sürecinde Kadın Emeğinin Konumu ve Değişen Biçimleri" (Der.) Şirin Tekeli, *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, İletişim yayınları, İstanbul, ss. 117-128.
- FISKE, John. (1990), *Television Culture*, London, New York: Routledge .
- FISKE, John. (1996), *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (Çev.) İrvan, Süleyman, Bilim Sanat Yayınları, Ankara.
- JONES, Marsha and Emma. (1999), *Mass Media*, McMillan Pres Ltd., Malaysia.
- KORAY, Meryem. (1990), *Türkiye'de Kadınlar Türkiye'nin Sorunları Dizisi -4*, Yeni Yüzyıl Kitaplığı-Türkiye Sosyal Ekonomik Siyasal Araştırmalar Vakfı, İstanbul.

- MODLESKY, Tania (1994) "The Search For Tomorrow in Today's Soap Operas" (Eds.) Dines, Gail ve Humez, Jean M., *Gender, Race and Class: A Text Reader*, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, London, ss.348-354.
- MODLESKY, Tanya. (1995), "Günümüz Pembe Dizilerinde Geleceği Arama", (Der. ve Çev.) İrvan, Süleyman ve Binark, Mutlu (Der. ve Çev.), *Kadın ve Popüler Kültür*, Ark Yayınevi, Ankara, ss. 99-117.
- ÖNÜR, Huriye Tekin (2004) *Türk Toplumunda Cinsiyete Dayalı İşbölümünü Etkileyen Sosyolojik Faktörler – Malatya Uygulaması -*, Malatya İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ÖZGÜÇ, Agah. (2000), *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Parantez Yayınları, İstanbul.
- RAKOW, Lana. (1995), "Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki'nin Hakkını Teslim Etmek", (Der. ve Çev.) İrvan, Süleyman ve Binark, Mutlu, *Kadın ve Popüler Kültür*, Ark Yayınevi, Ankara, ss. 15-40.
- ROGERS, Deborah D. (1994), "Daze of Our Lives The Soap Opera as Feminine Text" (Eds.) Dines, Gail ve Humez, Jean M., *Gender, Race and Class: A Text Reader*, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, London, ss: 325-331.
- T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü. (2001), *Türkiye'de Kadın 2001*, Can Yayıncılık, Ankara.
- TUNALI, Dilek. (2006), *Batı'dan Doğu'ya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram-Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış*, Aşina Kitaplar, Ankara.
- WILLIAMSON, Judit. (1998), "Kadın Bir Adadır, Dişilik ve Sömürgecilik", (Der.),Tanya Modlesky, (Çev.) Gürbilek, Nurdan, *Eğlence İncelemeleri*, Metis Yayınları, İstanbul, ss. 135-155.