



**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA TÜRK  
DİZİLERİNDE FEMME FATALE KADIN TEMSİLLERİ:  
ZALİM İSTANBUL VE YASAK ELMA DİZİLERİNDEKİ  
FEMME FATALE KADIN KARAKTERLERİN  
İNCELENMESİ**

**Leyla KANCA**

**Yüksek Lisans Tezi  
Gazetecilik Ana Bilim Dalı  
Doç. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR  
2021  
Her Hakkı Saklıdır.**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GAZETECİLİK ANA BİLİM DALI**

**Leyla KANCA**

**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA  
TÜRK DİZİLERİNDE FEMME FATALE KADIN TEMSİLLERİ:  
ZALİM İSTANBUL VE YASAK ELMA DİZİLERİNDEKİ FEMME  
FATALE KADIN KARAKTERLERİN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Doç. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR**

**ERZURUM-2021**



**TEZ BEYAN FORMU**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

**BİLDİRİM**

*Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA TÜRK DİZİLERİNDE FEMME FATALE KADIN TEMSİLLERİ: ZALİM İSTANBUL VE YASAK ELMA DİZİLERİNDEKİ FEMME FATALE KADIN KARAKTERLERİN İNCELENMESİ" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.*

Gereğini bilgilerinize arz ederim \*.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

**24.08.2021**

Aslı Islak İmzalıdır

**Leyla KANCA**

**\* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

.....

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

**Çeşitli ve Son Hükümler**

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi **MADDE 6– (1)** Lisansüstü tezle ilgili **patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda**, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu **iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.**

**(2)** Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz **makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış** ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.**

**Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1)** Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

**(2)** Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



## **SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

Graduate School of Social Sciences

### **TEZ KABUL TUTANAĞI**

#### **SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Doç.Dr. Elif KÜÇÜK DURUR danışmanlığında, Leyla KANCA tarafından hazırlanan bu çalışma 24/08/2021 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından. Gazetecilik Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Başkan** : Doç.Dr. Elif KÜÇÜK DURUR

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

**Jüri Üyesi** : Dr. Öğr. Üyesi Derya SÜMER

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

**Jüri Üyesi** : Doç. Dr. Ahmet OKTAN

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Prof. Dr. Sait UYLAŞ

Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır

## İÇİNDEKİLER

|                              |            |
|------------------------------|------------|
| <b>ÖZET.....</b>             | <b>III</b> |
| <b>ABSTRACT .....</b>        | <b>IV</b>  |
| <b>GÖRSELLER DİZİNİ.....</b> | <b>V</b>   |
| <b>ÖNSÖZ.....</b>            | <b>VI</b>  |
| <b>GİRİŞ .....</b>           | <b>1</b>   |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA MEDYADA KADIN

|                                                            |           |
|------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN .....</b>      | <b>5</b>  |
| <b>1.2. FEMME FATALE NEDİR? .....</b>                      | <b>10</b> |
| <b>1.3. KÜLTÜREL DAYANAKLARIYLA FEMME FATALE .....</b>     | <b>12</b> |
| 1.3.1. Mitolojide Femme Fatale Kadın: Lilith.....          | 14        |
| <b>1.4. MEDYADA KADIN TEMSİLLERİ .....</b>                 | <b>17</b> |
| 1.4.1. Sinemada Femme Fatale Temsili .....                 | 22        |
| 1.4.2. Hikâye Kurgularında İyi-Kötü Kadın Karşıtlığı ..... | 31        |
| 1.4.3. Televizyon Dizilerinde Femme Fatale Temsili .....   | 36        |

## İKİNCİ BÖLÜM

### ZALİM İSTANBUL VE YASAK ELMA DİZİLERİNDEKİ FEMME FATALE KARAKTERLERİN İNCELENMESİ

|                                                                                |           |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>2.1. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ .....</b>                                    | <b>43</b> |
| 2.1.1. Araştırmanın Amacı .....                                                | 43        |
| 2.1.2. Araştırmanın Önemi .....                                                | 43        |
| 2.1.3. Evren ve Örneklem.....                                                  | 44        |
| 2.1.4. Araştırmanın Yöntemi .....                                              | 44        |
| 2.1.5. Araştırmanın Veri Toplama Tekniği .....                                 | 45        |
| <b>2.2. BULGULAR VE YORUMLAR .....</b>                                         | <b>46</b> |
| 2.2.1. Zalim İstanbul Dizisinin Yayın Özellikleri .....                        | 46        |
| 2.2.2. Dizinin Konusu.....                                                     | 46        |
| 2.2.3. Zalim İstanbul Dizisindeki Femme Fatale Karakterlerin İncelenmesi ..... | 47        |

|                                                                           |           |
|---------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 2.2.4. Şeniz (Mine Tugay) Karakteri.....                                  | 47        |
| 2.2.5. Ceren (Bahar Şahin) Karakteri .....                                | 53        |
| 2.2.6. Yasak Elma Dizisinin Yayın Özellikleri .....                       | 57        |
| 2.2.7. Dizinin Konusu.....                                                | 58        |
| 2.2.8. Yasak Elma Dizisindeki Femme Fatale Karakterlerin İncelenmesi..... | 58        |
| 2.2.9. Ender (Şevval Sam) Karakteri.....                                  | 58        |
| 2.2.10. Yıldız (Eda Ece) Karakteri .....                                  | 64        |
| 2.2.11. Şahika (Nesrin Cavadzade) Karakteri .....                         | 68        |
| <b>DEĞERLENDİRME VE SONUÇ .....</b>                                       | <b>72</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>                                                     | <b>76</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>                                                      | <b>85</b> |

## ÖZET

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA TÜRK DİZİLERİNDE FEMME**  
**FATALE KADIN TEMSİLLERİ: ZALİM İSTANBUL VE YASAK ELMA**  
**DİZİLERİ**

**Leyla KANCA**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR**

**2021, 85 Sayfa**

**Jüri: Doç. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR**

**Doç. Dr. Ahmet OKTAN**

**Dr. Öğr. Üyesi Derya SÜMER**

Kitle iletişim araçları arasında televizyon yeni medya mecralarının yaygınlığına rağmen bireyler üzerinde etkili olmaya devam etmektedir. Televizyon kültürü biçimlendirmekte ve toplumun değer yargılarını yeniden üreterek ataerkil yapının korunmasına hizmet etmektedir. Dolayısıyla ekranlarda yer verilen kadın-erkek temsilleri ve bu temsiller bağlamında kurgulanan toplumsal cinsiyet kimlik ve kalıp yargıları incelenmeye değer alanlar olarak durmaktadır.

Televizyonun en çok izlenen programlarından olan yerli dizilerdeki kadın temsiller geleneksel toplumsal cinsiyet kalıp yargıları çerçevesinde kurgulanmakta ve cinsiyetçi söylemler içermektedir. Eril düzen içerisinde erkeğe göre konumlandırılan kadından iyi bir eş ve iyi bir anne olması istenmekte ve bu sınırların dışına çıkmaması salık verilmektedir. Yerli diziler de iyi kadın-kötü kadın karşıtlığına dayalı temsillerle bu eril anlayışı pekiştirmektedir. “Kötü kadın”lar olarak femme fatale’ler, aynı zamanda “güçlü kadın”ı temsil etmeleri bağlamında ataerkil ya da erkek egemen ideoloji için bir kırılma noktası oluşturmaktadır. Bu çalışmada da örneklem olarak belirlenen Zalim İstanbul ve Yasak Elma dizilerindeki femme fatale kadın temsillerinin, ataerkil ideolojiye karşı direnme potansiyelleri ve yine bu temsillerin geleneksel kodlarla eklemlenme durumlarının ortaya konması amaçlanmıştır. Eleştirel söylem analizi yöntemi kullanılarak yapılan çözümlemeler, dizilerdeki femme fatale kadın temsillerinin ataerkil toplum yapısı için bir kırılma noktası oluşturmalarına rağmen bu karakterlerin geleneksel kodların dışına çıktıkları gerekçesiyle cezalandırıldıkları, erkek karşısında kalıcı bir başarı elde edemedikleri ve böylelikle ataerkil değerlerin sarsılmasının önüne geçildiği sonucuna varılmıştır. Dizilerdeki bu karakterler üzerinden kurgulanan söylemsel strateji, çoğunlukla kadınlardan oluşan izleyiciye, uyması gereken geleneksel rolleri ve kendisi için belirlenen sınırların dışına çıkmamasını hatırlatmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Toplumsal Cinsiyet, Kadın Temsilli, Femme Fatale.

**ABSTRACT****MASTER THESIS****FEMME FATALE FEMALE REPRESENTATION IN TURKISH TV SERIES  
IN THE CONTEXT OF GENDER: EXAMINATION OF FEMME FATALE  
FEMALE CHARACTERS IN THE ZALIM ISTANBUL AND YASAK ELMA  
TV SERIES****Leyla KANCA****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR****2021, 85 Pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR****Assoc. Prof. Dr. Ahmet OKTAN****Assit. Prof. Dr. Derya SÜMER**

Despite the prevalence of new media channels among mass media, television continues to be influential on individuals. Television shapes culture and serves to preserve the patriarchal structure by reproducing the value judgments of society. Therefore, the representations of men and women on screens and the gender identity and stereotypes constructed in the context of these representations stand as areas worth examining.

The representations of women in domestic serials, one of the most watched programs on television, are fictionalized within the framework of traditional gender stereotypes and contain sexist discourses. The woman, who is positioned according to the man in the masculine order, is asked to be a good wife and a good mother, and it is recommended not to go beyond these limits. Domestic TV series also reinforce this masculine understanding with representations based on the opposition between good women and bad women. As "bad women", femme fatales also constitute a breaking point for patriarchal or male-dominated ideology in terms of representing the "strong woman". In this study, it is aimed to reveal the potential of femme fatale female representations in the TV series *Zalim İstanbul* and *Forbidden Apple* to resist patriarchal ideology and the articulation of these representations with traditional codes. The analyzes made using the critical discourse analysis method, it was concluded that although the femme fatale female representations in the serials constitute a breaking point for the patriarchal social structure, these characters were punished for going beyond the traditional codes, they could not achieve a lasting success against men, and thus the shaking of patriarchal values was prevented. The discursive strategy, which is built on these characters in the series, reminds the audience, mostly women, of the traditional roles that they must comply with and not to go beyond the limits set for them.

**Keywords:** Gender, Representation of Women, Femme Fatale.

**GÖRSELLER DİZİNİ**

|                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------|----|
| <b>Görsel 2.1.</b> Şeniz Karakterinden Bir Görüntü .....  | 48 |
| <b>Görsel 2.2.</b> Ceren Karakterinden Bir Görüntü.....   | 54 |
| <b>Görsel 2.3.</b> Ender Karakterinden Bir Görüntü.....   | 59 |
| <b>Görsel 2.4.</b> Yıldız Karakterinden Bir Görüntü ..... | 64 |
| <b>Görsel 2.5.</b> Şahika Karakterinden Bir Görüntü ..... | 69 |



**ÖNSÖZ**

Tez çalışmamı yürüttüğüm süre zarfında benden eşsiz tecrübelerini, emeğini ve değerli zamanını hiçbir şekilde esirgemeyen, beni sürekli destekleyip motive eden, zorlandığım noktalarda bana yol gösteren saygıdeğer danışmanım Doç. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tezimin her aşamasında yanımda olarak bana destek veren sevgili aileme ve yanımda olamasa da her zaman gücünü hissettiğim kıymetli annem Ayşe BAŞAR'a sonsuz minnetlerimle...

Ayrıca bu süreçte her zaman fikirlerine başvurduğum, desteğini hiç eksik etmeyen sevgili arkadaşım Gülsemin MISIRLI'ya teşekkürü borç bilirim.

**Erzurum-2021**

**Leyla KANCA**

## GİRİŞ

Kitle iletişim araçları arasında televizyon ülkemize 1950’li yılların başında girmiş ve bu tarihten itibaren toplumsal etkinliği giderek artmıştır. Bugün itibariyle, sosyo-ekonomik düzeyi, yaş grubu ya da cinsiyeti farketmeksizin milyonlarca izleyiciyi kendisine bağlayan televizyon, sosyal medya mecralarının yaygınlığına rağmen, toplumu oluşturan bireyler üzerinde etkinliğini sürdürmektedir. Televizyon izleyicisi olarak önemli bir kitleyi oluşturan kadınlar üzerinde de içeriklerin ve bu içeriklerdeki kadın temsillerinin belirleyici bir etkiye sahip olduğu açıktır.

Medya bir toplumda kadının konumunu anlayabilmek için başvurulacak en önemli mecralardandır. Türkiye’de de en çok kullanılan medya aracı olarak televizyonda kadın kimliğine yönelik bakış açısının izlerini sürmek mümkündür. Televizyon içerikleri arasında özellikle prime time kuşağında yayınlanan dizi filmler bu bağlamda öne çıkmaktadır. Bu dizilerdeki temsillerde kadınlar kendilerini değersizleştiren ve bireyselliklerini sınırlandıran geleneksel toplumsal cinsiyet kalıp yargıları ya da eril normlar içine sıkıştırılmaktadır. Bu şekilde farklı bakış açılarına imkân tanınmamakta ve ataerkil toplumsal yapının sürekliliği sağlanmaktadır. Kadın, doğumu ile başlayan süreçte kendisi için belirlenmiş kimlik konumunu pekiştiren aile, eğitim sistemi, sosyal çevre ve medya gibi birçok etmen dahilinde içselleştirmekte ve ataerkil normların dışına çıkamamaktadır.

Bununla birlikte, toplumsal, ekonomik, hukuki, siyasi ve teknolojik gelişmelerin yol açtığı yapısal dönüşümlere paralel olarak kadın kimliğinin toplumsal konumuna yönelik tartışmalar da söz konusu olmuştur. Örgütlü feminist hareketlerin yaygınlık kazanmasıyla kadınlarla ilgili çeşitli hukuki, siyasi, ekonomik ve toplumsal kazanımlar elde edilmiş ve bu durum ekranlarda da görünür olmuştur. Bu temsili farklılıklardan en önemlisi, güçlü kadın temsilleridir ki bunlar arasında da gücünü fark edip kullanmaktan çekinmeyen bu yüzden ataerkil ideoloji çerçevesinde ölümcül, tehlikeli, fettan olarak kabul edilen *femme fatale*ler öne çıkmaktadır. Televizyon ekranlarında daha çok dizi filmler içerisinde yer alan *femme fatale* karakterler, kadınların nasıl konumlandırıldığını ve hangi alt metinlerle ataerkil ideolojiye eklemlendiğini saptayabilme açısından önem taşımaktadır.

Ticari yayıncılık anlayışının hâkim olduğu televizyonda en önemli formatı diziler oluşturmaktadır, çünkü diziler en çok izlenen programlardır. Görsel özellikleri ve anlatı yapılarıyla izleyicileri ekranlara bağlamayı başaran diziler kadınlık rollerine ve kadın kimliğinin kurgulanışına ilişkin temsil sistemlerinden oluşmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın temel sorunsalı televizyon dizilerinde femme fatale kadın karakterlerin olumsuz temsil biçimi ve bunun toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yönelik katkısıdır. Analiz birimi olarak televizyon dizileri tercih edilen çalışmada, güncel olmaları bakımından örneklem olarak belirlenen Zalim İstanbul ve Yasak Elma dizilerindeki femme fatale kadınların temsil edilme biçimlerinin, erkek karakterler karşısındaki konumlandırılışlarının ve geleneksel kodlarla uyumlaştırılmalarının toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında irdelenmesi hedeflenmiştir. Bu hedef doğrultusunda söz konusu dizilerde yer verilen femme fatale karakterlere odaklanılmış, görsel metin ve hikâye anlatısı içerisinde bu karakterlerin temsili eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi ile analiz edilmiştir. Eleştirel söylem analizi, metinlere gömülü olan hegemonik söylemlerin deşifre edilmesi amacına dayanan bir yöntem olması ve çalışma kapsamında erkek egemen söylemin hegemonyasını pekiştirirken kadın kimliğini değersizleştiren söylemsel yapıda mağdur kimlik olan kadından yana bir bakış açısına sahip olunması nedenleriyle tercih edilmiştir.

Yapılan literatür taramasında farklı alanlarda femme fatale kadın temsilleri üzerine çeşitli akademik çalışmalara rastlanmıştır. Yeliz Kelleci'nin "1860-1950 Arası Türk Romanında Ölümcül Kadın (Femme Fatale) İmgesi" (2019) başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında 1860-1950 yılları arasında yazılmış romanlarda femme fatale kadın imgeleri ve öne çıkan nitelikleri sınıflandırılmış, tarihsel süreçte eril bakış açısının kadını konumlandırması, karakterlerin gelenekle bağlantısı ve bu karakterlerin kurgulanma biçimleri irdelenmiştir. Pelin Özgöcen Egeli'nin "Sembolizm'de Femme Fatale Ölümcül Kadın Teması" (2020) adlı sanatta yeterlilik çalışmasında 19. yüzyılda resim sanatına konu olan femme fatale kadının fiziksel özellikleri üzerinde durulmuş, erkeğin gücüne karşı bir tehdit olarak görülen kadının yarı insan yarı hayvan bir şekilde canavarlaştırılarak resimlerde tasvir edildiğine dikkat çekilmiştir. Murat Arpacı'nın "Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası" (2019) başlıklı makale çalışmasında ise femme fatale imgesinin toplumsal, kültürel, politik olarak nasıl

inşa edildiği üzerinde durulmuş ve bu imgenin örnek bir film ve bir tiyatro eserindeki temsili analiz edilmiştir.

İletişim alanında ise bu konuda iki yüksek lisans tez çalışmasına ulaşılmıştır (Akdede, 2018; Söğütlüer, 2018). Her ikisi de Türk sinemasında femme fatale karakterlerin temsilini ele alan ve 2018 yılında tamamlanan çalışmalarda benzer sonuçlara ulaşılmıştır. Söz konusu çalışmalarda yapılan analizler, Türk sinemasındaki filmlerde femme fatale’lerin ya ataerkil baskıya boyun eğdikleri ya da bu baskıya başkaldırdıklarını, fakat başkaldıran femme fatale’lerin ideal anne-eş rollerinin dışına çıkmaları dolayısıyla “kötü” olarak imlendiklerini ve filmlerin anlatı yapıları içerisinde bu kadınlara ahlak dersi verilerek cezalandırıldıklarını ortaya koymuştur. Bu bağlamda alandaki literatürde televizyon dizilerinde femme fatale temsiline yönelik herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bilindiği gibi televizyon dizileri ve sinema filmleri, süreleri, maliyetleri, seyirci beklentileri ve izleme deneyimleri, çekim ve kurgu teknikleri gibi birçok açıdan birbirinden farklıdır. Sinemada film hikâyeleri tek seferde ve sınırlı bir süre içerisinde anlatılmak durumunda iken dizi filmler bölümlerden oluşmakta ve bu bölümler izlenme oranına göre uzatılabilmektedir. Sinema için film çekmek nispeten daha fazla maliyet gerektirirken, dizi filmlerde kimi çekim teknikleri ile maliyetler düşürülebilmekte ve ayrıca reklam gelirleri ile bu maliyet daha kolay karşılanabilmektedir. Sinema filmlerini izlemek için en azından bir sinema salonuna gitmek ve bilet almak gibi ekstra zaman ve bütçe ayırmak gerekmesine rağmen televizyon dizileri başka işlerle uğraşırken zaman öldürmek için de izlenebilmektedir. Sinema filmi (gişe kaygısı taşımıyorsa) yönetmenin ve senaristin farklı bakış açılarını ifade etme, özgürlük alanını geniş tutma potansiyeli taşıyabilmekte fakat televizyon dizilerinin her zaman yüksek izlenme oranı hedefinde olması ve reklam alma kaygısı taşıdığı için geleneksel kodlara bağlı kalınmaktadır. Bu bağlamda, sinema filmlerinin aksine birbirini takip eden bölümlerden oluşan dizilerde sürekli olarak izleyicinin beklentisine göre senaryoya yön verilmekte ve çoğu zaman femme fatale’ler genel karakteristik özelliklerinden koparılabilmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın, yukarıda da sıralandığı gibi, sınırlı sayıdaki literatüre farklı bir analiz birimi üzerinden değerlendirme yapılması bağlamında katkı sağlaması beklenmektedir.

Çalışmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesini oluşturan birinci bölümde toplumsal cinsiyet bağlamında kadın, “femme fatale” kavramı ve mitolojik kökeni, genel olarak

medyada kadın temsili ve anlatı yapılarında önemli bir sorunsal olarak iyi-kötü kadın karşıtlığı ile sinemada ve televizyon dizilerinde femme fatale temsili konularına odaklanılmıştır. İkinci bölümde ise femme fatale kadınların yerli dizilerdeki temsili, Zalim İstanbul ve Yasak Elma dizilerindeki femme fatale karakterlerin eleştirel söylem analizi yöntemi ile irdelenmesi bağlamında ele alınmıştır. Eklemek gerekir ki, dizilerde femme fatale olarak konumlandırılan karakterler her ne kadar zaman zaman geleneksel kodlara yaklaştırılsalar da bir kez ataerkinin karşısında yer almış olmaları filmin kötü kadını olmaları ve sonuç itibarıyla cezalandırılmaları için yeterli görülmektedir.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA MEDYADA KADIN

#### 1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN

Kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü tanımlayan kavrama cinsiyet denir. Cinsiyet kişinin biyolojik yapısından kaynaklanan demografik bir özelliktir (Yaşın Dökmen, 2014: 20). Kadınlık ve erkekliğin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini açıklayan toplumsal cinsiyet kavramı ise cinslerin imajlarının, beklentilerinin, değerlerinin, rollerinin, tarihsel, kültürel ve coğrafi şartlarla oluşması olarak ifade edilmektedir (Çelebi ve Zimba, 2018).

Cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) kavramları günlük hayatta herhangi bir sınıflandırmaya gidilmeden birlikte ifade edilmelerine rağmen cinsiyet üzerinde şekillenen biyolojik özellik ve bu özeliğin üzerinde kurulan toplumsal durum bu kavramlarla sınıflandırılarak ayrıştırılmaktadır (Vatandaş, 2017: 31). Amerikalı psikiyatrist Robert Stoller 1968 tarihinde yayımlanan "Sex and Gender" (Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet) adlı kitabında kadınlık ve erkeklik durumlarını birbirinden ayırmak için ilk kez toplumsal cinsiyet kavramını kullanarak bu konuda en kapsamlı araştırmaları yapmıştır (Ecevit vd.,2011: 6). Toplumsal cinsiyet kavramını sosyolojinin içine ilk dahil eden kişi olan Ann Oakley ise 1972 yılında yayımlanan "Sex,Gender and Sociey" (Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum) adlı kitabında cinsiyetin kadın ve erkek arasındaki farklılıklarına değinirken toplumsal cinsiyetin de kadınlık ve erkeklik arasındaki eşitsizliğinden bahsetmektedir (Vatandaş, 2007: 31). Robert Stoller ve Ann Oakley'in yapmış oldukları bu çalışmalardan sonra toplumsal cinsiyet kavramını kadın ve erkek arasındaki farklılıkların toplumsal niteliğini anlamak için sıkça kullanmaya başladıkları bilinmektedir (Ecevit vd., 2011: 6). Toplumsal cinsiyet ayırımında en yaygın olarak kabul edilen göstergeler kadın cinsine yönelik yaptırımlarla örneklenebilir bu ayırmda kadına biçilmiş roller hep savunma, sakınma, korunma ve pasiflik üzerinedir (Bingöl, 2014: 109).

Dünya üzerinde insanları tarif etmek ve onlara bir anlam yükleyebilmek için türlü sınıflandırmalar yapılmaktadır. Bu sınıflandırmalar çerçevesinde yapılan cinsiyet

ayrımları kişiler arasında önemli farklar ortaya çıkarmaktadır (Akkaş, 2019: 98). Kadına veya erkeğe yüklenen anlamlar ile kadın ve erkekler tarafından gerçekleştirilmesi beklenen görevler, genel olarak bireylerin cinsel kimliklerinin natürel bir sonucu olarak görülmekte ve aslında kadınlar ve erkekler arasındaki esas ayrımın biyolojik olduğu ileri sürülmektedir. O halde nasıl olur da cinsiyetler arasındaki biyolojik farka sebep olan “y kromozomu” kadınlara ve erkeklere atfedilen toplumsal rollerde bir ayrımlaşmaya neden olur? Ya da bu ayrımlaşmalar toplumun beklentileri, değerleri, kurumları ile mi alakalıdır? Şüphe yok ki, toplumsallaşma süreci de bu ayrımlaşmanın ortaya çıkmasında inkâr edilemeyecek bir hakikatti oluşturmaktadır (Topuz ve Erkanlı, 2016: 301-302). Kromozom farkının çok daha ötesinde olan toplumsal cinsiyet, kültürel değerlerin etkisiyle erkeklik ve kadınlık normlarını oluşturmuştur. Bu normlar içerisinde kadının payına pasiflik düşmektedir bu da daha düşük bir toplumsal statüye sahip olması anlamına gelmektedir. Bu durum kadınların yaşamını birçok açıdan etkilemektedir.

Fine’a göre kadın ya da erkeğe yüklenen anlamlar ve onlardan gerçekleştirmelerini bekledikleri roller çerçevesinde kalıplaşmış yargılar vardır (2011: 28). Bu bağlamda doğal olarak toplumsal cinsiyet, kurumların, kolektiflerin ve tarihsel süreçlerin de bir özelliğidir (Connell, 1998: 190). Bhasin ise cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farkı bireylere toplum tarafından verilen görevlerle belirlemektedir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyetin bir kültür meselesi olarak kadın ve erkeklerin 'dişil' ve 'eril' diye sosyal sınıflara ayrıldığına, cinsiyetin değişmezliğini kabul etmenin zorunlu olduğuna fakat böylece toplumsal cinsiyetin de değişken olduğuna işaret etmektedir (2003: 7-9).

Toplumsal cinsiyet rollerine göre kadın ve erkeğin konumlandırılması insanlık tarihi ile eş değer bir geçmişe sahiptir ve tarihsel süreçte gerçekleşen ekonomik, siyasal, sosyal değişikliklerin cinsiyet ilişkilerinin dönüşmesine yol açtığı görülmektedir. Erkek, ekonomi vasıtası ile güç kazanırken din vasıtası ile bu gücün devamlılığını sağlamıştır. Kadın ise aydınlanma çağına kadar yaşam hakkı da dâhil hiçbir konuda karar alma hakkına sahip olamamış, böyle bir süreçte kültür ve din de baskı aracı olarak kullanılmış ve kadın geri plana itilmiştir. Kadının biyolojik özellikleri ötekileştirilmesine sebep olmuş, örneğin adet görme süreci uzun yıllar bir sorun teşkil etmiştir. Kadın, adet gördüğü dönemde evinden, ailesinden uzaklaştırılmış ve bu dönemde elinin değdiği yiyecek kirli olduğu ve onu yiyene uğursuzluk getireceği gerekçesi ile yenilmemiştir (Yıldırım, 2019: 146-147). Kadın bu şekilde hem dinsel hem de kültürel olarak dışlanmış

Ralf Dahrendorf gibi genel rol teorisi savunucuları, cinsiyet rollerinin psikoloji ve sosyolojinin sınırında durduğunu ileri sürmektedirler ve bu cinsiyet rolü teorisine göre, cinsiyet rollerinin öğrenilmesi, toplumsallaşma veya içselleştirme araçlarıyla gerçekleşmektedir. Bu yaklaşıma göre, başka bir şey nasıl öğreniliyorsa cinsiyet rolleri de öyle öğrenilmektedir. Bu öğrenme temelden başlamaktadır. Çocuklar cinslerine uygun davranışlar sergilediklerinde anne babaları ve toplumdaki diğer bireyler tarafından desteklenirken, cinslerine uymayan davranışları için cezalandırılmaktadırlar. Örnek olarak erkek çocuğunun oyuncak arabasıyla oynaması anne babasının hoşuna gitmekte ve çocuğun bu seçimi pekiştirilmiş olmaktadır. Ancak erkek çocuk oyuncak bir bebekle oynamayı seçtiğinde bu durum ebeveynleri tarafında olumsuz tepkiler alarak doğrudan cezalandırılmış veya ödüllendirilmemiş olmaktadır (Vatandaş, 2007: 34). Çocuk bu şekilde her iki durumda da cinsiyet damgalı oyuncakları seçmeyi öğrenmektedir

Cinsiyetler arasındaki bu tür ayrımlaşmalar biyolojik durumdan bağımsız olarak toplumsal formların ürettiği bir durumdur. Bu süreç ise doğumun gerçekleştiği ilk anlarda bile kız çocuklarına pembe erkek çocuklarına mavi renk kıyafetler giydirilerek başlamaktadır. Giydikleri kıyafetlerin renklerinden, oynadıkları oyuncaklara, nasıl hareket edip, nasıl konuşacaklarına kadar her alanda toplumsal cinsiyet kendini göstermektedir.

Mekansal tarih açısından toplumsal cinsiyetin oluşumunda en önemli husus belki de özel alan-kamusal alan ayrışmasıdır, kadını özel alanla yani evle sınırlayan XIX. yüzyıl Viktoryan ideolojisi sonraki sosyal ve mekansal çalışmaların da taslağını belirlemiştir. Burada kamusal alan olarak belirlenen alanlar daha çok erkeklere ait alanlar olarak algılanmaktadır. Buna karşın özel alan kadınlara ait olan, aileyi ve bir anlamda evi tanımlayan alan olmaktadır. Bu bağlamda kadının dışarıyla bağlantısı babası, abisi ya da kocası üzerinden kurulmuş ve kadının elinden ekonomik, sosyal ve siyasal güçleri alınarak kadın ikincilleştirilmiştir (Adaçay, 2014: 17-18). Kardiyoti'ye göre; özel alanla bir tutulan kadınlar, toplumda fedakâr bir anne sadık bir eş ile aynı anlamı destekler, bu durumda onu savunmak hatta onun için ölmek bile son derece natürel bir tepkidir (1997: 157). Bu durum ise ideolojik olarak kadın ve erkeğin toplumsal, psikolojik ve davranışsal özelliklerini sabitleyerek ataerkil sistemin temellendirilmesine yol açmaktadır (Pamuk, 2017: 84). Genel itibarıyla erkek evin dışında konumlandırılmasıyla gücü ve aklı temsil

ederken, kadın ise evin içinde konumlandırılarak korunması gerekeni ve duygusallığı temsil etmektedir.

Kadın çok eski zamanlardan beri tam bir birey olarak görülmeyip eksik bir varlık olarak değerlendirilmektedir. Buna karşın tam ve eksiksiz varlık olarak görülen birey ise erkektir. Böyle bir ataerkil sistemde kadın daima erkeğe göre anlatılmakta ve tanımlar kadından çok erkek içerikli olmaktadır. Havva'nın Âdem'in kaburga kemiğinden yaratıldığına dair söylenceye olduğu gibi günlük hayatta sıkça kullanılan "insanoğlu" kelimesi de aslında tüm insanlıktan bahsederken kelimenin içinde geçen "oğul" insan olarak erkeği belirtmektedir. Hiç kadın akademisyen yokmuş gibi akademisyenlerden bahsederken "bilim adamı" denilmektedir (Adaçay, 2014: 5). Bu örneklerle günlük hayatımızda kullanmaya alıştığımız cinsiyet ayrımcılığını gözler önüne serilmektedir.

Toplumsal cinsiyet kavramına 1970'li yıllarda yeni bir anlam yükleyen feministler, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet bağlamları arasında önemli bir ayrım yapmakta ve biyolojinin bir kader olduğu düşüncesine karşı çıkmaktadırlar. Feministler cinsiyeti kadın ve erkek arasındaki biyolojik natürel ve değiştirilemeyen farklılıklar olarak ifade ederken toplumsal cinsiyeti ise toplum tarafından kadına ve erkeğe biçilen rolleri anlatan kültürel bir kavram olarak ifade etmektedirler. Ayrıca feministler toplumsal cinsiyet ayrımlarının sosyal olmasının yanı sıra siyasi kökenli olduğunun da altını çizmektedir. Genel itibariyle feministler kadın ve erkek arasındaki farklılıkların küçük olduğunu bununla beraber her iki cinsin de özelliklerini üzerinde taşıdığını savunmaktadır. Feminist düşünceye göre kadın ve erkekler cinsiyetlerine göre değil de bir "birey", "kişi" olarak değerlendirilmelidir (Heywood, 2018: 261-263).

"İkinci cins" adlı eseriyle modern feminizmin temellerini kuran Simone de Beauvoir, daima erkeğe göre tarif edilen kadını "öteki cins" olarak adlandırmakta ve kişinin kadın doğmadığını toplumsal cinsiyetin inşasıyla kadın olduğunu belirtmektedir (akt. Butler, 1999: 54). Kadınlar toplumsal cinsiyetin dayattığı bir mecburiyet altında erkeğin karşısındaki öteki cins olarak görülmekte ve eşitsizliğe uğramaktadırlar. Butler, feminizmin bu eşitsizlik ve dışlanmayla savaşılabilmek için ataerkil düzenin bir inşası olduğunu ve bu düzeni değiştirmenin mümkün olduğunu düşünürken diğer yandan da doğa-kültür, cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımına gitmiştir. Feminizmin doğa-kültür, cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımı, kadın kategorisini biyolojik bir varsayıma

dayandırmasının işaretidir ve bu anlayışa göre doğal ve biyolojik bir dişi vardır ve bu dişi daha sonra ikincil konumdaki "kadın"a dönüşmüştür. Sonuç olarak cinsiyet "doğaya" ya da "çiğ/ham"a karşılık gelirken toplumsal cinsiyet "kültüre" veya "pişmiş"e karşılık gelmektedir (1999: 93-95).

Kadın bedeni kadının özgürleşmesi açısından sorunlu bir alan olagelmıştır. Simone de Beauvoir kadınların ikinci cins olarak konumlandırılmasının gerekçesi olarak kadın bedenini gösterir (Yıldırım, 2019: 147). Erkek egemen yapı tarafından kadın bedeni her daim denetim altına alınmak istenmiştir. Çünkü bedeni denetim altına almak demek bilinci de denetim altına almak demektir ve denilebilir ki kadınlar ancak kendi bedenlerinin hâkimi olduklarında ve bireyselliklerinin farkına vardıklarında bağımsızlıklarını kazanabilirler.

Antik Yunan'dan günümüze kadar kadın ve erkek aynı ortamı paylaşmasına karşın aynı toplumsal koşulları paylaşamamıştır. Kadın bedeninin erkek bedenine kıyasla daha az fiziksel güce sahip olduğu spekülasyonu kadınların korunması kollanması düşüncesini de beraberinde getirmiştir. Bu spekülasyon ise kadınların özgürleşmesi önünde büyük bir engel olarak kendini göstermektedir. Erkekle aynı akla sahip olan kadın erkekle aynı özgürlüğü yaşayamamaktadır, kadının yaşamı kendisinden başka herkesindir kadın öncelikle bir erkeğin eşidir, bir annedir ve bu yöndeki toplumsal beklentiler kadının kendisi üzerine düşünmesinin ve kendi planlarını hayata geçirmesinin önünde bir engel oluşturmaktadır. Bu sebeple kadından kendisi için değil erkek gözüyle, erkek düşüncesiyle öngörölmüş bir yaşamda erkek için yaşaması beklenmektedir. 19. yüzyıl düşünce temsilcilerinden biri olan Bonald'a göre kadınlar; kamu hizmetleri için değil ev işleri için yaratılmış ve siyasal toplumun değil ailenin malıdır. 19. yüzyıl özgürlükçü düşünce temsilcilerinden Balcaz'a göre ise kadın; bir erkeğin eklentisidir, sözleşme yoluyla elde edilen bir mülktür yani taşınabilir mallardandır ve kim alırsa onundur (Kaylı, 2011: 15-17).

Hâkim erkek egemen düşünce yapısı altında toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında kadının erkek iktidarı tarafından "diğeri" olarak aşağılanışının tarihsel kültürel örneklerinden olan bu düşünürlerin kadın cinsiyetiyle ilgili düşüncelerinin özgürlük temasıyla bir ilgisi olduğunu söyleyebilmek güçtür.

Kadınların ezilmişliğini temelde biyolojiye dayandırarak yasallaştıran ve kadın bedenini erkek iktidarının keyfine sunan düşüncelerin karşısına toplumsal cinsiyet kavramını yerleştiren feministlere göre kendi bedeni üzerinde denetime sahip olmayan ve onu kontrol edemeyen hiçbir kadın özgür değildir. Hooks'e göre ise kadınlar bedenleriyle ilgili seçme hakkına sahip olmazsa yaşamlarının diğer alanlarında da haklarından vazgeçme riskiyle karşılaşır (2002: 29).

Kadınların mücadele etmek zorunda kaldıkları pek çok sorunun toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklı olduğunu kabul eden bir görüş hâkimdir. Bu eşitsizlik daha bebeklik döneminden başlayarak eğitim, siyaset, iş hayatı gibi birçok alanda kendini göstermekte ve geçmişten günümüze kadın, bu alanlarda ikincil statüde var olmaktadır. Biyolojik cinsiyetten farklı olan toplumsal cinsiyet kültürel olarak belirlenmekle birlikte toplumdan topluma, kültürden kültüre de değişiklik göstermektedir. Bireylerden ise kendi cinslerine uygun davranışları öğrenmeleri ve bu davranış kalıpları çerçevesinde hareket etmeleri beklenmektedir. Bu çerçeve dâhilinde erkek egemen sistemin, kadınlar üzerindeki etkisini her alanda sürdürdüğü görülmektedir.

## 1.2. FEMME FATALE NEDİR?

Femme "kadın" fatale "ölümcül" kelimelerinin birleşimi olan femme fatale kavramı Latince aynı anlama gelen femina sözcüğünden tekâmül etmektedir ve Fransızca'da öldürücü, ölümcül, mukadder, ölüme yol açan, alında yazılı olan, kaçınılmaz, uğursuz, karşı konulmaz, dayanılmaz gibi anlamlara gelmektedir. Sözcüğün bilhassa ölümcül anlamının diğer anlamları da ihtiva etmesi açısından kelimenin "ölümcül kadın" olarak ifade edilmesi daha doğrudur (Saraç, 2009: 586). Fransız kökenli bir terim olan femme fatale anlam olarak İngilizce'ye de direkt aktarılmıştır. Dilimize ise 'ölümcül kadın, uğursuz kadın, felakete sürükleyen fattan kadın' olarak çevrilse de içeriğinde ahlaksız, kötü niyetli, tehlikeli, yuva yıkan gibi anlamları da taşımaktadır (Özgöcen Egeli, 2020: 58). Femme fatale fattan kadın, ahlaksız, kötü kadın gibi anlamlarla ifade edilse de görünenin ötesinde çok daha derin anlamlara sahiptir.

Hanson ve O'Rawe'e göre femme fatale hem yerleşik kültürel klişe olarak okunmaktayken hem de hiçbir zaman tam olarak bilinmeyen ve tanımın çok daha ötesinde olandır (2010: 1). Mary Ann Doane'e göre ise femme fatale'nin anahtar özelliği

bilinmezliktir belki de en çarpıcı özelliği onun asla görüldüğü gibi olmamasıdır ve femme her zaman ifade edilebilecek olandan fazlasını temsil etmektedir (1991: 1). Femme fatale sadece ötekiliği değil ölümün, karanlığın, kaosu, güvenli olarak bilinenlerin ve normalin ötesinde yatan her şeyin sembolüdür (Stott'tan akt. Hanson ve O'Rawe, 2010: 4).

Femme fatale 19. yüzyılda Theophile Gautier ve Charles Baudelaire gibi yazarların ve Gustave Moreau ve Dante Gabriel Rossetti gibi ressamın metinlerinde merkezi bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Freudcu psikanaliz ve Sanayi Devrimi'nden doğan yeni üretim ve fotoğraf, sinema gibi yeniden üretim teknolojileri femme fatale'nin açık bir göstergesi sayılır. Çoğunlukla baştan çıkarıcı kötü kadın olarak konumlandırılan femme fatale sürekli cezalandırılmakta ya da öldürülmektedir bu sebeptir ki femme fatale'i modernitenin bir tür kahramanı olarak görmek yanlıştır (Doane, 1991: 1-2).

Ölümcül kadın, felakete sürükleyen fethan kadın, uğursuz kadın gibi içeriklere sahip olan kavram yüzyıllar boyunca edebiyat, heykel, resim, sinema gibi birçok sanat dallarına konu olmuştur. Genel olarak baştan çıkarıcı, aldatıcı, itaatsiz olarak görünen femme fatale karakterlerinin kullandıkları taktikler değişse de gayesinde toplumsal bedenin değersizleştirilmesi bulunmaktadır.

Femme fatale'i üreten kültürel temsiller eril korkuları cinsellik-felaket ve ölüm üçgeninde işlemektedirler. Bu kalıplar femme fatale'i şeytani amaçları olan, karşı konulmaz, cinsel cazibeye sahip, erkeklerin ekonomik sosyal statüsünü ve ahlaki değerlerini yıkıma sürükleyen, entrikalar peşinde koşan bir özne olarak ortaya çıkarmaktadır. Fakat bu kültürel söylem yalnızca erkeğin felaketine gönderme yapmaz bununla birlikte aile ve evlilik kurumu gibi toplumsal değerlerin yıkımına da gönderme yapmaktadır (Arpacı, 2019: 141).

Özellikle sinemada cinsel farklılığın temsili için önemli çıkarımları ortaya koyan femme fatale pasiflik ile etkinlik arasındaki karşıtlığı bulanıklaştırdığı için tehlikeli bir tür olarak kabul edilmekteydi. Bu sebeple de kötü olarak yer almakta cezalandırılmakta ya da öldürülmekteydi (Doane, 1991: 7). 1900' de vampir; kadını cinsiyet, sahiplik ve parayı birbirine bağlayan olumsuz her şeyin kişileştirilmesi olarak temsil edilmeye başladı (Stott'tan akt. Hanson ve O'Rawe, 2010: 4). 20. yüzyılda femme fatale'nin gizem, karanlık, motivasyon, tehlike vurgusuyla suç filmlerini ifade etmek için kullanılan kara

film tartışmaları içinde sık sık aranması ve yerleştirilmesi uygun görülmekteydi. Femme ve kara arasındaki bağlantı birçok yönden totolojik bir bağlantı olarak okunmaktaydı, eğer bir filmde femme varsa bu bir kara filmidir ya da bir filmin noir olarak nitelendirilmesi için femme vazgeçilmezdir (Hanson ve O'Rawe, 2010: 2).

Geçmişini yaratılışa kadar götürebileceğimiz ölümcül kadın karakterlerin varlığını masallarda, mitoslarda, destanlarda da görebilmek mümkündür. Bu açıdan incelendiğinde ise neredeyse her dönemde ve kültürlerde femme fatale kalıpları karşımıza çıkar. Geçmiş Sümer Tanrıçası Isthar'a, Eski Ahit'teki Eve'e, Delilah'a, Salome'ye, Jezebel'e, Lilith gibi figürlere dayanan femme fatale kendisine Yunan mitlerinde de Medusa, Lamia, Afrodite, Circe, Medea, Truvalı Helen olarak yer bulmuştur ve femme fatale kadın Çin mitlerinde de mevcuttur (Arpacı, 2019: 144).

Sonuç itibarıyla 19. yüzyılda etkin bir figür olarak karşımıza çıkan femme fatale kadın karakterler cinselliğini, cazibesini, aklını kullanarak erkeği ağına düşürmeyi hedefleyen ve istediğini elde edinceye kadar mücadele etmekten vazgeçmeyen karakterler olarak tanımlanmaktadır. Femme fatale dişiliğinin, cazibesinin farkındadır ve bunu da en güçlü silahı olarak kullanmaktan çekinmez. Erkek felakete sürüklendiğini görse de ölümcül kadının ağından kurtulamaz çünkü femme fatale kadının etkisinden kurtulabilmek kolay değildir. Baudrillard'a göre femme fatale kadınların başvurdıkları bu kurnazlıklar ya da yapaylıklar her ne kadar biliniyor olsa da her defasında mutlak olarak başarıya ulaşırlar ve yarattıkları etkiden kaçabilmek söz konusu değildir (2005: 115). Bu bağlamda ölümcül kadın aslında tipik bir dişi örümceğe benzetilir çünkü örümceklerin çiftleşmesi her zaman erkek örümceğin ölümüyle sonuçlanır.

### 1.3. KÜLTÜREL DAYANAKLARIYLA FEMME FATALE

Mitoloji; mitleri, doğuşlarını, anlamlarını yorumlayan, araştıran bilim dalı olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2020). Mitoloji kavramı eski Yunan'da geçmişte söylenenlerin tekrar edilmesi gibi bir anlam taşımaktayken zaman geçtikçe Doğu dillerinde 'efsane' Batı dillerinde de 'mit' anlamını kazanmıştır (<https://tr.wikipedia.org/>). Jenny March, Yunan mitolojisi, Roma mitolojisi, Sümer mitolojisi gibi çeşitli mitlerin varlığından bahsetse de bunlar arasında akla ilk Yunan mitlerinin geldiğini söylemekte, bunun sebebi olarak da Yunan mitlerinin sayıca fazla olmasını göstermektedir (2014: 17). Mitleri incelerken

insanın kökenine ilgilendiği alanlara, üretimlere, yaşamın devamına, medeniyetin inşası için gerekli olan dinamiklerin kaynağına bakılır ve bu bakışın asıl amacı insanı anlama ve anlamlandırmadır. İnsanın soyu ile ilgili her şeyin anlatıldığı bu hikâyeler kutsal bir varoluşla insanı imtiyaz sahibi yapar (Yorar, 2015: 23). Donna Rosenberg "Dünya Mitolojisi" adlı söylenceler antolojisinde söylencelerin toplumun manevi değerini aktaran önemli hikâyeler olduklarını ve bu hikâyelerin de bir toplumun inancını, dünya görüşünü gösteren önemli simgeler olduklarını söylemektedir (2006: 17).

Kökenleri daima Mezopotamya bölgesindeki sınıflı ilk toplumları işaret eden çok tanrılı ve tek tanrılı dinler, tarih yazımının ve ataerkile dönüşümün de ana kaynağı olarak gösterilmektedir. Bu bölgede başta Ana Tanrıça inancı söz konusuydu fakat ataerkil ideolojinin ortaya çıkması sonucu baş yaratıcı olan kadın gücünü kaybetmiş ve zamanla da yok olmaya başlayarak yerini tek bir erkek tanrıya bırakmıştır. Böylece güçlü erkek yönetenler Ana Tanrıça inancını dönüşüme uğratmıştır. Bu tehavvül yavaş yavaş kültürel öğelerin içerisine ekilmiş ve gücü elinde bulunduran yöneticilerin istekleriyle şekillendirilmiştir. Kadın doğurganlık sembolü olarak görülmüş ve eril bakışın, siyasi, ekonomik, politik çıkarları için değersizleştirilerek köle haline getirilmiştir. Baştan çıkarıcı özellikleriyle ile tehlikeli, günaha itici, fiziksel olarak zayıf karakterler olarak kontrolden yoksun ve itaatsiz olarak kabul edilmişlerdir. Böylelikle ataerkil toplum bilincinin resmedildiği tarih sahnesinin arka planına görünmez bir figür olarak yerleştirilmiştir (Serbest Yılmaz, 2017: 670).

Bu bağlamda mitolojiler eril bir nitelik taşımaları sebebiyle kadınların çoğunlukla tek taraflı olarak temsil edildiği görülmektedir, bu açıdan bakıldığında kadınlar ya doğurganlık, ahlak, güzellik gibi sadece kadınsı faziletlerle sahiptir ya da felaket, ölüm, kıskançlık gibi olumsuz özelliklere sahiptir. Klasik mitolojide ya Athena, Afrodite, Demeter örnekleri gibi doğurganlık, ahlak ve güzellik faziletlerini ya da Hera, Kirke, Pandora, Sirenler, Gorgonlar ve Lilith gibi kötülük, ölüm, kıskançlık, itaatsizlik gibi olumsuzlukları temsil etmektedir.

Gizli işler çevirerek erkeğe istediğini yaptırması, kıskanç, hırçın olması, amaçları için cinselliğini kullanması ile ölümcül kadın tiplemesine örnek olarak gösterilebilecek Hera, Zeus'un eşidir. Hera İlyada'da Truva savaşı sırasında kendi isteklerinin Zeus'un istekleriyle çelişmesi sonucu Zeus'u güzelliğini, dişiliğini kullanarak uyutmuş ve amacına

ulaşmış bir ölümcül kadın karakteridir. Acımasızlığıyla bilinen Kirke ise düşmanlarını hayvana dönüştürmesi ve aşkına karşılık vermeyen kişileri cezalandırmasıyla ünlüdür. Güç kazanmak için çekiciliğini, cinselliğini kullanana Kirke intikamını, kinini, öfkesini de asla unutmaz bu açıdan Kirke de ölümcül kadın özelliklerini taşımaktadır. Sirenler denizdeki gemicileri sihirli müzikleriyle etkileyip felakete sürükleyerek ölümcül kadın niteliği gösterirken Gorgonlar ise üç kız kardeştir ve bunların saçlarının yerinde yılanlar vardır ve tamamen kötücül olan bu kardeşler bakışlarıyla insanları taşa çevirebilmektedirler (Kelleci, 2019: 13-17).

Kadınların mitolojide çoğunlukla tek taraflı olarak temsil edilmesine bir örnek de Pandora'dır. Pandora'nın yeryüzüne erkeklere ceza olarak gönderildiği bilinmektedir. Prometheus'un gizlice ateşi çalıp insanlara vermesine çok kızan Zeus sadece erkeklerden oluşan bu toplumu cezalandırmak ister ve ceza olarak da kadını yaratmaya karar verir (Gülcan, 2010: 113). Sözcük anlamı "Tanrıların armağanı" olan Pandora mitolojiye göre baş Tanrı Zeus'un isteğiyle ateş Tanrısı Hephaistos tarafından toprak ve sudan yaratılır daha sonra Afrodite Pandora'ya çekicilik ve güzellik verilirken Bilge Tanrıçası Athena ise Pandora'nın vücudunu uyumlu olarak süsler son olarak da Tanrıların habercisi olan Hermes Pandora'ya şeytani bir zeka ve kandırma yeteneği verir. Söylenceye göre Zeus Pandora'yı yeryüzüne gönderir, gönderirken de eline bir kutu verir ve Pandora'ya kutuyu asla açmaması gerektiğini söyler fakat Pandora dayanamaz ve kutuyu açar, böylelikle yeryüzüne hastalık, savaş, felaketler gibi kötülükler yayılır. Böylelikle Pandora kutuyu açmaması konusunda Zeus'un uyarılarını dinlemeyerek itaatsizliğini göstermiş olur (Abenstein'den akt. Ercan, 2013: 92). Bu bağlamda erkeğe itaatsizliğini gösteren ve dünyaya kötülüğü, felaketi getirdiği söylenen "Pandora'nın kutusu" olumsuzlukları, kötülükleri ifade etmek için kullanılan bir deyim olmuştur.

### 1.3.1. Mitolojide Femme Fatale Kadın: Lilith

İlk ölümlü kadın olarak karşılaştığımız Pandora gibi Lilith de mitolojide "itaatsizlik" eylemiyle vurgulanmaktadır. Buna ek olarak cinsiyetler arasındaki savaşın net olarak ilk izlerine İbrani mitolojisinde Âdem ile Lilith söylencesinde rastlanmaktadır. Lilith'in itaatsizliğinin sebebi eşitlik talep edip Âdem ile aynı konumda olmak istemesidir (Hofman'dan akt. Ercan, 2013: 93). Karşı konulmaz uzun saçlı bir kadın olan Lilith'e Sümer, Babil, Asur, Fars, Arap mitolojisinde rastlanır (Black Koltuv, 1986: 6). Lil eski

Sümer'de "fırtına" ve "rüzgâr" anlamına gelirken, bu kelimeye uygun düşen Babil-Asur kökenli İlitu kelimesi ise "dişi şeytan" ve "rüzgâr hayaleti" anlamına gelmektedir, bununla birlikte İbrani ve Arap kökenli Laila kelimesi de "gece" anlamında kullanılır. Bu sebeple de etimolojik olarak geleneksel hikâyelerde Lilith ile bağdaştırılır (Zingsem, 2007: 15).

Vera Zingsem'e göre İbrani Mitolojisinde yer alan Lilith ve Âdem'in hikâyesi şöyledir; ilk insanı yaratan Tanrı daha sonra insanın yalnız olmasının doğru olmadığına karar verir ve ona ismi Lilith olan topraktan bir eş yaratır. Fakat bu ilk insanlar kısa bir süre sonra birbirleriyle kavga etmeye başlar ve anlaşmazlığa düşerler (2007: 36). Lilith Âdem'e "ben senin altında yatmak istemiyorum" diyerek karşı çıkarken, Âdem de Lilith'e "ben senin altında değil üstünde yatmak istiyorum sen altta kalan olmayı hak ediyorsun ve ben üstün olmayı hak ediyorum" diye karşılık verir. Bunun üzerine Lilith "ikimiz de eşitiz çünkü ikimiz de topraktan yaratıldık" diyerek erkeğin karşısında eşitliğinin farkına varır ve Âdem'den uzaklaşmak için Tanrının adını söyleyerek göğe yükselir (Dame vd. 2004: 7).

Lilith'in kaçmasını Tanrıya şikâyet eden Âdem, Tanrıdan Lilith'in arkasından Senoi, Sansenoi ve Semangelof adlı üç tane melek gönderdiğinin ve eğer geri dönmeyi kabul ederse herhangi bir sorun olmayacağını fakat dönmeyi kabul etmezse her gün yüz oğlunun ölümüne şahit olmayı göze alması gerektiğinin cevabını alır. Üç melek Lilith'e şehvetli şeytanlarla birlikte olduğu ve her gün onlara yüz tane Lilim doğurduğu Kızıldeniz'in yakınlarında rastlarlar fakat Lilith'i geri dönmeye ikna edemezler (Zingsem, 2007: 38). Söylenceye göre Lilith itaatkâr olmaması, Âdem'den kaçışı ve gönderilen üç tane melekle birlikte geri dönmemesi sonucu Tanrı tarafından cezalandırılır. Ceza ise Lilith'in ıssız yerlerde vahşi hayvanlarla yaşamaya mahkûm edilmesi ve şehvetli, baştan çıkarıcı, acımasız bir çocuk katili olması olmuştur. Bu haliyle hamile ve yeni doğum yapmış kadınlara zarar verebilecek ve yeni doğmuş küçük çocukları öldürebilecek bir iblis haline gelir (Maaz, 2011: 14). Lilith kendisini geri götürmek için gönderilen üç meleğe kendisinin bebekleri hasta etmek için yaratıldığını doğduğu günden itibaren kız çocuklarına yirmi gün erkek çocuklarına ise sekiz gün hâkim olacağını söylemiştir (Ünal, 217: 107). Geri dönmeyi kabul etmeyen ve cezalandırılan Lilith her gün yüz şeytanının ölmesini de böylelikle kabul etmiş olmuştur.

Maaz'a göre Lilith karmaşasında kadının, erkeğe tabi olmayan onun gibi aynı kökene ve aynı haklara sahip olan eşit değerdeki kadın, kendi şehvet ve baştan çıkarma kapasitesine sahip, cinsel yönden aktif, bağımlı ve bağlı olmamak için anneliği reddeden kadın gibi bastırılan yönleri vardır (2011: 16-17). Kötülüklerin anası olarak bilinen Lilith aynı zamanda tarihteki ilk feminist olarak da kabul edilir (Keskin, 2010: 17).

Lilith'in Âdem'e dönmeyi kabul etmemesi üzerine Âdem Tanrıya başka bir kadın için dua eder (Zingsem, 2007: 68). Tanrı yalnız kalan Âdem'i teselli etmek için Havva'yı yaratmayı kararlaştırır (Ünal, 2017: 107). Bunun üzerine Tanrı Âdem'i derin bir uykuya yatırır ve o uyurken onun kaburgalarından Havva'yı yaratır. Âdem kendisine bir eş olarak Havva'nın yaratılmasına çok sevinir. Havva Âdem'e eş ve yardımcı olarak yaratılmışken, Âdem de Havva'ya hayatın inceliklerini öğretmeye çalışmıştır (Zingsem, 2007: 68). Lilith'in aksine erkeğin kaburga kemiğinden yaratılan kadın artık erkekle eşit değildir ve erkeğe yardımcı olarak kabul edilen ikincil bir konumda yerini almıştır.

Başlangıçta her şey güzeldi ta ki Âdem ve Havva yasaklanmış elmayı yiyene kadar. İlk olarak elmayı kendisi yiyen Havva daha sonra kocasına da uzatır ve yemesini söyler Âdem'de elmayı yer. Mitolojiye göre Âdem ve Havva'ya yasaklanmış elmayı yedirten yılan kılığına bürünmüş Lilith'tir (Yeniçeri, 2015: 13). Aniden gözleri açılan Havva ve Âdem çıplak olduklarının farkına varırlar ve utanarak incir yapraklarıyla örtünmeye çalışırlar. Tanrı onların utanma duygusunu hissederek onlara yasak ağacın meyvesinden yiyip yemediklerini sorar. Âdem de "yanıma verdiğin kadın yedirdi" diyerek suçu Havva'ya atar (Ünal, 2017: 110). Tevrat'ın daha ilk (Tekvin: Yaratılış) bölümünde ilk kadının suçu ile ilgili ayetler yer alır. Tanrı Âdem ve Havva'ya ağacın meyvelerinden yemeyi yasakladığı fakat yılanın Havva'yı, Havva'nın ise Âdem'i kandırdığı şeklinde ifade edilir. Âdem suçu Havva'ya atar ve Tanrı da bu suça karşılık Havva'ya acı çekerek ağrılar içinde doğum yapacağını ve bütün arzusunun kocasına yöneleceğini, erkeğin ise kadına hâkim olacağını söyler (akt. Oktan ve Küçükalkan, 2013: 223). Âdem'i kandırarak insanlığın cennetten çıkmasına neden olan Havva imajı sebebiyle kadınlara uzun bir süre güvenilmez, aldatıcı, yasak elmanın kapısını açan varlıklar olarak bakılmıştır (Avcı, 2007: 72).

Lilith'i bir canavar haline getiren erkek egemen toplumda Havva da bundan nasibini almıştır. Fakat Havva Tevrat'a göre Âdem'in cennetten kovulmasına sebep olmasına

rağmen uyumlu, itaatkâr, Âdem'e yardımcı eş karakterini temsil ederken Lilith ise ölümcül, femme fatale, şeytan karakterini temsil etmektedir.

#### 1.4. MEDYADA KADIN TEMSİLLERİ

Medya, birbirinden mekânsal olarak uzakta olan bireyleri kendi dolayımı ile bütünleştirip birleştirmektedir. Toplumsal olanın simgesel aktarımını yapan ve bir bütün olarak internet, gazete, televizyon ve diğer unsurları da içine alan medya bu açıdan var olan kültürün yeniden aktarılmasında önemli bir araçtır (Güven, 2015: 34). İngilizce representation kökeninden gelen temsil sözcüğünü ise Erol Mutlu, göstergelerin anlamların yerini tutması sonucu bir şeyi yeniden sunmak olarak tanımlamaktadır (2004: 278). Kısaca “temsil” orijinal kaynakları direkt yansıtımlarından ziyade onların yeniden kurularak aktarılmasını anlatan bir kavramdır.

En temel görevi insanları bilgilendirmek, eğlendirmek, olaylardan-durumlardan haberdar etmek olan medya günümüzde en önemli toplumsallaşma araçlarından biridir. Aynı zamanda bireylere verilen mesajları algılayabilecekleri yaşa geldiklerinden itibaren içinde yaşadıkları toplumun kendilerine göre "doğru" kabul ettikleri kalıplaşmış davranışları da aktarmaktadır. Doğduğu andan itibaren sahip olduğu cinsiyet doğrultusunda toplumun kendisine atfetmiş olduğu davranış kalıplarını öğrenen bireyler medyadan yayılan toplumsal cinsiyet kalıp yargıları ile bunu pekiştirmektedir. En etkili medya araçlarından birisi olarak kabul edilen televizyonun, ulaştığı kitleler ve izlenme sıklığı göz önüne alındığında, aktardığı mesajların bireyler üzerindeki etkilerinin çok güçlü olduğu görülmektedir (Sabuncuoğlu, 2008: 81). Yaşanılan çevreyi ve dünyayı çoğunlukla medyanın aktardığı bilgilerden yola çıkarak anlamlandıran bireyler için medya büyük önem taşımakla birlikte sadece toplumsal cinsiyet rollerini aktarmakla kalmayıp cinsiyet eşitsizliğini tekrar üreten bir araç olarak da hayatımızda ki yerini almıştır (Saygılıgil Gündüz, 2010: 89-90).

Bir konunun, durumun, bir ilişkinin, olayın, insan yaşamının ya da bir düşüncenin medyada sunulmasına ise medya temsili denilmektedir. Bu hareketli-hareketsiz fotoğraflarla, söz ya da yazıyla gerçekleştirilebilir. Bir diğer ifadeyle medyada temsil, gerçeğin kurgularla yeniden inşa edilmesidir (Erdoğan, 2014: 303). Bu bağlamda medyada kadının temsili toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini pekiştirmesi bakımından

sorunlu bir alan oluşturmakta, konuya dair birçok araştırma yapılmış ve yapılmaya da devam etmektedir.

Kadınların medyada temsili konusunda yapılan en güncel ve kapsamlı çalışmalardan biri Küresel Medya İzleme Projesi 2015'dir. Projenin sonuç raporuna göre 2015 yılında medyada yer alan haberlerin %16'sında kadınlar mağdur olarak gösterilmektedir. Buna karşın erkeklerin mağdur olarak sunulma oranı %8'dir. İçeriklerde kadınların %19'u eş, anne, aile statüleri gibi konumlarda temsil edilmektedir. Haberlerde görüşü alınan bilirkişilerin ise %19'unu kadınlar oluştururken %81'ini ise erkekler oluşturmaktadır (Söğüt, 2019: 218). Yine aynı araştırmanın verilerine göre, kadınlar ekonomi, politika, hükümet konularında %6 oranında görünürlüğe sahipken, sosyal konularda bu oran %28, bilim ve sağlıkta %25'tir. Kadınlar %53 oranında en fazla magazin, spor ve ünlüler konularında temsil imkânı bulmaktadır (Bayhantopçu, 2017: 89). Bu sonuçlara bakılarak erkek nüfusuna denk bir kadın nüfus oranına rağmen kadınların medyadaki temsiline aynı niceliksel denklikten bahsetmek imkânsızdır. Bunun yanı sıra medyada kadın temsili nitelik olarak da sorunludur.

Medya metinleri arasında her yaştan birey tarafından dikkate alınan ve gerçeklik iddiası taşıyan haber programları en ciddi içerik türü olarak kabul edilmektedir. Wolf, haber programları ve spikerler üzerine 1991 yılında yaptığı araştırma sonucunda televizyonda yer alan haber programlarında erkek ve kadın spikerler arasında çifte standart olduğu sonucuna ulaşmıştır. Erkek spikerler otoriteyi, tecrübeyi, gücü, inanılabilirliği, güvenilirliği yansıtabilsinler diye daha çok saçları aklaşmış olanlar arasından haber spikerliğine seçilmekteyken bunun yanı sıra kadın spikerler ise deneyimli, otoriter bir hava oluşturmamaktadırlar (Lauzen ve Dozier, 2005: 438).

Haber programları gibi televizyonda sıkça yayınlanan ve toplumun tüm kesimleri tarafından izlenebilen filmler ve dizilerde de diğer programlara benzer olarak erkekler, özgür, başarılı, dominant, becerikli olarak gösterilirken kadınlar ise duygusal, erkeğe bağlı, âşık olarak temsil edilmektedir. O'Sullivan'a göre azalmalar görülüyor olsa da dizi ve filmlerde kadınlara hala daha "aptal sarışın" imajıyla, baştan çıkarıcı, seksi elbiseli, mantıksız düşünen, aşırı makyajlı olarak yer verildiği görülmektedir. Günümüzde ise kadınların bu imajlardan kurtulduğu özgür, güçlü bireyler olarak yer aldığı diziler ve filmlerden söz etmek mümkün olsa da "aptal sarışınların" yer aldığı dizi ve filmlerin

sayısına yetişememiştir (Hayatı'den akt. Sabuncuoğlu, 2008: 89). TÜSİAD tarafından 2018 yılında Türk televizyon dizilerinde toplumsal cinsiyet eşitliği üzerine yapılmış araştırmada 2017'de yayımlanan yüksek reytingli 12 dizi üzerine incelemeler yapılmıştır. Bu incelemelerden kadın karakterlerin duygusallık üzerine kodlandığı ve ağlama\hüzün içeren sahnelerde kadınlara %73 oranında yer verildiği tespit edilmiştir. Şiddet ve tehdit içeren sahnelerde de erkeklere %72 oranında yer verildiği görülmektedir. Yine aynı araştırmanın verilerine göre patron-işveren-yönetici kimliği ile ekranlarda görünen erkek karakterlerin oranı %40'iken kadın karakterlerin oranı %11'dir. Aynı zamanda bu rollerdeki erkeklerin sahnelerde görünürlük oranı %89'iken kadınların sadece %11'dir. Bu araştırma, erkeklerin ekonomik gücü elinde bulunduran, karar veren, yönetici kimliğiyle ön planda bulunan rollerde temsil edilirken kadınların ise önlerine konulan engelleri aşamadıklarını göstermekte ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin diziler aracılığıyla yeniden üretildiğine dair veriler sunmaktadır (İnceoğlu ve Akçalı, 2018: 40-43).

Ayşe Saktanber'e göre hâkim olan ataerkil söylemin kurulmasına basın yayın alanında çalışan pek çok kadın da aracılık etmektedir. Bu söylem kalıp dışı kalmak istemeyen kadınlarca da benimsenip yaygınlaştırılmaktadır (2011: 189). Asuman Suner'e göre ise kadınların sinemada ve dizilerde sorunlu temsillerinin önemli bir gerekçesi de kamera arkasına geçen kadın yönetmenlerin sayısının azlığıdır. Bu sebeple genellikle erkek karakterleri merkeze alan ve onu kahraman gibi gösteren erkek bakış açılarının hâkim olduğu senaryolar üretilmektedir (2006: 291). Her ne kadar kamera arkasına geçen kadın yönetmenlerin azlığı kadının medyada sorunlu temsiliinin gerekçesi olarak görülse de bu tek başına yeterli bir gerekçe sayılmamaktadır. Var olan kadın yönetmenler de kadının sorunlu temsillerin sürdürülmesine kalıp dışı kalma korkuları yüzünden destek verdikleri görülmektedir.

Erkek bakış açısının hâkim olduğu medyada toplumsal olarak belirlenmiş çerçevelerin dışına çıkan kadınlar, toplumsal normları ve değerleri tehdit eden figürler olarak yer almakta ve ötekileştirilmektedir. Karşılarındaki erkekleri ekonomik, toplumsal ve ahlaki olarak yıkıma sürükleyen özneler olarak bu kadınlar toplumsal normlar dışında bir yaşama sahip, ölümden, kaostan ve karanlıktan beslenen ve bedeni bir arzu nesnesi olarak sunulan temsillerdir. Bu kadınlar ideal bir eş, iyi bir anne ve makbul bir evlat değildirler bu sebeple toplumsal değerleri ve kalıp yargıları zedelediği için medyadaki

temsillerinde sonları genellikle ölüm olmaktadır (Arpacı, 2019: 141). Geleneksel kalıpların önemini vurgulamak adına ülkemizde devlet tekelinde olan radyo ve televizyon kanallarında kadınlara yönelik hazırlanan programlar kadınlara kutsal anneler, nazik hanımlar, muhterem ev hanımları gibi muamelelerin yapıldığı alandır. İlk olarak 1939 yılında başlayan kadınlara yönelik radyo programlarında 1970'lere kadar "Ev İçin" adıyla aile içi ilişkiler, çocuk bakımı, sağlık, eğitim gibi konular işlenmiştir. TRT1'de "Kadın Dünyası", TRT2'de "Kadın ve Aile" programları 1974 ve 1980 yılları arasında yayına girmiştir. Bu programlarla kadının mutlu yarınları gerçekleştirecek temel öğelerden biri olduğu, aile içinde de iyi bir eş ve anne olduğu belirtilmiştir (Saktanber, 2011: 192).

Medyada kadın temsili ile ilgili sorun kendini reklamlarda da göstermektedir. Reklam sektörü kadınları hem nesne hem de hedef kitle olarak görmekte ve kadınlara yönelik reklamlarda kadınlara güzel olma duygusunu empoze ederken erkeklere yönelik reklamlarda da ilgi çekebilmek adına yine kadın kullanılmaktadır. Her iki durumda da kadın kullanılan bir obje konumunda yerini almaktadır (Çimen, 2008: 561). Bu reklamlar türlü metaların özellikleriyle bağdaştırılıp söz konusu mallara bir kadına sahip olunabileceği gibi sahip olunabileceğinin mesajını verilmektedir. Deterjan reklamında titiz bir ev kadını, margarin reklamında özenli bir anne, modern ev araç işlerinde çağdaş bir iş bilir kadın, banka reklamlarında güler yüzlü bir memure, araba reklamlarında aracın erkeksi albenisine kapılmış bir dişidir. Kısacası her durumda kullanıma hazır kendisine her türlü anlam yüklenebilen elastik bir malzemesi olan kadınlar, kurgulanan bu özellikleriyle istenilen malı tariflemektedir (Saktanber, 2011: 201).

Reklamcılar kadınların fiziksel özelliklerinin ön plana çıkarıldığı reklamlarda tüketiciyi ekran başına çekebilmenin daha etkili olduğunu fark etmişlerdir. Bu fark ediş sonrasında kadınların fiziksel özelliklerinin ön plana çıkarıldığı reklamların sayısında artış başlamıştır (Uğur ve Şimşek, 2004: 553). Kadınlar bütün cinsel kışkırtıcılığıyla hemen hemen her reklamda yerlerini alırken en alakasız reklamlarda dahi makyajlı, mini etekli, cinsel mesajların verildiği görüntülerle temsil edilmektedirler. Bu açıdan reklamlar tüketim kültürünün ve modern hayat tarzının yaygınlaşmasında önemli bir etkidir (Çimen, 2008: 564). Bu bağlamda kadınların tüketim kültürünün en önemli nesnesi haline geldiği görülmektedir. Ticari bir kaygı güden reklamlarda dikkatleri çekmek, albeniyi arttırmak için kadın bedeni cinsel bir obje olarak temsil edilmektedir. Bu şekilde kadın

kolayca üzerinde hâkimiyet kurulabilen, pasif bir nesneye dönüştürülmektedir (Yapar, 1996: 76).

Kadınlığa ve cinselliğe olan merakın her geçen gün artmasıyla bu alanlara medyada da fazlaca yer verildiği görülmektedir. Hem Batı'da hem Türkiye'de cinsellik uzun zamandan beri dergilerin de en önemli konularından biri konumundadır. Rekabetin giderek kızıştığı bir ortamda seksi bir dergi kapağının ve cinsellikle ilgili konuların daha fazla satacağı düşüncesi hâkimdir (Kırca, 2000: 143). Bu sebeple 1980'li yıllarda yayınlanan dergilerde kadın kimliği; erkekleri büyüleyen, soyunmaktan asla çekinmeyen, sık sık sevgili değiştiren, başka kadınların sevgilisini elinden alan, ünlü ya da zengin erkeklerin peşinden koşan, sıkça eğlence merkezlerinde görülen, değer tanımayan kişiler olarak betimlenmekteydi. Kısıtlı imkânlarla sınırlı sayıda insana hitap eden dergilerdeki bu kadın tipleri televizyonun yayılması sayesinde toplumun tüm kısımlarına da ulaştırılabilmektedir (Çimen,2008: 565).

Ağırlıklı olarak reklamların yer aldığı dergilerde esas özneyi yine kadınlar oluşturmaktadır. Dergilerde kadınlara modern, çalışan kadın örnek olarak gösteriliyor olsa da okuyucu olan kadınlar geleneksel kadın kategorisinde sınırlandırılmakta ve onların ekonomiyle siyasetle ilgilenmeyecekleri anlayışıyla moda, dekorasyon, magazin, yemek gibi kadınsı konular ele alınıp bu şekilde geleneksel kalıplar sağlamaştırılmaktadır.

Kadınlar ahlak, namus, iffet konuları çerçevesinde ele alınmakta ve buna uymaları ya da çoğunlukla bundan sapmaları halinde zina, kaçma-kaçırılma, evlilik cinayeti, aşk, evlilik içi dayak gibi olaylarla haber konusu olmaktadır. Kadınların diğer bir haber olma konusu da annelik konumuyla ilgilidir. Çocukları için kendini feda etmiş ya da bir sinir krizi geçirerek çocuklarına zarar vermiş bir kadın haber konusu olurken, dolandırıcılık soygun gibi olaylara karışmış bir kadın o haberi çarpıcı kılan unsur olarak kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra haberin görsel malzemesini de oluşturmaktadır (Saktanber, 2011: 201-202).

Eril dilin hâkim olduğu yazılı basında temel başlıklar moda, güzellik, magazin ve kadın-erkek ilişkileri, cinsellik üzerinedir. Bunların dışında kadınlar yazılı basında şiddet ve aldatma temalı haberlerin verildiği üçüncü sayfalarda kendilerine yer bulabilmektedirler. Kadın cinayeti vakaları ile kez 1976 yılında Güney Afrikalı yazar

Diana E.H. Russel tarafından "femicide" olarak adlandırılmıştır. Bu kelime erkeklerin kadınları sırf kadın oldukları için öldürmeleri anlamına gelmektedir (Sallan Gül ve Altındal, 2015: 170). Gazetelerde verilen kadın cinayet haberleri ataerkil yapıyı destekler nitelik taşımaktayken bununla birlikte namus, töre gibi kelimeler kullanarak şiddeti haklı gösteren eril bir dille yazılmaktadır (Çelenk, 2010: 233). Bu tür üsluplar kullanılarak yazılan haberlerde dolaylı yoldan kadınlara, kendisi için sınırlandırılan alanların dışına çıktıklarında neler olabileceğinin mesajı verilmektedir. Satış kaygısı güden gazetelerde kadınlar üçüncü sayfaların dışında en çok magazin sayfalarında veya arka kapak güzeli olarak yer almaktadır. Tirajlarını arttırma amacı taşıyan gazetelerin hem ön sayfasında hem arka sayfasında vücuduyla etkilemeye çalışan bir güzelin bulunmasının geleneksel bir hal aldığı görülmektedir. Seksi, çoğunlukla iç çamaşırly ya da mayolu bir kadın fotoğrafı altında genellikle alakasız birkaç cümle verilmekte bu da kadınların gazetelerde de başarılarıyla, zekâlarıyla, çalışmalarıyla değil bedenleri ile yer bulabildiğini göstermektedir (Can ve Koz, 2018: 368).

Genel itibariyle ataerkil hâkimiyetin çok açık bir şekilde hissedildiği medya sektöründe “iyi” kadınlar korunmaya muhtaç, savunmasız, erkek egemenliği altında varlığını sürdüren, masum, saf, iyi bir anne, iyi bir eş konumunda temsil edilmektedir. Aksi durumda geleneksel kalıpların dışına çıkan kadın, iynin karşısındaki kötü kadın olarak yer alarak olumsuzlanmakta ve ötekileştirilmektedir.

#### **1.4.1. Sinemada Femme Fatale Temsilli**

Oyun ve oyunculuk sinema ve sanat dünyasının vazgeçilmez parçalarıdır. Antik Yunan devrinde oyunculuğun sadece erkeklere özgü olduğu düşünülmekte ve kadın karakterler bile erkeler tarafından oynanmaktaydı. Erkekler tarafından yazılan senaryolarda kadın rollerinin bile erkekler tarafından oynanması kadınları toplumsal olarak yönlendirmekte ve baskı altında tutmak için bir yöntem olarak kullanılmaktaydı. İlerleyen zamanlarda pantomim adı verilen oyunlarda kadınlara da rol verilmeye başlandı fakat bu rollerde kadınlar cinsel bir obje olarak kullanılmaktaydı (Oruç, 2014: 6). Rönesans ile birlikte oyunculuk daha da önem kazanarak bir meslek haline geldi, bu dönemde kadın oyunculara çok daha fazla öneme sahip oldular. Tiyatro bu başarısını sürdürürken diğer yandan da sinema keşfedildi ve oyuncular sinemaya yöneldiler. Böylece sinema oyuncusu olgusu ortaya çıkmış oldu (Arslan, 2007: 27).

1895 yılında Lumiere Kardeşler tarafından icat edilen bir cihaz olan sinematografin kısaltması “sinema” kelimesi zamanla, filmlerin gösterildiği yer, sinema endüstrisi, sinema çalışmalarının tümü gibi daha geniş anlam içeriği ile kullanılmıştır. Sinemanın doğuşundan beri kadın oyuncular ataerkil düzene rağmen sinemanın içinde hep var olmuşlardır. Femme fatale temsilleri de 1920’li yıllarda ortaya çıkmaya başlamış ve baskın olarak sinemada kendisini göstermiştir. Bu yılların flapper kadınlarının (marjinal davranışlarda bulunan genç kadınlar) sadece dişiliklerini ön plana çıkarmakla kalmayıp aynı zamanda hem cinslerinin özgürleşme isteklerine de tercüman oldukları görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde yeni yaratılan vamp imajı kadınların talep ettikleri özgürlüğü kısmen de olsa elde etmelerinin bir temsili olarak görülmekte ve bu durumun erkeklerde endişe yarattığı bilinmektedir (Roloff ve Seebler, 1996: 176-177). Erkeklerin kadınları tanımlamak için kullandıkları "vamp\ femme fatale", "seks tanrıçası" gibi kelimeler kadınların gizemli yönlerini açıklamakta çekilen zorluğu ifade etmektedir (Derman, 1989: 23).

Genel olarak sinemada dönemlere göre kadın temsilleri incelendiğinde kadının birçok farklı temsil çeşidinin olduğu fakat bu çeşitliliğin olumsuz nitelikte olduğu görülmektedir. 1920’lerde kadınların sinemada erotikleştirilerek vamp kadınları olarak temsil edildiği zamanlar olarak kabul edilmektedir. Bu süreç 30'lara kadar sürmüştür fakat bu dönemde vamp kadının karşısında erkeğe sadakati ile yer alan kadın temsilleri de görülmektedir. 50’li yıllar kadının kendi gücünü farkına vardığı fakat erkek egemen düzenin bunu bastırmak için kadının yerini çocuklarının ve eşinin yanı sıra sinemada gösterdiği vakitler olmuştur. 60’lar kadınlar için mücadele seneleri olmasına rağmen kadın 70’den günümüze kadar erkeğin karşısındaki ikincil konumundan tam olarak kurtulamamıştır (Akdede, 2018: 30-31). Zamanla popülerliği artan sinema sanatı içerisine kadının girmesi 19. yüzyıl sonlarında gerçekleşirken 20. yüzyılda artık tüm dünyaya adlarını duyuran çok başarılı kadın oyuncuların ortaya çıktığı görülmektedir.

Künüçen'e göre sinema aracılığıyla bir şey anlatmak, bir şey aktarmak istiyorsak öncelikle içinde yaşadığımız kültürü, toplumu tanımalı sentezlemeliyiz (2001: 63). Bu bağlamda toplumsal cinsiyete dair mitlerin, temaların, yargıların yeniden üretildiği bir kültür alanı olan sinema toplumsal rolleri hatırlatmak için önemli bir araçtır. Bu sebeple kadının toplumdaki yerinin belirlenmesi açısından önemlidir. Genel itibarıyla kadın sinemada güçsüz, erkeğin himayesinde yaşamak mecburiyetinde kalan, hayatıyla ilgili

kararları kendi başına alamayıp kendi ayakları üzerinde duramayan, iyi ve kötü karşıtlığı içerisinde temsil edilmektedir (Arslan, 2019: 200). Zamanla kadın sinemanın tarihini oluşturan vazgeçilmez ögesi haline gelmiştir. Egemen olan ataerkil düzen içerisinde kadından hep iyi bir eş, ideal bir anne ve mükemmel bir ev hanımlığı rolünde olması beklenirken bu roller de kitle iletişim araçlarıyla pekiştirilmektedir. Diğer yandan da kitle iletişim araçları içerisinde önemli bir yere sahip olan sinemada da eril bakış açısıyla yer alan kadın; erkeği mutlu eden, eğlendiren, zayıf, cinsel bir nesne olarak daima ikincil bir konumda temsil edilmekte aksi durumlarda ise femme fatale kadın olarak kabul edilip cezalandırılmaktadır.

Genel itibariyle geleneksel çerçevenin dışında olan bu femme fatale kadınları cezalandırmak için, kendi çıkarlarını düşünmeleri bunun için savaşmaları, hâkim olan erkek egemen yapının dışında yer almaları yeterli görülmektedir (Tan, 2012: 68). Cinsiyet eşitsizliğinin hâkim olduğu sinemada kadın erkeğin bakış açısına göre yerini almaktadır. Kadın erkeğin beklentisini karşılıyorsa iyi, karşılamıyorsa kötü olarak gösterilmektedir. Bu bağlamda Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkmaya başladığını söylediğimiz femme fatale karakterleri ataerkil düzen içerisinde daha iyi anlayabilmemiz için en önemli gösteri yeri olan sinemada nasıl temsil edildiklerine bakmak gerekir.

Vampir kelimesinin kısaltması olarak vamp kelimesiyle de ifade edilen femme fatale karakterlere daha çok noir (kara) filmlerde rastlamak mümkündür. Kötü fakat güzel olan femme fatale kadın imajı mitolojilerde, efsanelerde, masallarda, edebiyatta da her zaman olagelmıştır. Sinema tarihinde de vamp kadın tanımı ilk kez 1910'lu yıllarda Theda Bara için kullanılmıştır (Doysan, 2005: 92). Sinema tarihinin ilk yıldızlarından biri olan Theda Bara 1914 tarihinde "A Fool There Was" filmiyle femme fatale karakterini sinemaya armağan etmiştir. Arzudan çok korku uyandıran Bara, erkeklerin kanını emen ölüm, felaket anlamına gelen bir vamp'tır. Theda Bara o yıllarda kendi rolünü "yaşlanmaktan ve ölümden başka hiçbir şeyden korkmaz o" diyerek tanımlamıştır. Bara bu vamp rolünü oynarken ağır takılar kullanıp, çıplak bedenine metal takılar takmakta ve giyim kuşamını da bugünkü stüdyoların anlayışına göre bile tahrik edici denebilecek örümcek ağını andıran sütyenlerden, göğüslerini sarmış yılan motiflerinden seçerek uzun dalgalı saçlarıyla pozlar vermekteydi (Rolloff ve Seebler, 1996: 122-127). Bu dönemlerde erotikliğe giyim kuşamla da bu kadar rahat bir şekilde yer verilmesinin sebebi henüz

sansürün olmamasıdır. Sansür uygulanmaya başladıktan sonra erotikliğe fazlaca yer verilen giyim kuşamda sınırlandırılmaları gidilmiştir.

Femme fatale, filmlerde baştan çıkarıcı kadın tiplmesiyle karşımıza çıkmakta ve saf aşktan çok cinsel aşkı sunmaktadır. Genellikle femme fatale karakter, erkek kahraman ile iyi kadın arasındaki ilişkiyi bozan gücünü güzelliğinden ve çekiciliğinden alan karakterler olarak temsil edilmektedir (İndick, 2011: 145).

Nitekim ilk femme fatale kadın oyuncunun yer aldığı A Fool There Was filmi de Pasifik adalarına doğru yola çıkma hazırlıkları yapan bir geminin bulunduğu iskeleye yanaşan bir taksi görüntüsüyle başlar. Taksiden tüm çekiciliğiyle bir kadın iner ve kadının yanına dilenci kılıklı bir adam yanaşır ve vamp filmlerinin ana motifini sunmak istercesine kadına "bak beni ne hale getirdin" dedikten sonra intihar eder fakat vamp kadın okyanustaki serüvenine doğru yol almak için umursamaz bir şekilde yürüyerek güvertede kendisini bekleyen ve evli olan yeni aşığının yanına gider. Evde karısının ve çocuğunun beklediği adam okyanusta yol alan gemide vamp kadının pençesine düşmüş ve New Yoork'a geri döndüklerinde ise artık tamamen esiri olmuştur. Dostları, karısı ve kızı adamı vamp kadının pençesinden kurtarmaya çalışsalar da boşuna uğraşırlar çünkü vamp kadın da tüm cazibesini, hünerlerini kullanıp onları amaçlarına ulaştırmaz. Vamp kadından tek kurtuluş yolu olan ölüm adamı bulur ve filmin sonunda kadın adamın mezarının başında ağzında bir çiçekle tabutun üstüne yaprakları serperken görülür (Rolloff ve Seeblen, 1996: 125-126).

Theda Bara'nın bu filmdeki rolünden de anlaşıldığı gibi tehlikeli bir kadın olarak temsil edilen femme fatale kadın dişiliğini kullanarak erkekleri kendine âşık eden onları ağına düşüren, istediği gibi yönlendiren, huzur bozan ve birlikte olduğu erkekleri felaket bir sona sürükleyen kadın olarak temsil edilmektedir. Aynı zamanda bu kadınlar felakete sürükledikleri erkeklerin başlarına gelen olumsuzlukları da umursamayan tek düşünceleri kendileri olan kadınlar olarak gösterilmektedir.

Theda Bara önderliğinde temsil edilen bu femme fatale karakterler güzel, çekici, seksi, erkekleri etrafına çeken kadınlar olarak ifade edilirken diğer yandan da entrikacı, kötü, bencil, felaketten başka bir şey getirmeyen ölümcül kadın olarak ifade edilmektedir. Net olarak bilinen ilk femme fatale kadın temsili olan Theda Bara'dan sonra bu temsil sayısında da hızla bir artış olduğu görülmektedir (Dorsay, 2005: 91).

1920'li yıllara gelindiğinde ise femme fatale karakterler sinemada daha fazla yer almaya başlamışlardır. Bu dönemde en ön plana çıkan karakterlerin başını Mae Murray çekmektedir. Bu yıllarda Murray aktif, baştan çıkarıcı kadının sembolü olmuştur. 1921'de Robert Z. Leonhard'la yaptığı *The Gilded Lily*'de erotik bir dansla bir erkeği baştan çıkararak kulüp kızına can vermektedir. Erkeği etkilemesi üzerine erkek onunla evlenmek ister fakat ahlaksız bir kadınla evlenmesini doğru bulmayan annesi yüzünden vazgeçer. Bara gibi Murray da özgürlükçü kadının serbestliğini temsil eden, hâkim zihniyete meydan okuyan, normal diye kabul edilenin ve muhafazakâr tutucu kesimin karşısında yer alan, gece kulüplerine, gece eğlencelerine düşkün olan, ne yapıp ne ettiğini bilen bir kadın kimliğindedir. Mae Murray oynadığı filmlerde yarı kapanmış gözkapakları, hafif açık ağzı, kıvrıkcık sarı saçları ile Amerikan kültürünün yarattığı bir femme fatale kadındır (Roloff ve Seebles, 1996: 129-130). 1910 ve 1920 arasındaki femme fatale temsillerinde çok büyük denebilecek farklar bulunmamaktadır. Fakat 1910'daki temsillere kıyasla 1920'li yıllardaki temsillerin özgürlüklerine daha fazla düşkün oldukları görülmektedir. 1910'da adını duyuran femme fatale temsilleri yıllar ilerledikçe çeşitlilik göstermeye devam etmiştir. Farklı filmlerde farklı isimlerle farklı femme fatale temsiller ortaya çıkmayı sürdürmüştür.

Farklı ülkelerde de giderek yaygınlaşan femme fatale karakterler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunlar arasında adlarını en çok duyuranlar ise o yıllarda Avrupa'da ortaya çıkan Pola Negri, Danimarka sinemasında kendisini gösteren Asta Nielsen, Avrupa sinemasıyla adını duyuran Lya de Putti ve Brigitte Helm gibi karakterler olmuştur. O yıllardan günümüze kadar baktığımızda tabii ki bu isimleri çoğaltmak mümkündür. Fakat isimler farklılık gösterse de bu karakterlerin baştan çıkarıcı, tehlikeli kadın olmaları, dişiliklerini kullanarak erkekleri peşlerinden sürüklemeleri ve felakete sebep olmaları, geleneksel toplum düzenine uymamaları, aile kurumunun değerini düşürmeleri, güçlerinin farkında olmaları, erkeğin karşısında güçlü konumda yer almaları, kurallara uymamaları, iyi kadının karşısında yer alan kötü kadın olmaları gibi birçok ortak özellikleri vardır.

1930'lu yıllarda femme fatale karakterler geçmişi bilinmeyen nereden geldiği belli olmayan temsillerle karşımıza çıkmaktadır. 40'larda tüm dünyaya hâkim olan savaş kadını da etkilemiş ve kadın aile kurumunun dışına çıkmıştır. Böylelikle kadın savaşa giden erkeğin rolünü üstlenerek gücünün daha da farkına varmış ve değişen bu toplumsal

rolünü sinemaya da yansıtmıştır (Harvey, akt. Mutluer, 2008: 35). Savaşın hüküm sürdüğü bu dönemde kadının erkekten bağımsızlaşması ve ekonomik olarak güç kazanması Hollywood'un da ilgisini çekmiştir. Sinemada kocalarından ve yuvalarından kopup bağımsızlıklarını elde etmeye çalışan güçlü, istekli, cezbedici, baştan çıkarıcı kadınlar görülmüştür. Bu karakterlerin de genel adı ölümcül kadın anlamına gelen femme fatale olarak ifade edilmektedir. Hem dişil hem eril izleyici olarak heves ve arzu nesnesi olan bu kadının asıl tehlikesi de burada yatmaktadır. Çünkü erkekleri çıplaklığı ve cinselliğiyle baştan çıkardığı müddetçe bu karakterler cezalandırılmaya mahkûmdur. Bu şekilde bağımsız kadının tehlikeleri gözler önüne serilmekte ve hem kadın hem erkek izleyiciler için ibret verici bir uyarı niteliği taşımaktadır (Bakır ve Onat,2015: 93).

40'lı yılların femme fatale'ini önceki yıllardan ayıran en önemli özellik para hırsına bürünen, ekonomik gücün ve sosyal düzlemde iktidarın peşinde koşan kimseler olmalarıydı (Roloff ve Seeblen, 1996: 225). 1910'larda kan emici olarak karşımıza çıkan femme fatale kadın 20'li yıllarda daha gerçekçi bir hal almış ve sansürle tanışmıştır. 30'larda geçmişiyle ilgili hiçbir şey bilinmeyen nereden geldiği belli olmayan gizemli bir temsil olarak var olurken 40'larda bağımsızlıklarını elde etme istekleri devreye girmiştir. Bu da kadının daha da kötü olarak gösterilmesine neden olmuştur.

50'ler femme fatale'nin popüler olduğu son yıllar olması nedeniyle önemlidir. Bu yıllarda adını femme fatale olarak duyuran en önemli oyuncu Marilyn Monroe'dur. 1953'te "Niagara'da" filmiyle aşığıyla birlikte hareket ederek kocasını öldürmek isteyen bir femme fatale karaktere can vermektedir. 60'lı yıllara değin kadar popülerliği süren femme fatale karakterler bu yıllardan sonra tam olarak yok olmasalar da popülerliğinin ve sayılarının azaldığı görülmektedir (Roloff ve Seeblen, 1996: 225). Bu dönemlerde femme fatale karakterlere can veren en önemli isimler arasında Martine Carol, Brigitte Bardot ve Simone Signoret yer alır. Genel olarak femme fatale karakterlerin bu dönemlerdeki ortak özellikleri özgürlüklerine düşkün, ekonomik gücünü eline almak isteyen ve bu yüzden de cezalandırılan kadınlar olmalarıdır.

1990'larda femme fatale karakterler erkekleri tehlikeye sürükleyen, cinselliğinin farkında olan ve bunu kullanan, erkek dünyasını tehdit eden karakterler olarak karşımıza çıkarken 2000'li yıllarda bu biraz değişime uğramıştır. Bu yıllarda popülerleşen Underworld, Lara Croft, Resident Evil gibi filmler ölümcül tehlikeli kadın karakterlerin

yeni bir temsilini sunmuşlardır. Bu filmlerdeki kadın karakterler toplumsal değerlerle çatışan değil aksine mevcut değerleri benimseyen bir karakterlere bürünmüştür (Bakır ve Onat, 2015: 100).

Diğer yandan dünya sinemasına kıyasla Türk sinemasına kadın oyuncuların girmesi biraz sıkıntılı bir süreç olmuştur. Türk sinemasının ilk yıllarında perdede gayri- müslim kadınlar çok fazla yer almaktaydı. Bunun sebebi Müslüman kadınların o dönemde oyunculuk yapmasının yasak olmasıydı. Bunun yanı sıra sinemanın ilk yıllarında hemen hemen çekilen filmlerin hepsinde başrolde yer alan kadın, fahişe karakterine hayat vermektedir bu da Müslüman bir kadının oyuncu olmasını daha da fazla engelleyen bir neden olarak görülmektedir (Yıldırım, 2004: 174).

Sinemayı icadından bu yana meşgul eden kadın konusu Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bile önce çekilen filmlerin yarısından fazlasında kendisini göstermektedir (Dönmez Colin, 2006: 2). Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilen 1914'de Uzkınay'ın "Ayastefenos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" onun ardından 1917'de Sedat Simavi tarafından çekilen "Pençe ve Casus", 1918 yılında Uzkınay ve Weinberg'in "Hikmet Ağa'nın İzdivacı", 1919 yılında çekilen Ahmet Fehim'in "Mürebbiye ve Binnaz'ı" ve Şadi Karagözoğlu'nun 1921 yılında ki "Bican Efendi Vekilharç" adlı bu ilk filmlerin yarısından fazlasının konuları aşk, kadın ve evlilik üzerinedir (Soykan, 1993: 25). Türk sinemasının ilk düşmüş kadınları 1917'de çekilmiş "Pençe" filminde erkeklere olan arzusu doymak bilmeyen Leman ve kocasını aldatan Feride ismiyle karşımıza çıkmaktadır. Pençe'yi utanç verici bulan Muhsin Ertuğrul kendi düşmüş kadın filmi olan "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk'ı" 1922'de çekmiştir. Film adı Şişli güzeli Mediha Hanım'a çıkmış, Şişli'nin zengin muhitinde erkeleri baştan çıkaran ve çaresizlikten deliye dönmüş bir aşığı tarafından öldürülen güzel bir kadının hikâyesidir. Bu filmle tutkularının esiri olan küçük burjuva erkeklerin karmaşık bir olay örgüsü sonucu kendilerine olan güvenlerini nasıl yeniden elde ettiklerini anlatan "kötü kadın" film geleneği de başlamıştır (Dönmez Colin, 2006: 3).

Doyumsuzluğun, ihanetin, sorumsuzluğun, fitnenin kaynağı bu kötü kadınlar Türk sinemasında genel itibariyle femme fatale tiplerini tam olarak karşılamamaktadır. Çünkü kadınlar güzelliklerini bir silah olarak kullanıp karşı cinsi baştan çıkarmak için bir gayret içerisine girmemekte fakat erkek karakterlerin yaşamlarını tehdit etme açısından

femme fatale'e yaklaşmaktadırlar. Bu kadınlara ise filmin sonunda hadleri bildirilmektedir (Oktan ve Küçükalkan, 2013: 235). Türk sinemasında tam anlamıyla femme fatalenin tüm özelliklerini barındıran bir karakter bulabilmek güçtür. Bu kadınlar bizim sinemamızda fethan kadın tanımıyla karşılık bulmaktadırlar. Atilla Dorsay'a göre bizim sinemamızda bu fethan kadınlar hiçbir zaman ana karakter olamamış hep yan karakter olarak kalmıştır (2005: 97).

Yayınlandığı yıllarda olay yaratan en önemli filmlerden biri olan "Mürebbiye" filmi, cinsel öğelerin vurgulandığı, ilk defa iç çamaşırlarıyla gösterilen Fransız güzeli Anjel'in erkekleri nasıl baştan çıkardığını gösteren, zengin Türk ailelerinin konağındaki aşk maceralarının anlatıldığı bir filmidir. Filmde Fransız mürebbiyesi Anjel sevgilisiyle Paris'ten İstanbul'a gelir ve bir otelde kalırlar, kaldıkları otelde sevgilisini bir erkekle aldatır. Bunu öğrenen Marksim adındaki sevgili Anjel'i terk eder. Anjel ise iki çocuklu bir Türk ailenin yanına yerleşir, mürebbiyelik yaptığı bu konakta tüm erkekleri baştan çıkarır ve konak sahibinden aşçıbaşına kadar herkesle ilişki kurar. Fakat bu filmin gösterimi İstanbul'da bulunan Fransız subaylar tarafından bizi küçük düşürüyor gerekçesiyle yasaklanmış ve böylece ülkemizde ilk sansür uygulanmıştır. İlk sansürün uygulandığı bu filmdeki Anjel rolünü Rum asıllı Madem Kalitea oynamış ve böylelikle de sinemamızın ilk vamp kadını olmuştur (Soykan, 1993: 26). Filmin sonunda konaktaki her erkekle ilişki kuran bu mürebbiye konaktan atılır. Ağır bir şekilde olmasa da yine de cezalandırılmaktan kurtulamaz. Çünkü vamp kötü olarak kabul edilen kadındır ve mutlaka cezalandırılması gerekir.

1939 yılında da "Blaur Angel (Mavi Melek)" filminden esinlenerek "Şehvet Kurbanı" adlı filmi çeken Muhsin Ertuğrul Türk sinemasına erotizmi ilk olarak sokan şehvetli Cahide Sonku'yu keşfetmiş böylelikle ilk Türk fetiş kadını yaratılmıştır. Cahide Sonku, sarı saçları, Avrupai görünümü ile erkekleri baştan çıkaran gizemli kadın rolünde çok başarılı olmuştur. Bu ilk dönem film çalışmalarında temsil edilen kadınlar para karşılığı erkeklerle yatmadıkları için fahişe kadınlar değillerdi, bundan ziyade erkeleri ayartan "mezhebi geniş" diye ifade edilen vamp kadınlardır (Scognamillo, 2010: 64-65). İlk Türk femme fatale karakter olan Cahide Sonku, Şehvet Kurbanı filminde de güzelliğini ve coşku dolu cinsel çekiciliğini kullanıp veznedarlık yaparak geçinen sıradan bir aile babası adamı baştan çıkaran vamp karakterine can vermektedir. Bu bar kadınına Adana'ya giden bir trende sıradan bir tesadüf sonucu rastlayan adam, eteğini hafif

sıyrarak dizini göstermeye çalışan, bir yandan bluzunun düğmelerini çözerken diğer yandan da etkileyici bakışlar atan bu kadının etkisi altına girer ve hayatı alt üst olur. Tüm düzeni bozulan adam eşini, çocuklarını, yuvasını terk etmek zorunda kalır. Bu filmde hâkim olan ataerkil toplum bakışı erkeğin kadının peşine takılıp gitmesine odaklanmayıp onu mağdur olarak yansıtırken, kadını ise erkeği ağına düşürdüğü gerekçesiyle suçlu olarak görmektedir. Böylelikle tüm suç yine femme fatale kadın üzerine yıkılır.

Türk Sinemasına 1960'lı yıllarda fahişenin bir devamı olarak giren femme fatale kadının en ünlü örneği Leyla Sayar'dır. 1964'te çekilen "Şehrazat-Dişi Örümcek" filminde Leyla Sayar vamp kadın tiplemesine yeni nitelikler kazandırmaktadır. Gizemli bir kadın rolünde olan Sayar sürekli pavyonları gezen ve gerçek aşkını bulana kadar tek geceliğine birlikte olduğu erkekleri öldüren zehirli dişi bir örümcek gibidir. 1970'lerin sonlarına doğru sinemadan kopan Sayar pavyonlarda dansözlük yapmaya başlamış daha sonra kendisini bambaşka bir hayat biçimi içerisinde bularak kendi ifadesiyle "*dine dönüş*" yapmıştır (Özgüç, 2008: 112). Cinsel cazibesini kullanarak erkeği elde eden, kötü amelleri için kullanan, aşırılığa sürükleyerek sosyal statüsünü kaybetmesine sebep olan fettan kadın hikâyelerinin geleneksel toplumlarda çok revaçta olmasının nedeni geleneksel aile değerlerini koruma gereksinimiyle açıklanmaktadır. Çünkü femme fatale kadın günahlarının bedelini genellikle hayatıyla ödeyen kadındır. Bu kadınlar Yeşilçam'a 1970lerin sonlarına kadar hâkim olmuşlardır (Dönmez Colin, 2006: 5).

Sonuç itibariyle dünya sinemasındaki femme fatale karakterlerin tarihçesiyle Türk sinemasındaki femme fatale karakterler arasında benzerlikler olduğunu söyleyebilmek mümkündür. 1921'de çekilen Mürebbiye filmiyle sinemamızın ilk vamp kadını Rum asıllı Madem Kalitea olurken, 1939'da çekilen Şehvet Kurbanı filmiyle ilk Türk femme fatale kadını ise Cahide Sonku olmuştur. Bu isimleri Leyla Sayar, Melahat İçli, Gönül Bayhan, Pola Morelli, Neriman Köksal ve Belkıs Dilligil, Sevda Ferdağ, Suzan Avcı, Gülbin Eray, Mine Soley, Lale Belkıs ve Cavidan Dora gibi sayılarını daha da arttırabileceğimiz isimler takip etmektedir. Sinema dünyasında femme fatale karakterler 70'lere kadar bir hayli popüler olmuşlardır. Genellikle sarışın ve güzel olan bu femme fatale'in karakteristik özelliklerinin başında birlikte oldukları erkeklerin hayatlarını cehenneme çevirebilme gücüne sahip, baştan çıkarıcı, şehvet düşkünü, erkekleri cinselliğiyle etkileyen, ağına düşüren, ev-bark yıkan, huzur-düzen bozan, dans sahneleriyle kendini sık sık gösteren, anne olmayı istemeyen, iyi kadının karşısında var

olan kötü kadın olmaları gelmektedir. Vamp kadınlar günümüz sinemasında kısmen silinmeler olsa da bu özellikleri hala korumaktadır. Bunların yanı sıra femme fatale karakterlerin en önemli ortak özelliği ise gelenekselliğin dışına çıkmaları sonucu ataerkil toplumda tehlike olarak kabul edilip filmin sonunda cezalandırılmalarıdır. Anne Dennon'a göre bu cezalandırıcı anlatıyla sosyal normları ihlal eden kadınların gücü bu şekilde kırılmaktadır (2017: 3).

#### 1.4.2. Hikâye Kurgularında İyi-Kötü Kadın Karşıtlığı

İyi-kötü zıtlığı edebiyat alanındaki romantizm akımı içerisinde verilen örneklerde görülmektedir. Bu örneklerde karakterler daima tek yönlü ele alınmış iyiler her zaman iyi kötüler de her zaman kötü olarak işlenmiştir ve eserin sonunda iyiler ödüllendirilirken kötüler cezalandırılmıştır (Aksungur, 2018). Türk edebiyatında da romantizmin etkisinde kalan yazarların iyi-kötü karşıtlık kurgusuna başvurdukları görülmektedir. Örneğin, Zehra, İntibah, Sergüzeşt, Taaşuk-ı Talat ve Fitnat gibi ünlü eserlerdeki aşk hikâyelerinde de iyi kadınlar melek, kötü kadınlar ise şeytanlaştırılmaktadır.

İyi-kötü kadın karşıtlığına yer verilen sinemasal anlatı türü olarak melodramlar da ahlak dersi vermeyi ahlaki olanı vurgulamayı hedeflemektedir. Ahlaksal ölçütler çerçevesinde ardı ardına sıralanan olaylar dizisinden oluşan melodram anlatıları bu ahlaksal anlayışları zıtlıklar üzerinden vermeyi amaçlamaktadır (Baş, 2011: 113). Melodram anlatılarını mağdur karakterler oluşturmaktadır. Bu karakterlerin başına art arda abartılı bir şekilde trajik vakalar gelmekte, abartılı mağduriyet seyirciyle kurulan bağlantının zeminini oluşturmaktadır. Bu şekilde izleyicinin de belleğindeki iyi-kötü karşıtlığı pekiştirilmiş olmaktadır. Melodram anlatıları ahlaki olan ve olmayanı göstererek ikisi arasında bir mukayese sunmakta, bu gerekçeyle gayriahlaki ve ahlaki birbirinden kesin çizgilerle ayrılmaktadır. Melodram açısından zıtlıklar ve bunların fark edilebilmesi önemlidir bu sebeple iyi ve kötü zıtlığı arasındaki farkı belirginleştirmek için fiziksel ayrıştırmalara da gidilir. İyi kadın genellikle koyu renk saçlara sahipken kötü kadın ise sarı saçlara sahiptir. Kadenci niteliğe sahip melodram anlatıları mutlu sonla biter bu sonda iyi kadın ilahi bir güç tarafından ödüllendirilirken kötü kadın ise aynı güç tarafından cezalandırılmaktadır.

Bunlara ek olarak anlatılarda ahlaki olanla olmayan olaylar üzerinden değil karakterler üzerinden yansıtılmaktadır (Turgay, 2019: 404-405). Örneğin her yönden iyi olan kadının karşısında tamamen zıttı olan kötü kadın bulunmaktadır. Namuslu kadının karşısında ahlaksız kadın, sadık eşin karşısında aldatan eş, fedakâr annenin karşısında cani bir anne. Burada iyi olan; dürüstlüğü, saflığı, temizliğiyle her zaman mutluluğu ve aşkı hak eden kadinken, kötü kadının ise tek düşüncesi onların bir araya gelmesini önlemektir. Bu sebeple bu kadınlar yalan söyleyen, iftira atan, hile yapan karakterlerdir (Akbulut'tan akt. Turgay, 2019: 405). Bu anlatılarda bir yandan erkeğin görmek istediği ideal kadın modeli sunulmakta diğer yandan kadınlara da nasıl olunması ve nasıl olunmaması gerektiğine yönelik mesajlar verilmektedir.

Ataerkil egemenlik, anlatıları tamamıyla kendine göre planlamaktadır. Anlatılar genel olarak ataerkil algının etkin olacağı şekilde yapılanmaktadır. Kadın karakterler erkek hayalinin ya da korkusunun bir eseridir. Burada kadın erkeğin karşısındaki öteki cinstir. Bu çerçevede anlatı kurgularında iyi kadın mükemmel bir eş ve anne, en iyi arkadaş, evinin ve yuvasının güvenilir dayanağı olarak ele alınmaktadır. Karşısında yer alan kötü kadın ise etkileyici fakat tehlikeli, salon kadını, birlikte olduğu erkeği aldatan, yırtıcı bir dişi, kumar oynayan, içki içen, serüven peşinde koşan, yuva yıkan kadınlar olarak ele alınmaktadır (Öztürk, 2000: 70-72).

İyi-kötü kadın karşıtlığının sunulduğu görsel medya araçları arasında yer alan televizyon ise, geniş kitlelere ulaşabilmesi ve etkileyciliği olması gibi açılardan büyük öneme sahiptir. Bu kitle iletişim aracı iki karşıt kadın tipini toplumsal değerler üzerinden yeniden üreterek sunmaktadır. Bu açıdan televizyon ekranlarındaki “iyi kadın” toplumsal rollerin inşası için önemli bir yere sahiptir. Abisel'e göre televizyondaki anlatılarda kadın karakterlere düşen görev başarı ve yenilginin, dayanışma ve düşmanlığın kol gezdiği erkek dünyasında duyguların, sevginin hâkim olduğu daha sakin, sıcak bir ortamın temsilciliğini yapmaktır. Kadına yüklenen bu görev neticesince inşa edilen kurmaca dünyalarda da hâkim olan mekanizmayı işletmek için iki kategori sunulmaktadır. Bu kategoriler ise toplumsal cinsiyet rollerine uygun davrananlar ve bunların dışına çıkanlardır. Rolüne uygun davranan kadının esas kalitesi yaşam amacı olarak aşkı, evliliği, çocuk büyütmeyi ve bir yuva kurup onun esenliği için var olmayı benimsemesidir (2005: 297).

Önemli bir kitle iletişim aracı olan televizyon herkesin özellikle kadınların nasıl görünmesi ve nasıl davranması gerektiği ile ilgili öğütlerle doludur. Bu öğütler toplumsal arzulanırlık etkisiyle görünüş ve davranışlar dayatmaktadır. Bu dayatmalar kişinin gerçekte düşündüğü, söylemek ya da yapmak istediği doğrultuda değil de toplumun ondan beklediği şekilde düşünüp hareket etmesi demektir ve bu da davranış ve görüşlerin bir örnek olması anlamına gelmektedir. Bu düzene uyum sağlamayan femme fatale kadınlar tüketim toplumunun bir aracı olan televizyonda önce bir sorun gibi sunulur kaygı oluşturmakta ardından da bir rahatlama sağlamaktadır (İmançer, 2010: 119). Toplumsal rollere uyumlu yaşamayan ve femme fatale kadın olarak tanımlanan bu kadınlar hâkim olan ataerkil kurallara uymamasının karşılığında çarptırıldıkları ceza sonucu sağladıkları rahatlıkla bir mesaj vermektedir.

Televizyonun çok izlenen programlarından olan dizilerin hikâye anlatılarında ise iyi-kötü kadın karakterlere bakıldığında özellikle "cinsiyetçiliğin" dikkat çektiği görülmektedir. Ekranlardaki kötü kadınlar kapsam ve derinlik açısından oldukça ağır basmaktadırlar. Hemen her dizide kötücül kadınlardan fazla miktarda görebilmek mümkündür. Üstelik bu kadınlar öyle temsil edilmektedir ki sanki kötülük kültürel bir refleks olarak doğalarından kaynaklanan bitmez bir silsile olarak gösterilmektedir. Önce "saflaşan" ardından "fettanlaşan" ama akılları asla beklenen anlamda normal çalışmayan kadınlık durumları birçok dizide dikkat çekmektedir. Bu kadınlar öçlerini alma peşine düşmeleriyle bilinir. Kötü kadınların öcü ise kedi-fare oyununa benzer, öldürmekten, yok etmekten çok süründürmeye gününü göstermeye yöneliktir (Tekelioğlu, 2017: 121).

Televizyon dizilerindeki bu anlatılarda eril bakış açısı esas alınmakta ve bu çerçevede ideal bir kadının nasıl olması gerektiğinin üzerinde durulmaktadır. Anlatılarda idealize edilen "iyi" kadınlar, elinde olanla yetinmesini bilen, fazlasını istemeyen, her türlü zorlukla mücadele eden, her türlü fedakârlığı yapan, hiçbir konuda talep kâr olmayan, iffetini koruyan, geleneksel normlara uygun davranan, terk edilip ihanete uğrasa bile bunlara katlanıp üstesinden gelen, erkeğe rakip olmayan, onun üstünlüğünü kabul eden, bedenini bir yuva kurup anne olmanın dışında cinselliğe kapalı tutan, paranın getireceği maddi imkanları değersiz bulup, gözünü yükseslere dikmeyen, farklı taleplerde bulunmayan, yerini bilen kadınlardır. Rolüne uygun davranmayan kadınlar ise doğrudan kendileri için çizilmiş sınırların dışına çıkanlarca temsil edilmektedir (Abisel, 2005: 297-298). Aynı şekilde, Umut Tümay Arslan'ın 70'lerle birlikte eril sese teslim olmasını konu

edindiği "Bu Kabuslar Neden Cemil?" adlı kitabında toplumsal cinsiyet rollüne uygun davranmadığı için kötü olarak ifade edilen kadını içki ve sigara içen, zengin veya sınıf atlama arzusunda olan, cinsel arzularını açığa vuran femme fatale bir şeytan olarak tanımlamaktadır (2005: 47).

Ruken Öztürk ise "Sinemada Kadın Olmak" adlı kitabında yayın organları aracılığıyla sunulan anlatılarda bir kadının iyi kadın olarak tanımlanması için; güler yüzlü bağımlı eş olunması, erkeğine memnuniyetle hizmet etmesi, sürekli mutfakta uğraşması, iyiliği için bir erkek tarafından dövülmeye razı olması, hep ince ve hep güzel olması, fahişelerin karşısında "namuslu kadın" kimliklerini koruması gibi beklentileri karşılaması gerektiğini vurgulamaktadır (2000: 133). Televizyonlardaki, gazetelerdeki, kitaplardaki, dergilerdeki bu anlatılar kadının aile içinde ya da sosyal yaşamında geleneksel rolünü sürdürmesi gerekliliğine yönelik bir dil kullanmaktadır. Beauvoir'e göre erkeklerin dünyasında kadın bir nesne halindedir ve hiçbir zaman özerk olamamıştır. Dünya bütünüyle erkeklerin dünyasıdır ve kadın erkeklerin yönettiği bu dünyaya karışır (1993: 8). Dolayısıyla erkeklerin yönettiği dünyada sadece erkeklerin kuralları geçerlidir ve kadın o kurallara uymak zorunda bırakılmaktadır. Eliuz'da kadınların bu durumunu hiçbir zaman özerk olamadan erkeğin yönettiği topluluklara karışmaları olarak ifade etmektedir (2011: 224).

İmançer'e göre; genel olarak medya anlatılarında ele alınan konular toplumsal ve ahlaki konuları benimsetmek üzere seçilmekte ve bunların işleniş biçimleri de toplumsal kültüre ilişkin değer yargılarını yansıtmaktadır. Kadınlar bu anlatılarda nasıl konuşması, nasıl davranması gerektiği ile ilgili tecrübeler edinmekte ve bunun desteğiyle de tek tipleşip belli görüş ve davranış kalıplarını benimsemektedir (2010: 117-118). "İdeal, sadık eş", "fedakâr anne" kalıplarının dışında cinsellikleriyle de gösterilen kadınlar medyanın çeşitli alanlarında temsillerini seyrederken onlara "ideal kadının" ne olduğu, nasıl olduğu gösterilir ve onlara "kendini benim seni sevdiğim gibi, benim istediğim gibi ol" denir. Bu söylem ise kalıp dışı kalmak istemeyen kadınlarca benimsenmektedir (Saktanber, 2013: 153).

Bu bağlamda kadınlardan beklenen ve istenen pek çok şey vardır, bir kadından aynı anda pek çok şey olması ve pek çok şey olmaması beklenir. Sokakta, evde, toplum içinde, masallarda, dizilerde kısacası her yerde. Tıpkı belini sıkkan bir korse içindeymiş gibi olan

kadın hem ideal olmak zorunda bırakılmakta, hem ideal olmayı istemekte, hem de tüm bunlar arasında sıkılıp bunalmaktadır. Böyle bir durumda kadın başka seçeneğinin olduğunu bilsin veya bilmesin sabırlı, hamarat, güzel, anlayışlı, içinde fırtınalar koparken bile sakindir (Beauvoir'den akt. Tokdemir, 2018: 122).

Sorumluluklarının bilincinde olan iyi kadınlar bunlar karşısında şikâyetle de bulunmaz, toplum kadınlardan bu sorumlulukları içselleştirmesini ister. Ataerkil düzene ve toplumsal cinsiyet rollerine uyum sağladığı müddetçe iyi olarak tanımlanan kadınlar bu yaşam biçimine de alışmışlardır. Dolayısıyla bu alışkanlıklar kadınları özel alana sıkıştırmıştır, fakat her kadının sıkıştırıldığı bu özel alana hapsolmayı kabul etmediği de görülmektedir.

Asıl olarak anlatılardaki iyi kadını bu kadar değerli ve popüler kılan şey hiç şüphesiz ki karşısındaki “kötü kadın”dır. Bu çerçevede, anlatılarda örnek alınması gereken kadınların karşısında toplumdaki ataerkil düzene aykırı oldukları için ders verilen, cezalandırılan kadın tiplerine fazlaca yer verilmektedir. Bir şeyin bilinmesi, tanınması, anlaşılması, kıymet verilmesi için zıttıyla karşılaştırılmalıdır. İyi karşısında kötü olduğu için, güzel karşısında çirkin olduğu için, gündüz karşısında gece olduğu için bu kadar anlamlı ve değerlidir. Her kötü örnek güzel örneklerin daha kolay anlaşılmasına ve değerli olmasına sebep olur tıpkı kötü kadının karşısındaki iyi kadın örnekleri gibi.

“İyi” kadın karakterler kurmaca bir dünyada sergilenen olay örgüsünde yer almakta ve bu yolla toplumsal bir kimliğe sahip kılınmaktadır. Bu kimliği kabul etmeyen diğer kadınlar, sinsi, erkeklerle flört eden, şımarık, çocuğuna annelik etmeyen, iftira atmaktan çekinmeyen, entrikacı, frapan giysiler giyen, yoğun makyaj yapan, sürekli gezip tozan, sigara ve içki içen, sık sık dans eden “kötü” kadınlar olarak imlenmektedir. Abisel'e göre bu kötü kadınlar yanlışlıklarının vurgulanması amacıyla hikâye anlatılarında özel olarak kurulan sahnelerde gösterilmektedir. Ellerindekiyle yetinmeyi bilmeyen daha rahat, daha farklı bir yaşamı arzulayan, bu sebeple erkeklerin dünyasına geçen, istediğini planlı bir şekilde elde etmek için uğraşan, hesap soran, bir kısmı para ve kariyer sahibi olan bu karakterler üzerinden kadının sapmasının yanlış olduğu yollar ve onlara mutsuzluk getiren davranışlar sunulmaktadır (2005: 299).

Hikâye anlatılarında, toplumsal normlar dışına çıkan ve femme fatale nitelik taşıyan kötü kadın, davranışının dışavurumunu önemsemez, suçluluk duygusu, vicdan azabı,

pişmanlık onun karakterinde yoktur. Bu sebeple çocuğun yaramazlıkları sonucu ebeveynleri tarafından cezalandırılması gibi kötü de kahraman tarafından cezalandırılmalıdır. Kötü karakter hak ettiği cezayı almalı ve bu ceza da suçlarıyla aynı değerde olmalıdır (İndick, 2011: 20).

Genel itibariyle kadınların iyi ve kötü olarak tanımlanmaları aslında toplumsal cinsiyet normlarına uygunlukları ve dolayısıyla erkek egemen zihniyetin beklentilerini karşılayabilmeleriyle alakalıdır. Beauvoir'in de ifade ettiği gibi erkeklerin dünyasında hiçbir zaman özerk olamayan kadınlar toplumun çizdiği sınırlar dâhilinde yaşamaya mahkûm edilmektedir (akt. Çoşkuner, 2013: 46). Bu sınırlar kadınları erkek iktidarını kabul edip kocasını mutlu eden iyi bir eş, iffetli ve anlayışlı iyi bir anne kategorisine sıkıştırmaya çalışmaktadır. Bu sınırların dışına çıkan ve kendi gücünün, güzelliğinin, yeteneklerinin farkında olan kadınlar kurmacaların “kötü” kadınları olarak cezalandırılırlar. Topluma “kötü” olanın mutlaka cezasını çekeceği düşüncesi oluşturulurken, bu yolla hâkim olan ataerkil değerlerinin korunması amaçlamaktadır.

#### 1.4.3. Televizyon Dizilerinde Femme Fatale Temsili

Ülkemizde ilk televizyon yayıncılığı 1952 yılında İTÜ (İstanbul Teknik Üniversitesi)' nün yayınları ile gerçekleştirilmiş ve TRT'nin kurulması ile yeni bir yapılanmaya gidilmiştir. 1968 yılında Türkiye ilk resmi yayın hayatına başlamış ve bu yıllar Yeşilçam Sinemasının bitişine denk gelmiştir. Böylelikle Yeşilçam Sinemasının yerini televizyon filmlerinin aldığı söylemek mümkündür. Bu yıllarda Türkiye'de darbe ile yaşanan zor günler televizyon sayesinde unutturulmaya çalışılmış ve televizyon hayatımızda fazlaca yer almaya başlamıştır (Öztürk, 2017: 101). RTÜK tarafından 2018 yılında yapılan "Televizyon İzleme Eğilimleri" başlıklı araştırmada Türkiye'de günlük ortalama 3 saat 34 dakika televizyon izlendiği tespit edilmiştir (2018: 25). Televizyonun günümüzde bu kadar yaygın olmasının sebepleri arasında erişimin ucuz ve kolay olması gibi etkenler sıralanmaktadır. Bununla birlikte yeni medya teknolojileri ve araçlarındaki artışın televizyonun popülaritesini olumsuz etkileyeceği beklentisine rağmen bu gerçekleşmemiştir.

Televizyon ekranlarının önemli bir bölümünü oluşturan televizyon dramaları, seriyaller ve diziler olarak ikiye ayrılır. Düzenli tekrarlarla sürekli bir mesaj verilmesi

özel bir anlatı tekniğini oluşturur (Mutlu, 2008: 155). Nijat Özön sözlük anlamı olarak diziyi; birbirinin devamı olan, aynı oyuncular ve aynı takımla gerçekleştirilen televizyon izlenceleri olarak tanımlamaktadır (2000: 255). Mutlu'ya göre dizi ve seriyaller televizyonun en ayırt edici biçimidirler. Bir zamanlar bu iki boyut arasında ayırım oldukça belirginken günümüzde seriyaller ve diziler arasında kesin çizgilerle net bir ayırım yapmak oldukça güçtür. Diziler aynı ana karakterlerle kimi zaman daimi bir mekânın ortak paydasına dayanan fakat birbirinden farklı olay dizilerinden oluşan dramatik anlatılar bütünü ifade etmektedir. Bu bütünü oluşturan bölümlerin her biri kendi içinde eksiksizdir ve küçük bir televizyon oyunu veya filmidirler. Bir bölüm bittiğinde o bölümdeki tüm sorunlar çözülmüş ve gelecek bölüme hiçbir sorun bırakılmamıştır. Bu şekilde her bölüm farklı bir sorunla yeni bir başlangıç yapabilmektedir. Tanımı gereği bitimsiz olan seriyaller ise aylarca yıllarca sürebilir. Seriyali oluşturan bölümlerde aralıksız öyküler anlatılır ve her bölüm bu öykülerin en heyecanlı yerinde kesilir. Seriyaller böylelikle her bölüm için en heyecanlı en merak uyandıran noktaya sahip olurlar. Bu sebeple seriyallerin öyküsü ana olayın yanı sıra iç içe geçmiş çok sayıda yan olaydan da oluşmaktadır (2008: 155). 1970'li yıllarda dizi ve seriyaller arasındaki bu ayrımların belirsizleşmeye başladığı görülmektedir. Günümüzde ise aralarında herhangi bir fark olduğundan bahsedebilmek çok zordur.

Televizyonun başında harcanan vaktin çoğunu diziler kapsamaktadır. Özel kanalların her geçen gün daha da artmasıyla yayın hayatına giren dizilerin sayısında da artışlar görülmektedir. Bu kadar yaygın olarak kullanılan ve başında dizi izlemek için fazlaca vakit geçirilen televizyon insanların yaşam tarzını da yönetebilir hale gelmektedir. Televizyonda yer alan toplumsal cinsiyet temsilleri hâkim olan ataerkil düzende nasıl bir kadın ya da nasıl bir erkek olunacağını örneklerini karşımıza çıkarmaktadır. Bu bağlamda medya kadınların ve erkeklerin düşüncelerinin, değer yargılarının ve davranışlarının oluşmasında önemli bir güce sahiptir. Denilebilir ki cinsiyetçi bir söylem dâhilinde yayınlanan dizilerde kadın standart bir çerçevede ya ideal bir eş ve anne olarak erkeğin karşısında düşük statüde ve ona bağımlı ya da geleneksel kodlara aykırı ideal-iyi olarak tanımlanan kadının karşısında ki kötü kadın temsiliyle karşımıza çıkmaktadır.

Temeli öykülere dayanan dizilerin öncülleri 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyılın dedektif öyküleri, çocuk öyküleri, kovboy öykülerinden oluşmaktadır. Diğer yandan format olarak televizyon dizilerinin radyo dizilerine öykünerek yapıldığı da

bilinmektedir. Başlarda sadece müzik programları yapan radyonun ana malzemesini bu programlar oluşturmaktaydı. Zamanla dramatik dizi programları yapılmaya başlandı ve bu programlar izleyicileri oldukça cezpt etti. Televizyon da bu programları radyodan olduğu gibi aldı ve diziler aynı çekiciliği bu yeni araçta sürdürdü. Anlatılmak istenenin zamana yayılan bir öyküleme tekniğiyle anlatılması tekniği kitle iletişim araçlarından çok önce de bilinmekteydi. Televizyon da diziler aracılığıyla bu tekniği çok ustaca kullanmaktadır (Mutlu, 2008: 158-159). Öyküleme tekniğini kullanarak insanların ilgisini çekmeyi başarabilen kitle iletişim araçları aynı zamanda algı yönetimi de yapabilmektedir. Bu algı yönetimi için kullanılan en önemli kitle iletişim aracı televizyondur. Diziler, haberler, reklamlar, programlar kalıplaşmış bir yaşam tarzı sunmakta ve buralarda üretilen içeriklerin sunumuyla, kullanılan kelimelerle, görüntülerle bir algı oluşturulmak istenmektedir. Bu bağlamda yalnızca haber programlarıyla değil dizilerle ve reklamlarla da algı yönetimleri gerçekleştirilmekte ve bu mecralarda yayımlanan bir mesaj çok hızlı bir şekilde milyonlara erişebilmektedir (Gönenç, 2018: 121-122).

1964 yılında Türkiye Radyo Televizyon Kurumu kısaca TRT'nin kurulmasıyla başlayan sürecin, programcılık bakımından televizyonun gelişiminin ayrıntısını saptayabilmenin zor olduğunu belirten Mutlu 1971 yılında videotıyp cihazları satın alarak canlı yayın yönteminden bant kayıt yöntemine geçilmesiyle bu döneme ait az da olsa arşiv bulunduğunu söylemektedir. Bu yılda "Fizikçiler", "Palto", "Söyle Kimsin"; 1972'de "Anne", "Hülleci", "İşadamı", "Uzaydan Gelen Adam", "Yanlış Ödenen Borç", "Yarışın Sonu" gibi oyunlar yapılmıştır (2008: 147). TRT'nin ilk yıllarından itibaren Türk edebiyatından uyarlamalar izleyici kitlesine edebi bilgiler vermeyi amaçlamıştır. Özel televizyonların aksine reyting kaygısı bulunmadığı için halkı aydınlatacak programlar yapmaya özen gösterilmekteydi. Türk televizyon tarihimizin ilk dizisi yönetmenliğini Gürol Gökçe'nin yaptığı "Hayattan Bayraklar" adı verilen dizidir. Bu dizi de Türk toplumuna değer ölçütleriyle yaklaşması açısından önemlidir (Cankaya'dan akt. Kutlu, 2010: 69).

Erol Mutlu dizilerin bizi ortak bir paydada buluşturduğunu, bizi yerel ve ulusal kültür içinde konumlandığını, bilgilendirdiğini, eğlendirdiğini ifade etmekte ve televizyonla olan ilişkimizi de sürekli dertlendiğimiz yakınıp durduğumuz fakat yine de ayrılmadığımız sevgiliyle olan ilişkiye benzetmektedir (2005: 87). Genel itibarıyla bu

kadar dert yandığımız televizyondan, yayınlanan programlardan vazgeçemememizin sebebi de bizi hapsoldüğümüz küçük dünyalarımızdan çıkararak başka dünyalara ulaştırabilmesidir.

İzlenme alışkanlığı oluşturmak dizilerin en temel ilkesi ve başarı göstergesidir. Bu sebeple diziler bağımlılık oluşturabilmek için ana karakterin sempatikliğini, çekiciliğini ve ilginçliğini her bir bölümün olay dizisinin ilginçliğini izleyiciyi ekranlara bağlamak için kullanır ve bunları etkili bir tanıtım ve reklam aracı olarak görür. Bu sebeple dizilerde karakterler büyük önem taşır. Bir dizinin başarılı olabilmesi izleyicilerin karakterden hoşlanmasına bağlıdır. Dizilerde izleyicilerin karakterden beklentileri vardır; karakterden sorun yaratmasını değil var olan bir sorunu çözmesini beklerler. İzleyicilerin karakterde kendilerinden, gerçek hayattan bir şeyler bulabilmeleri dizilerin ömrünü uzatır. Karakterlerin önemini vurgulayan William C. Paley başarılı bir metni, yönetmeni, kadroyu, kostüm ve dekorları boş verin, iyi bir programın başarılı olup olmayacağını en önemli göstergesinin cazip karakterler olduğunu vurgulamaktadır. İzleyicinin düş gücünü, aklını, ilgisini çekebilecek olan karakterler (Mutlu, 2008: 156-161).

Karakterlerin büyük önem taşıdığı dizilerde bu karakterlerin kodları da oldukça önemlidir. Çeşitli kadın tiplerinin kabul edildiği Türk toplumunda sadece belirli bir kadınlık kalıbı istenmektedir (Saktanber, 2011: 202). Eril kodlara mutabık olarak tasarlanan geçerli kadınlık biçimine uygun davranmama veya kendisine biçilen rolleri kabul etmeme gibi bir yönelim çok ağır bedelleri beraberinde getirmektedir. Çünkü böyle bir başkaldırı olasılığı bile ataerkil evren için önemli bir tehdit olarak görülmektedir. Bu açıdan kadın bir yandan sadık eş, iyi anne gibi özellikleriyle kutsanırken diğer yandan da birçok mitoloji ve dinlerde fitneyle, kötülükle, şeytani özelliklerle bağdaştırılmaktadır (Oktan ve Küçükalkan, 2013: 221). Başka bir ifadeyle kadınlar medyada bir yandan cinselliklerinin haricinde önemli bir değerlendirilmeye alınmıyorlarken diğer yandan da cinselliklerini kendi tanımladıkları şekliyle kimliklerinin normal bir parçası olarak taşıyıp var olamamaktadırlar (Saktanber, 2011: 190).

Bu bağlamda dizilerin önemli temsillerden olan femme fatale, erkekleri cinselliğini ve zekâsını kullanarak tuzağa düşüren tipler olarak karşımıza çıkmaktadır. Paglia'ya göre bu tipler kadın doğa hali olup her zaman varlığını sürdürmektedir. Akıl-doğa ikileminde kadın doğayı temsil etmektedir. Bu durumuyla da doğanın kontrol edilemez

yanını ortaya koyar. Doğa geri plana itilmesi ve bastırılmaya çalışılmasıyla femme fatale olarak geri dönüş yapmaktadır (2014: 27-28). Bizim ekranlarımızda da tam anlamıyla bir femme fatale temsilinden çok fettan kadın olarak karşılık bulan bu kadınların Dorsay'a göre sinemamızda da televizyonumuzda da ayrı bir yeri vardır. Sürekli entrikalar çeviren bu kötü kadınlar mağlubiyete uğramaktan kurtulamazlar. Bu kadınlar çoğunlukla ana karakter olarak değil yan karakter olarak ekranlarda yer bulmaktadırlar (2005: 97).

Türk televizyon tarihinde Kara Melek'ten, Yılan Hikâyesi'ne kadar artık bir çok dizinin bu "kötü kadın" repertuarı mevcuttur. Hain, şeytani, yılanı, ahlaki bir düşüş sonucu kötülüğe yuvarlanmış tipler, adeta "kötülerin de yaşamaya hakkı vardır" diye bağırın, şiddetli kahkahalar atan dişi örümcekler hemen hemen her dizide fazlaca yer kaplamaktadır. Alışlagelmiş mahalle dizilerinden sonra dikkat çeken bu diziler toplumun ilgisinin kötü olana kaydığını göstermektedir (Gürbilek'ten akt. Baş, 2011: 112-113). Bu dizilerle zamanla kötüye bakış açısının az da olsa değiştiği söylenebilir. Artık kötülükleriyle meşhur olan karakterler de vardır. Hatta bazı dizilerde kötüler iyilerden bir adım daha öndedir.

Diğer yandan dizilerde kadın kahramanların hikâyesi yok denecek kadar azdır. Olanların anlatıları ise genellikle tekdüze ve basit olmaktadır. Dizilerde bol miktarda "kötü kadın" temsilleri mevcuttur, iyi olanlar ise genellikle "saftoriğin" önde gideni olarak gösterilmektedir. İşin aslı gerçek dünyada kadına ilişkin ne kadar negatif kalıp yargılar varsa dizilerin birçoğunda kendilerini göstermekte ve kadın kahramanların davranışları klişe hale getirilmektedir (Tekelioğlu, 2017: 115). Bu açıdan bakıldığında yayınlandıkları dönemde reyting rekorları kıran dizilerde yer alan femme fatale temsillerinin incelenmesi gerekmektedir.

Türk televizyonlarına 1997-2000 yılları arasında süren Kara Melek dizisiyle giriş yapan femme fatale karakter yayınlandığı dönemde büyük ilgi çekmiştir. Yapımcılığı Eylül TV tarafından gerçekleştirilen dizinin başrollerini Sinem Çelik (Yasemin), Ece Uslu (Şule), Mustafa Alabora (Nahit), Zerrin Arbaş (Lamia) paylaşmış, yönetmenliğini ise Uğur Erkir yapmıştır. 110 bölüm yayınlanıp her bölümün başındaki jenerik müziğinde yer alan "sevdim dedin hiç sevmedin sen kimleri mahvettin kara melek" sözleriyle başlayan dizi daha ilk dakikalarda izleyiciye mesaj vermeye başlar. Dizide Şule ve Yasemin adlı iki karakterle iyi ve kötü kadın karşıtlığının kurgulandığı görülmektedir.

Şule kendi halinde, saf, masum bir kadın olarak karşımıza çıkarken, Yasemin ise güçlü, yenilmez, kırılmaz, güzelliğini, seksiliğini bir silah olarak kullanan, hiçbir erkeğin iktidarını kabullenmeyen, duygularıyla değil aklıyla hareket eden bir kadındır. İlk bölümlerde ev arkadaşı olan Yasemin ve Şule'nin ilerleyen bölümlerde düşman oldukları görünür. Çünkü iyi kadının, kötü kadının yanında işi yoktur, o tarafını belli edecek ve femme fatale kadından uzaklaşarak doğru yolu bulacaktır.

Film hikâyesi içerisinde Yasemin, bir politikacı ve zengin bir iş insanı olan Nahit'i gençliğini, güzelliğini, cazibesini kullanarak baştan çıkarır, iki çocuk babası olan Nahit için artık hiçbir şey eskisi gibi değildir. Aile düzeni ve yuvası yıkılan Nahit, Yasemin'in kendisini büyülediğini düşünür. Çünkü bir femme fatale'nin etkisinden kurtulmak kolay değildir. Politikayı bırakan ve ekonomik sıkıntılar yaşamaya başlayan Nahit'i "eğer batarsan seni terk ederim" diye korkutan Yasemin, aynı zamanda Nahit'i başkalarıyla da aldatmaktadır.

"Ben asla kaybetmem, asla terk edilmem" gibi cümleleri dizide sık sık kullanan Yasemin, yüzünün zarar görmesinden ya da bozulmasından çok korkmaktadır. Bu durum Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının femme fatale olan kötü kalpli kraliçesinin her gün baktığı aynaya "benden daha güzeli var mı dünyada" şeklindeki sorusunda görünür olan endişeyi hatırlatmaktadır. Yaşlanmak ya da güzelliğini kaybetmek bir femme fatale'in korkulu rüyasıdır. Kara Melek filminin femme fatale'i Yasemin de geleneksel kodların dışına çıkması ve "iyi kadın" olmamasının cezasını bu korkulu rüyasıyla öder ve yüzünden yaralanır, artık insan içine çıkamaz haldedir. Femme fatale'in cezası bununla kalmaz ve filmin sonunda öldürülerek yok edilir.

Bu arada ataerkil düzenle uyumlu bir karakteri canlandıran Nahit'in ayrıldığı eşi Lamia bu düzene uyumunun ödülünü alır ve Nahit pişman olarak kendisine geri döner. Erkeklerde hiç suç aranmadığı bütün suçun sadece femme fatale üzerine yıkıldığı dizide bütün ceza da yine femme fatale'e kesilmiş olur.

Türk televizyon tarihinde femme fatale olarak nitelendirilebilecek diğer örnekler ise; Reşat Nuri Güntekin'in eserinden uyarlanan ve 2006-2010 yılları arasında yayınlanan Yaprak Dökümü dizisinde evin oğlunun başına türlü felaketler gelmesine sebep olan, tüm aileyi adeta yıkıma uğratan, cinsel cazibesini kullanarak istediği her şeyi elde edebilen Ferhunde karakteri ile 2008-2010 yılları arasında Halit Ziya Uşaklıgil'in eserinden

uyarlanan ve yayınlandığı yıllarda büyük yankı uyandıran Aşk-ı Memnu dizisinde sırf zengin diye kendinden yaşça büyük bir adamla evlenen genç, güzel, çekici ve dişiliğini kullanmasını bilen daha sonra yasak aşk yaşamaya başlayıp bunun ortaya çıkmasıyla tüm aileyi yıkıma sürükleyen Bihter karakteridir.

Ayrıca 2009-2011 yılları arasında yayınlanan Ezel dizisinde kendisi için bir çok fedakârlıklar yapan ve onu çok seven erkeğin başına çeşitli felaketler gelmesine sebep olan Eyşan karakteri, 2010-2013 yılları arasında yayınlanan Öyle Bir Geçer Zaman ki dizisinde acımasız ve yuva yıkan, güzelliğini ve cinselliğini kullanarak erkeğe istediğini yaptıran Caroline karakteri, 2011-2014 yılları arasında yayınlanan bir gerçek tarih uyarlaması olan Muhteşem Yüzyıl dizisinde Hürrem Sultan karakteri başarılı femme fatale temsilleri olarak sıralanabilir.

İyi kadınların karşısında konumlandırılan bu femme fatale kadınlar öykü içerisinde veya sonunda iyinin karşısında hep mağlup olmaktadır. Dizilerin ya da femme fatale karakterlerin isimleri değişse de sonuç hiçbir zaman değişmemektedir. Bu karakterler aykırı olmalarının, geleneksel kodların dışına çıkmalarının, ataerkil düzene uyum sağlamamalarının cezasını mutlaka ödemektedirler. Femme fatale karakterlere verilen bu cezalar üzerinden kadınlara, "sen de bu kadınlar gibi aykırı olma, hâkim olan ataerkil düzene diz çök ve bu düzen için tehdit oluşturma, yoksa senin başına da bunlar gelir" gibi mesajlar verilirken erkeklere de ne tür kadınlardan uzak durmaları gerektiğinin uyarısı yapılmaktadır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### ZALİM İSTANBUL VE YASAK ELMA DİZİLERİNDEKİ FEMME FATALE KARAKTERLERİN İNCELENMESİ

#### 2.1. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

##### 2.1.1. Araştırmanın Amacı

En önemli kitle iletişim araçlarından biri olan televizyon toplumsal cinsiyet normlarını yeniden üretmek pekiştirmekte ve meşrulaştırmaktadır. Televizyon formatları arasında izleyici üzerinde etkinliği yüksek olan diziler, söz konusu toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde erkeği güçlü ve etken kadını ise zayıf ve pasif göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışma özellikle film kurgularında farklı bir kadın figürü olan "femme fatale" temsiline odaklanmakta ve bu figüre dair örneklerin femme fatale kavramına ne kadar uygun olduğunu ya da farklılıklarının törpülenerek geleneksel kodlara nasıl eklemlendiğini irdelemektedir. Bu bağlamda örneklem olarak belirlenen Zalim İstanbul ve Yasak Elma dizilerinde iyi kadın-kötü kadın karşıtlık kurgusu çerçevesinde “kötü” kadınlar olarak yer bulan, geleneksel kadın tiplerinden dışında aktif ve güçlü, kendi ayakları üzerinde durabilen, güzel ve aynı zamanda zeki kadın temsillerini analiz etmektedir. Kaynağı mitolojik anlatılara dayanan bu kadın tipleri ataerkil toplum yapısı içerisinde bu yapıyı bozma tehlikesi taşımalarına bağlı olarak olumsuz bir anlamsal içerikle temsil edilmektedirler. Bu bağlamda çalışma, medyada bağımsız, güçlü, aktif kadın temsiline yönelik bir potansiyele sahip bu kadınların kötü-ölümcül-tehlikeli kadınlar olarak imlenmesi ile bu potansiyellerinin elimine edilmesinin var olan toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştirdiğini ve kadın kimliğini değersizleştirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

##### 2.1.2. Araştırmanın Önemi

Yapılan literatür taramasında bugüne kadar yapılmış bilimsel çalışmalar içerisinde femme fatale kavramına odaklanan ve bu kavramı medya ile ilişkilendiren çalışmaların oldukça sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Medyada kadın temsili ele alan birçok çalışmada kadın kimliğinin medya içeriklerindeki söylemsel stratejiler çerçevesinde

ikincilleştirildiği, değersizleştirildiği ortaya konmuştur. Hal böyle iken güçlü kadın temsiline yönelik potansiyeli olan femme fatale kavramı ve bu yöndeki temsiller irdelenmeye değer bir nitelik taşımaktadır. Bu konunun, daha önce ele alınmamış bir analiz birimi olarak izleyici üzerinde etkinliği yüksek bir içerik türü olarak televizyon dizileri bağlamında irdelenmesi çalışmanın literatürdeki bu boşluğun doldurulmasına katkı sağlaması bakımından önem taşımaktadır.

### 2.1.3. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini ulusal televizyon kanallarında yer verilen dizi filmler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemi ise Kanal D’de 2019 yılında yayınlanmaya başlayan ve 39 bölüm yayınlandıktan sonra 2020 yılında ekranlara veda eden "Zalim İstanbul" ve 2018 yılında Fox TV’de yayımlanmaya başlayan ve halen devam etmekte olan "Yasak Elma" dizilerinin bölümleri oluşturmaktadır. Zalim İstanbul ve Yasak Elma dizilerinin total-AB reyting verilerine göre en çok izlenen diziler sıralamasına girmiş olmaları bu dizilerin örneklem olarak belirlenmesinde etken olmuştur. Yayınlandığı dönemde Zalim İstanbul dizisi (<https://medyanoz.org/>) ve devam etmekte olan Yasak Elma dizileri söz konusu reyting sıralamalarında ilk 10’a girmiştir (<https://www.cnnturk.com/>). Bu örneklem çerçevesinde söz konusu dizilerdeki kadın karakterler içerisinde femme fatale niteliklerine uygun kadın karakterler belirlenerek analiz edilmiştir.

### 2.1.4. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmanın kuramsal ve kavramsal bağlamını oluşturan birinci bölümde, toplumsal cinsiyet, medyada kadın temsili ve femme fatale konularına dair literatürden yararlanılmıştır. Çalışmanın analiz kısmını oluşturan ikinci bölümünde ise, 2018 yılında başlayan ve 2020’de üçüncü sezonunun finalini yapan Yasak Elma ve 2019 yılında başlayıp 2020 yılında final yapan Zalim İstanbul dizilerinin tüm bölümleri eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Eleştirel söylem analizi, metinlere gömülü olan hegemonik söylemlerin deşifre edilmesi amacına dayanan bir yöntem olması ve çalışma kapsamında erkek egemen söylemin hegemonyasını pekiştirirken kadın kimliğini

değersizleştiren söylemsel yapıda mağdur kimlik olan kadından yana bir bakış açısına sahip olunması nedenleriyle tercih edilmiştir.

Eleştirel söylem analizinin önemli temsilcilerinden biri olan Van Dijk'e göre bu analiz ideolojiler, güç ilişkileri, değerler, kimlik tanımlamaları gibi çeşitli toplumsal olguların dilsel spekülasyonlar aracılığıyla bireylere ve toplumsal düzene nasıl dayandığı ve onlar üzerinde nasıl işlendiği ile alakadar olur. Toplumdaki güç ve egemenlik ilişkilerinin onaylanması, dönüştürülmesi, yasallaştırılması, yeniden yapılandırılması veya bunlara meydan okunmasıyla ilgilenir (akt. Çelik ve Ekşi, 2008: 113-114).

Eleştirel söylem analizinin önde gelen bilim insanlarından biri olan Ruth Wodak'a göre bu analiz farklı perspektifleri, farklı kuramsal temelleri ya da farklı yaklaşımları ele alan disiplinler arası bir çalışma alanıdır. Bu açıyla eleştirel söylem analizi kapsamında, cinsiyetçi, politik, ırkçı söylemler ve medya söylemleri analiz edilmektedir. Dolayısıyla bu söylem analizi eleştirel sosyal eşitsizliği incelemeyi ve bu çerçevede sonuçlar ortaya koymayı hedeflemektedir (Çakmak ve Bilişli, 2019: 102). Bu bağlamda çalışma yerli televizyon dizilerindeki femme fatale kadın tiplerinin olumsuz temsili ve bu temsillerde toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren söylemsel yapılanma eleştirilmektedir.

#### **2.1.5. Araştırmanın Veri Toplama Tekniği**

Bu çalışma ilk bölümü 1 Nisan 2019 tarihinde yayınlanmaya başlayan ve 39 bölüm yayınlandıktan sonra 22 Haziran 2020'de final yapan Zalim İstanbul dizisinin bölümleri ve ilk bölümü 19 Mart 2018 tarihinde yayınlanmaya başlayıp, 23 Mart 2020'de de üçüncü sezonunun finalini yapan Yasak Elma dizisinin sezondan önceki 74 bölümü üzerine nitel bir tetkiki kapsamaktadır. Örneklem olarak seçilen bu dizilerin bölümleri tek tek izlenmiştir. İzleme sırasında notlar tutulmuş ve bu çerçevede femme fatale olarak temsil edilen kadın karakterlere, bu karakterlere dair görsel unsurlara ve diyaloglara odaklanılmış, femme fatale karakterlerin temsilleri irdelenmiştir.

## 2.2. BULGULAR VE YORUMLAR

Örnekleme olarak belirlenen dizi filmlerde yer alan femme fatale karakterlerin femme fatale nitelikleri bağlamındaki temsili analiz edilmiştir. Bu çalışma için yöntem olarak belirlenen eleştirel söylem çözümlemesi kapsamında ortaya konan bulgulara ve yorumlara aşağıda yer verilmiştir.

### 2.2.1. Zalim İstanbul Dizisinin Yayın Özellikleri

Senaryosunu Aysun Erdoğan, Seda Çakır Avunduk, Tunus Taşçı, Özlem Tasağal Yakıcı ve Baykut Badem'in yazdığı Zalim İstanbul dizisinin yönetmenliğini ise Cevdet Mercan, Gökçen Usta ve Şenol Sönmez yapmıştır. Başrolünde Fikret Kuşkan, Deniz Uğur, Mine Tugay, Mehmet Ozan Dolunay, Simay Barlas, Berker Güven isimli oyuncuların oynadığı dizinin yapımcılığını Avşar Film üstlenmiştir. Kanal D' de yayınlanan dizi 1 Nisan 2019 tarihinde yayınlanmaya başlamış ve 39 bölüm çekildikten sonra 22 Haziran 2020'de ekranlara veda etmiştir.

### 2.2.2. Dizinin Konusu

Eşi vefat eden ve kayınvalidesi Neriman (Ayşen Sezerel) ile aynı evde yaşayıp üç çocuğuna da tek başına bakan değerlerine bağlı, “tutucu” anne Seher (Deniz Uğur) Antakya'da sıradan bir hayat sürmektedir. Hemşire olan büyük kızı Cemre (Sera Kutlubey)'yi, okumayan ve çalışmayan küçük kızı Ceren (Bahar Şahin)'i ve evin tek erkeği olan Civan (İdris Nebi Taşkan)'ı çok seven Seher tam bir Anadolu kadınıdır. Antakya'da kaldıkları evin bir kaza sonucu yanmasıyla kendi memleketlileri olan ve lojistik sektörünün devleri arasında yerini almış Karaçay Holdingin sahibi zengin Agah Karaçay (Fikret Kuşkan)'ın, karısı Şeniz (Mine Tugay) ,oğlu Cenk (Ozan Dolunay), kızı Damla (Simay Barlas) ve yeğeni Nedim (Berker Güven) ile birlikte yaşadığı köşke çalışmak için giderler. Seher köşke çalışmak için gittiğini zannediyor olsa da Agah Karaçay, çalışmak için değil kızlarını hasta olan yeğeni Nedimle evlendirmek için geldiklerini sanmaktadır. Bu geliş evin hanımı Şeniz başta olmaz üzere herkesin hayatında değişikliklere sebep olacaktır. Dizi üç çocuğuyla birlikte Antakya'da yaşayan Yılmaz ailesiyle İstanbul'da lüks bir hayat süren Karaçay ailesinin bu şekilde yollarının kesişmesiyle başlar. Dizi zengin olmak adına büyük hayalleri olan ve İstanbul'a Agah'ın

köşküne gelmekle hayallerine bir adım daha yaklaşmış olan Ceren'in ve sakladığı büyük sırrının açığa çıkmaması dolayısıyla elindekileri de kaybetmemek için mücadele eden Şeniz'in ardı arkası kesilmeyen entrikalarını anlatmaktadır.

### **2.2.3. Zalim İstanbul Dizisindeki Femme Fatale Karakterlerin İncelenmesi**

Zalim İstanbul dizisindeki femme fatale kadın karakterler Şeniz Karaçay (Mine Tugay) ve Ceren Yılmaz (Bahar Şahin) 'dır.

### **2.2.4. Şeniz (Mine Tugay) Karakteri**

Şeniz karakteri uzun boylu, zayıf, düzgün vücut hatlarına sahip, uzun ve kıvılcık saçlıdır. Her zaman bakımlı ve makyajlı olan bu femme fatale karakterin giyimine ve aksesuarlarına da fazlaca önem verdiği görülmekte, dizi boyunca dekolte kıyafetler ve göz alıcı aksesuarlarla izleyici karşısına çıkmaktadır. Femme fatale'ler cinselliklerini ön plana çıkaran karakterler olduğu için genellikle dekolteli kıyafetler tercih etmektedirler. Şeniz karakterinin dizide görüldüğü ilk sahnede, giydiği topuklu ayakkabılara yakın çekim ile aşağıdan yukarıya çıkan kamera açısında dekolteli kıyafeti içerisinde vücut hatları detaylı olarak gösterilmiştir. Şeniz karakterinin dizi boyunca aynı şekilde temsil edildiği görülmektedir. Femme fatale karakterlerin özelliklerinden biri olan sigara ve alkol kullanımı Şeniz karakterinde görülmemektedir fakat burada RTÜK'ün sigara ve alkol gösterimine dair yasağı göz önünde bulundurulmalıdır.

Orta yaşlı bir kadın olan Şeniz karakterinin güçlü ve istediği her şeyi elde edebilen asla pes etmeyip her zaman mücadele eden bir karakter olarak evlenmeden önce sekreterlik yapması dışında geçmişiyle ya da ailesiyle ilgili bir bilgi verilmediği de görülmektedir. Çoğunlukla film anlatılarında femme fatale karakterlerin geçmişleriyle ilgili bilgiye çok yer verilmemektedir. Aynı zamanda femme fatale karakterler geçimlerini zengin bir erkekle evlenip onun parasını harcayarak sağlayan bu nedenle de çalışmaya gerek duymayan karakterler olarak temsil edilmektedir. Şeniz karakterinin de dizide herhangi bir işte çalışmadığı görülmektedir. Geçmişinin bilinmemesi, zengin bir erkeği cinsel cazibesini kullanarak etkileyerek onunla evlenmesi, çalışmayıp onun parasını harcayarak geçimini sağlaması ile Şeniz'in bir femme fatale karakter olarak konumlandırıldığı görülmektedir.



**Görsel 2.1.** Şeniz Karakterinden Bir Görüntü

Maddi durumu iyi olan Agah Beyle evlendikten sonra zengin olan Şeniz, parayı ve iktidarı çok seven bunları kazanabilmek ve kazandıktan sonra da kaybetmemek için her şeyi yapabilecek bir kişiliktir. Dizinin beşinci bölümünde Şeniz şirkete Agah'ı ziyarete gider, onu gören üç kadın çalışan arasında Şeniz'in geçmişiyle ilgili aşağıdaki diyalogdan da anlaşılacağı gibi, geçmişte maddi durumunun iyi olmadığı ve varlıklı bir erkekle evlenerek onun parasıyla zengin olduğu ve bu geçmişi de saklamaya çalıştığı vurgulanmaktadır. Bunun dışında dizide Şeniz'in geçmişteki hayatıyla ilgili başka herhangi bir bilgiye yer verilmemektedir.

1. Kadın oyuncu: *"Bu kadın da başka bir karizma ya. Yani kim der eskiden şurada sekreterdi diye."*
2. Kadın oyuncu: *"Kimse diyemez tatlım çünkü kimse kalmadı."*
3. Kadın oyuncu: *"Dimi ya korkulur bu kadından, şirkette resmen temizlik yaptı. Eski günlerini bilen bir kişiyi bırakmadı."* (5. Bölüm)

Şeniz, Agah'ın yeğeni Nedim'den nefret ederken Agah Nedim'i abisinin emaneti olarak görüp çok sevmektedir. Şeniz de Agah'ı etkilemek ve onun güvenini kazanmak için Nedim'e onun yanında çok iyi davranmaktadır. Şeniz'in Nedim'i sevmemesinin sebebi, Nedim'in küçükken Şeniz'i Agah'ın abisi Mümtaz'la aldatmasına şahit olması ve onun bu sırrını bilmesidir. Aldatmak, film anlatılarında femme fatale karakterlerin

belirgin özelliklerinden biri olarak kullanılmaktadır. Bu sırrın açığa çıkmaması ve elindekileri kaybetmemek adına Şeniz türlü planlar yaparak Nedim'i öldürmeye kalkacak kadar acımasızca davranmaktadır. Fedakar eş/anne temsilinin ötekisi olan femme fatale karakter bencildir ve eşi, sevgilisi ya da çocuğundan önce kendisi gelmektedir. Şeniz de Nedim'in bir gün iyileşip gördüklerini Agah'a anlatmasından ve elindeki her şeyi kaybetmekten çok korkmaktadır. Bu gerçekleşmesin diye tekerlekli sandalyeye bağımlı olan ve konuşma yetisini kaybeden Nedim'e onu daha da kötüleştirecek ilaçlar verir. Nedim'in iyileşmesine yardımcı olan Cemre'yi de evden kovmak için türlü planlar yapar.

Film anlatıları içerisinde femme fatale karakterlerin genellikle çocukları yoktur, varsa da “iyi anne” değildirler. Dizide iki çocuğu olan Şeniz karakteri her fırsatta çok sevdiğini söylediği oğlunun hayatını kendi elleriyle mahvetmiş, psikolojik bir buhrana sürüklemiştir ve kızıyla da çok ilgilenmediği görülmektedir. Sürekli entrika peşinde olan Şeniz, Nedim'den kurtulmak için oğlu Cenk'i kandırarak Nedim'i pencereden attırmıştır, aynı zamanda Cenk'in bunu kimseye söylememesi için temkinlemektedir. Bu durum aşağıdaki ve benzer repliklerden de anlaşılmaktadır:

*"kimseye söyleme Cenk, sakın bir canavar olduğunu kimseye söyleme. Yoksa kimse sevmez seni. Annesinin kötü bebeğini kimse sevmez"* (6. Bölüm)

Dizinin 32. bölümünde Şeniz'in hastalanan kızı Damla'ya dizide geleneksel kadın rollerini tam anlamıyla karşılayan Seher bakmış ve iyileşmesi için başında sabahlamıştır. Agah bunu öğrenince Seher'e şu sözlerle teşekkür eder:

*"Şu koskoca konakta Allah'tan Nurten vardı. O da olmasa ben ne yapardım? Çocuklarıma yarı analık etti. Üçü de dadılarla bakıcılarla büyüdü. Biri gitti biri geldi. Şeniz bir gece bile başlarında sabahlamadı çocuklarımla. Bu yüzdendir ki çocuklarımla ilgilenmeniz benim için çok önemlidir".*

Bu replikten de anlaşılabileceği gibi, ataerkil bakış açısı çerçevesinde “femme fatale”e erkek karakter tarafından onaylanmayan bir annelik profili çizilmektedir. Çocuklar hasta olduğunda onların başında beklemek ve onlarla ilgilenmek kadının görevidir ve bunları yapmadığı takdirde erkek tarafından anneliği eksik görülen onaylanmayan bir kadın olmaktadır.

Şeniz güzel olduğu kadar akıllı ve güçlü bir karakterdir. Daha önce de ifade edildiği gibi, femme fatale güzel fakat masum değildir. Bu bağlamda Şeniz de Agah'ı akıllı,

güzelliği ve cinsel cazibesiyle istediği gibi yönlendirebilmektedir. Bunu sinsi planlarla yapmakta, Agah'a "*sen en iyisini bilirsin*", "*sen en iyisini yaparsın*" gibi cümleler kurarak gücün onda olduğuna inandırırken diğer yandan tüm kontrolü kendi eline tutmaktadır. Öyle ki şirketi de, evi de Agah'ı da gizli gizli o yönetmektedir. Dizi boyunca evde onun sözünün geçtiği hatta Agah'ın çalışanlarını dahi Agah'ın arkasından onun yönettiği böylelikle de her zaman Agah'ın bir adım önünde olduğu görülmektedir. 17. bölümün bir sahnesinde evin çalışanı Nurten, Şeniz için: "*Allah düşmanımı bile onun eline düşürmesin. Agah Bey gibi değil o, ona bulaşılmaz. Ne anasının gözüdür o*" dediği görülür. Bu sahne Agahla kıyaslandığında daha çok korkulan ve çekinilen femme fatale karakter Şeniz'in erkeğe kıyasla daha baskın karakter olduğunu göstermektedir. Fakat bu baskınlık karakterin olumsuz temsiliyle kırılmakta ve alt metinde böyle olmaması gerektiği vurgulanmaktadır.

Genel olarak hikaye anlatısında femme fatale karakterler, para harcamayı, alışveriş yapmayı, eğlenmeyi seven kadınlar olarak gösterilmekte, dizide Şeniz'in de alışveriş yaptığı sahneler yer verilerek ve eğlenmek için konken partilerine katıldığı gösterilerek bu vurgulanmaktadır. Bununla birlikte bir femme fatale olarak Şeniz karakterinin yoksul insanları ya da çalışanlarını küçük görmesi ve onlara kötü davranması ile olumsuz temsiline pekiştirildiği görülmektedir. Dizide Şeniz'in köşkte çalışan Seher'e "*köyünüze dönün*" gibi ifadeler kullandığına ya da Ceren'e "*varoş gülü*" gibi takma adlar taktığına yer verilmekte, oğlunu Seher'in kızlarından kızını da Seher'in oğlundan uzaklaştırmaya çalıştığı gösterilmektedir:

Şeniz: "*O çocuk senin oturup çay içebileceğin birisi değil di mi Damlacım, ayrıca senin o çocukla oturup konuşacak neyin olabilir Damla? Ne paylaşabilirsiniz, sen bu tipleri bilmezsin bunlar kendi kendilerine gelin güvey olurlar.*" (24. Bölüm)

"İyi kadın" olarak konumlandırılan dürüst ve masum Seher karakterinin ötekisi olan Şeniz, sinsi planlarını gerçekleştirirken sürekli yalanlar söylemekte ve zekâsıyla tüm bunları meşrulaştıracak gerekçeler üretebilmekte, hatalarının sorumluluğunu karşısındakine yükleyebilmektedir:

Agah: "*Ne oluyor Şeniz, sen sinsi sinsi beni mi dinliyorsun?*"

Şeniz: "*Sinsi sinsi seni dinliyorum, beni sinsilik yapmak zorunda bırakan sensin.*" (4. Bölüm)

Agah'ın kendisine olan güvenini sorgulamaya başladığını anlayan Şeniz büyük oynamaya karar verir. Bavulunu toplar, alyansını masanın üzerinde koyar ve evi terk ederek otele yerleşir. Orada oğluna bu eyleminin asıl amacını anlatır.

Şeniz: *"Bu bizim için bir fırsat ipleri elimize almamız için bir fırsat. Nedim'in ve babanın iplerini. Ben dün gece bir kumar oynadım. Yüzüğümü parmağımdan çıkardım, 'ya hep ya hiç' dedim. Hayatımızın kumarını oynadım zar yerine babanın kalbini söktüm aldım avuçlarımdan arasına fırlattım attım. Baban teslim bayrağını çekecek tıpış tıpış ayağımıza gelecek. Bundan sonra her şey olması gerektiği gibi olacak en başından beri olması gerektiği gibi."* (6. Bölüm)

Karşısındaki erkeğin kendisine olan zaafını kullanan bir femme fatale olarak Şeniz Agah'ın peşinden geleceğinden emindir ve haklı da çıkar. Agah, Şeniz'in ayağına gelerek ve onu eve dönmesi için ikna etmeye çalışır. Agah, Şeniz'in etkileyici büyüüne kapılmış herkese karşı güçlü ama ona karşı zayıf bir erkek olarak resmedilmektedir:

Agah: *"Bakma sen benim öyle bastığım yeri titrettiğime. Ben eser gürler, yanıp söner, asıp keserim. Sen benim gözümdeki yaşı gizli gizli döktürmeyi en iyi bilersin."* (10. Bölüm)

Dizinin ilerleyen bölümlerinde flashback'lerle Şeniz'in oğlu Cenk'in babasının Agah değil abisi Mümtaz olduğu gösterilmektedir. Mümtaz bebeği kabul etmeyince Şeniz Agah'ı bebeğin kendisinden olduğuna inandırmış ve onunla bu yolla evlenmiştir. Geleneksel çerçevede kaderine boyun eğen kadın değil entrikalarla da olsa hedefi doğrultusunda mücadele eden bir femme fatale olan Şeniz, Agah'la evlenip köşke gelse de Mümtazla birlikte olmaya ve Agah'ı aldatmaya devam etmiştir.

Mümtaz: *"Şeniz yapma, Çocuk evde."*

Şeniz: *"Bahçede, çocuk çocuk diye germe beni. Böyle konuşmamıştık ama karın öldükten sonra her şey başka türlü olacaktı. Agah'ı iş gezilerine göndermekle bitmiyor. Aynı çatı altında yaşamakla da bitmiyor. Ben bunların fazlasını hak ediyorum."*

Mümtaz: *"Kardeşimle evlendin."*

Şeniz: *"Eğer evlenmeseydim adımı bile hatırlamıyordun ama de mi. Yine oyalıyorsun beni, yine kandırıyorsun. Kardeşinle neden evlendiğimi bilmiyormuşsun gibi."* (9. Bölüm)

Film hikâyeleri içerisinde zaman zaman femme fatale'lerin karşısındaki erkeğe olan aşklarının öne çıkarıldığı görülmektedir. Bu tür kurguların femme fatale'leri geleneksel kodlarla uyumlaştırma çabası taşıdığı iddia edilebilir. Çünkü bu karakterlerin duygusal yönlerinin vurgulanması kadın-duygu özdeşliğini izleyiciye hatırlatmaktadır. Dizide Şeniz ile Ceren arasında geçen diyalogda Şeniz'in şu sözleri aşk acısı çektiğini göstermektedir:

Şeniz: *"Senin o kalp ağrısı diye inin inim inlediğini ben sakız diye çiğnerim. Çiğnedim. Kalbi gerçekten ağrıyan biri senin gibi olmaz. Öyle gürültülü patırtılı değil sessiz sedasızdır kalp ağrısı. Çünkü o ağrıyı çekenin nefesi kesiktir. Değil senin gibi çılgık atmaya kalbi ağrıyanın nefesi fısıltıya yetmez. Çeken bilir kalbin ağrısı dilsizdir."* (13. Bölüm)

Şeniz geçmişte Mümtaz'ı sevmiş ve onun aşkının acısını çekmiştir. Fakat acısını içinde yaşayarak dışarıya karşı güçlü görünme yolunu seçtiği ve sevdiği erkek olmadan da ayakta dimdik güçlü bir şekilde durabildiği görülmektedir.

Şeniz'in söylediği yalanların farkına varan Agah'ın Şeniz'e karşı güveni gittikçe azalmaktadır. Bu durumda Şeniz, kendi deyimiyle, Agah'ın iplerini tekrar elinde tutmak için cinsel cazibesini kullanır. Dekolte geceliğini giyer, makyajını yapar, parfümünü sıkır ve kendi kendine *"en iyi yaptığın şeyi yap, kocanı avla"* (13. Bölüm) der. Bu sahnede bir femme fatale için erkeğin avlanacak bir av olduğu ve onu avlayacak silahının da cinsellikleri olduğu vurgulanmaktadır.

Femme fatale karakterler her ne kadar planlarıyla zaferler kazansalar da hikâyelerin sonunda hep hüsrana uğrayan ve cezalandırılanlardır. Şeniz karakteri de yaptığı akıllıca planlarla uzun süre başarı elde etmiş ve Agah'ı hep kontrolü altında tutmuştur, fakat dizinin ilerleyen bölümlerinde (26. Bölüm) Agah Şeniz'in Nedim'e ilaçlar vererek onun daha da hasta olmasına sebep olduğunu ve kendisine yalanlar söyleyerek kandırdığını öğrenir. Şeniz'i verdiği emirle kapıya attırır. Böylelikle de femme fatale karakteri yapmış olduğu kötülüklerin somut olarak ilk cezasını almış olur.

Dizinin 33. bölümünde Agah, Şeniz ile abisinin kendisini aldattığını ve daha sonra da Cenk'in kendi çocuğu olmadığını öğrenir ve daha fazla dayanamayarak kalp krizi geçirerek ölür. Femme fatale'ler birlikte oldukları erkekleri felakete sürükleyen kadınlardır ve Şeniz de Agah'ın hazine sonunu getirmiştir.

Buna paralel olarak, ilerleyen bölümlerde, Şeniz paralarla dolu bir bavulla kaçmaya çalışırken çıkmış olduğu çatıdan düşer ve sakat kalır. Böylelikle “kötü kadın” femme fatale cezalandırılmaya devam eder. Sakat haliyle köşke getirilen Şeniz için bu ceza yeterli değildir çünkü çalışmanın birinci bölümünde de değinildiği gibi “femme fatale kadın hak ettiği cezayı almalıdır ve bu ceza da suçlarıyla aynı orantıda olmalıdır” (İndick, 2011: 20). Dizinin son sahnelerinde Agah'ın ölümünün ve başından geçenlerin Şeniz'i vicdan azabına sürüklediği ve pişmanlık yaşattığı gösterilmektedir. Bu sahnelerde izleyicinin beklentisine uygun olarak femme fatale karakteristik özelliklerinden kısmen sıyrılmaktadır. Fakat hikâye anlatılarında bu karakterlerin bir kere erkeğin karşısında yer almaları kötü kadın olarak imlenmeleri ve cezalandırılmaları için yeterli olmaktadır. Şeniz de ataerkil toplum kurallarına uymayan bir “kötü kadın” olması nedeniyle, kaza sonucu köşkün balkonundan düşerek ölür ve böylece asıl hak ettiği cezaya çarptırılmış olur.

#### **2.2.5. Ceren (Bahar Şahin) Karakteri**

Ceren karakteri dizide güzel vücut hatlarına sahip sarışın bir kadındır. Çalışmanın birinci bölümünde de değinildiği gibi; masum kadınlar esmer olarak temsil edilirken femme fatale kadınlar ise çoğunlukla sarışın olarak temsil edilmektedir (Derman, 1989: 21). Ceren'in dizi boyunca dekolte kıyafetlerle, abartılı makyajıyla ve göz alıcı aksesuarlarla güzelliği öne çıkarılmaktadır.

20'li yaşlarında genç, güzel bir kadın olan Ceren elindekilerle yetinmeyip daha fazlasını istemektedir. Hayali zengin biriyle evlenip zengin olmak olan Ceren, bu hayalini gerçekleştirmek için türlü entrikalar çevirmekte ve kendi parasını kazanmak için herhangi bir çabası olmadığı da görülmektedir. Genel çerçevede sinsî planlar yapması, güzelliğini ve cinselliğini kullanarak zengin bir erkeği elde etmek istemesi ve zengin olarak güçlü olmaya çalışması gibi özelliklere sahip Ceren'in femme fatale karakter özellikleri taşıdığı görülmektedir.



**Görsel 2.2.** Ceren Karakterinden Bir Görüntü

Ceren Antakya'nın bir köyünde geleneksel değerlere sahip yoksul bir ailede büyümüştür. Büyüdüğü yeri de büyüdüğü evi de hiç beğenmeyen Ceren aynı köyden bir çocukla nişanlandırılmıştır. Nişanlı olduğu süreçte de başka erkeklerle flört etmektedir. Femme fatale karakterlerin en ayırt edici özelliklerinden birisi birlikte oldukları erkekleri aldatmalarıdır. Ceren'in sınıf atlayarak para ve güç sahibi olmak istemesi nedeniyle evlenmek istediği hayalindeki kişi başkadır. Bu yüzden oynadığı bir oyunla önce nişanı attırıp nişanlısından kurtulur ve ilerleyen bölümlerde sinsî planlarla Karaçay'ların oğlu ile evlenmeyi başaracaktır.

Ceren'in annesi Seher, Karaçay'ların köşküne çalışmak için gittiklerini zannederken Agah Bey'in para karşılığı kızını hasta yeğeniyle evlendireceğini öğrenip sinirlenir, çünkü geleneksel değerlere bağlı bir anne için bu kabul edilemez bir durumdur. Ailesini de alıp otobüsle memleketlerine dönerken Ceren hedefinden uzaklaşıyor olması sebebiyle sinir krizi geçirerek ablasıyla tartıştığı aşağıdaki diyalogdan da anlaşılacağı gibi para ve güç kazanmak için her yolu mübah görmektedir:

Ceren: *"Delirdim, delirdim çünkü anlıyor musun?. Ben bu gece delirdim. Tam yırttım derken hayatım kaydı benim be. Adam bana 5 milyon verecekti nikahı da kıyacaktı ya".*

Cemre: *"Satın alacaktı o adam seni geri zekalı bir mal gibi satın alacaktı".*

Ceren: *"Alsaydı, alsaydı. Sizinle beraber ben o harabeye dönüp aç kalıp sürüneceğime o adam beni satın alsaydı. Ya ben mal olsaydım ya ben eşya olsaydım da o adam beni satın alsaydı. Kim istemez zengin koca. Genç, sosyetik, yakışıklı. Koca parası yemeyi kim istemez ha."* (2. Bölüm)

Bir gece süslenerek evin zengin oğlu Cenk'in odasına gider ve onun içkili olmasından yararlanarak onunla birlikte olur. Bu olaydan sonra Cenk için kötü günler başlamış olur, çünkü Cenk Ceren'in ablası Cemre'ye aşık olmuştur. Film hikayesi çerçevesinde iki kardeş Ceren ve Cemre arasında iyi-kötü kadın karşıtlığı kurgulanmakta ve izleyiciden bu iki karakter arasında kıyaslama yapması beklenmektedir. Dizide de ataerkil kodlara uygun olmayan, geleneksel değerlere aykırı konumlandırılan Ceren'e kıyasla Cemre, Agah Bey tarafından da yeğenine uygun bir eş adayı olarak görülmektedir:

Agah: *"Küçüğü çöpe at bana büyüğü lazım. Ahlaklı, edepli öbürü gibi kaşı gözü oynamıyor. Bir bakışta tanır bu gözler gözü yüksekte olanı Nurten. Ben ikisinin de notunu verdim. Küçük bir halta yaramaz ama büyüğü, namusu, edebi yüzünden akıyor yüzünden."* (2. Bölüm)

Hâkim olan erkek egemen yargılar çerçevesinde makbul olmayan femme fatale karakter Ceren'in aksine Cemre, daha önce de değinildiği gibi elinde olanla yetinmesini bilen, fazlasını istemeyen, iktidar hırsı olmayan, paranın getireceği maddi imkânları değersiz bulup gözünü yükseklerle dikmeyen, toplum tarafından kabul gören iyi kadındır (Abisel, 2005: 297-298).

Ceren Cenk'ten hamile kalarak amacına bir adım daha yaklaşmıştır. Bu durum geleneksel toplumsal cinsiyet kalıp yargıları içerisinde "iyi kadın" olarak kabul görmüş kadınlar için kabul edilemez utanılacak bir durumken femme fatale karakterlerde bu söz konusu değildir. İyi anne sıfatına uygun olmayan femme fatale karakterler gibi Ceren de bebeğini amacına ulaşmak için bir fırsat olarak görmekte ve sırf bu yüzden ona kıymet vermektedir.

Ceren'in oğlundan hamile kaldığını öğrenen Şeniz herkese bebeğin Nedim'den olduğunu söyler ve Ceren Nedim'le evlendirilir. Ceren, Agah'ın hasta yeğeni Nedimle evlendirilmekten memnun olmasa da Karaçay soyadına sahip olmanın artılarını kullanmaya karar verir. Hayalini kurduğu köşke yerleşmeyi hayalini kuduğu hayatı yaşamayı başarmıştır.

Cenk'in isteği dışında ondan hamile kalan Ceren, Cenk'in hayatını da mahvetmiştir. Ona sürekli baskı uygulamakta ve bebeğinin babasının o olduğunu herkese söylemekle tehdit etmektedir. Bu doğrultuda bebeği için Cenk'ten şirket hisselerinin yarısını isteyerek Cenk'i bunu kabul etmek mecburiyetinde bırakır. Daha önce de ifade edildiği gibi, birlikte oldukları erkeği felakete sürüklemeleri femme fatale karakterlerin en ayırt edici özelliklerinden biridir ve Ceren de bunu başarılı bir şekilde gerçekleştirmektedir. Ceren'in en çok istediği şey herkes tarafından sevmek ve tercih edilmektir. Cenk'in ve hatta evlendirildiği Nedim'in de onu sevmesini ister fakat bununla hep sınılanır. Bu şekilde hedef kitle olan kadınlara Ceren üzerinden "böyle bir kadın olursanız sizi kimse sevmez ve istemez" mesajı verilmektedir.

Ceren istemeyerek evlendirildiği Nedim'e kötü davranıp eziyet etmektedir. Bunu ğrenen Agah Ceren'i köşkten kovar. Böylelikle filmin femme fatale karakterlerinden biri olan Ceren ilk kez somut olarak cezalandırılmış olur. Bebeğin kendisinden olduğu öğrenildikten sonra bu utançla orada duramayacaklarını söyleyen Cenk Ceren'e birlikte Amerika'ya gitmeyi teklif eder. Başta bunu kabul eden Ceren yolda Cenk'in annesinden ya da babasından para almadığını, oraya parasız gideceklerini öğrenir ve gitmekten vazgeçer:

Ceren: "*Cenk Karaçay'ı avucumun içinde istiyorum ulsuz bir Cenk olmaz ama*" (20. Bölüm)

Ceren dizi boyunca güçlü ve mücadeleci bir karakter olarak konumlandırılmakta ve bu durum Agah'ın aşağıdaki repliğinde de vurgulanmaktadır:

Agah: "*Ben koskoca Agah Karaçay bir açıkgöz kızın para hırısıyla baş edemedim*" (21. Bölüm) Bu sözler güçlü bir erkeğin femme fatale'in hırsları karşısında yenik düştüğünü göstermesi bakımından da öne çıkmaktadır.

Karnındaki bebeği üzerinden amacına ulaşmayı hedefleyen Ceren, bebeğinin düşmesiyle hikaye anlatısı çerçevesinde cezalandırılmaya devam eder:

Ceren: "*sen olmasan ben ne yaparım anneyi kimse sevmez, beni kimse sevmez*" (22. Bölüm)

Ceren'in ölen bebeğinin arkasından söylediği "*nce savaşacağım sonra yasını tutacağım*" (23. Bölüm) sözler ile mücadele etmekten vazgeçmediğini vurgulamaktadır.

Formalite evlilik yaptığı Nedim ondan boşanmak istediğinde ondan yüklü miktarda tazminat alır.

Dizinin son bölümlerinde Ceren kaybettiğini sandığı bebeğine kavuşur. Seyircinin beklentileri göz önüne alınarak geliştirilen senaryoda Ceren “iyi anne” rolüne yaklaştırılmaktadır. Burada film anlatısı çerçevesinde femme fatale karakterin geleneksel kodlarla uyumuna yönelik bir çaba olduğu ifade edilebilir. Cenk de annesine ceza vermek amacıyla Ceren’le evlenmek ister. Ceren çok mutludur çünkü hem köşkün hanımı olacak hem de başından beri hedefi olan Cenk’le evlenecektir. Gelinliğini giyer hazırlanır ve köşkün balkonundan aşağıdakilere el sallarken bir kaza sonucu balkondan düşerek ölür. Böylece Ceren dizinin hikaye anlatısında yer yer femme fatale’in karakteristik özelliklerinden sıyrılrsa da ataerkil düzene karşı bir tehlike olarak resmedilmesi ve “kötü kadın” olması sebebiyle cezalandırılmış olur.

Kendisine çizilen sınırların dışına çıkan ve elinde olanın fazlasını isteyen kadın ataerkil toplum için tehlike olarak görülmekte ve hak ettiği ceza kendisine verilmektedir. Ceren karakterinin annesine söylediği "*anne sen istedin ki biz hayal kurmayalım. O köyde doğduk o köyde ölelim. Sen dünyayı o köyün küçük bahçesinden ibaret saydın. Sen zaten başka hayat görmemişsin ki nerden bileceksin. Sen istedin ki biz o çitleri aşmayalım. Ben o çiti aştım hayallerime kavuştum*" (38. Bölüm) sözlerinden de anlaşılacağı gibi, bir femme fatale olarak belirlenen sınırların dışına çıkma isteğinin haklılaştırıldığı düşünülebilirse de sahnenin sonunda cezalandırılması ile bunun gerçekleşmeyeceği vurgulanmış olmakta ve bu talep değersizleştirilmektedir.

#### 2.2.6. Yasak Elma Dizisinin Yayın Özellikleri

Senaryosunu Melis Civelek ve Zeynep Gür’ün yazdığı, yönetmenliğini Neslihan Yeşilyurt ve Murat Öztürk’ün yaptığı Yasak Elma dizisinin başrolünde Talat Bulut, Şevval Sam, Eda Ece, Nesrin Cavadzade gibi isimler oynamaktadır. Dizinin yapımcılığını ise Med Yapım üstlenmiştir. Fox Tv’de yayınlanan dizi 19 Mart 2018 tarihinde yayınlanmaya başlamış ve 74 bölüm çekildikten sonra 23 Mart 2020’de üçüncü sezonun finali yapılmıştır.

### 2.2.7. Dizinin Konusu

Söz konusu dizi kardeşi Zeynep (Sevda Erginci)'le birlikte İstanbul'da yoksul bir mahallede yaşayan ve bir restoranda karşılama resepsiyonunda çalışan Yıldız (Eda Ece)'in, Halit Argun (Talat Bulut)'un eşi Ender (Şevval Sam) ile yollarının kesişmesiyle başlar. Bu, zengin olma hayalleri kuran Yıldız ve kocasını sevmeyip ondan kurtulmak isteyen Ender için her şeyi değiştirecek bir karşılaşmadır. Argun Holding'in sahibi Halit'in üçüncü karısı olan Ender istediği parayı alıp Halit'ten boşanmak için Yıldız'a reddedemeyeceği bir teklif sunar. Dizi bundan sonra hayalini kurduğu zenginliği elde etmek için mücadele eden Yıldız'ın ve elindeki zenginliği kaybetmemek adına savaş veren Ender'in rekabet ve entrikalarını konu almaktadır.

Bu dizi için mitolojik anlatılarda önemli bir sembol olan "yasak elma"nın dizi ismi olarak seçilmesi de dikkate değerdir. Söylencede Âdem'e yasak elma yediren ve cennetten kovulmasına sebep olan Havva imajı sebebiyle kadınlar; erkekleri kandıran, onların huzurunu bozan, güvenilmez varlıklar olarak imlenmiştir. Dolayısıyla dizi ismiyle izleyiciye bu yönde bir mesaj verilmekte ve dizi hikayesine yönelik çağrışım yaptırılmaktadır.

### 2.2.8. Yasak Elma Dizisindeki Femme Fatale Karakterlerin İncelenmesi

Yasak Elma dizisindeki femme fatale özelliklerini taşıyan kadın karakterler, Ender (Şevval Sam), Yıldız (Eda Ece), Şahika (Nesrin Cavadzade)'dir.

### 2.2.9. Ender (Şevval Sam) Karakteri

İdeal vücut ölçülerine sahip Ender dizinin ilk sahnesinde göğüs ve sırt dekolteli bir kıyafetle görülmekte, dizi boyunca da karakterin cinsel cazibesi öne çıkarılmaktadır. Her zaman bakımlı olmasıyla dikkatleri üzerine çeken Ender her sahnede özellikle göz alıcı küpeler kullanmış ve yılan figürlü aksesuarları da sık sık tercih etmiştir. Bu tür aksesuarları dizinin diğer femme fatale karakteri Şahika'nın da kullandığı görülmektedir. Tesadüf olmadığı düşünülen bu seçimin, kültürel metinlerde yılan ve kadın arasında kurulan ilişkiselliği çağrıştırmaya amacı taşıdığı iddia edilebilir. Femme fatale karakterlerin özelliklerinden biri olan alkol kullanımı Ender karakterinde de görülmektedir.

Ender'in geçmişte yoksul bir hayatının olduğu ve üvey babası tarafından tacize uğradığı gibi bilgiler dizi hikâyesi içerisinde verilmektedir. Femme fatale karakterlerin geçimlerini zengin bir erkeğin varlığı üzerinden sağlama özelliğine, zengin olan kocası Halit'in parasıyla geçinen Ender'in de sahip olduğu görülmektedir.



**Görsel 2.3.** Ender Karakterinden Bir Görüntü

Halit'in üçüncü eşi olan Ender para için Halit'le evlenen ve bu zenginliğin artılarını da sonuna kadar kullanan bir kadındır. Yalıda iki üvey kızı, bir oğlu ve kocasıyla birlikte yaşayan Ender bu evlilikten de hep birlikte o evde yaşamaktan da hiç mutlu değildir.

Halit ikinci eşi ile evli iken onun sekreterliğini yapan Ender, Halit'i baştan çıkarır ve birlikte olmaya başlarlar. Aynı hikaye kurgusunun Zalim İstanbul dizisinde Şeniz karakteri için de kullanıldığından bahsedilmişti. Bu bağlamda sekreter-patron yasak aşkının (sekreterin bu aşka gönüllü ya da gönülsüzlüğü fark etmeksizin) birçok film kurgusunda öne çıkarıldığı düşünüldüğünde, bu temsilleri kadın kimliğini değersizleştirme stratejisi olarak okumak mümkündür. Bu yasak aşk sonucunda Ender'in hamile kalması üzerine Halit eşinden boşanarak Ender'le evlenir ve Ender işi bırakarak kocasının parasıyla lüks bir hayat yaşamaya başlar. Film hikâyelerinde femme fatale karakterler yuva yıkan ve evlilik dışı birliktelikler yaşayan karakterler olarak temsil

edilmektedir. Dizinin bazı sahnelerinde bu durum yüzüne vurularak zaman zaman yuva yıkan kadın olarak yaftalansa da Ender'in bu durumu hiç umursamadığı da görülmektedir.

Ender Halit'ten boşanmayı planlamakta ve boşanırken istediği parayı ondan alabilmeyi amaçlamaktadır. Bu da Ender'in Halit'le parası için evlendiğinin en net göstergelerinden biridir. Dizide Halit'in Ender'e sık sık yaşlandığını hatırlattığı repliklere yer verilmektedir. Güzelliğini kaybetmekten korkan bir femme fatale olarak bu tür cümlelerin Ender'i çok sinirlendirdiği görülmektedir. Bunun yanı sıra film anlatılarında aldatmak ve entrika çevirmenin femme fatale karakterlerin öne çıkan özelliklerinden olduğu ifade edilmişti. Dizinin ilk bölümünün son sahnesinde Ender'in Halit'le birlikte katıldıkları bir davette doktor sevgilisi Sinan Saygın'la (Kıvanç Kasabalı) tuvalette kaçamak bir şekilde öpüşürken görülmektedir:

Sinan: *"Bak Ender ben artık böyle kaçamak buluşmak istemiyorum. Biliyorum senin için karımdan boşandım ama sen hala o adamla birliktesin buna dayanamıyorum"*.

Ender: *"Sen bana biraz zaman tanı, hemen ayrılamam ki, geleceğimiz için savaşıyorum. Halit'ten kurtulayım hemen evleneceğiz"*. (1. Bölüm)

Ender belirlediği amaç doğrultusunda bir plan yapıp kocasını ayartması için garsonluk yapan Yıldız (Eda Ece)'ı tutmuştur. Niyeti Yıldız'la Halit'in birlikte olduklarını kanıtlayarak bunu Halit'e karşı bir şantaj malzemesi olarak kullanıp istediği parayı almaktır:

Caner: *"Abla şu etrafına bir baksana herkes önünde nasıl saygıyla eğiliyor, sırf sen Ender Argun olduğun için bu saltanat"*.

Ender: *"O güç benim ismimden geliyor, benim ismim artık bir marka Caner"*.

Caner: *"Marka evet marka ama unutma ki marka olan Ender Argun, eğer boşanırsan markanın yarısına da bay bay dersin"*.

Ender: *"Oğlum sen ablanı aptal mı sandın? Sence ben hakkımı almadan şuradan şuraya gider miyim?"*. (2. Bölüm)

Yukarıdaki diyalogdan da anlaşılabileceği gibi, güçlü bir karakter olan Ender zekasını kullanarak plan yapmakta ve iktidarını kaybetmemek için her yolu mübah görmektedir. Ender diğer femme fatale temsilleri gibi kısıtlanmaktan nefret eden, özgürlüğüne düşkün bir kadındır. 2. bölümde bir davete gitmek için hazırlanan Ender'in

mini bir elbise giymesi üzerine Halit Ender'i uyarmaktadır. Fakat Ender'in bu uyarıyı hiç dikkate almadığı görülmektedir:

Halit: "*Ne bu kıyafet?*"

Ender: "*Nasıl olmamış mı?*"

Halit: "*Sence olmuş mu? Bırak bu kıyafetleri 20 yaşındaki kızlar giysin. Orta yaşta olduğunu kabullensen iyi olacak*"

Halit'in bu sözlerine aldırmış etmeyip kıyafetini değiştirmeyen Ender, aynı bölümde sevgilisi Sinan ile birlikte olduğu sahnede ise, Sinan'ın telefonunun çalması üzerine arayanın kim olduğunu sorar, Sinan Ender'e sert çıkışarak "*her arayan hastamın ismini bilmene gerek yok di mi, saçmalıyorsun artık*" cevabını verir. Bunun üzerine Ender'in "*benimle konuşurken ses tonuna dikkat etsen iyi olur karşında kimin olduğunu unutma*" (2. Bölüm) diyerek dik duruşundan taviz vermediği görülür. Femme fatale karakterlerin erkek karşısında boyun eğmeyen, ezilmeyen karakterler olarak gösterildiği dikkat çekmektedir. Fakat unutmamak gerekir ki nihai olarak bu karakterlerin "kötü kadın" olarak konumlandırılması izleyiciye bu davranışların meşru olmadığını göstermekte, bu tür kadınların örnek alınmaması gerektiği vurgulanmaktadır.

Geleneksel ataerkil yapı için tehlike oluşturan Ender dizinin daha 3. bölümünde cezalandırılmaya başlanmaktadır. Kendisini aldattığını ve arkasından entrikalar çevirdiğini öğrenen kocası Ender'e zorla boşanma evraklarını imzalatır. Elindeki tüm imkânları da ondan alarak onu evden kovup yoksul bir mahallede döküntü bir evde yaşamaya mahkûm eder. Karşısındaki herkese zekâsıyla korku salan Ender kocasının arkasından entrikalar çevirdiği, onu aldattığı, cinselliğini kullanarak erkekleri baştan çıkardığı için önce bir sorun olarak gösterilmiş ardından en sevdiği ve kaybetmekten korktuğu şeylerden mahrum bırakılarak cezalandırılıp izleyicide bir rahatlama sağlanmıştır. Ayrıca daha önce oğluna karşı çok ilgili bir anne olmayan Ender evden kovulduktan sonra oğluyla daha fazla ilgilenmeye başlamıştır. Dizi hikayesindeki bu detaylarla femme fatale karakterin geleneksel rollere yaklaştırılarak bir sempati oluşturulmaya çalışıldığı ve annelik rollerinin vurgulanmasıyla kadına annelik statüsünün hatırlatıldığı iddia edilebilir.

Elinden her şey alınarak evden kovulan ve parasız kalan Ender gücünü geri kazanabilmek adına kardeşi Caner'le birlikte tanıtım işleri yapmaya karar verirler. Fakat

çalışmak istemeyip eski lüks hayatına geri dönmek isteyen Ender bunun tekrar Halit'i elde etmekten geçtiğini düşünür. Cinselliğini akıllıca kullanan Ender giydiği dekolte kıyafetlerle her gün Halit'in etrafında boy göstererek Halit'i etkilemeyi başarır. Halit asıl amacını bildiği Ender'e kendisini aldattığı, arkasından işler çevirdiği için çok kızmış olsa da onun etkisinden kurtulmayı başaramaz ve her seferinde onun ağına takılır. Çalışmanın teori bölümünde de değinildiği gibi kadınların başvurdukları bu kurnazlıklar ya da yapaylıklar her ne kadar biliniyor olsa da her defasında mutlak olarak başarıya ulaşırlar ve yarattıkları etkiden kaçabilmek söz konusu değildir (Baudrillard, 2005: 115). Dizide Ender'in Halit'le parası için değil de onu sevdiği için birlikte olmak istediğini gösteren hiçbir sahnenin olmadığı da görülmektedir. Çekici bir kadın olan Ender artık bir başkasıyla evli olan holding sahibi Halit'i cinselliğinin gücünü kullanarak tekrar etkisi altına almaya çalışmasındaki amacını *"aşk değil ben ait olduğum hayatı geri istiyorum"* (20. Bölüm) şeklinde ifade etmektedir.

Ender dizinin ilerleyen bölümlerinde Halit'in karısı Yıldız'ın hamile olduğunu öğrenir. Bu hamilelikle Halit'i elde etme planlarının bozulacağını anlayan Ender'in, Yıldız'ın bebeği düşün diye onu zehirlemeye çalışır. Fakat, dizi hikayesi ilerledikçe femme fatale Ender için başka “av”lar ortaya çıkmaktadır. Ender, genç ve zengin iş insanı Alihan Taşdemir (Onur Tuna)'le iş anlaşması gerekçesiyle evlenmekte ve yine bu evlilikten daha fazla fayda sağlamayı planladığı görülmektedir.

Dizi boyunca birçok evlilik yapan Ender'in sürekli değişen soyadının espri konusu yapıldığı da görülmektedir. Bu, melodramların “iyi kadınlar”ı için hoş bir durum değilken femme fatale’ler için utanılacak bir mesele olarak görülmemektedir. Bununla birlikte hikaye kurgusunda bu durumun karikatürize edilmesi geleneksel ataerkil bakış açısının meşrulaştırılması olarak değerlendirilmelidir.

Ender yeni “av”ı Alihan'la evlenmiş olsa da istediklerini almadan ondan ayrılmaz. Dizinin 38. bölümünde gençken birlikte oldukları Kaya Ekinci (Barış Kılıç) Halit'in holdinginin CEO'su olarak Ender'in karşısına çıkmaktadır. Geçmişte Kaya ile birliktelikleri olan Ender bu birliktelik sonucunda hamile kalmış ve çocuğunu doğurduktan sonra ona bakamayacağı gerekçesiyle bir başkasına vermiştir. Geçmişe dair verilen bu bilgi bir femme fatale karakter olan Ender'in anneliğinin tekrar sorgulanmasına gerekçe oluşturmuştur.

Dizinin 42. Bölümünde, Ender eski aşkı Kaya'yı görünce duyguları tekrar depreşir ve Kaya'nın da Ender'in cinsel cazibesine karşı koyamadığı görülmektedir. Fakat Ender bu birliktelikten emin değildir. Çünkü Halit'in evliliğinin de iyi gitmediğini öğrenmiştir ve aşkının, iktidar hırsının önüne geçmesine izin vermez. Holdingin CEO'su yerine holdingin sahibini elde ederek daha fazla paraya dolayısıyla daha fazla güce sahip olmak ister. Bu konudaki fikrini ise kardeşine şöyle anlatır:

Ender: *"Sevgi karın doyurmuyor Caner, uzun zamandır hayalini kurduğum şey gerçek olmak üzere. Ben holdingin başına geçebilirim. Bu yüzden vazgeçemem, yapamam. Gerekirse ben bu aşkı kalbime gömerim"*. (45. Bölüm)

Ender'in dizi boyunca yaptığı planlar, çevirdiği entrikalarla zekâsı öne çıkarılan, cesur, güçlü, istediklerini elde etmeyi, amacına ulaşmayı ve cinselliğini akıllıca kullanarak erkekleri etkisi altına almayı bilen bir karakter olduğu görülmektedir. Bu sebeple erkek egemen söylem çerçevesinde tekin olmayan, tehlike oluşturan bu karakterlerin cezalandırılması gerektiği düşünülmektedir. Çünkü femme fatale karakterler bir erkeği istediği gibi yönlendirip oyuna getirebilen, erkeğe ezilme duygusunu yaşatabildikleri için ataerkil toplum tarafından kabul edilmez ve bu karakterlere acı son tattırılır. Bu gerekçeyle dizinin 48. bölümünde başına aldığı bir darbeyle denize düşer ve felç kalır. Bir femme fatale'in felç kalıp güzelliğini, cinselliğini kullanamaz hale gelmesiyle hak ettiği asıl cezaya çarptırıldığı görülmektedir. Kadını sadece bedenden ibaret bir cinsel bir obje olarak konumlandırıp değersizleştiren erkek egemen söylem dahilinde cinsel cazibesini aklıyla birleştirerek kullanıp güç kazanan ve erkeği kendi hedefleri doğrultusunda yönlendirebilen kadın söz konusu olduğunda bu cezalandırılması gereken bir suç olarak temsil edilmektedir. Yani kadını cinsel bir obje olarak hem ekran başındaki izleyicilerin hem de dizideki karakterlerin beğenisine sunan erkek egemen medya, ahlak ve namus kavramlarını bahane ederek bu kadınların hem dizide hem de gerçek hayatta cezalandırılması gerektiğini desteklemektedir (Ünür, 2013: 41).

Dizinin devam eden bölümlerinde (56. bölümden sonra) Ender'in almış olduğu ceza sonucu eski haline kıyasla durağanlaştığı ve toparlanmaya çalıştığı görülmektedir. Kaya'dan hamile kalıp doğurduğu ve bir başkasına verdiği çocuğunu da bulmuş ve Kaya ile bir evlilik gerçekleştirmiştir. Ender'e verilen bu ceza ona bir ders olma niteliği

taşımaktadır. Ender'in (68. bölümden sonra) izleyicilerin beklentileri de göz önüne alınarak eşine ve çocuklarına bağlı onlarla ilgilenen bir kadın haline geldiği görülmekte ve ona bu şekilde birincil görevleri hatırlatılmış olmaktadır.

#### 2.2.10. Yıldız (Eda Ece) Karakteri

Cinselliklerini ön plana çıkarmak isteyen femme fatale karakterler için kıyafetler, aksesuarlar ve makyaj son derece önemlidir. Yıldız'ın da dizi boyunca tüm bunlara özen gösterdiği görülmektedir. Dikkat çekici fiziği ve uzun sarı saçları olan Yıldız hemen hemen her sahnede dekolterileriyle dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra bir femme fatale olarak Yıldız da alkol kullanmaktadır.

Genç bir kadın olan Yıldız'ın parayı seven bir karakter olduğu anlaşılmaktadır. Dizinin ilk bölümlerinde çalıştığı görülse de ilerleyen bölümlerde kendinden yaşça büyük zengin Halit Bey ile evlendikten sonra çalışmadığı görülmektedir.



**Görsel 2.4.** Yıldız Karakterinden Bir Görüntü

Yıldız yoksul bir mahallede kardeşi Zeynep (Sevda Erginci)'le birlikte yaşamaktadır. Ekranda görüldüğü ilk sahnede mini eteği ve göğüs dekoltesi bir gömlekle hizmetçilik yaparken izleyiciyle buluşur. Aslında lüks bir restoranda karşılama hostesliği yapmaktadır. Oraya müşteri olarak gelen zengin kadınların kıyafetlerine, mücevherlerine bakarak onlara özendiği ve kanaatkar bir kadın olmayıp gözünü yükseslere diktiği görülmektedir. Yıldız, zengin bir erkek bulup onunla evlenme hayali kurmakta ve çalıştığı restorani bu amaç için bir araç olarak görmektedir:

Zeynep: *"Niye hazırlanıyorsun ki bu kadar. Altı üstü işe gideceksin".*

Yıldız: *"Sen benim iş yerime kimler kimler geliyor biliyor musun?"*.

Zeynep: *"Kim geliyor Yıldız. Allah aşkına kim geliyor senin iş yerine koca parasıyla birbirine hava atan o kokoşlar geliyor".*

Yıldız: *"Ya ne varmış koca parası yemekte, ne güzel giyinip süslenip davetten davete koşuyorlar".* (1. Bölüm)

Burada da olduğu gibi film anlatılarında çoğunlukla femme fatale karakterlerin zengin bir erkekle parası için evlenip onun parası üzerinden iktidar kazanma arzusuna yer verilmektedir. Bu durum güç/iktidarın erkek üzerinden elde edilebildiği sonucuna götürüyor gibi görünse de asıl gücün kadının erkeği etkileme ve yönlendirme potansiyeli taşıyan bedeninden ya da cinsel cazibesinden kaynaklandığını göz ardı etmemek gerekmektedir.

Yıldız restoranda çalıştığı günlerden birinde dergilerden tanıdığı Ender Argun'a rastlar. Bu karşılaşma Yıldız'ın hayallerine kavuşması açısından önemli bir adım olur. Yıldız'ın güzelliğini ve para hırsını fark eden Ender zengin kocası Halit'ten kurtulmak için kocasını ayartması karşılığında ona 100 bin lira vereceğini söyleyerek iş teklifinde bulunur. Yıldız bu teklifi kabul eder, fakat karşısında holding sahibi Halit Bey'i görünce 100 bin lirayla yetinmeyerek *"büyük oynayacağım"* (2. Bölüm) der. Yıldız aklını kullanarak Halit'e Ender'in onun arkasından çevirdiği entrikaları anlatır. Böylelikle hem rakip diye gördüğü Ender'i alt eder hem de Halit'in güvenini kazanır. Yıldız'ın bundan sonraki amacı zengin olan Halit'i cinselliğini kullanarak elde etmek ve hayalini kurduğu hayatı yaşamaktır ve bu amacına da ulaşacaktır.

Amacı Halit'le evlenmektir fakat derdi yuva kurmak değildir, onun soyadını alarak zengin olmaktır. Bu sebeple karısından boşanan Halit'in kendisiyle en kısa sürede evlenmesini istemekte ve her fırsatta Halit'e *"ben macera yaşamak istemiyorum, ben evlenmek, yuva kurmak, çocuklarım olsun istiyorum"* (5. Bölüm) diyerek onu istediği noktaya getirmek için uğraşmaktadır. 7. bölümün sonunda Yıldız'ın bu amacına ulaştığı görülmektedir.

Femme fatale olduğu için "kötü kadın" olarak imlenen kadınların yanında geleneksel kodlara saygılı olup erkek otoritesini kabul ettiği için "iyi kadın" olarak konumlandırılan kadınlara da yer verilmekte ve izleyiciden bu iki kadın arasında bir kıyaslama yapması beklenmektedir. Ablasından farklı olarak paraya önem vermeyen Zeynep'in, Yıldız'ın kendinden yaşça büyük bir adamla evlenmesine karşı çıktığı görülmektedir.

Zeynep: *"Kızım sen aptal mısın? Mutsuz olacaksın, mutsuz"*.

Yıldız: *"Mutsuz olacaksam da zengin bir mutsuz olurum, bu hayattan iyidir"*. (8. Bölüm)

Halit'le evlendikten hemen sonra kendine yeni kıyafetler alan ve Halit'in mücevher hediyeleri karşısında çok mutlu olan Yıldız'ın evlendikten hemen sonra sık sık partilere katıldığı, partiler düzenlediği de görülmektedir. Dizi hikayesinin seyrine göre bir femme fatale olarak planlar yapmakta ve entrikalar çevirmektedir. Dizinin 13. bölümünde Halit'in kendisiyle parası için evlendiğinden şüphelenip Yıldız'a olan güveninin sarsılmaya başlaması üzerine Yıldız yeni bir planla evi terk eder ve Halit'i peşinden koşturmak ister. Halit de elinde hediyelerle Yıldız'ın kapısına gider.

İlerleyen bölümlerde Yıldız'ın eskiden sevip evlendiği fakat fakir biriyle evlenmenin hata olduğunu düşünüp ayrıldığı eski sevgilisi Kemal karakteri diziye dahil edilmektedir. Yıllar sonra şoför olarak Yıldız'ın karşısına çıkan Kemal zengin olmasına rağmen bunu herkesten gizler. Kemal'i bir şoför olarak karşısında gören Yıldız'ın kardeşiyle arasında geçen diyalogda parasız erkeği yetersiz gördüğü vurgulanmaktadır:

Yıldız: *"Bu eskiden pısrık bir şeydi ya şimdi kendine çok güveniyor"*. (Kemal'i kastederek).

Zeynep: *"Pısrık falan değildi ablacım, çocuğun sadece işi ve parası yoktu o kadar"*.

Yıldız: "*Aynı şey Zeynep*". (18. Bölüm)

Yıldız Kemal'i fakir diye küçük görse de duygularına engel olamaz ve her fırsatta birlikte olarak yasak aşk yaşamaya başlar. Diğer femme fatale temsillerinde olduğu gibi, meşru ilişkisi dahilinde belirlenen sınırların dışına çıkarak eşini aldatmaktadır. Ayrıca özgürlüğüne düşkün olan Yıldız, Halit'in onu yönlendirmeye ve kısıtlamaya çalışmasından, ilgisizliğinden, üvey çocuklarıyla aynı evde yaşamaktan rahatsız olur ve kendini mutsuz bir evliliğin içinde bulur. Yıldız'ın kötü giden evliliğini fark eden Kemal ona birlikte kaçmayı teklif eder. Evliliğinde mutsuz olan Yıldız "*nasıl bırakacağım ben bu hayatı*" (20. Bölüm) diye düşünerek Kemal'i reddeder. Dolayısıyla bir femme fatale olarak mutsuz bir evliliğin içinde olsa dahi zenginliği mutluluğa tercih etmektedir.

Yıldız elindekileri kaybetmemek için Halit'in arkasından türlü entrikalar çevirmektedir. Bunlardan bazılarını fark eden Halit 43. bölümde Yıldız'a boşanmak istediğini söyler. Halit'in parasını kaybetmeyi asla istemeyen Yıldız Halit'i tekrar etkisi altına alıp boşanmaktan vazgeçirmek için yine bir plan yapar ve Halit'i baştan çıkarır. Böylece Halit boşanmaktan vazgeçer.

Halit'i tekrar elde etmeyi başarmış olsa da 46. bölümün son sahnesinde Halit'in Yıldız'ı yaka paça evden atmasıyla bu başarının geçici olduğu vurgulanır. Elindeki herşey alınarak evden kovulan Yıldız'ın Halit'e yalvardığı görülür. Burada erkeğin arkasından entrikalar çevirerek onu elinde oynatan kadının erkek karşısında kaybetmeye mahkûm olduğu mesajı verilerek izleyicide bir rahatlama sağlanmaktadır. Böylece femme fatale karakter olan Yıldız en sevdiği şey olan paradan mahrum bırakılarak cezalandırılır ve eskiden yaşadığı yoksul mahalleye geri döner.

Film hikâyelerinde femme fatale temsiller başlangıçta senaryo gereği erkekleri ve diğer kadınları yenseler de dizinin ilerleyen bölümlerinde cezalandırılmaktan kaçamazlar (Ünür, 2013: 39). Yıldız'ın da dizinin ilk bölümlerinde Halit'in karısı Ender'i alt ettiği ve Halit'i cinsel cazibesini kullanarak elde ettiği görülse de bu zafer fazla uzun sürmemiş ve dizinin ilerleyen bölümlerinde cezalandırılmıştır. Bu cezalandırma üzerinden kadın izleyiciler için erkeklerin arkasından entrikalar çeviren, onları elde etmek için cinselliklerini kullanan ve onlarla para için birlikte olan kadınların zaferlerinin geçici olduğu ve mutlak cezalandırılacakları mesajı verilmektedir. Erkek izleyiciler için ise hangi tür kadınlardan uzak durmaları gerektiği gösterilmektedir.

Dizinin ilerleyen bölümlerinde Yıldız karakterinin femme fatale niteliğinden sıyrılarak geleneksel “iyi kadın” rolüne yaklaştırılmaktadır. Halit’ten hamile kalan Yıldız 48. bölümde anne olmakta ve bundan sonra çalışmaya ve kendi ayakları üzerinde durmaya başlar. Zengin olduğu için elde etmeye çalıştığı Halit’in ısrarlarına rağmen ona geri dönmeyi düşünmez. *"Ben kendi paramı kazandım bir şeye ihtiyacım yok"* (72. Bölüm) der. Anne olduktan sonra cinsel cazibesiyle değil anneliğiyle öne çıkarılan Yıldız karakteri ilerleyen bölümlerde kendini çocuğuna adayan ve onun için fedakârlıklar yapan bir kadın olur ve bu şekilde izleyici nezdinde ataerkil ideoloji çerçevesinde kabul gören geleneksel kadın rolleri pekiştirilir. Çalışmanın birinci bölümde de değinildiği gibi geleneksel kalıpların önemini vurgulamak adına ülkemizde televizyon kanallarında kadınlara yönelik hazırlanan programlarda kadınlara "kutsal anneler, nazik hanımlar, muhterem ev hanımları" rolleri tekrar tekrar hatırlatılmaktadır (Saktanber, 2011: 192).

#### 2.2.11. Şahika (Nesrin Cavadzade) Karakteri

Dizi boyunca şen kahkahalarıyla bütünleşen ve dizinin diğer femme fatale karakteri olan Şahika, sık sık taktığı yılan figürlü aksesuarlarıyla da dikkat çekmektedir. Daha önce de ifade edildiği gibi erkek egemen söylemde yılanın sinsiliği ile kadının fesatlığı özdeşleştirilmektedir. Yarı insan yarı yılan olan Şahmeran hikâyesinde olduğu gibi mitolojik anlatılarda yılan saçlı Gorgonlardan ve Lilith’in yılanlarla işbirliği yaptığından bahsedilmekte, aynı zamanda resim ve heykel sanatında Lilith tasvir edilirken yılan figürü birlikte kullanılmaktadır. Etkileyici bir fiziğe sahip olan Şahika kıyafet konusunda da iddialıdır. 45. bölümde diziye girdiği görülen Şahika’nın mini elbisesiyle aşağıdan yukarıya süzülerek verilen kamera açısında vücut hatlarının detaylı olarak gösterildiği ilk sahne bu duruma örnek oluşturur. Femme fatale karakterlerin özelliklerinden biri olan alkol kullanımı ise Şahika karakterinde de görülmektedir.

İstediklerini elde etmek için sinsi planlar yapan kocasını kaybetmiş bir kadın olarak diziye katılan Şahika’nın ilerleyen bölümlerde kocasını kendisinin öldürdüğü ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra Şahika dizinin ilk bölümlerinde çalışmayan ve zengin erkekleri elde etmek için uğraşan bir kadın olarak kendini göstermektedir.



**Görsel 2.5.** Şahika Karakterinden Bir Görüntü

Şahika'nın İsviçre'de yaşadığı yıllarda kendinden 40 yaş büyük zengin bir erkekle evlendiği ve kocasını önce zehirleyerek sakat bıraktığı sonra mal varlığını elinden alacak anlaşmaları zorla imzalatarak onu öldürdüğü anlaşılmaktadır. Dizi hikayesi içerisinde kocasını öldürdüğü için vicdan azabı çekmeyen Şahika'nın bundan memnun olduğu görülmektedir. Karakter ile ilgili bu kurguda onun “kötü kadın” olarak konumlandırıldığı anlaşılmaktadır.

Dizideki diğer femme fatale karakterler gibi Şahika'nın da hedefi Halit'i elde etmektir ve bunu cinsel cazibesini kullanarak yapmayı planlar. 46. bölümde holdinge giden Şahika kıyafet deneme bahanesiyle Halit'in odasına gidip soyunmaya başlar ve Halit'in kendisini üzerinde mini kombinezon kıyafetle yakalaması için bekler. 48. bölümde birlikte olmaya başlamaları Şahika'nın hedefine ulaştığını göstermektedir.

Evli ve üç çocuklu Halit'in her fırsatta Şahika'ya iltifatlar ettiği, onun fevri çıkışlarını alttan aldığı ve dolayısıyla onun etkisi altına girdiği gösterilmektedir. Bu temsillerle, etrafındaki insanların onlara nasıl baktıklarını, ne dediklerini umursamayan ve sadece kendi istekleri doğrultusunda hareket eden bir kadın olarak Şahika'nın abisi Kaya (Barış Kılıç)'nın uyarılarına da kulak asmadığı görülmektedir.

Evlenmeden aynı evde yaşamak melodramların “iyi kadınları”nın tercih etmeyeceği bir seçenek iken femme fatale kadınlar için bu durum sorun teşkil

etmemektedir. Çünkü femme fatale'ler için aile kurumunun bir önemi yoktur. Onlar için önemli olan sadece kendileridir. Bu bağlamda Şahika da Halit'in çocuklarını sevmemekte fakat Halit'in güvenini kazanabilmek için onlarla ilgileniyormuş gibi yapmaktadır.

Dizinin 48. bölümünde Halit'in hamile karısı Yıldız ile karşılaşan Şahika entrikacı bir femme fatale olarak Yıldız'ın bebeğini öldürmeyi ve Halit'le Yıldız'ın bağlarını tamamen koparmayı amaçlar. Ustaca oynadığı oyunlarla Halit'i etkisi altına almayı başarmıştır:

Şahika: *"Bak eğer olmayacaksa söyle bana, ben istenmediğim bir yerde zaten duracak değilim, çeker giderim".*

Halit: *"Sen hiçbir yere gidemezsin senin yerin benim yanımda"* demiştir. (54. Bölüm)

Jakuzide elinde içkisiyle ya da eğlence kulüplerinde eğlenirken boy gösteren Şahika karakterinin *"ben aşık olmayacak kadar zeki"* (49. Bölüm) sözleri ile bir femme fatale olduğu kanıtlanmaktadır.

Şahika, bir yandan Halit'in arkasından entrikalar çevirmekte diğer yandan çocuklarına çeşitli kötülükler yapmaktadır. 56. bölümde evde düzenlenen parti sırasında sinirlenen Şahika çevirdiği bazı entrikaları kalabalık içinde Halit'le dalga geçercesine anlatarak evden kovulur. Abisi tarafından da istenmeyerek yalnız bırakılmakla cezalandırılan Şahika üzerinden izleyiciye onun gibi bir kadınların onaylanmadığı ve toplum tarafından dışlanacağı mesajı verilmektedir. Fakat femme fatale karakterlerin cezalarının yaptığı suçlarla orantılı olması gerekliliği bağlamında dizinin ilerleyen sezonlarında Şahika'nın daha büyük bir ceza ile karşılaşacağı da öngörülmektedir.

*"Ben her zaman önce kendi iyiliğimi düşünürüm"* (60. Bölüm) şeklindeki sözleri ile bencilliği vurgulanan Şahika, birlikte çalıştıkları ve Halit'in holdinginin ortağı olan Nadir (Hakan Karahan)'in de kendisine sırt çevirmesi üzerine Nadir'i zehirleyerek öldürür ve onunla evlendiğini göstererek tüm mirasını alır.

Film hikâyelerinde femme fatale gücü seven, erkekleri felakete sürükleyen, istediğini elde edinceye kadar mücadele eden, kaostan beslenen karakterler olarak temsil edilmektedir. Şahika karakteri de etrafındaki erkekleri yenilgiye uğratarak ve onların üzerine basarak istediğini elde etmiş ve hem gücün hem de paranın sahibi olmuştur. Fakat yukarıda da ifade edildiği gibi femme fatale karakterlerin hikaye kurgusu içerisinde

mutlaka cezalandırılacağı öngörüsüyle ilerleyen sezonlarda bu karakterin de başına kötü olayların geleceği söylenebilir.

Çalışmanın teori bölümünde de değinildiği gibi karşısındaki erkekleri yıkıma sürükleyen femme fatale karakterler ölümden, karanlıktan beslenen ve bedenlerini bir arzu nesnesi olarak sergilemekten çekinmeyen karakterler olarak temsil edilmektedir. Bu kadınlar toplumsal değerleri ve kalıp yargıları zedelediği için dışlanmak, cezalandırılmak zorundadırlar (Arpacı, 2019: 141). Femme fatale karakterlerin özelliklerini taşıyan Şahika da toplum tarafından kabul görmeyen, dışlanan, yalnızlığa mahkûm edilen bir karakterdir.



## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Toplumsal cinsiyet normları kadını ve erkeği sosyal sınıflara ayırmaktadır. Cinsiyet kimlikleri toplumsal cinsiyet rollerine göre konumlandırılmakta, cinsiyet rolleri toplumsallaşma sürecinde içselleştirilerek öğrenilmektedir. Daha bebeklik döneminde başlayan bu öğrenme bireylere cinslerine uygun bir şekilde davranmayı aksi halde cezalandırılacaklarını empoze etmektedir. Özel alana sıkıştırılan ve ikinci cins olarak kabul edilen kadınların mücadele etmek zorunda kaldıkları pek çok sorunun toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklı olduğu bilinmektedir.

Toplumsal olanın simgesel aktarımını yapan kitle iletişim araçları kültürün yeniden üretiminde önemli mecralardır. En önemli toplumsallaşma araçlarından biri olan medya bireylere belli kalıp yargıları empoze etmekte ve buna göre kurgulanan toplumsal cinsiyet düzeni çerçevesinde erkekler ve kadınlar için belirlenmiş rolleri pekiştirmektedir. Kitle iletişim araçları içerisinde etkinliği yüksek bir mecra olan televizyon, hedef kitleye kolaylıkla ulaşabilmekte ve toplumsal cinsiyet rollerini meşrulaştıran ve buna bağlı olarak cinsiyet eşitsizliğini yeniden üreten bir araç olma özelliği taşımaktadır.

Televizyon içerikleri arasında yerli diziler, en önemli hedef kitlesi olan kadınlara daha kolay ulaşabilmektedir. Bu dizilerde toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden iyi kadın-kötü kadın tanımlamaları oluşturulmakta ve bu karşıtlık kurgusu temelinde iyi kadınlar olumlanırken kötü kadınlar olumsuzlanmaktadır. Bu çerçevede kadınlar ahlak, namus, iffet, ideal eş, fedakâr anne sınırları içerisine sıkıştırılmakta, belirlenmiş sınırların dışına çıkan kadınlar ise ötekileştirilerek dışlanmaktadır. Böylece televizyonda yayınlanan bu diziler üzerinden hedef kitle olan kadınlara nasıl olmaları ve nasıl olmamaları gerektiğiyle ilgili mesajlar verilmekte ve ataerkil toplumsal yapı bu yolla meşrulaştırılmakta ve pekiştirilmektedir.

Diziler farklı kesimlerdeki kadınlara seslenir. Eğitimli kadın temsillerinde kadınlardan çalışması, kocasıyla ilgilenmesi, çocuk yapması, evini temiz tutup yemekler yapması beklenmektedir. Eğitimsiz alt sınıf kadınlardan ise ya sınıf atlaması ya da bulunduğu sınıfsal konuma bağlı kalması empoze edilmekte fakat bunu ataerkil düzenin dışına çıkmadan yapması istenmektedir. Kolay anlaşılabilir söylemsel stratejiler ve basit kurgularla televizyon, hemen hemen her kesimden kadınları etkilemeyi başarmaktadır.

Erkek egemen örgütsel yapılanma ve eril diliyle televizyon erkek egemen söylemle örtüşmeyen temsilleri ötekileştirmekte ya da hiç temsil etmemektedir. Bu şekilde erkek egemen ideolojinin hâkimiyetini meşrulaştıracak tek tip kimlikler meydana getirilmektedir. Ünür'ün de ifade ettiği gibi, yerli dizilerde bazı kimlikler ötekileştirilirken bazıları ise geçerli temsiller sayılmaktadır. Kısaca dizilerdeki temsillerin ataerkil düzen doğrultusunda kurgulandığı görülmektedir (2013: 34-35).

Genel olarak tüm hikaye anlatılarında, beyaz perdede ve ekranlarda yer verilen iyi kadın-kötü kadın karşıtlık kurguları izleyicinin anlamlandırma sürecini hızlandırıp kolaylaştırmak amacını taşıırken diğer yandan bakış açılarını sınırlandırmaktadır. İyi kadınlar namuslu, itaat eden, susan, kanaatkar, fedakar eş ve anne olarak özenilesi kadınlar olarak temsil edilmekte, toplumsal cinsiyet normlarının dışına çıkan, daha fazlasını isteyen, güç/iktidar talebi olan, bireyselliği üzerinden varlık mücadelesi gösteren kadınlar ise kötü, fattan, ölümcül, felakete sürükleyen, entrikacı, nefret uyandıran kadınlar olarak temsil edilmektedir. Söz konusu kötü kadınlar arasında bulunan femme fatale'ler de güçlü kadın örnekleri olmalarına rağmen bu olumsuz temsillerle kötücülleştirilmekte, kadının birey olarak güçlü, akıllı ve bağımsız olabileceğine yönelik yargı değersizleştirilmektedir. Kadın kimliğini ikincilleştiren ve değersizleştiren cinsiyetçi temsil klişeleri arasında bir kırılma noktası olarak kabul edilebilecek femme fatale karakterler bireysellikleri, bağımsızlık talepleri ve güç istençleri sebebiyle marjinalize edilmekte, hikayelerin sonunda mutlaka cezalandırılmaktadır. Bu söylemsel stratejilerle kadınlara geleneksel normlar dışına çıkmamaları gerektiği salık verilmektedir. Bu bağlamda özellikle kadın izleyiciler ekranlarda gördüğü iyi kadınlarla özdeşlik kurmakta, kötü kadınlar gibi olmamaya çalışmaktadır.

Çalışmanın örneklemini oluşturan Zalim İstanbul ve Yasak Elma dizilerinin hikaye anlatıları içerisinde femme fatale karakterler bulunması, izlenme oranları ve dolayısıyla etkinliği yüksek televizyon dizileri olmaları bağlamında belirlenmiştir. Çalışma kapsamında bu femme fatale karakterlerin temsili analiz edilmiştir. Yapılan analiz kapsamında Zalim İstanbul dizisindeki iki, Yasak Elma dizisindeki üç femme fatale kadın karakteri için ortak olduğu ifade edilebilecek özellikler şöyle sıralanabilir:

1. Güzel ve akıllıdır fakat masum ve saf değildir.
2. Birlikte olduğu erkeğin maddi ya da itibar kaybı yaşamasına sebep olur.

3. Etkilemek için cinsel cazibesini kullanır.
4. Dekolte giyinir ve vücudunu sergilemekten çekinmez.
5. Para harcamayı, eğlenmeyi sever fakat çalışmaz.
6. Aldatır, kandırır, entrikalar çevirir.
7. Sigara ve alkol kullanır.
8. Özgürlüğüne, güç ve iktidara düşkündür.
9. Aşık olsa da aşkı uğruna fedakarlık yapmaz, bencildir.
10. Anne ise “fedakâr anne” değildir.
11. Hikâyenin sonunda suçuyla orantılı olarak cezalandırılır.

Örnekleme dahilindeki tüm femme fatale kadınlar ideal vücut ölçülerine sahip, çok güzel ve zeki kadınlardır. Çoğunlukla dekolte kıyafetler giydikleri ve vücutlarını sergilemekten hoşnut oldukları görülmektedir. Zenginliğe ve iktidara düşkün olan bu kadınlar, aile hayatına önem vermemekte, varsa çocuklarına ilgi göstermemekte ya da onları hedefleri doğrultusunda araç olarak kullanmaktadırlar.

Söz konusu dizilerdeki femme fatale kadınların en önemli amacı başroldeki zengin erkeği cinsel cazibelerini kullanarak “avlamak” ve onun zenginliğine sahip olmaktır. Derinlikli bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, maddi zenginlik üzerinden güçlü ya da iktidar sahibi olmaya çalışan bu kadınların asıl güçlerinin cinsel cazibeleri, zeka ve güzellikleri olduğu hikayelerin alt metninde yer almaktadır.

Erkeği etki alanına alıp çevirdiği entrikalarla yönlendirebilen bu femme fatale kadınlar dizilerdeki ataerkil ya da erkek egemen hikaye kurgularında “iyi kadın” olarak idealize edilmemektedirler. Buna ek olarak bencil davrandıkları, sürekli kötülük yaptıkları ve geleneksel kodlara dayalı sınırları aştıkları için mutlaka cezalandırılmaktadırlar. Analiz edilen femme fatale karakterlerden Şeniz ve Ceren ölümle, Ender ve Yıldız yoksullukla, Şahika ise yalnızlıkla cezalandırılmıştır.

Analiz edilen Şeniz, Ceren, Ender, Şahika, Yıldız karakterleri güçlü, ne istediklerini bilen ve istediklerini elde etmek için mücadele eden, güzelliği ve zekasıyla erkeği alt eden, onu elde edip istediği gibi yönlendirebilen kadınlardır. Fakat bu kadınlar yukarıda da ifade edildiği gibi, hem ataerkil yapı içerisinde belirlenen sınırların dışına çıktıkları hem de güçlü oldukları için erkeğe rakip olmaları bağlamında tehlikeli, ölümcül, cezalandırılması ve dışlanması gereken kadınlar olarak resmedilmektedir. Geleneksel

toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde kadından, erkek iktidarını kabullenmesi, mümkünse özel alanın dışına çıkmaması ve bu alandaki rol ve sorumluluklarını layıkıyla yerine getirmesi, iyi bir eş, fedakâr bir anne olması ve bununla yetinmesi beklenmektedir. Bu beklentileri karşılamayan femme fatale'lere izleyicilerin gözleri önünde, hadleri bildirilmekte ve böylelikle hâkim düzenin tehlikeye girmesi engellenmiş olmaktadır. Bu doğrultuda kadınlara geleneksel rollerine sıkı sıkı bağlanmaları gerektiği, erkeklere ise bu tür kadınlardan uzak durmaları gerektiği mesajı verilmektedir.

Televizyon seriyalleri olarak dizilerin periyodik bölümlerden oluşması ve uzun zaman dilimleri boyunca devam etmesi bağlamında kimi zaman dizilerdeki bu femme fatale kadınlar reyting kaygılarına paralel olarak “iyi kadın”laştırılmakta ve geleneksel kodlarla uyumu sağlanmaktadır. Yıldız’ın anne olunca uslanması, sakat kalan Şeniz’in pişmanlık duyması, Ceren’in anne kimliğinin öne çıkarılması gibi detaylarla yapılan senaryo güncellemeleriyle izleyici beklentilerine cevap verilmekte, bir başka ifadeyle izleyici rahatlatılmaktadır. Oysa ki tek bir bölümden oluşan ve senarist ya da yönetmenine nispeten daha fazla özgürlük alanı tanıyan sinema filmlerinde, femme fatale karakterleri tüm nitelikleriyle başından sonuna kadar saptırmadan, yumuşatmadan yansıtabilmek mümkün olabilmektedir.

Sonuç olarak femme fatale karakterler kendi kişiliklerinin ve dışılıklerinin farkında olan, kendi çıkarlarını gözetken kadınlar olarak, geleneksel çerçevede çizilen kadınlara kıyasla daha sahici karakterlerdir ve ekranlarda görünür olmaları önemlidir. Fakat femme fatale'lerin hikayelerin başından sonuna başarılı olabildikleri, cezalandırılmadıkları kurgularla izleyicilere farklı perspektifler kazandırmak mümkün olabilir. Femme fatale olsun ya da olmasın medyada çok daha fazla başarılı, mutlu, bağımsız ve güçlü kadın temsiline ihtiyaç vardır. Bu bağlamda cinsiyet eşitliğine duyarlı, kadını fedakar anne ve ideal eş kalıplarının dışına taşıyan yapımlara yer verilmesi gerekmektedir.

Medyadaki hikaye kurgularında femme fatale temsilleri sıklıkla yer almasına rağmen bu temsilleri analiz eden çalışmalar sınırlıdır. Bundan sonra yapılacak çalışmalarda geniş tarihsel periyotlar dahilinde örneklemeler belirlenerek, femme fatale temsiline yönelik değişim ve gelişimler irdelenebilir, farklı medya metni türlerindeki bu tür temsiller değerlendirilerek karşılaştırmalı analizler yapılabilir.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adaçay, F. R. (2014). *Toplumsal Cinsiyet ve Kalkınma*. Bursa: Ekin Yayınevi.
- Akıncı, F. (2017). "Ümmet'in Televizyon İle İmtihanı". Orhan Karasu (Ed.), *Televizyonun İcadi ve Gelişimi* (s.s. 1-7). İstanbul: Ümmetçe Okuyoruz Yayınevi.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil?*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Avcı, G. (2007). *Kıyamet Kadınları: İslamcı ve Modern Kadının Yozlaşması*. İstanbul: Metropol Yayınları.
- Baudrillard, J. (1988). *Baştan Çıkarma Üzerine*. (Çev.: Ayşegül Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (2005).
- Beauvoir, S.D. (1993). *Kadın: III Bağımsızlığa Doğru*. (Çev.: Bertan Onaran). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Bhasin, K. (2000). *Toplumsal Cinsiyet "Bize Yüklenen Roller*. (Çev.: Kader Ay). İstanbul: Kadav Yayınları. (2003).
- Black Koltuv, B. (1986). *The Book of the Lilith*. New York: Nicolas-Hays.
- Butler, J. (1999). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev.: Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları. (2005).
- Can, S., Koz, K. A. (2018). "İletişim Sosyolojisi: Tanımlar, Sınırlar ve İçerikler". Bünyamin Ayhan (Ed.), *Medya ve Kadın* (s.s. 359-383). Konya: Literatürk Academia.
- Connell, R. (1987). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. (Çev.: Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1998).
- Çelenk, S. (2010). *Kadınların Medyada Temsili ve Etik Sorunlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Dame, E., Rivlin, L., Wenkart, H. (2004). *Which Lilith?: Feminist Writers Re-Create the World's First Woman*. Usa: Rowman&Littlefield Publishers.

- Derman, D. (1989). *Jean Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Yayınları.
- Doane, Mary Ann. (1991). *Femme Fatales: Feminism, Film, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Dorsay, A. (2005). *Tutkulu Sinema Yazıları, İşte Büyü Zamanı*. İstanbul: Nokta Kitap.
- Dönmez Colin, G. (2004). *Kadın, İslam ve Sinema*. (Çev.: Deniz Koç). İstanbul: Algora Kitaplığı. (2006).
- Erdoğan, İ. (2014). *Medya Teori ve Araştırmaları*. Ankara: Erek Matbaacılık.
- Fine, C. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması*. (Çev.: Kıvanç Tanrıyar). İstanbul: Sel Yayıncılık. (2011).
- Gönenç, Ö. (2018). *Medyada Algı Yönetimi*. İstanbul: Derya Yayınevi.
- Gülcan, Y.N. (2010). "21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar: Değişim ve Güçlenme". Füsun Çoban Dökkaya, Serdar Kurt, Serap Alp, Sedat Çapar (Ed.), *Eski Yunan Mitolojisinde Kadın imgesi* (s.s. 111-119). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Güven, S. (2015). *Medyada Çocuk ve Toplumsal Dönüşüm. Çocukların Medyada Temsili: İyi, Kötü ve Mağdur Çocuk*. Ankara: Orient Yayınları.
- Hanson, H., O'Rawe, C. (2010). *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. England: Palgrave Macmillan.
- Heywood, A. (1992). *Siyasi İdeolojiler*. (Çev.: Levent Köker). Ankara: Tercan Matbaası. (2018).
- Hooks, B. (2002). *Feminizm Herkes İçindir*. (Çev.: E.Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldırım). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- İmançer, D. (2010). *Medyayı Anlamak: Stereotipler, Değerler ve Söylem*. Ankara: De Ki Basım.
- İndick, W. (2004). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji*. (Çev.: E. Yılmaz, Y. Karaaslan). İstanbul: Algora Kitaplığı. (2011).

- İnceoğlu, İ., Akçalı, E. (2018). *Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Araştırması* (Yayın No: TÜSİAD-T/2018,03-591). İstanbul: TÜSİAD.
- Kabaklı Çimen, L. (2008). *Türk Töresinde Kadın ve Aile*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. (Çev.: A. Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli, H. Tapınç, F. Özbay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Maaz, H. J. (2011). *Lilith Komplex: Die Dunklen Seiten Der Mütterlichkeit*. München: Druckerei C. H. Beck.
- March, J. (2008). *Klasik Mitler*. (Haz.: Güneş Akkor ve Melis Ofla). İstanbul: İletişim Yayınları. (2014).
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mutlu, E. (2005). *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Mutlu, E. (2008). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Ayraç Kitapevi.
- Özgüç, A. (2008). *Türk Sinemasının Kadınları*. İstanbul: Agah Kitaplığı.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Öztürk, Z. (2017). "Ümmet'in Televizyon ile İmtihanı". Orhan Karasu (Ed.), *Medyanın Görünmeyen Yüzü* (s.s. 101-107). İstanbul: Ümmetçe Okuyoruz Yayınevi.
- Özuyur, A. (2013). *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Paglia, C. (2001). *Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş*. (Çev.: Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci). Ankara: Epos Yayınları. (2014).
- Pamuk, A. (2017). *Kimlik ve Tarih: Kimliğin İnşasında Tarihin Kullanılması*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

- Postman, N. (2018). *Televizyon: Öldüren Eğlence: Gösteri Çağında Kamusal Söylem*. (Çev.: Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Roloff, B., Seeblen, G. (1996). *Erotik Sinema Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*. (Çev.: Veysel Atayman). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Rosenberg, D. (1986). *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. (Çev.: K. Akten, E. Cengiz, A. U. Cüce, K. Emiroğlu, T. Kenanoğlu, T. Kocayigit, E. Kuzhan, B. Odabaşı). Ankara: İmge Kitapevi. (2006).
- Sabuncuoğlu, A. (2008). "Medya Analizleri". Ahmet Bülend Göksel ve Bilgehan Gültekin (Ed.), *Televizyon ve Televizyon Reklamlarında Aktarılan Toplumsal cinsiyet Mesajları* (s.s. 81-109). Ankara: Nobel Yayın.
- Saktanber, A. (2011). "1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar". Şirin Tekeli (Haz.), *Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş Fedakar Anne* (s.s. 187-207). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saraç, T. (2009). *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Can Yayınları.
- Saygılıgil Gündüz, F. D. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- Scognamilli, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. (Haz.: Çetin Şan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Soykan, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*. İzmir: Altındağ Matbaacılık.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şaşman Kaylı, D. (2011). *Kadın Bedeni ve Özgürleşme*. İzmir: İlya İzmir Yayınevi.
- Taylan, H. H. (2011). *Televizyonla Yetişmek: Televizyon Şiddetinin Etkileri Üzerine Bir Araştırma*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Tekelioğlu, O. (2017). *Televizyon Halleri: Dizi Dizi Türkiye*. İstanbul: Habitus yayıncılık.
- Yaşın Dökmen, Z. (2014). *Toplumsal Cinsiyet, Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yorar, G. (2015). *Yaratılış Mitolojileri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Zingsem, V. (1999). *Lilith: Adem'in İlk Karısı*. (Çev.: Devrim Doğan Yüzer). İzmir: İlya İzmir Yayınevi. (2007).

### Makaleler

Akkaş, İ. (2019). "Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları Çerçevesinde Ortaya Çıkan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı". *Ekev Akademi Dergisi*, ICOAEF Özel Sayısı, 97-117.

Akyıldız Ercan, C. (2013). "Mitolojide Çocuk Katili Kadınlar: Lilith, Lamia, Medea". *Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*, 5 (1), 89-103.

Arpacı, M. (2019). "Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası". *Fe Dergi*, 11 (1), 140-154.

Arslan, M. (2019). "Sinemada Kadın: Başka Dilde Aşk Filmi Üzerine Bir İnceleme". *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 12(1), 199-215.

Bakır, B., Onat, E. S. (2015). "Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü". *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 89-102.

Bayhantopçu, E. (2017). "Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği Üzerinde Yazılı Basında Kadın Temsilinin Rolü". *The Journal of Social Science*, 1(2), 83-93.

Bingöl, O. (2014). "Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’de Kadınlık". *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırma Dergisi*, 16(1), 108-114.

Çakmak, F., Bilişli, Y. (2019). “İdeoloji, Söylem ve İletişim Çalışmalarında Ruth Wodak”. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 99-124.

Çelik, H., Ekşi, H. (2008). "Söylem Analizi". *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27, 99-117.

Dozier, D., Lauzen, M. M. (2005). "Maintaining the Double Standard: Portrayals of Age and Gender in Popular Films" (Çifte Standardı Sürdürmek: Popüler Filmlerde Yaş ve Cinsiyet Tasvirleri). *Sex Roles*, 52(7), 437-446.

Eliuz, Ü. (2011). “Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak”. *Turkish Studies- International Periodical For The Languages*, 6(3), 221-232.

- Ercan, E. E., Demir, F.N. (2015) "Yetiştirme Kuramı: Anadolu Üniversitesi Fen Fakültesi'nde Yapılan Araştırma". *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 3(1), 127-142.
- İmran, U., Şimşek, S. (2004). "Kitle İletişim Araçlarındaki Reklamlarda Kadın ve Erkek Objelerinin Kullanılması". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11, 549-560.
- Kırca, S. (2000). "Kadın Dergileri: Popüler ve Politik Söylemin Buluştuğu Yer". *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 17(17), 143-155.
- Kurt Topuz, S., Erkanlı, H. (2016). "Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın ve Erkeğe Atfedilen Anlamların Metafor Yöntemiyle Analizi". *Alternatif Politika Dergisi*, 8(2), 300-319.
- Künüçen, H. H. (2001). "Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine". *Kurgu Dergisi*, 18 (18), 51-64.
- Nalbant, F., Korkmaz, T. (2019). "Feminist Teori Temelinde Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin Türkiye Bağlamında Değerlendirilmesi". *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (2), 165-186.
- Oktan, A., Küçükalkan, Y. (2013). "Kadının Şeytani Kimyası: Üçüncü Sayfa ve Kıskanmak filmlerinde Kadın Tipolojileri". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 16(64), 221-237.
- Sallan Gül, S., Altındal. Y. (2015). "Medyada Kadın Cinayeti Haberlerindeki Cinsiyetçi İzler: Radikal Gazetesi". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 24, 168-185.
- Serbest Yılmaz, B. (2017). "Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürleri". *İdil Dergisi*, 6(30), 667-685.
- Söğüt, F. (2019). "Yeni Medya Ve Temsil: İnternet Gazeteciliğinde Cinsiyet Kimliklerinin Sunumu". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 31, 213-231.
- Turgay, D. (2019). "Melodram ve Tragedyanın Ahlaki Evreninin Çağan Irmak Filmlerindeki Dönüşümü". *SineFilozofi Dergisi*, Özel Sayı, 396-414.

- Ünal, A. (2017). "Yahudi Geleneğinde Kadının Yaratılışı ve Lilit Efsanesi". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17(2), 103-115.
- Ünür, E. (2013). "Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsili". *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(2), 32-42.
- Vatandaş, C. (2007). "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı". *Sosyoloji Konferansları*, 35, 29-56.
- Yapar, A. (1999). "Kadın Dergilerinde Kadın İmgesinin Kullanımı". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 9, 71-79.
- Yeniçeri, Z. (2015). "İş Yaşamında Cinsiyetçiliğin Kökenleri: Lilith, Lucy ve Ardi". *Türk Tabipler Birliği Mesleki Sağlık ve Güvenlik Dergisi*, 13-17.
- Yıldırım, S. (2019). "Feminist Çalışmalarda Kadın Deneyimlerinin Önemi: Simone de Beauvoir örneği". *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 145-150.

### **Tezler**

- Akdede, F. (2018). *Türk Sinemasında Femme Fatale Karakterler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arslan, S. M. (2007). *Türk Sinemasındaki Tiyatro Kökenli Oyuncu ve Yönetmenler ve Sinemamıza Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aybakan Saliya, D. (2013). *Judith Butler ve Post-Modern Feminizm*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baş, E. (2011). *Türk Sinemasında Kötü Kadın İmgesi: Melodram Filmleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çoşkuner, C. (2013). *Simone De Beauvoir'in Özgürlük Anlayışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Dennon, A. (2017). *The Emergence Of The Feminist Fatale In American Film Noir*, (Master's Theses). Washington: Central Washington University The Graduate Faculty.
- Egeli Özgöcen, P. (2020). *Sembolizm'de Femme Fatale Ölümcül Kadın Teması*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Kelleci, Y. (2019). *1860-1950 Arası Türk Romanında "Ölümcül Kadın (Femme Fatale)" İmgesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Keskin, S. (2010). *Tarantino Sinemasında Kadının Sunumu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kutlu, A. (2010). *Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadının Sunumu: Kanal D'de Yayınlanan Yaprak Dökümü Dizisinde Kadın Karakterler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mutluer, O. (2008). *Yeni Yönelimler Çerçevesinde "Kara Film"*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oruç, K. (2014). *Sinema Oyunculuğu (Sinema ve Tiyatro Oyunculuğu İlişkisi)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Söğütlüler, T. (2018). *Türk Sinemasında Femme Fatale Karakter Temsili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tan, F. (2012). *İbrahim Tatlıses Sinemasında Kadın Temsilleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tokdemir, S. (2018). *Kötü Kadın\ İyi Kadın Zıtlığı: Masallarda Cadı Prototipinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldırım, A. (2004). *90'lerden Günümüze Türk Sineması'nda Çalışan Kadının Sunumu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

## İNTERNET KAYNAKLARI

Acar, F., Ayata, A., Ecevit, Y., Saktanber, A., Altunok, G., Aybars, A. İ., Çorbacıoğlu, G., Sarıtaş Eldem, C. T. (Mayıs 2013). *Türkiye'de Cinsiyet Eşitliğine Elverişli Ortamın Oluşturulması BM Ortak Programı Taslak Raporu*. [https://www.tbmm.gov.tr/komisyon/kefe/belge/Bilim%20Kurulu%20Raporu\\_May%C4%B1s%202013.pdf](https://www.tbmm.gov.tr/komisyon/kefe/belge/Bilim%20Kurulu%20Raporu_May%C4%B1s%202013.pdf) (Erişim Tarihi: 02.12.2020).

Aksungur, E. (2018). "Romantizm" <https://enginaksungur.wordpress.com/2018/03/05/romantizm/> (Erişim Tarihi: 29.06.2021).

Çelebi, D., Zimba, I. (2018). "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Kavramı". <https://www.evrensel.net/haber/348256/toplumsal-cinsiyet-ve-cinsiyet-kavrami> (Erişim Tarihi: 16.06.2020).

<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 29.10.2020).

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Mitoloji> (Erişim Tarihi: 29.10.2020).

<https://www.cnnturk.com/magazin/dizi/rejting-sonuclari-12-nisan-2021-uyanis-buyuk-selcuklu-cukur-yasak-elma-marasli-dizi-rejting-siralamasi> (Erişim Tarihi: 02.08.2021).

<https://medyanoz.org/Haber/21051/ZALIM-ISTANBUL-REYTINGLERI> (Erişim Tarihi: 02.08.2021).

RTÜK (2018). "Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması". <https://www.rtuk.gov.tr/assets/Icerik/AltSiteler/televizyonizlemeegilimleriarastirmasi2018.pdf> (Erişim Tarihi: 26.11.2020).

## ÖZGEÇMİŞ

|                         |                                                                             |
|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| <b>Kişisel Bilgiler</b> |                                                                             |
| Adı Soyadı              | Leyla KANCA                                                                 |
| Doğum Yeri ve Tarihi    |                                                                             |
| <b>Eğitim Durumu</b>    |                                                                             |
| Lisans Öğrenimi         | Atatürk Üniversitesi-İletişim Fakültesi<br>Gazetecilik                      |
| Y.Lisans Öğrenimi       | Atatürk Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü<br>Gazetecilik Anabilim Dalı |
| Bildiği Yabancı Diller  | İngilizce                                                                   |
| <b>İş Deneyimi</b>      |                                                                             |
| Stajlar                 | Bakırköy Gazetesi-İSTANBUL                                                  |
| Projeler                | ---                                                                         |
| Çalıştığı Kurumlar      | Bakırköy Gazetesi-İSTANBUL                                                  |
| <b>İletişim</b>         |                                                                             |
| E-Posta Adresi          |                                                                             |
| Tarih                   | 24.08.2021                                                                  |