Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

İletişim Bilimleri Bilim Dalı

# TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE MUHAFAZKÂR/DİNDAR KADIN TEMSİLİ: KIZIL GONCALAR ÖRNEĞİ

Dila Gül OKUMUŞ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2026

# TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE MUHAFAZKÂR/DİNDAR KADIN TEMSİLİ: KIZIL GONCALAR ÖRNEĞİ

Dila Gül OKUMUŞ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

İletişim Bilimleri Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2026

# KABUL VE ONAY

Dila Gül OKUMUŞ tarafından hazırlanan "Türk Televizyon Dizilerinde Muhafazakâr/Dindar Kadın Temsili: Kızıl Goncalar Örneği" başlıklı bu çalışma, 08. 01. 2026 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Burcu ŞİMŞEK (Başkan)

Doç. Dr. Şengül İNCE (Danışman)

Doç. Dr. Deniz TANSEL İLİC (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

# YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan ***"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

……/……/……

**[İmza]**

**Dila Gül OKUMUŞ**

[1] *"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"*

*(1) 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) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten 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.*

*(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık 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.*
*Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir*

***** Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.***

# ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Şengül İNCE** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

***Dila Gül OKUMUŞ***

# ADAMA SAYFASI

Desteğini her zaman hissettiğim annem Arzu OKUMUŞ'a

# ÖZET

OKUMUŞ, Dila Gül. *Türk Televizyon Dizilerde Muhafazakâr/Dindar Kadın Temsili Kızıl Goncalar Örneği,* Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2026.

Bu tez, Türk televizyon dizilerinde dindar/muhafazakâr kadın temsillerini *Kızıl Goncalar* dizisi üzerinden incelemektedir. Dizi, dindar/muhafazakâr kadınların Türk televizyonlarında ilk kez tarikat içinde gösterilmesiyle dikkat çekmektedir. Aynı zamanda, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) tarafından uygulanan yayın durdurma ve para cezaları, *Kızıl Goncalar'ın* yalnızca bir televizyon dizisi olarak değil, kamusal alanda geniş tartışmalarda yer alan bir metin olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Bu yönüyle dizi hem sunduğu temsil biçimleri hem de yarattığı tartışmalar doğrultusunda araştırmanın örneklemi olarak seçilmiştir.

Çalışma, dizide dindar/muhafazakâr kadınların nasıl temsil edildiği sorusundan hareketle; annelik, evlilik, mekân ve mahremiyet temalarıyla yanı sıra kadınların hem kendi aralarında hem de seküler kadınlarla kurdukları ilişkiler betimsel analiz yöntemiyle incelenmektedir. Bu temalar doğrultusunda dindar/muhafazakâr kadın karakterlerin gündelik yaşam pratiklerinin, toplumsal rollerinin ve kadınlık deneyimlerinin televizyon anlatısı içinde nasıl kurulduğu ele alınmaktadır. Bu doğrultuda tez dini kurallar ve tarikat yapısının kadınların yaşamlarını nasıl şekillendirdiğini; kadınların toplumsal konumlarının dizi anlatısı içerisinde hangi bağlamlar ve karşıtlıklar üzerinden görünür kılındığını incelemeye odaklanmaktadır.

**Anahtar Sözcükler**

Kızıl Goncalar, temsil, medya, kadın, muhafazakârlık, dindarlık

# ABSTRACT

OKUMUŞ, Dila Gül. *Representation of Conservative/Religious Women in Turkish Television Series: The Case of Kızıl Goncalar*, Master's Thesis, Ankara, 2026.

This thesis examines the representation of religious/conservative women in Turkish television series through the case of *Kızıl Goncalar*. The series draws attention as it is the first time that religious/conservative women have been portrayed within a sectarian (tarikat) structure on Turkish television. Moreover, the broadcast suspensions and monetary fines imposed by the Radio and Television Supreme Council (RTÜK) led *Kızıl Goncalar* to be evaluated not merely as a television series, but also as a text that generated wide-ranging public debate. In this respect, the series was selected as the sample of the study due to both the forms of representation it offers and the discussions it has provoked.

Departing from the question of how religious/conservative women are represented in the series, the study analyzes, through a descriptive analysis method, the themes of motherhood, marriage, space, and privacy, as well as the relationships women establish both among themselves and with secular women. Within the framework of these themes, the thesis addresses how the everyday life practices, social roles, and experiences of womanhood of religious/conservative female characters are constructed within the television narrative. Accordingly, the thesis focuses on examining how religious rules and the sectarian structure shape women's lives, and through which contexts and oppositions women's social positions are rendered visible within the narrative of the series.

**Keywords**

*Kızıl Goncalar*, representation, media, woman, conservatism, religiosity

# İÇİNDEKİLER

**KABUL VE ONAY……İ**
**YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI……..İİ**
**ETİK BEYAN……...İİİ**
**ADAMA SAYFASI.....İV**
**ÖZET……...V**
**ABSTRACT……...Vİ**
**İÇİNDEKİLER.....VII**
**TABLOLAR DİZİNİ…….....IX**
**FOTOĞRAFLAR DİZİNİ……..X**
**GİRİŞ……....1**
**1. BÖLÜM: KURAMSAL ÇERÇEVE……..6**
**1.1.TEMSİL.....6**
**1.2. MEDYADA TEMSİL VE KADIN……..9**
**1.3. DİNDAR/MUHAFAZAKÂR KADIN……...15**
1.3.1. Muhafazakârlık……...15
1.3.2. Dindarlık……17
1.3.3. Muhafazakâr/Dindar Kadının Yaşamı…… 21
**1.4. MEDYADA DİNDAR/MUHAFAZAKÂR KADIN TEMSİLİ…….. 24**
**2. BÖLÜM: YÖNTEM…….. 28**
**3. BÖLÜM: BULGULAR……. 33**
**3.1. FARKLI DÜNYALAR ARASINDA GERİLİM VE ORTAKLIKLAR…....36**
3.1.1. “Biz” ve “Onlar”.....36
3.1.2. Aynı Yolda, Öteki Adımlar……42
3.1.3. Birleşen Yollar……46
**3.2. EVLİLİK…….……49**
3.2.1. Evliliğe Giden Yol……..50
3.2.2. İdeal Eş ve Aile……...52
3.2.3. Çok Eşlilik……..54

3.2.4. Boşanma……56
**3.3. ANNELİK……60**
3.3.1. Makbul ve İdeal Anne Miti……60
3.3.2. Tarikatta İdeal Annelik……...64
**3.4. MAHREMİYET…… 66**
3.4.1. Örtünme……..67
3.4.2. Kadın-Erkek İlişkileri……68
**3.5. KADINLARIN MEKÂNLARI……..72**
3.5.1. Ev……72
3.5.2. Mutfak…… 75
3.5.3. Okul…… 77
3.5.4. Sosyalleşme Mekânları……...79
**SONUÇ……... 82**
**KAYNAKÇA……..86**
**EK 1 ORJİNALLİK FORMU…… 100**
**EK 2 ETİK KURUL MUAFİYET FORMU (YA DA İZNİ).....102**

# TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 3.1. Oyuncu kadrosu ve karakterler ……34

# FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 3.1 Mira saçını tarıyor (2. bölüm).....40

Fotoğraf 3.2 Zeynep başını mesh ediyor (2. bölüm).....40

Fotoğraf 3.3 Meryem ve Beste (10. bölüm).....42

Fotoğraf 3.4 Hande'ye taş atan çocuk (14. bölüm).....43

Fotoğraf 3.5 Meryem'in tarikattan gidişi (17. bölüm).....46

Fotoğraf 3.6 Hasna ve Müyesser (4. bölüm).....48

Fotoğraf 3.7 Mira ve Zeynep (12. bölüm).....50

Fotoğraf 3.8 Birgül ve Hande (6. bölüm).....51

Fotoğraf 3.9 Feyza ve Affan evleniyor (12. bölüm).....54

Fotoğraf 3.10 Zeynep ve Cüneyd evleniyor (3. bölüm).....55

Fotoğraf 3.11 Feyza Zeynep'i eğitiyor (4. bölüm).....56

Fotoğraf 3.12 Naim, Nadire ve Meryem (17. bölüm).....59

Fotoğraf 3.13 Meryem mehir kağıdını yakıyor (17. bölüm).....62

Fotoğraf 3.14 Meryem ve Zeynep .....65

Fotoğraf 3.15 Beste ve Mira (7. bölüm).....67

Fotoğraf 3.16 Feyza ve Hasna (2. bölüm).....69

Fotoğraf 3.17 Nadire ve Efe (3. bölüm).....70

Fotoğraf. 3.18 Zeynep salıncakta sallanıyor (5. bölüm).....71

Fotoğraf 3.19 Meryem, Zeynep ve Naim (5. bölüm).....77

Fotoğraf 3.20 Hasna ve Sadi (2. bölüm).....78

Fotoğraf 3.21 Börek işletmesi (2. bölüm).....80

Fotoğraf 3.22 Kur'an Kursu (1. bölüm).....81

Fotoğraf 3.23 Birgül, Hande ve öğrenciler (15. bölüm).....82

Fotoğraf 3.24 Mescit düzeni (1. bölüm).....83

# GİRİŞ

Stuart Hall'a göre temsil, zihinlerimizde dil aracılığıyla kavramlar için anlam üretme eylemidir. Kavramlar ve diller, gerçek dünyaya ait nesneleri, insanları, olayları veya kurgusal nesnelerin dünyasını işaret etmemizi sağlayan bir bağdır (2017, s. 23). Ayrıca temsil, bir kültüre ait kişiler arasında anlamın üretildiği ve iletildiği sürecin önemli bir parçasıdır. Bu süreç, bir şeyleri temsil eden sözcüklerin, işaretlerin ve kelimelerin kullanımını içerir (Hall, 2017, s. 15). Temsil edilmek istenen kavramlar veya sembollerin anlam üretimi ve iletimi göz önüne alındığında, bu sürecin en etkili biçimde medya tarafından gerçekleştirildiği söylenebilir. Medya aracılığı ile oluşturulan temsiller, toplumsal değerler, kültür ve ideolojiler tarafından şekillendirilmektedir. Temsil, yalnızca bireyler için dünyayı ve yaşamı anlamlandırmakla kalmaz aynı zamanda sunduğu gerçeklikle bireylerin gerçek dünyaya ilişkin deneyim ve yorumlarını önemli ölçüde inşa etmektedir (Sönmez, 2014, s. 114). Bu nedenle, medya tarafından sunulan içerikler ve temsiller üzerine yapılacak analizlerde, neyin/kimin hangi bağlamla, nasıl ve neden öyle temsil edildiği kadar nelerin/kimin temsil edilmediği, hangi konuların nelerle ilişkilendirildiği dikkate alınmalıdır.

Tüm medya metinleri çeşitli temsillerle, izleyici/okuyucuların anlam dünyasını şekillendirir. Diziler de bir medya metni olarak izleyicisinin anlam dünyasını şekillendirmekte güçlü bir araç olabilir. Çeşitli karakterler, durumlar ve olaylarla kurulan diziler, izleyiciye belli temsiller sunar. Televizyon dizilerinde inşa edilen ve sürekli olarak yeniden üretilen temsiller, ilişkili olduğu gerçekliği güçlendirir. Televizyon dizilerinde sıklıkla karşılaştığımız kadın temsilleri de kadınların toplumsal alandaki varlığını, görünme biçimlerini ve konumunu belli şekillerde temsil etmektedir. Yapılan çalışmalar, televizyon dizilerinde kadınların temsiline dikkat çekerek, temsillerin genellikle eril bakış açısıyla ele alındığını göstermektedir. "*Öyle Bir Geçer Zaman Ki*" (Küçük ve Koçak, 2022), "*Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz*" (Bolat, 2017), "*Hercai*" (Sandıkçı, 2021), "*Kadın*" (Şakrak, 2020; Polat, 2019), "*Medcezir*" ve "*Paramparça*" (Bikiç ve Ercan, 2019) ve "*Yaprak Dökümü*" (Aytekin, 2018) gibi diziler üzerinde yapılan çalışmalarda kadınların yabancı, anne, nesne, kurban, masum, duygusal, pasif, anaç, güçsüz, fettan ve cinsel obje olarak temsil edildiği ortaya konmuştur. Bununla birlikte, 2012-2014 yıllarında

televizyonda yayınlanmaya başlayan *Huzur Sokağı* (2012) ve *Diğer Yarım* (2014) dizileri ise kadının bu temsil biçimlerine dindar kadın/muhafazakâr kadın temsilini de eklemiştir. 2014 yılında yayınlanan *Huzur Sokağı*[1] dizisi üzerine yapılan "*Televizyon Dizilerinde Dindarlığın Temsili: Huzur Sokağı Üzerinden Bir İnceleme*" (Sönmez, 2014) başlıklı çalışmada, dindarlık kavramının dizilerde nasıl temsil edildiği göstergebilim ve yapısalcılık bağlamında incelenerek, dizide dindar olanların yüceltildiği, dindar olmayanların ise dışlandığı sonucuna ulaşılmıştır (Sönmez, 2014). Benzer bir şekilde, 2018 yılında *Diğer Yarım*[2] dizisi üzerine yapılan çalışmada başörtülü kadının nasıl temsil edildiği metin analiz yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmada başörtülü kadının fedakârlık, sabır ve aileye bağlılık gibi değerlerle tanımlandığına ulaşılmıştır (Yel, 2019).

2022 yılında yayınlanmaya başlayan *Kızılcık Şerbeti*[3] dizisi, medyada dindar/muhafazakâr temsillerin yeniden akademik araştırmalarda konu edinilmesine zemin hazırlamıştır. Bu dizi üzerinden yapılan çalışmalar, dindar, geleneksel, muhafazakâr, modern, seküler kimliklerin temsili, kuşaklararası annelik algıları, dini söylem ve politik kutuplaşma konuları metin analizi, içerik analizi, söylem analizi ve alımlama yöntemi ile incelenmiştir (Ülken, 2023; Çetin, 2023; Doğan, 2023; Öztürk, 2024; Kazaz ve Say, 2024; Üstün ve Tor, 2024; Demirkol, 2025; Arıcı ve Çetin, 2025; Efe, 2024). Bu araştırmaların sonucunda ise, dindar/muhafazakâr kimliklerin, anaç, gelenek ve göreneklerine bağlı, kendi kültürünün dışına çıkmak istemeyen ve bu nedenle yalnızca aynı kültürel yapıya sahip insanlarla vakit geçirmeyi tercih eden bireyler olarak temsil edildiği, seküler kimliklerin ise, kariyer odaklı, anne imajından uzak, gelenek ve göreneklerle bağ kurmakta zorlanan temsiller olduğuna ulaşılarak, dindar/muhafazakâr ve seküler temsilin birbirleriyle kutuplaştırıldığı fark edilmiştir.

2023 yılında Now Tv'de *Kızıl Goncalar*[4] adlı dizi yayınlanmaya başlamıştır. Dizi, tarikat mensubu bir annenin kızının eğitim görmesi için başlattığı mücadele etrafında şekillenirken aynı zamanda seküler ve muhafazakârlar arasındaki gerilimlere ve tarikat yaşamına dair içerikler de yayınlamıştır. Dizi ilk bölümünden sonra dikkatleri üzerine çekmiş ve ikinci bölümünde (25 Aralık 2023) tarikat mensubu bir ailenin reşit olmayan kız

[1] Set Film. (2012-2014). Huzur Sokağı [Televizyon Dizisi] 67 Bölüm. ATV.
[2] Mint Prodüksiyon. (2014-2014). Diğer Yarım [Televizyon Dizisi]. 23 Bölüm. ATV.
[3] Gold Film. (2022-Günümüz). Kızılcık Şerbeti [Televizyon Dizisi]. Show TV.
[4]

çocuğunu evlendirmesi kamuoyunda tartışmalara neden olmuştur. Bunun sonucunda diziye dair Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'na (RTÜK) 36 bin şikâyet iletilmiş ve dizinin dini hassasiyetlere sahip toplum kesimlerini aşağıladığı gerekçesiyle para cezası ve iki hafta yayının durdurulmasına karar verilmiştir (Gündoğmuş, 2023)[5]. Söz konusu karar, toplumda iki farklı görüşün karşı karşıya gelmesine neden olmuştur. Bir kesim, dizide gösterilen dindar ailenin hain, tecavüzcü ve ahlaksız olarak tasvir edildiğini belirterek dizinin boykot edilmesi gerektiğini savunurken (Haber House, 2023)[6], diğer kesim ise dizinin toplumsal gerçekleri yansıttığını ve alınan cezaların haksız olduğunu öne sürerek diziyi desteklemiştir (Cüneyt Özdemir, 2024)[7]. Dizinin kısa sürede Türkiye'nin gündemine oturması, yarattığı yoğun tartışmalar ve RTÜK tarafından uygulanan yaptırımlar, bu çalışmanın yapılmasına zemin hazırlamıştır.

Bu tartışmaların ardından, 2023 yıllarında *Kızıl Goncalar* dizisine ilişkin herhangi bir akademik çalışmanın bulunmaması, literatürde önemli bir boşluğa işaret etmekteydi. Ancak tez yazım süreci devam ederken dizi üzerine farklı yaklaşımlar içeren çeşitli akademik çalışmalar yayınlanmaya başlamıştır (Kaymak, 2024; Gökalp, Elitaş ve Elitaş, 2024; Aydos, 2024; Kazaz ve Say, 2024; Yetkiner ve Öztürk, 2024; Yenigün Altın ve Altay, 2025; Ünür, 2025; Kandemir, 2025; Şahin Demirkol, 2025).

Kaymak (2024), alımlama analizi yöntemiyle dizide yer alan muhafazakâr ve seküler temsillerin, hangi mesajları ürettiğini ve bu mesajların izleyiciler tarafından nasıl algılandığını incelemiştir. Çalışmada, dizinin izleyiciler tarafından muhafazakâr ve seküler kimliklerin karşıtlığı üzerinden okunduğu, ancak bu karşıtlığın yanında uzlaşıya işaret eden anlatıların da önemli bir yer tuttuğu ortaya konulmuştur.

---

[5] Gündoğmuş, Y. N. (2023, 28 Aralık). *Rtük ten "Kızıl Goncalar" Dizisine Üst Sınırdan Ceza*. Anadolu Ajansı. 5 Ekim 2024 tarihinde https://www.aa.com.tr/tr/gundem/rtukten-kizil-goncalar-dizisine-ust-sinirdan-ceza/3094518#:~:text=T%C3%BCrkiye%20Futbol%20Federasyonu'nun%20%C5%9Fikayet,s%C4%B1n%C4%B1rdan%20idari%20para%20cezas%C4%B1%20uygulad%C4%B1 adresinden erişilmiştir.

[6] Haber House (2023, 25 Aralık). *Halil Konakçı Hoca'dan Olay Kızıl Goncalar Sözleri* [Video]. YouTube. 6 Ekim 2024 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=PhlZQpz3fqY adresinden erişilmiştir.

[7] Özdemir, C. Cüneyt Özdemir. (2024, 23 Ocak). *Kızıl Goncalar ve Kızılcık Şerbeti Aslında Ne Anlatıyor* [Video]. YouTube. 5 Ekim 2024 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=DsyZM6I6Kkc&t=3s adresinden erişilmiştir.

Yenigün Altın ve Atay (2025) da alımlama analizi yöntemiyle dizinin birinci sezonunun izleyiciler tarafından nasıl anlamlandırıldığını ele almıştır. Çalışma, dizide seküler-muhafazakâr yaşam tarzlarına ilişkin karşıtlıkların sunulması ve diziye yönelik sansür ve yasaklama tartışmalarının, izleyicide merak duygusu yaratarak dizinin izlenirliğini arttırdığına ulaşmıştır.

Gökalp, Elitaş ve Elitaş (2024), içerik analizi yöntemiyle dizide dini söylemlerin ve tarikatın nasıl inşa edildiğini incelemiştir. Araştırmada *Kızıl Goncalar* dizisinde tarikatın erkek egemen ve hiyerarşik bir yapı içinde temsil edildiği, kadınların ise bu yapı içinde çeşitli sınırlandırmalara maruz kaldığı sonucuna varılmıştır.

Aydos (2024) Türkiye'deki politik muhafazakâr-seküler kutuplaşmanın dizide nasıl temsil edildiğini eleştirel söylem analiziyle ortaya koymayı amaçlamış ve dizinin bu kutuplaşmayı tek taraflı olarak değil, her iki kesimin bakış açısını görünür kılmaya çalışan bir anlatı sunduğu sonucuna ulaşmıştır.

Kazaz ve Say (2024), içerik analizi yöntemiyle muhafazakâr-seküler temsilleri inceleyerek örneklem olarak *Kızıl Goncalar* ve *Kızılcık Şerbeti* dizilerini karşılaştırmıştır. Çalışmada *Kızıl Goncalar* dizisinde muhafazakâr temsillerin tarikat ve din üzerinden yoğun bir denetim ve baskı içerisinde sunulduğu; *Kızılcık Şerbeti* dizisinde ise muhafazakâr bireylerin daha çok aile içi ilişkiler ve geleneksel roller aracılığıyla temsil edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Seküler karakterlerin *Kızıl Goncalar*'da eğitim ve bireysel özgürlükler üzerinden modern değerlerle ilişkilendirildiği, *Kızılcık Şerbeti'*nde ise bireysel özgürlükler, modern yaşam tarzı ve toplumsal değişim ile ön plana çıktığı tespit edilmiştir.

Yetkiner ve Öztürk (2024), dizide seküler ve dindar bireylerin temsillerini sosyolojik analiz yöntemiyle ele almıştır. Çalışmada seküler yaşam tarzının akıl, bilim ve ilerleme ile özdeşleştirildiği; dindar kimliğin ise özellikle kadınlar üzerinden kaderci ve sorgulamayan bir yaşam tarzı içinde sunulduğu sonucuna ulaşılmıştır. Dizinin ilk bölümlerinde seküler ve muhafazakâr kesimlerin çatışma içinde gösterildiği, ancak anlatı ilerledikçe bu kesimlerin birbirlerini tanımaya başladıkları ve yaşam alanlarına saygı duydukları tespit edilmiştir.

Ünür (2025) söylem analizi yöntemiyle dizide dindar-seküler kimlik çatışmalarının nasıl kurulduğunu ve bu çatışmaların anlatıyı nasıl şekillendirdiğini incelemiştir. Çalışmada iki ideolojinin mekânsal düzenlemeler, dış görünüş, evlilik, aile ilişkileri ve dini değerleri üzerinden karşılaştırıldığı; hiçbir kesimin tamamen olumlu ya da olumsuz şekilde temsil edilmediği sonucuna ulaşılmıştır.

İçerik analizi yöntemiyle gerçekleştirilen çalışmada Kandemir (2025), dizideki dindar temsillerin hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle sunulduğunu ortaya koymuştur. Çalışmada, dindar tipolojilerin kutuplaştırıcı olmaktan ziyade, tarafsız bir bakış açısıyla yansıtıldığı tespit edilmiştir.

Son olarak Şahin Demirkol (2025), tez çalışmasında *Kızılcık Şerbeti* ve *Kızıl Goncalar* dizilerinde muhafazakâr ve seküler kadın temsillerinin toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde nasıl kurulduğunu içerik analiz yöntemiyle incelemiştir. Çalışmada, seküler kadınların daha çok özgürlük, eğitim ve kamusal alandaki görünürlük üzerinden temsil edildiği; muhafazakâr yapılarda ise kadın temsillerinin aile bütünlüğünü koruma, fedakarlık ve geleneksel rollerle sınırlandırıldığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte her iki dizide de seküler ve muhafazakâr karakterlerle ilişkin bazı temsillerin farklı sunulduğu veya zaman içinde dönüşüm geçirdiğine ulaşılmıştır.

Bu çalışma ise söz konusu yaklaşımlardan farklı olarak yalnızca *Kızıl Goncalar* dizisine odaklanmakta ve analizini sadece dindar/muhafazakâr kadın temsilleriyle sınırlandırmaktadır. Araştırmada tüm çalışmalardan farklı olarak betimsel analiz yöntemi kullanılarak, dindar/muhafazakâr kadınların tarikat ve dini kurallar içerisinde gündelik yaşamlarını nasıl sürdürdükleri incelenmekte; kadınların annelik, evlilik, mekân ve mahremiyet gibi alanlarda nasıl temsil edildikleri bu temalar üzerinden ele alınmaktadır. Bununla birlikte çalışma, dindar/muhafazakâr kadınların hem seküler hem de tarikat içindeki diğer kadınlarla olan ilişkilerini analiz ederek, kadınlar arası ilişkileri de görünür kılmaktadır. Bu yönüyle çalışma, *Kızıl Goncalar* dizisinde dindar/muhafazakâr kadın temsillerine odaklanan mevcut literatürden yöntemsel ve içerik olarak ayrılarak literatüre özgün bir katkı sunmaktadır.

# 1. BÖLÜM

# KURAMSAL ÇERÇEVE

## 1.1. TEMSİL

Temsil, dil yoluyla anlam üretim sürecidir. Bu süreçte birey, dünyayı anlamlandırmak ve başkalarına aktarmak için dil ve işaretler aracılığıyla onu yeniden inşa etmektedir (Hall, 2017, s. 40). Bu bağlamda Hall, temsil kavramının iletişim ve kültürel çalışmalardaki önemini *The Work Of Representation* (1997) adlı eserinde açıklamakta ve *Shorter Oxford English Dictionary'de* yer alan temsil tanımına değinmektedir:

> "Bir şeyi temsil etmek, onu tanımlamak ya da tarif etmek, betimlemek, resmetmek ya da hayal gücü yoluyla onu zihinde canlandırmaktır; zihnimize ya da duyulara onun suretini yerleştirmektir. Örneğin, "Bu resim Habil'in Kabil tarafından öldürülmesini temsil ediyor." cümlesinde olduğu gibi. Temsil etmek, aynı zamanda simgelemek, kastetmek, örnek oluşturmak, yerini tutmak anlamına da gelir. Örneğin "Hıristiyanlıkta, haç İsa'nın çektiği acıları ve çarmıha gerilmesini temsil eder" cümlesinde olduğu gibi." ( 2017, s. 24)

Ancak, ona göre bu tanım oldukça yetersizdir. Bu nedenle Hall, temsil kavramını farklı bir şekilde açıklamaya çalışır. Ona göre temsil, yalnızca anlamın aktarımı olarak sınırlanmaz, anlamın üretim yeri olarak da değerlendirir. Bu üretimde bireyler, kendi kültürel ve toplumsal bağlamlarından hareketle dünyayı alımlar, yorumlar ve anlamlandırırlar (Hall, 2017, s. 85). Bu süreçte temsil, izleyicinin neyi nasıl anlayacağını önceden belirleyen pasif bir yapı olarak ele alınmaz. Aksine, sözlü, yazılı veya ikonik göstergeler "gerçek" dünyada mevcut olanı yansıtmak yerine, aktif bir şekilde anlam üreterek, anlamın değişimine katkı sağlar (Çelenk, 2005, s. 81). Örneğin bir televizyon reklamında kadının figürünün ev içindeki rollerle sınırlandırılması, buna karşın erkek figürün kamusal alanda gösterilmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin tekrarlanmasına neden olmaktadır. Bu tür temsiller, gerçek dünyada çalışan kadın imgesini görünmez kılmakla kalmaz, aynı zamanda kadının ev içinde bulunması gerektiği olgusunu vurgulayarak, sadece erkeği iş hayatının merkezi bir

öznesi olarak konumlandırır. Bunun gibi örnekler, temsil edilen şeyin, doğrudan yansıtmadığına, imge ve metinlerle yeniden inşa edildiğini kanıtlamaktadır (Marshall, 1999, s. 725)

İnşa sürecinde, temsil iki sisteme ayrılır. İlk sistem, her türlü nesne, insan ve olayın zihinsel olarak var olup ilişkilendirilebilindiği yapılardır. Hall, bu yapıların yokluğunda dünyanın anlaşılmayacağını, dolayısıyla dünyayı temsil eden nesnelerin zihnimizde ve dış dünyada yer alan şeylerin anlamlandırılmasına aracılık ettiğini belirtir. Bu anlamlandırma süreci, zihnimizde oluşan kavramların görsel sistemine dayanmaktadır. Bir diğer temsil sistemi ise, doğrudan göremediğimiz, dokunamadığımız ve hissedemediğimiz soyut olgular için kavram oluşturulmasına dayanmaktadır. Bu durumda, bireyler soyut kavramlara ilişkin anlamları dil yoluyla oluştururlar (Hall, 2017, s. 25-26). Bu nedenle, bireylerin doğrudan gözlemleyemediği "adalet", "özgürlük" veya "iyilik" gibi soyut kavramlar, dilsel işaretler ve sembolik göstergelerle temsil edilir. Hall bu temsil sisteminin, ilk olarak Saussure tarafından ortaya atıldığını söylemektedir (2017, s. 42). Saussure, çeşitli kültürel alanlardaki temsil sorununa yönelik göstergebilimsel bir yaklaşımı ortaya koyarak dilin işaretler sisteminden bahseder. Bahsettiği işaretler sistemini "gösteren" ve "gösterilen" olarak iki unsura ayırır. Ona göre, gösteren, kelime, görüntü veya fotoğraf gibi somut bir form aracılığıyla ifade edilirken, gösterilen kafadaki var olan fikri temsil etmektedir (1998, s. 108). Bu bağlamda, bu iki kavram bir araya gelerek bir anlam oluşturur ancak gösteren, ifade ettiği kavram açısından özgür bir seçim olmak dışında, toplum açısından zorunlu olarak benimsetilip, dilin belirlediği göstergeden başkasının yerine konamaz. Ancak aynı zamanda, gösteren tarihsel süreç içerisinden değişime uğrayabilir. Bu durum, farklı dönemlerde ve kültürel bağlamlarda kullanılan kelimenin yapısal olarak dönüşmesini sağlayabilir (Saussure, 1998, s. 116-125). Bu doğrultuda Hall, Saussure'ün düşüncelerinden hareketle, temsil sisteminin dinamik bir yapı olduğunu aynı zamanda anlamın dil ve kültürle sürekli olarak evrildiğini savunur. Ona göre, kültür ve dilin değişkenliği, temsilin anlamına bir belirsizlik katmaktadır. Bu durum "anlamı anlamak" sürecinin, aktif bir yorumlama eylemiyle bağlantılı hâle gelmesine yol açar (Hall, 2017, s.45). Bu bağlamda Hall, temsilin anlam, dil ve kültürle olan ilişkisini inceleyerek, süreci üç farklı yaklaşımla tanımlar. *Yansıtıcı yaklaşım*, nesne, kişi veya düşüncenin dünyada olduğu gibi direkt olarak yansıtılmasıdır. Bu yaklaşımda, görsel işaretler ve nesneler,

temsil ettikleri nesnelerin şekil ve dokusuyla ilişkili olarak sunulur. Bireylerin, konuştukları nesnenin belirli bir kelime veya görüntü ile ilişkilendirilen kodu biliyor olmaları, bu yaklaşımın temelini oluşturmaktadır. Dolayısıyla, kodları bilen bireyler, yansıtıcı yaklaşım çerçevesinde birbirlerini anlamakta zorluk çekmezler (2017, s. 35). İkinci yaklaşım olan *kasıtlı yaklaşım* yansıtıcı yaklaşımın aksine, dili kullanan kişinin kendi yorumlarına dayanarak anlam yaratmasıdır. Hall'a göre, bu yaklaşımda kelimeler, söz sahibinin vermeye çalıştığı anlamı ifade eder. Ancak, kişilerin dünyayı görme biçimlerini ve kendilerine özgü düşüncelerini aktarmaları anlamlı olsa da dilin tamamen bireye özgü bir şekilde anlam oluşturması, dilin işlevselliğini kısıtlamaktadır. *İnşacı yaklaşım* ise anlamın dil yoluyla inşa edilmesine yoğunlaşır (2017, s. 36). Bu bağlamda Çelenk, Hall'un inşacı yaklaşımıyla, temsilin dil ve anlamı kültüre bağlandığını ifade eder. Devamında, Hall'un dili bir "anlamlandırma pratiği" olarak ele aldığını ve her temsil sisteminin dil aracılığıyla temsilin ilkelerine göre çalıştığını öne sürer (2005, s. 81). Bu yaklaşıma göre temsil, bireyin dünyayı algılamasından çok dilsel ve kültürel süreçlerle yeniden inşa edilir. Örneğin "ağaç" kavramı bir resim, fotoğraf ya da yazılı metin olarak bireyin zihninde yeni bir anlam kazanır. Bu imgeler, fiziksel bir ağacı doğrudan kopyalayamaz, aksine bireyin kültürel ve dilsel bağlamına göre yeniden şekillenen bir temsil oluşturur (Marshall, 1999, s. 725). Bu yaklaşımlar, yalnızca somut kavramlar için değil aynı zamanda soyut kavramların temsilinde de kullanılmaktadır. Bu noktadan hareketle, göremediğimiz, dokunamadığımız veya hissedemediğimiz şeyler, "kavramsal haritalar" vasıtasıyla veya görsel dilde gerçeğe benzeyen semboller yoluyla anlaşılır (Hall, 2017, s. 36).

Aynı dili konuşan, aynı kültürel ve kavramsal haritaya sahip bireyler, temsillerin hangi kavramı ifade ettiğini, nesnelerin sabit bir biçimde somutlaştırılmasıyla anlamlandırırlar. Bu anlamlandırma süreci, temsilin kendini kodlamasıyla gerçekleşir. Kodlamayla birlikte, bireyler kod sistemini öğrenir ve kendi kültürlerinin üyesi haline gelirler. Bireyler, kodları sürekli olarak kullanarak, bu sistemi içselleştirir. Böylece, kodlar, kavramsal ve dilsel sistem arasındaki ilişkileri düzenleyerek anlamlı bir iletişimi mümkün kılar (Hall, 2017, s. 31-32). Bu süreçte, bireylerin ortak kodlara dayalı olarak iletişim içinde bulunmaları, dilsel ve kültürel bütünlüğün oluşmasını sağlar.

Bu bağlamda toplum tarafından kullanılan ve anlamlandırılan toplumsal pratikler, temsiller, dil ve gelenekler o toplumun kültürü olarak değerlendirilir. Kültür ise, bireysel olmaktan ziyade belli bir grup insan tarafından anlamları ifade etmek için kullanılan bir sistemdir (Yaylagül, 2006, s.111). Dolayısıyla, kültürün, bireysel olmaktan ziyade toplumsal bir kolektiflik halinde ifade edilmesi, bireyin zihnindeki anlam dünyasının kültürel ve dilsel bağlam tarafından şekillendiğini ortaya koyar. Ancak Hall, bu kodların anlamlandırılmasının kültürden kültüre veya dönemden döneme değiştiğini vurgular. Ona göre, anlamlandırma süreci durağan değil, sürekli bir değişim süreci içindedir (Hall, 2017, s. s. 34). Bu açıdan bakıldığında ise, kültürel pratikler ve kodlar bir yandan toplumsal kolektif yoluyla bireylerin anlam dünyasını şekillendirirken, diğer yandan tarihsel ve kültürel değişime göre yeniden yorumlanabilmektedir. Bu doğrultuda, farklı kültürlere mensup bireyler hem bulunduğu çevreyi farklı bir şekilde algılar hem de farklı düşünme kalıpları sergilerler (Kartarı, 2001, s.103). Hall bu durumu açıklamak için trafik ışıkları örneğini vermektedir. Kırmızı ve yeşil ışığın "dur" ve "geç" anlamı, gelenekler aracılığıyla kültürümüze aktarılarak, zamanla evrenselleşmiş ve bir kod haline gelmiştir. Bu kodlara aşina olmayan bireyler ise ya bu renkleri anlamamış ya da onları farklı bir şekilde yorumlayarak, onlara başka anlam yüklemiştir (Hall, 2017, s.38). Bunun dışında kültürel kodlar, sadece bireylerin çevrelerini algılamasını ve anlamlandırmasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda bireyler arası ilişkileri şekillendirerek, bireylerin kendisini ve diğerlerinin nasıl konumlandırılacağını belirlemiştir (Kartarı, 2001, s. 106). Aile, eğitim, medya ve gündelik yaşam aracılığıyla içselleştirilen bu konumlandırma süreci, bireyin kendisini ve "öteki" olanı tanımasına olanak sağlamış, aynı zamanda olumlu veya olumsuz duyguların oluşmasına ve kimin benimsenip kimin dışlanması gerektiğinin belirlenmesine zemin hazırlamıştır (Kartarı, 2001, s. 197; Hall, 1997a, s. 9-10). Medyanın, kimlikleri tanımak, onlar hakkında fikir edinmek hatta karar vermekteki rolü daha geniş bağlamda bireylerin anlam dünyasını şekillendirmesi, olaylar, olgular ve kişiler hakkında karar vermesindeki önemi kimi zaman yüz yüze etkileşimin yarattığı sonuçtan çok daha etkilidir.

## 1.2 MEDYADA TEMSİL VE KADIN

Medya, kitap, dergi, gazete, televizyon ve radyo gibi araçlardan teknolojinin gelişmesiyle birlikte sosyal medya adı verilen platformlara kadar genişleyen bir içeriğe ve çeşitliliğe sahiptir (Uğur, 2002, s. 95). Teknolojinin gelişmesiyle bu araçlar haber ve eğlence

içeriklerinin yayılmasında zaman ve mekân sınırlılıklarını büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır (Yaylagül, 2006, s. 11-12). Bu erişilebilirlik, medya içeriklerinde üretilen temsillerin daha geniş kitlelere ulaştırılmasına olanak tanımakta; böylece medya, popüler kültürün üretildiği ve yaygınlaştırıldığı temel alanlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Popüler kültür, büyük ölçüde eğlence odaklı içerikler aracılığıyla kitle iletişim araçları tarafından üretilmekte; diziler, filmler, magazin programları ve müzik gibi ürünler üzerinden geniş kitlelere ulaştırılmaktadır (Erdem Akgül, 2006, s. 20). Bu yönüyle yalnızca boş zaman etkinlikleriyle sınırlı değil, gündelik yaşamın içinde sürekli karşılaşılan bir kültürel pratiktir. Benzer şekilde Oktay, popüler kültürün gündelik yaşamla kurduğu yakın ilişkiyi vurgulayarak, onun yalnızca eğlence işleviyle sınırlı kalmadığını; aynı zamanda belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesine zemin hazırladığını belirtmektedir (Oktay, 1995, s. 20). Popüler kültürün medya aracılığıyla dolaşıma sokulması, medyanın gerçekliği nasıl temsil ettiği ve hangi anlam çerçeveleri içinde kurduğu sorularını gündeme getirmekte; bu sorular iletişim çalışmalarında farklı yaklaşımlar çerçevesinde tartışılmaktadır (Gerbner ve Gross, 1976; Bourdieu, 1997; Gökalp, Ergül ve Cangöz, 2010).

Bu tartışmalarda temel argüman medya her ne kadar olayları müdahalesiz, şeffaf ve tarafsız biçimde yansıttığı iddiasını taşısa da sunduğu bilgilerin gerçeğin kendisi değil yalnızca gerçeğin bir temsili olduğudur. Dolayısıyla medyadaki temsiller, kimin hikayesine yer verileceğinden olayların nasıl anlatılacağına kadar pek çok unsuru kapsayan, gerçekliği aynen yansıtmaktan çok bazı unsurları geri planda bırakıp bazı unsurları öne çıkarıp yeniden inşa eder (Gökalp, Ergül ve Cangöz, 2010, s. 155-156). Bourdieu da televizyonun dikkat çekici olan unsurları dramatikleştirip abarttığını, böylece sunulan içeriğin çarpıtılmış bir gösteriye dönüştüğünü, sıradan olanın ise görünmez kılındığını belirtmektedir (Bourdieu, 1997, s. 23-26). Bu durum, Gerbner ve Gross'un Amerikan televizyonundaki şiddet temsillerine ilişkin çalışmasında da gözlemlenmektedir. Yapılan araştırmada medyada gösterilen şiddetin gerçekte olduğundan daha fazla gösterildiği, bu nedenle televizyonun gerçeği tam olarak yansıtmadığı anlaşılmıştır (Gerbner ve Gross, 1976, s. 175).

Temsil üzerine yapılan diğer çalışmalar incelendiğinde, mecraların ve temsil edilen grupların çeşitlendiği görülmektedir. Televizyon içeriklerinde diziler, haberler, reklamlar

ve çizgi filmler; gazetelerde haberler; sinemada filmler; edebiyatta roman ve çizgi romanlar; sosyal medyada ise farklı platformlar üzerinden erkek (Askarzade, 2024; Bozkurt, 2024; Mingu, 2010), mülteci (Göker ve Keskin, 2015; Boztepe, 2017; Çambay, 2019; Şen, 2017; Coşsan ve Özkan, 2017), azınlık (Torun, 2025; Önk ve Selçuk, 2020; Demirbaş, 2004; Akalın, 2016), LGBTQ+ (Aşçı, 2013; Erdemir, 2024; Gürkan ve Ozan, 2016; Yayla, 2019), çocuk (Koçak, 2024; Arıcan, 2006; Yavuz, 2024; Gül, 2024; Kurt, 2024; Kahraman, 2020; Gümüşboğa, 2017), yaşlılık (Kocabaş, 2022), yoksulluk (Yücel, 2016; Özdemir, 2023; Koşal, 2021; Koşar, 2019; Işıl, 2019; Çetin, 2017; Avşar, 2015; Yücel, 2008) ve engellilik (Yamak, 2020; Ulu, 2013) gibi grup ve konuların nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Tüm bu temsillerin dışında çalışmalarda kadın temsilleri tespit edilmiş ancak bu temsiller konumuz gereğince bir sonraki bölümde detaylı bir şekilde anlatılmıştır.

Akademik çalışmalarda temsil konusunun önemli başlıklarından biri ise kadındır ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından önemli bir araştırma konusu olarak öne çıkmaktadır. Bunun nedeni, kadının tüm medya metinleri içinde kurucu bir rolde olmasıdır. Ancak bu içeriklerde kadınları genellikle belirli özellikler üzerinden temsil edilmesi ve sürekli üretilmesi ve tekrar edilmesi, kadınlar hakkında kalıp düşüncelerin oluşmasına ve onların belirli ve kısıtlı kategoriler altında toplanmasına neden olmaktadır. Bu durum, araştırmacıların medyada kadın temsillerini nasıl inşa edildiği ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini nasıl pekiştirdiği, hangi ideolojik kodlarla hareket edildiğini anlamaya yöneltmektedir.

19. yüzyılda birinci dalga feminizm oy, eğitim ve mülkiyet hakkı gibi yurttaşlık hakları için verdiği mücadele ardından, 1960'larda ortaya çıkan ikinci dalga feminizm, kadınların yalnızca yasal haklarını değil, yeniden üretilen patriyarkayı, toplumsal cinsiyet rollerini ve beden politikalarını da sorgulamaya başlamıştır. Bu süreçle birlikte sinema, edebiyat, felsefe gibi alanlarda toplumsal cinsiyet bir araştırma konusu haline gelmiştir.[8]

[8] Düzkan, Ayşe (2021, 5 Ocak). *Feminizm.* Feministbellek. 12 Şubat 2024 tarihinde https://feministbellek.org/feminizm/#:~:text=%C4%B0lk%20feminist%20dalga%2C%20oy%2C%20e%C4%9Fitim,ve%20bu%20alan%C4%B1%20d%C3%B6n%C3%BC%C5%9Ft%C3%BCrme%20m%C3%BCcadelesiydi adresinden erişilmiştir.

Medyada kadının temsiline dair yapılan çalışmaların ilklerinden biri olan *The Feminine Mystique* (1963), feminist hareketin öncüsü Betty Friedan tarafından yapılmıştır. Çalışma, kadınların medyada nasıl temsil edildiğini araştırmış ve onların bağımsız bireyler yerine erkek partnerine bağımlı ve ev işleriyle meşgul olarak temsil edildiğini tespit etmiştir. Bunun yanında, kadınların eğitim almalarına dair olumsuz bir bakış açı sunduğunu bu nedenle de başarılarının yalnızca ev ve aile içi rolleriyle sınırlandığını ortaya konmuştur (1983, s.15-32). Benzer biçimde, Gill'in ABD reklamlarına yönelik analizinde de kadınların sıklıkla "ev işçisi", "dekoratif nesne" ve "zeki olmayan" figürler olarak temsil edildiği bulgulanmıştır (2007, s.10).

1970'li yıllara gelindiğinde ise medyada kadın temsiline dair çalışmaların arttığı tespit edilmiştir (Flora, 1971; Mulvey, 1975; Tuchman, 1978; McRobbie, 1978). Flora, medyada kadınların erkeklere kıyasla daha pasif bir rol üstlendiklerini ileri sürerken (1971, s. 443), Mulvey kadınların erkeklerin hayallerini süsleyen cinsel obje olarak sunulduğunu vurgulamıştır (1975, s. 809). Bunun yanında medyadaki kadınların erkekleri etkilemek için çeşitli stratejilere başvurmaktan kaçınmayan, erkeği elde etme sonucunda itaatkâr bir rol üstlendiği (McRobbie, 1978 s. 50), bekar kadının şiddet gören bir kurban olduğu, çalışan kadınların kötü, ev hanımlarının ise iyi karakterler olarak temsil edildiği tespit edilmiştir (Tuchman, 1978, s. 44-45).

Bu çalışmaların ardından, Butler ve Paisley, *Women and The Mass Media* (1980) adlı eserlerinde radyo, televizyon, reklam, gazete ve sinemada kadın temsiline odaklanmışlardır. Bu çalışmada, medyanın kadınları sürekli olarak belirli kalıplar içerisinde sunduğu tespit edilerek bu temsillerin beş ana kategori altında toplandığı belirtilmiştir:

"Aptal, suskun, seksi ya da inleyen- kurban konumundaki nesne-kadın ("aşağı it" tipi), rolünü yerine getiren ve hayatında evi, yuvası hep temel yer alan, eş, anne, sekreter, hemşire, vb. kadın ("yerinde tut" tipi), geleneksel rolüyle mesleğini bir arada yürüten kadın ("iki yer ver ‘' tipi), erkekle eşit kadın (ki bu tip 70'li yılların televizyonunda çok ender rastlanan ve mutlaka bekâr olarak çizilen bir kadın tipidir) ve belli kalıplara sokulmamış (stereotipleştirilmemiş) kadın (ya da erkek). "(akt., Tanrıöver, 2007, s.155).

1980'li yılların sonunda ortaya çıkan üçüncü dalga feminizm, kadınların köken, sınıf, cinsel yönelim gibi farklılıklarına dikkat çekerek kadın sorunlarının çeşitliliğine odaklanan

bir bakış açısını geliştirmiştir (Tür ve Koyuncu, 2010, s. 6; Taş, 2016, s. 172). Bu yaklaşım kadın deneyimlerinin çeşitliliğini görünür kılarken, aynı zamanda post feminizmle birlikte medyadaki kadın temsillerinin yeniden şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte kadınlar, reklamlarda, dizilerde, gazetelerde, dergilerde ve filmlerde özgür, aktif ve arzularını açıkça ifade edebilen özneler olarak sunulmaya başlamış; ancak bu temsillerin kadınları gizliden sömürdüğünü ortaya konmuştur.

Goldman, incelediği reklamlarda kadınların özgür ve güçlü şekilde sunulduğunu, ancak bu temsillerin çoğunlukla "seksi" ve "risk alan" kadın imgesi ile birlikte gösterildiğini belirterek reklamların aslında ataerkil bakış açısına göre kurgulandığını ifade etmektedir (1992, s. 150-151). Kadın dergilerini inceleyen Douglas da benzer bir çelişkiye dikkat çekerek, dergilerin bir yandan kadınlara "güçlü ve bağımsız olun" şeklinde seslendiğini, diğer yandan moda ve güzellik sayfalarında kadın bedenini erkek beğenisine göre şekillenen pasif bir görüntüye indirgediğini belirtmektedir (1994, s. 271). Kadınların bu şekilde medyada sunulması, ataerkil bakışın ortadan kalktığını değil aksine kadınlar tarafından da içselleştirildiğini göstermektedir. Bu içselleştirme ise kadınların kendi bedenlerini ve davranışlarını sürekli izleyen, denetleyen ve değerlendiren özneler haline gelmesine yol açmaktadır (Gill, 2007, s. 9-14).

İncelenen akademik çalışmalara göre, kategorize edilen bu temsiller günümüz televizyon dizilerinde hâlâ varlığını sürdürmektedir (İmançer, 2006; Aytekin, 2018; Polat, 2019; Kocabaş Tanman, 2019; Ercan ve Bikiç, 2019; Şakrak, 2020; Sandıkçı, 2021; Küçük & Koçak, 2022) Çalışmalar kadınların pasif, tüketici, zayıf, duygusal, erkeğe bağımlı, mağdur, masum ve cinsel obje şeklinde yansıtıldığını, erkek temsillerinin ise güçlü, cinsel hayatında özgür, kamusal alanda var olabilen bireyler olarak inşa edildiğini söylemektedir. Ancak bu özellikler yalnızca kadın-erkek temsillerinde değil aynı zamanda kadınlar arası temsil biçimlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Medyada kadın temsilleri "iyi-kötü", "seksi-çirkin", "evli-bekar", "fakir-zengin", "ev hanımı-kariyer sahibi", "anne-çocuk sahibi olmayan" gibi kategorilere ayırarak farklı kadınlık imgelerini üretmekte ve görünür kılmaktadır.

Medyanın inşa ettiği kadınlar arasında en makbul kadın kimliği, anneliktir. Anne kimliği, çocukları için her türlü fedakarlığı yapan ve onlar için her şeyi göze alan bir kadın olarak inşa edilir (Kocabaş Tanman, 2019, s. 90). Ancak, iş dünyasında yer alan anne temsillerinin

kariyerlerine odaklanması ve çocuklarına mesafeli bir tutum sergilemesi medyanın oluşturduğu kutsal annelik temsilini sarsmaktadır (Ercan ve Bikiç, 2019, s.176-178). Kadından beklenen, anne olarak her tür görevini yerine getirmesi sonra kariyerine odaklanmasıdır. Hem fedekâr bir eş ve anne hem de çalışan kadın, makbul olan kadındır. Bu bağlamda, kadınlar sadece mükemmel bir ev kadını ve anne olma şartlarını yerine getirdiğinde başarılı (iş) kadını olabilmektedir (Saktanber, 1990, s.195). Özellikle, Türkiye'de yayınlanan radyo ve televizyon yayınlarında kadının toplumsal yerinin ilk olarak "aile içindeki eş" ve "annelik" kimliğiyle sınırlandırması bunu kanıtlar niteliktedir (Saktanber, 1993, s. 192-193). Bu nedenle kariyere odaklanan kadınlar, her ne kadar maddi olarak kendi ayaklarının üstünde dursalar da mutsuz ve bunalımda gösterilerek, kadının aile kurmadan mutlu olmayacağı yansıtılır (Koç, 2014, s. 148-154). Özellikle bekar anne temsillerinde, çocuğu ile bir hayat sürdürmeye çalışan kadınlar bu mücadelede başarısız olarak aktarılır ve evlilik, bu durumun tek çaresi olarak gösterilir (Şakrak, 2020, s. 427-432). Bu durum ise, kadının bir erkeğe muhtaç ve "erkek gibi" kendi başına ayaklarının üzerinde dik durmaktan yoksun olarak gösterilmesine neden olmaktadır.

Medyada kadının bir mesleğe sahip olmasına rağmen evlenmesi hatta sevgili edinmesi ise, onun bir erkek tarafından kontrol edilmeye başlamasına neden olmaktadır (Tan, 2012, s. 95-96). Bu durum ise, kadınları sürekli olarak ataerkil normların belirlediği "olması gereken" bir role yönlendirmektedir. Bu roller namusu korumak, evini ve çocuğunu ihmal etmemek ve erkeğe itaat etmek gibi görevlerden oluşmaktadır (Öztürk, 2016, s. 97). Burada bulunan "namus" kavramı, kadının cinselliği ve kadın bedeninin denetimi üzerinden tanımlanmaktadır. Bu nedenle, eşini aldatan kadınlar, ataerkil bakış açısıyla tehdit olarak görülmekte ve bu durum erkeğin kadına yönelik şiddet, cezalandırılma gibi davranışlarıyla sonuçlanmaktadır (Tekin, 2021, s. 58-88).

Evli kadınlar için uygun roller ve temsiller bulunurken, bekar kadınlar için de kabul gören belirli davranış ve tutumlar medya metinlerinde öne çıkartılmaktadır. Bu çerçevenin dışına çıkan bekar kadın temsilleri, medya içinde dışlanarak veya suçlanarak, ataerkil tahakkümü devam ettirirler. Örneğin bekar bir kadının cinsel bir ilişkide bulunması, medyada toplumsal düzeni bozan bir tehdit olarak sunulurken, kadının evlenmesiyle meşruiyet kazanmaktadır (Aytekin, 2018, s 458-461). Bu nedenle, evli, anne, eşine sadık ve toplumun onun için uygun gördüğü kuralların dışına çıkmayan kadınlar, "iyi kadın" olarak

tanımlanırken, karşı cinsi baştan çıkarmaya çalışan, toplumsal normlara aykırı hareket eden ve cinselliğini özgürce yaşayan kadınlar, "kötü kadın" olarak konumlandırılmış ve ötekileştirilmiştir (akt., İmançer, 2010, s. 80; Yeşiltuna, 2015, s. 50).

Bu noktaya kadar ele alınan kadın temsillerine ek olarak 2010'lu yıllarla birlikte Türk dizilerinde, daha önce yan rollerde görülen dindar/muhafazakâr kadınların ilk kez başrolde yer aldığı görülmektedir. *Huzur Sokağı (2012)* ve *Diğer Yarım (2014)* bu dönemin ilk örnekleri olarak dikkat çekerken *Kızılcık Şerbeti (2022)* ve *Kızıl Goncalar'ın (2023)* yayınlanmasıyla dindar/muhafazakâr kadın temsilleri çeşitlenmiş ve bu diziler dindar/muhafazakâr kadın temsilinin incelenmesinde birçok akademik çalışmaya konu olmuştur (Çetin, 2023; Doğan, 2023; Beşikçi, 2023; Arslan ve Temel, 2023; Karakoyunlu, 2023; Aksoy, 2023; Ülken, 2023; Efe, 2024; Ayyıldız, 2024; Yetkiner, 2024; Külekçi, 2024; Üstün ve Tor, 2024; Arıcı ve Çetin, 2025; Kazaz ve Say, 2024; Öztürk, 2024; Sığın ve Çakır, 2024; Beyazit, 2024; Aydos, 2024; Kandemir, 2025).

## 1.3. MUHAFAZAKÂR/DİNDAR KADIN

Bu başlık altında, dindar/muhafazakâr kadınların yaşamlarını şekillendiren bir ideoloji olarak muhafazakârlık ve din olgusu ele alınacak; bu iki kavram arasındaki ilişki incelenecek ve dindar/muhafazakâr kadınların gündelik hayatlarının bu ideoloji ve olgu etrafında nasıl şekillendiği ortaya konulacaktır.

### 1.3.1. Muhafazakârlık

Muhafazakâr sözcüğü, korumak, saklamak ve bellekte tutmak anlamlarını taşır. Bu kavram geçmişin mirasını muhafaza etmeyi ve toplumsal hafızayı diri tutmayı ifade eder. Dolayısıyla geçmiş ve bugün arasında bağ kurarak kökler, atalar, örf, adet, gelenekler ve inançları sürdürür (Altınyıldız, 2013, s. 179). "Muhafazakârlığın kurucu düşünürlerinden biri kabul edilen Edmund Burke'e göre insan, içinde yaşadığı tarihsel, kültürel ve toplumsal koşullardan bağımsız bir varlık olarak düşünülemez. Birey, tarih boyunca şekillenen toplumsal yapının izlerini taşır ve bu yapının kazandırdığı özellikler doğrultusunda düşünür ve davranır. Başka bir deyişle, bireyin tutumları ve düşünce biçimleri, içinde bulunduğu toplumun değerleri, inançları ve alışkanlıkları tarafından belirlenir. Bu nedenle Burke, insanı geleneklerinden ayrı bir şekilde değerlendirmenin

mümkün olmayacağını savunur ve geleneklerin geçmiş kuşaklarla günümüz arasında bir bağlılık yaratarak, tarihsel süreç boyunca biriken tecrübelerin insanlığın ortak bir zenginliğini oluşturduğunu söyler (Çaha, 2019, s.138-144; Ceylan, 2007, s. 39). Burke'ün bu yaklaşımı, muhafazakâr düşüncede *değişim* meselesine nasıl yaklaşıldığını da açıklamaktadır. Çünkü toplum geleneksel bir birikim olarak görülürken, meydana gelecek her türlü değişimin de bu birikimi dikkate alarak gerçekleşmesi beklenir. Bu nedenle muhafazakârlık, değişime karşı temkinli yaklaşır çünkü ona göre değişim bilinmezliğin ardından gelen huzursuzluktur. Huzursuzluğa karşı ise geleneklerin korunması ve sahiplenerek gelecek kuşaklara aktarılması gerekmektedir (Heywood, 2013, s. 88- 87). Bu noktada Oakeshott, değişimin yavaş, dengeli ve doğal bir süreç olarak ilerlemesi gerektiğini belirtir. Böylelikle değişim, toplumsal düzeni sarsmadan, mevcut gelenek ve kurumlarla uyum içinde sürdürülebilmektedir (2004, s. 57).

Muhafazakârlığın korumak istediği diğer değerler ise aile, mülkiyet, reform, devlet ve din etrafında şekillenmektedir (Demirkanoğlu, 2017, s. 287; Vural, 2003 s. 37-50; Heywood, 2013, s. 82-90). Ancak bu çalışma kapsamında sadece *aile* ve *din* kavramlarının muhafazakârlıkla ilişkisine bakılmıştır.

Muhafazakâr anlayışa göre birey, unutkan bir varlıktır ancak ailenin bir hafızasının olması ailenin bireydeki kopuşun önüne geçerek, bireye kimlik, süreklilik, aidiyet, geçmiş gelecek duygusu kazandırmaktadır (Vural, 2003, s. 38). Bu açıdan bakıldığında, ailenin tutumu toplumun da istikrarını belirlemektedir çünkü aile, toplumu bir arada tutan bağları oluşturmaya devam ederek, toplumun parçalanmasını engellemektedir (Özipek, 2007, s. 2; Vural, 2003, s. 38). Bu nedenle birey, doğduğu andan itibaren aile içinde kimin nerede, ne yapacağı gibi sorulara yanıt bulmaya çalışarak, aldığı yanıtlarla göre değerlerini, inançlarını ve tutumlarını şekillendirmektedir (Akın, 2012, s. 5-6).

Muhafazakârlığa göre din, yalnızca bireysel inançların değil, aynı zamanda toplumsal yapının sürekliliğini sağlayan bir kurum ve yaşamı düzenleyen bir kılavuz niteliğindedir (Serçe ve Dinçer, 2019, s. 1076). Muhafazakâr düşüncenin dine bu denli önem atfetmesinin nedeni, dinin gelenek ve göreneklerinin oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmesi; toplumsal dayanışmayı güçlendirmesi ve bireylerde aidiyet duygusunu pekiştirmesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle dini değerlerin zayıflaması, muhafazakâr bakış açısına göre, toplumsal birlik ve dayanışmanın da zayıflaması anlamına gelmektedir. Nitekim

muhafazakâr düşünceye göre din, toplumun "ruhunu" oluşturan temel bir değer olup, toplumsal düzenin devamı için vazgeçilmez bir unsuru olarak değerlendirilmektedir (Çaha, 2004, s. 23). Bu yaklaşım, Tanrı'nın yarattığı evrende doğal bir bir düzen barındırdığına ve bu düzenin korunmasının insanın temel sorumluluklarından biri olduğuna dair inanca dayanmaktadır. Dolayısıyla mevcut düzene karşı çıkmak, Tanrı'nın kurduğu düzene bir başkaldırı olarak yorumlanmaktadır. Bireylerin görevi ise bu düzenin sürekliliğini itaat yoluyla sağlamaktır (Çetin, 2004, s. 89). Öyle ki dindar olmayan ya da ateist muhafazakârlar için bile din, toplumsal bütünlüğü sağlayan vazgeçilmez bir kurum olarak görülmektedir (Özipek, 2007, s. 2).

Muhafazakârlığın dine bu denli önem atfetmesi, zamanla muhafazakârlık kavramının din ya da dindarlıkla birlikte anılmasına yol açmıştır (Akkır, 2006, s. 36). Bu nedenle kavramların anlamları toplumda giderek birbirine karıştırılmakta "Muhafazakârlık dindarlık mıdır?" ve "Her muhafazakâr dindar mıdır?" gibi soruların soruluyor olması da bu karışıklığın bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir (Yazçiçek, 2022, s. 5). Nitekim Soysal'ın çalışmasında katılımcıların "muhafazakârlık" denildiğinde ilk olarak dini çağrıştıran yanıtlar vermesi, bu algının toplum genelinde oldukça yaygın olduğunu ortaya koymaktadır (Soysal, 2024, s. 95). Ancak bu iki kavram birlikte ele alınıyor olsa da birbirinden ayrılmaktadır.

### 1.3.2. Dindarlık

Türk Dil Kurumu'na göre din, "*Tanrıya, doğaüstü güçlere, çeşitli kutsal varlıklara inanmayı ve tapınmayı sistemleştiren bir kurum*"'dur (2025). Antropoloji metinlerinde ise bu kavram *"Doğaüstü varlıklar ve güçlere ilişkin zihinsel tutumlar ve davranış örüntüleri"* olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımda "zihinsel tutum" inancı, "davranış örüntüsü" ise ibadet ve ayin gibi ritüel pratikleri ifade etmektedir. Doğaüstü kavramı ise gözlemlenemeyen, deneysel yöntemlerle doğrulanamayan ve rasyonel olarak açıklanamayan "bir alan"dır. Bu alanda yer aldığı varsayılan güçlerin, insanların yaşamları ve gelecekleri üzerinde belirleyici bir otoriteye sahip olduğuna dair inanç, dinsel düşüncenin temelini oluşturmaktadır. İnanç doğrultusunda şekillenen tutum ve pratikler ise din olgusunu ortaya çıkarmaktadır. Bu açıdan bakıldığında din, insanın bilinmez olanla ilişki kurma çabasının kurumsallaşmış bir şekli olarak değerlendirilmektedir (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s.223). Bu noktan dinin yalnızca bilinmez olanla kurulan bir ilişki değil, aynı

zamanda bireylerin yaşadıkları toplumsal koşullarla baş etme şekli olarak da işlev gördüğü tartışılmaktadır. Dinin bu yönüne odaklanan yaklaşımlardan biri de Marx'ın din anlayışıdır.

Marx'a göre din, *"halkın afyonu"*dur. Buradaki afyon, dinin insanların bilincini tamamen uyuşturan bir unsurdan çok, yaşadıkları zorluklar karşısında sığındıkları ve teselli buldukları bir yanılsamayı ifade etmektedir (akt., Mardin, 1969, s. 31). Bu bağlamda Marx, dinin sömürüye dayalı toplumsal yapının sürekliliğine hizmet ettiğini savunmakta ve dini yalnızca bireysel bir inanç meselesi olarak değil, aynı zamanda toplumsal koşulların bir ürünü olarak değerlendirmektedir (akt., Akşit, 2012, s. 27; akt., Ocak, 2013, s. 13).

Dine başka bir perspektiften bakan Weber, dini bireylerin eylem ve kararlarında ortaya çıkan ve gündelik yaşam pratiklerini yönlendiren bir unsur olarak ele almaktadır (akt., Taş, 2015, s.39; Akyüz ve Çapacıoğlu, 2015, s. 45). Bu doğrultuda bireyler inandıkları dinin emrettiği kuralları yerine getirmeye ve yaşamlarını bu kurallar çerçevesinde şekillendirmeye çalışmaktadır. Durkheim'a göre ise din, bireylerin ibadet ve ahlaki kurallar doğrultusunda yaşamlarını düzenlemelerine katkı sunarken aynı zamanda toplumsal dayanışmanın oluşmasına olanak sağlamaktadır (akt., Yavuzer ve Cihan, 2023, s. 116). Bu bağlamda din, bazı davranışları kutsal kabul ederken bazırlarını yasaklamak suretiyle bireyleri ortak pratikler etrafında bir araya getirmekte ve toplumsal birlikteliği güçlendirmektedir (akt., Taş, 2015, s. 40). Dinin bireylerin yaşamlarında nasıl anlamlandırıldığı ve gündelik pratiklerde nasıl karşılık bulduğu sorusu ise dindarlık kavramı üzerinden ele alınmaktadır.

Dindarlık bireyin dini kabulleniş derecesini, dine olan bağlılığını ve ahlaki uygulamalarını kapsamaktadır. Başka bir ifadeyle, bireyin duygu, düşünce ve davranışlarında dinin aldığı biçimi yansıtmaktadır. Ancak bu biçim bireyden bireye farklılık göstermektedir, çünkü her bireyin zihinsel, duygusal, ahlaki, ailesi, içinde bulunduğu çevre, aldığı eğitim ve yaşam tecrübeleri birbirinden farklıdır (Peker, 2012, s. 42). Bu nedenle dindarlık, literatürde çok boyutlu ve tartışmalı bir kavram olarak ele alınmakta, araştırmalarda bireyin dine yönelik ilgisi, ahlaki davranışları ve dini ibadetleri temel alınarak, çeşitli ölçütlerle sınıflandırılmaktadır (James, 1932; Lenski, 1961; Glock ve Stark, 1966; Taplamacıoğlu, 1965; Günay, 1999; Yapıcı 2002; Bulut, 2021; Uysal, 1995; Peker, 2012; Arslan, 2011). Dolayısıyla bu durum, dindarlığın çok boyutlu bir yapısını ortaya koymaktadır.

Bu çerçevede dindarlık kavramına yönelik yapılan çalışmaların öncülerinden biri olan William James, *Dinî Deneyimin Çeşitleri: İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme* adlı eserinde dini yaşamı bireysel ve kurumsal olmak üzere iki boyutta ele almıştır. James'e göre, kişinin kilise gibi yerlerde toplu ibadet alanlarında gerçekleştirdiği ritüeller kurumsal dindarlık, bireyin kişisel olarak dua etmesi ve Tanrı'ya duygusal bir yakınlık hissetmesi ise bireysel dindarlık olarak tanımlanır. (Akça ve Yıldız, 2020, s. 411).

Her ne kadar 1960'lı yıllara kadar yapılan çalışmalar, dindarlığı genellikle Tanrı'ya inanma ve dini ibadetlere katılım ile açıklasa da Glock ve Stark'ın 1966 yılında yayınladıkları *Religion and Socitery in Tension* adlı çalışmasıyla dindarlık, çok boyutlu bir şekilde incelenmeye başlanmıştır (akt., Yapımcı, 2002, s. 79). Glock, bu çalışmasında dindarlığı, dini tecrübe, ayinsel, ideolojik, bilgi ve dini kanaatlerin etkileme boyutları olarak beş boyutla açıklamıştır (Glock, 1998, s.252).

Türkiye'de dindarlık ölçütlerine dair yapılan ilk çalışmalardan biri Mehmet Taplamacıoğlu'nun *Yaşlara Göre Dini Yaşayışın Şiddet ve Kesafeti Üzerinde Bir Anket Denemesi (1962)* adlı araştırmasıdır. Taplamacıoğlu bireyleri dini pratikler ve toplumsal uyum düzeylerine göre bir sınıflandırma yapmıştır. Araştırmaya göre, namaz kılmayan, oruç tutmayan, ancak cenazelere katılan bireyler "gayri amil"[9], toplumsal normlara göre hareket eden ve dini görevlerini ölçülü biçimde yerine getirenler "idare-i maslahatçı"[10], ibadetlerini yerine getiren, toplumsal yardımlara katılan bireyler "dini bütün/amil"[11], günün büyük bir kısmını ibadetle geçiren ve dünyevi görevleri dahi dini sorumluluklarının önüne koyan bireyler "sofu"[12], diniyi aşırı dogmatik bir biçimde yorumlayarak topluma ve yeniliklere şüpheyle yaklaşıp toplum ve din için zararlı olan bireyleri "softa"[13] olarak sınıflandırılmıştır (Köroğlu, 2012, s. 93). Bu yaklaşımı izleyen Günay ise dindarlığı dört ölçüt üzerinden ele almaktadır. Ölçütlere göre, halk kültürünün kalıplaşmış yargılarını esas alan dindarlık biçimi geleneksel halk dindarlığı olarak tanımlanırken, hurafelere ve batıl inançlardan uzak duran anlayış seçkinlerin dindarlığı olarak ifade edilmektedir. Dini inancı bireysel bir alanla sınırlayan yaklaşım laik dindarlık başlığı altında ele alınmakta,

[9]Dinde etkin olmayan kimse
[10]Dini gerekleri duruma göre yerine getiren kimse
[11]Dini görevlerini yerine getiren kimse
[12]Dine çok bağlı, ibadetlerine aşırı düşkün kimse
[13]Dini katı biçimde yorumlayan kimse

geleneksel ve laiklik arasında geçişken bir yapı sergileyen anlayış ise transisyonel dindarlık olarak adlandırılmaktadır (akt., Erkan, 2014, s. 129). Veysel Uysal'ın *İslami Dindarlık Üzerine Bir Pilot Çalışma (1995)* adlı araştırması, İslam bağlamında dindarlığı beş temel boyutta ele almıştır. Buna göre hayata etki boyutu, bireyin Allah'ın rızasına uygun davranması ve toplumsal sorunların çözümünde dini inançlardan yararlanmasını; iman boyutu, ahirete iman, Kur'an ve sünnete inanma ile meleklere iman gibi temel inanç esaslarını; bilgi boyutu, Arapça Kur'an okuyabilme, ibadet için gerekli bilgi düzeyine sahip olma ve Kur'an okuma sıklığını; ibadet/davranış boyutu, cami içinde veya dışında düzenlenen dini toplantılara katılım, cemaatle namaz kılma ve teravih gibi ibadetleri kapsamaktadır. Son olarak, bireylerin cami çevresindeki faaliyetlere katılımı ve caminin toplumsal ilişkileri güçlendiren bir merkez olarak görülmesi, ibadetlerin ferdî ve sosyal fonksiyon boyutunu oluşturmaktadır (Uysal, 1995, s. 265-266).

Dindarlık üzerine geliştirilen çeşitli ölçekler, bu kavramın yalnızca dışa yansıyan dini pratiklerle sınırlı olmadığını, inanç, duygu ve ahlaki değerleri de kapsadığını ortaya koymaktadır. Bu durum, dindarlığın bireysel ve toplumsal düzeyde farklı biçimlerde görünürlük kazanan çok boyutlu bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Bu doğrultuda dindarlık bireyin dini inançlarına sıkı bir şekilde bağlılığını ifade ederken, muhafazakârlık, inanç ve değerlerin korunmasına, sürdürülmesine yönelik bir tutumu yansıtmaktadır (Erdoğan, 2006, s. 5). Bu bağlamda söz konusu iki kavramın tamamen birbirinden kopuk olmadığı, aksine birbiriyle etkileşim içinde olduğu görülmektedir. Nitekim tez için örneklem olarak ele alınan *Kızıl Goncalar* dizisinde aile birliğine verilen önem, toplumsal cinsiyet rollerinin sürdürülme isteği ve geleneksel normlara bağlılık muhafazakâr değerlere işaret ederken aynı zamanda dinle ilişkilenmekte; dini pratikler, kurallar, söylemler ve manevi yönelimler dindarlıkla ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle çalışmada her iki kavram birlikte ele alınmıştır. Söz konusu ilişkinin daha ayrıntılı biçimde ortaya koymak amacıyla, bir sonraki bölümde dindar/muhafazakâr kadın karakterlerin yaşam biçimleri, uymaya çalıştıkları kurallar ve değer dünyaları ayrıntılı olarak incelenecektir.

### 1.3.3. Muhafazakâr/Dindar Kadının Yaşamı

Dindar/muhafazakâr gruplarda kadının yaşamı, dini emirlerin uygulanması ve korunmasına yönelik beklentiler doğrultusunda şekillenmektedir. Bu beklentiler, kadının bedenine, gündelik yaşamına ve toplumsal rollerine ilişkin çeşitli sınırlar üretirken, aynı zamanda kadına belirli sorumluluklar da yüklemektedir. Kadının "dindar kadın" olarak kabul edilebilmesi, bu kurallara uyum göstermesiyle ilişkilendirilmekte, söz konusu kurallardan sapma ise dindarlığın sorgulanmasına yol açmaktadır. Nitekim Saktanber'e göre dindar kadınların kendilerinden beklenen kurallara uyması, onları *"İslam'ın bekçisi"* olarak tanımlarken emirleri sorgulaması ya da reddetmesi ise onları *"fitne kaynağı"* haline getirmektedir (Saktanber, 2002, s. 31). Böylece kadın hem kutsal değerlerin taşıyıcısı hem de toplumsal düzenin bozulma ihtimalini içinde barındıran bir tehdit olarak tanımlanmaktadır.

Dindar/muhafazakâr anlayışta kadınlardan beklenen bu yükümlülükler, söz konusu kadınların seküler yaşamla karşılaştıklarında çeşitli gerilim, mesafe ve önyargı deneyimlemelerine de zemin hazırlayabilmektedir. Yapılan araştırmalar, muhafazakâr/dindar bireylerin dini, ailevi ve kültürel değerlerin korunmasına verdikleri önem nedeniyle seküler kesim tarafından "yobaz", "gerici", "dinci" ya da "cahil" gibi nitelemelerle tanımlandığını (Bülbül ve Sinan, 2010, s. 214); seküler bireylerin ise muhafazakârlar tarafından giyim tarzları üzerinden "inançsızlık" ile ilişkilendirildiğini söylemektedir (Saktanber, 2001, s. 87; Bağcı, 2021, s. 20). Bu algıların ötesinde, seküler kesim bilimsellik, laiklik ve Atatürkçülüğü herkesin benimsemesi gereken ortak değerler olarak görürken, muhafazakâr/dindar bireyler bu kavramların kendilerine yönelik bir *"baskı aracı"* haline geldiğini dile getirmektedir (Bağcı, 2021, s. 20). Bu bağlamda bazı araştırmalar, dindar/muhafazakâr bireylerin bu tarz dışlanmalara maruz kalmamak için dini kimliklerini gizleme, ibadetlerini erteleme ya da oruç tuttuklarını açıkça ifade etmekten kaçınma eğilimleri gösterdiklerini ortaya koysa da (Avcı, 2018, s. 189-196; Turan, 2014, s. 162) bazı araştırmalar bu iki ideoloji arasındaki farklılıkların her zaman bir kopuşa yol açmadığını, aksine arkadaşlık kurabilme, aynı iş ortamında birlikte çalışabilme, giyim tarzına yönelik eleştirel tutumlardan kaçınma ve farklı fikirlere saygı gösterme gibi pratiklerin de geliştiğini göstermiştir (Bağcı, 2021; Bülbül ve Sinan, 2010; Lüküslü, Uzun ve Taşkın, 2010; Erkan, 2021). Tüm bu örnekler, dindar ve seküler bireyler arasında

süregelen gerilim ve önyargılara rağmen, birlikte yaşama arzusunu da ortaya koymaktadır. Ancak bu birliktelik, özellikle dindar/muhafazakâr kadınlar açısından belirli sınırlar ve hassasiyetler çerçevesinde mümkün olabilmektedir. Bu sınırların en görünür olduğu alanlardan biri ise mahremiyettir.

Mahremiyet, kadının karşı cins ile kuracağı ilişkilere ve bu ilişkilerin hangi sınırlar içinde gerçekleşeceğine dair kuralları içermektedir. Bu çerçevede, *"Bir erkek ve bir kadın baş başa kaldığında yanlarındaki üçüncü kişi şeytandır"* hadisi göz önünde bulundurularak birbirine *namahrem* bir kadın ve erkeğin kapalı bir mekânda bir arada bulunmasının "fitneye" yol açacağı kabul edilmektedir. Ancak dindar/muhafazakâr anlayışta kadının erkeğin iradesini zayıflatan güçlü bir cazibeye sahip olduğu düşüncesiyle, fitnenin asıl kaynağı kadın olarak görülmektedir (Mernissi, 2014, s. 49-50). Bu anlayış doğrultusunda kadınların namahrem karşısında başlarını örtmeleri, saçlarını, vücut hatlarını ve makyaj, takı gibi süslerini gizlemeleri beklenmektedir (İmam, 2014, s. 86; Göle, 1999, s. 126). Bu beklentilere uyulmamasının ise erkeğin kadın karşısında kendi iradesini kaybetmesine yol açacağı düşünülmektedir (akt., Mernissi, 1995, s.59-60). Nitekim bazı dindar/muhafazakâr kadınlar da örtünmeyi, erkeklerin bu tür davranışlardan uzak durmasını sağlamak ve kendi güvenliklerini korumak amacıyla benimsediklerini ifade etmektedir (Bullock, 2000, s. 33-35). Bu sınırlar içinde karşı cinsle ilişkinin sürdürülmesi dini açıdan sakıncalı kabul edildiğinden, evlilik bu ilişkinin sürdürülebileceği bir yol olarak görülmektedir.

Evlilik, *"Ey gençler topluluğu! Kim evlenmeye güç yetirirse hemen evlensin. Çünkü evlenmek gözü haramdan daha çok uzaklaştırıcı ve namusu daha çok koruyucudur..."* hadisi üzerinden bireyin haramdan uzak durmasını sağlayan ve iffetli bir yaşamın sürdürülmesine imkân tanıyan bir kurum olarak anlamlandırılmaktadır (Yatkın, 2010, s. 49). Bu anlayışta evlilik yaşı, bireyin buluğ çağına girmesiyle ilişkilendirilmekte ve bu nedenle 18 yaşının altında olan bireylerin de evlenebileceği kabul edilmektedir (Yenidoğan, 2022, s. 198). Eş seçiminde ise bireyin ahlaklı ve dindar olması önemsenmekte ve bu niteliklerin güçlü bir aile yapısının kurulmasına, çocukların uygun bir şekilde yetiştirilmesine ve nihayetinde hem bu dünyada hem de ahirette mutluluğa ulaşılmasına katkı sağlayacağına inanılmaktadır (Yatkın, 2010, s. 52-57). Bu değerler içerisinde evlilikler çoğunlukla görücü usulüyle gerçekleştirilmekte ve eş seçimi, bireysel bir karar olmaktan çok ailelerin rızasıyla şekillenmektedir (Soysal, 2024, s. 79). Nitekim

aileler evlenecek kişinin dini, kültürel ve zihniyet bakımından uyumuna bakarak karar vermekte, uygunluk sağlandığında evliliğe onay vermektedir (Yılmazçoban, 2016, s. 1334).

Evlilik içerisinde kadından, kocasına itaat etmesi, aile içinde huzur kaynağı olması, iffetini ve eşinin malını koruması beklenirken (Yatkın, 2010, s. 56), kadın aynı zamanda neslin devamlılığının sağlanmasıyla ilişkilendirilmekte ve evlilikte üstlendiği temel rollerden biri annelik olarak görülmektedir (Doğan, 2023, s. 511). Kadınlara atfedilen bu rol "*Cennet annelerin ayakları altındadır*" hadisinde de belirtildiği üzere dindar/muhafazakâr anlayışta kutsallıkla ilişkilendirilmektedir. Söz konusu kutsallık, hamilelikten ölüme kadar çocuk için katlanılan zorluklar üzerinden anlamlandırılmaktadır (Yarba, 2022, s. 70-74). Bu anlayış doğrultusunda anneye, çocuğuna Kur'an okumayı, temel ibadetleri, ahlaki değerleri ve mahremiyet kurallarını öğretme gibi sorumluluklar yüklenmektedir (Ünalan Turan ve Bilgin, 2020, s. 482; Ergün ve Tokur, 2025, s. 327; Sağlam, 2004, s. 163-165; Tuğrul, 2018, s. 75; Gümrükçüoğlu, 2017, s. 49-51). Sorumlulukların yerine getirilebilmesi için annenin zamanını ve enerjisini büyük ölçüde çocuğa ayırması beklenmektedir. Bu nedenle bazı dindar/muhafazakâr kadınlar, annenin çalışmasının çocuğun yetiştirilmesini aksatacağını düşünerek, annenin evde kalıp çocukla ilgilenmesi gerektiğini savunmaktadır (Tuğrul, 2018, s. 81). Kadının çocuk sahibi olmak istememesi veya sağlık sorunları nedeniyle anne olamaması durumunda ise, erkeğin boşanma yoluna girebilmesini ya da evliliğini sürdürürken başka bir kadınla evlenebilmesini mümkün kılmaktadır (Ahmed, 2014, s. 70).

Çok eşlilik, savaş ve doğal afetler sonucunda kadınların eşsiz kalması, erkeklerin cinsel arzularını tatmin etme isteği ya da neslin korunması gibi gerekçelerle meşrulaştırılmaktadır (Yalçın, 2017, s. 1709). Çok eşli evliliğin geçerli sayılabilmesi için erkeğin eşler arasında maddi ve manevi adaleti gözetmesi şart koşulmaktadır (Yılmaz, 2019, s. 550). Ancak bu şartların, çok eşliliğin ne ölçüde adaletli sürdürülebileceğine ilişkin eleştirleri de beraberinde getirmektedir Evlilik içinde erkeğe tanınan bu haklar yalnızca çok eşlilikle sınırlı kalmamakta, boşanma konusunda da benzer bir durum ortaya çıkmaktadır. İmam nikahında boşanma yetkisi doğrudan erkeğe aitken, bu hak kadına dolaylı yollarla verilmektedir. Kadının bir erkeği boşayabilmesi, erkeğin sahip olduğu boşanma yetkisini nikah sırasında ya da sonrasında kadına devretmesine bağlıdır. Bu nedenle kadın ancak

yetkinin kendisine verilmiş olması halinde evliliğini sona erdirebilmektedir (akt., Yüksek, 2014, s. 344).

Dindar/muhafazakâr kadınların belirli kurallar çerçevesinde bu şekilde var olabilmesi, medya içeriklerini de şekillendirmektedir. Televizyon dizileri, sinema ve gazete ve benzeri mecralardaki dindar/muhafazakâr kadın temsilleri, onların toplumsal kimliklerinin oluşumunu anlamak açısından önemli bir inceleme alanı sunmaktadır. Bu nedenle, dindar/muhafazakâr kadın temsiline dair yapılan çalışmaları incelemek medyadaki bu kadınların nasıl inşa edildiğinin anlaşılması bakımından oldukça önemlidir.

## 1.4. MEDYADA MUHAFAZAKÂR/DİNDAR KADIN TEMSİLİ

Dindar/muhafazakâr kadınların medyadaki temsillerine ilişkin akademik çalışmalar incelendiğinde roman, sinema ve televizyon temsillerin incelendiği tespit edilmiştir (İmançer, 2010; Sönmez, 2014; Şimşek, 2024; Külekçi 2024; Daşdan ve Şener, 2024; Efe, 2024; Ertingü Sevmiş, 2013; Aksoy, 2023; Yel, 2019; Kaymak, 2024; Kazaz ve Say, 2024; Ülken, 2023; Çetin, 2023; Doğan, 2023; Üstün ve Tor, 2024; Yetkiner, 2024; Beşikçi, 2023; Arslan ve Temel, 2023; Karakoyunlu, 2023; Ayyıldız, 2024; Öztürk, 2024; Sığın ve Çakır, 2024; Beyazit, 2024; Aydos, 2024; Yetkiner ve Öztürk, 2024; Kandemir, 2025; Ünür, 2025; Şahin Demirkol, 2025). Bu çalışmalar arasından yalnızca İmançer'in çalışması sinema alanına odaklanmakta olup, *Birleşen Yollar (1970), Minyeli Abdullah I (1990), Minyeli Abdullah II (1990), Yalnız Değilsiniz I (1990), Yalnız Değilsiniz II (1991), Danimarkalı Gelin (1993), Bize Nasıl Kıydınız (1994)* filmleri üzerinden bir çözümleme sunmaktadır. İmançer'e göre bu filmlerde dindar/muhafazakâr kadınlar makyajsız, ağır başlı, kendinden emin, evi ile ilgilenen ve kocaya ya da babaya itaat eden karakterler olarak temsil edilmiştir (2010, s. 90). Yani bu kadınların, makbul kadınlar olarak temsil edildiğini söylemek mümkündür. Diğer araştırmalarda ise televizyon dizileri ele alınarak *Huzur Sokağı* (2012), *Diğer Yarım* (2014), *Kızılcık Şerbeti* (2022) ile *Kızıl Goncalar* (2023) dizileri incelenmiştir. ATV'de yayınlanan *Huzur Sokağı (2012)* dizisinde, dindar/muhafazakâr bir kadın olan Kevser, anaç, fedakâr, uyumlu ve sakin; erkek himayesine muhtaç dul bir kadın olarak gösterilmektedir. Saadet karakteri ise yalancı, azarlayıcı, dedikoducu ve zaman zaman itaatkâr bir duruş sergileyen bir kadın olarak betimlenir. Ancak dizideki en önemli kırılma noktası Şükran karakterinde görülür. Şükran, televizyon dizilerinde başörtülü bir kadının kurumsal bir işte çalıştığı ilk örneklerden

biridir. Anaokulu öğretmeni olan Şükran, bakımlı, şık giyimli, kin gütmeyen, dürüst, iyi niyetli ve masum özellikleriyle farklı muhafazakâr kadın temsilini ortaya koymaktadır (Ertingü Sevmiş, 2013, s. 74–77). Aynı kanalda yayınlanan *Diğer Yarım (2014)* dizisinde de muhafazakâr/dindar karakter Esma, akıllı, üniversite okuyan, güvenilir, naif ve duygusal bir kadındır (Yel, 2019, s. 46–55). Show TV ekranlarında yayınlanmaya başlayan *Kızılcık Şerbeti (2022)* dizisinde ise dindar/muhafazakâr olan Pembe ve Nilay anaç, fedakâr, gelenek ve göreneklerine bağlı, görücü usulü evliliği destekleyen, evine ve çocuklarına adanmış, ekonomik bağımsızlığı olmayan, evcimen, aile saadetine önem veren, pasif, alanı kısıtlı, ataerkil, sadakatli, ibadetlerini yerine getiren ve dini sohbetlere katılan kadınlar olarak sunulmuştur (Ülken, 2023, s. 19; Çetin, 2023, s. 153; Doğan, 2023, s. 424; Üstün ve Tor, 2024, s. 259–260; Külekçi, 2024; Yetkiner, 2024, s. 776; Aksoy, 2023, s. 27). Buna karşın, dindar/muhafazakâr genç bir kadın olan Nursema karakteri, bu karakterlerden farklıdır. Dizinin ilk bölümlerinde içine kapanık, huysuz ve asosyal bir karakter olarak sunulan Nursema, ailesinin zoruyla evlendirildiği eşinin kendisini balkondan aşağıya atmasıyla büyük bir dönüşüm geçirir. İlerleyen bölümlerde ailesine olan itaatkarlığı reddeden Nursema, hattat ve sanat yönetmeni olarak iş hayatına girer. Aile şirketi dışında bir işte çalışması, "Senin ihtiyacın mı var?" sözleri ile sık sık ailesi tarafından eleştirilir. Kendinden ekonomik olarak daha güçsüz bir erkekle evlenmesi ise onaylanmaz. Bu bağlamda Nursema, dindar/muhafazakâr kadın temsillerinde kaderciliği reddeden, bağımsız ve iş hayatına katılan bir kadın figürü olarak öne çıkar.

Muhafazakâr/dindar kadın temsillerine yönelik çalışmaların 2000'li yıllar itibariyle artması, Türkiye'nin siyasal ve sosyolojik dönüşümüyle ilişkili olarak düşünülmelidir. Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP)'nin iktidarı ile özellikle başörtülü kadınların özel alandan kamusal alana çıkışı ve bu alanda var olmak için bazı kuralların müzakere edilmesi söz konusu olmuştur. 28 Şubat süreci ile üniversitelerde ve kamu kurumlarında uygulanan başörtüsü yasağı, birçok kadının eğitim ve çalışma hayatının dışında kalmasına neden olmuştur (Şanlı ve Coşğun, 2020, s.386-389). Bu süreçte başörtüsü, bireysel bir tercih olmaktan çıkarak laiklik-muhafazakârlık ekseninde yürütülen siyasal tartışmaların merkezinde yer alan simgesel bir unsur haline gelmiştir (Göle, 1991, s. 11-16). 2002 yılı itibarıyla iktidara gelen Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP), 2013 yılında kamuda başörtüsü yasağını kaldırmış ve başörtülü kadınların kamusal alanda yeniden görünürlük

kazanmasını sağlamıştır (Resmî Gazete, 2013)[14]. Başörtülü kadınların, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlardaki görünürlüğünü içeren ve kamusal alanda varoluşlarının önünü açan bu muhafazakâr modernleşme süreci muhafazakâr kadınların gündelik yaşamları ve toplumsal rollerine odaklanan akademik çalışmaların artmasına zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte, 15 Temmuz FETÖ darbe girişimi sonrasında tarikat ve cemaat yapılarının toplum ve birey üzerindeki etkileri daha görünür hâle gelmiş; kamusal tartışmalarda merkezi bir yer işgal etmeye başlanmıştır. Bu tarihsel ve siyasal arka plan, muhafazakâr/dindar yaşam biçimlerine ilişkin merakın artmasına neden olurken ilgili anlatıların, özellikle kadınların bu kapalı topluluklar içindeki varoluşları ve seküler gruplarla ilişkileri medyada daha fazla yer bulmaya başlamıştır. *Kızıl Goncalar* dizisi de dindar/muhafazakâr kadınların yaşamlarını, tarikat yapılarıyla kurdukları ilişkileri ve seküler dünya ile yaşadıkları gerilimleri merkezine alarak, birikmiş toplumsal ve siyasal tartışmaların üzerine inşa edilen bir yapım olarak kısaca bahsedilen büyük anlatının mikrokozmosu niteliğini taşımaktadır. Bu durumu fark eden izleyiciler, çeşitli sosyal medya platformlarında dizinin siyasal esintiler taşıdığını vurgulamıştır.[15]

---

[14] Resmi Gazete. (8 Ekim 2013). *Kamu Kurum ve Kuruluşlarında Çalışan Personelin Kılık ve Kıyafetine Dair Yönetmelikte Değişiklik Yapılmasına Dair Yönetmelik*, Sayı: 28789. https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2013/10/20131008-10.htm

[15] Emine Uçak Erdoğan: Öncelikle ben toplumsal siyasi konuları gündelik hayat üzerinden anlatan yapımların bir ihtiyaç olduğunu düşünüyorum (…)Açıkçası ben dizinin ilk bölümünü baştan sonra izleyen birinin dizinin tek amacının tarikatları, dindarları kötülemek olduğunu düşüneceğine inanmıyorum. Çünkü yayınlanan ilk iki bölümde de toplumsal konular kişilerin-karakterlerin etrafında anlatılıyor. Ve bu yönüyle dindarlar kötü sekülerler iyi diye bir ayrım yok. Aksine kişiler ve görüşleri hem 'arızaları'yla olduğu kadar iyi yönleriyle ya da açmazlarıyla anlatılıyor dizide (...)Ki ikinci bölümdeki 28 Şubat'la ilgili çokça beğenilen sahneler var (...) Yıllarca başörtülü karakter niye görmüyoruz, dindar insanların hayatlarını niye görmüyoruz deniliyordu. Şimdi de bunların insanüstü varlıklar olarak yekpare bir iyilikle çerçevelenmesini istiyorlar (...) (28 Aralık 2023) https://bianet.org/haber/musluman-kadinlardan-kizil-goncalar-yorumu-normallesme-icin-onemli-cesur-girisim-289922

Sadece bazı sahnelerine denk geldiğim ama o sahneleri de şok içinde izlediğim, siyasi referanslar içeren, cesur bulduğum bir dizi.(...) "Yetmez ama evet" cümlesi geçiyor bir sahnede, bir sahnede de 28 Şubat'ın adı geçiyor (...) (lullabylove, 2023) https://eksisozluk.com/kizil-goncalar--7669615?p=21

(...) Günümüzün buz gibi gerçeklerini anlatan, ağdasız bir dizi olmuş. Alın size işte bu toplum. Hem de öyle yalandan değil. Oyunculukları da beğendim ama bugüne kadar kimsenin cesaret etmediği menzilcilerin iç yüzünü gösteriyor (...) (retro sokagi mudavimi, 2023) https://eksisozluk.com/kizil-goncalar--7669615?p=19

(...) Baştan sona şiddeti çok yüksek olduğu için içimin sıkılmasına, başımın ağrımasına neden olmuştur. Tamam, bunlar gerçekte olan olaylar. Tamam, herkesin bilinçlenmesi lazım vb. ama zaten her gün bu konularla iç içe değil miyiz? Dönem kötü, haberler berbat, zamlar boğazımıza yapışmış, hayat zor, çaresizlik dizboyu… Bir de bunları tekrar tekrar izleyip derdime dert mi katacağım? (...) (temizruh, 2023) https://eksisozluk.com/kizil-goncalar--7669615?p=15

Bu çerçevede *Kızıl Goncalar*, dindar/muhafazakâr kadınları yalnızca inanç pratikleri üzerinden değil, güç ilişkileri ve gündelik hayatta karşılaştıkları sınırlamalar bağlamında ele almasıyla dikkat çekmektedir. Dizinin anlatısı, tarikat içi hiyerarşileri ve bu yapıların kadınlar üzerindeki düzenleyici etkilerini merkeze alarak, kadın deneyimlerini daha çok içerden ve çatışmalı bir düzlemde görünür kılmaktadır. Bu yönüyle *Kızıl Goncalar*, dindar/muhafazakâr kadın temsillerini farklı boyutlarıyla tartışmaya açan bir metin olarak, araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

# 2. **BÖLÜM**

# YÖNTEM

Bu çalışmada, *Kızıl Goncalar* dizisinde dindar/muhafazakâr kadınların nasıl temsil edildiğini anlamak ve elde edilen bulguları tematik olarak değerlendirmek amacıyla nitel araştırma yöntemi uygun görülmüştür. Nitel araştırma yöntemiyle *Kadın (2017), Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz (2015), Huzur Sokağı (2012), Kızılcık Şerbeti (2022), Uyanış:Büyük Selçuklu (2020), İstanbullu Gelin (2017), Doğduğun Ev Kaderindir (2019), Kırmızı Oda (2020), Masumlar Apartmanı (2020) ve Çöp Adam (2022)* dizileri üzerine temsil üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında genel olarak göstergebilimsel, içerik ve betimsel analiz yöntemlerinin kullanıldığı görülmektedir (Polat, 2019; Bolat,2014; Sönmez, 2014; Tor ve Üstün, 2024; Yıldız, 2022; Bal ve Parlayandemir, 2023). Söz konusu çalışmalardan hareketle bu tezde betimsel analizin kullanılmasına karar verilmiştir.

Betimsel analiz, bir filmin çeşitli öğelerinin ve bileşenlerinin ayrıntılı biçimde incelenerek kapsamlı bir biçimde tanımlanması ve yorumlanması sürecini ifade etmektedir. Bu analiz türü, filmi oluşturan unsurları parçalara ayırarak olay örgüsü, karakterler, kurgu ve tematik unsurları sistematik bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır (Türkmenoğlu, 2023, s.53). Betimsel analiz sürecinde, öncelikle araştırma soruları, gözlemler veya görüşmeler doğrultusunda bir analiz çerçevesi oluşturulur. Bu aşamada verilerin hangi temalar altında toplanacağı ve sunulacağı karşılaştırılır. Ardından elde edilen veriler okunur, düzenlenir ve bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirilir. Bu aşamada, oluşturulan çerçeveye uymayan bazı veriler analiz dışında bırakılabilir. Ayrıca kullanılacak doğrudan alıntılar seçilir. Düzenlenen veriler açık ve ayrıntılı şekilde betimlenir ve bu betimlemeler doğrudan alıntılarla desteklenir. Sonrasında elde edilen bulgular açıklanır, ilişkilendirilir ve anlamlandırılır. Bulgular arasındaki neden-sonuç ilişkileri ortaya konularak ve karşılaştırmalar yapılır ve ulaşılan sonuçlar değerlendirilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 224-226).

Bu araştırmada, betimsel analiz yapılarak, örneklem olarak NOW TV'de 18 Aralık 2023 - 28 Nisan 2025 tarihleri arasında yayınlanan *Kızıl Goncalar* dizisi incelenmiştir. Çalışmada, tarikatta yaşayan muhafazakâr/dindar kadınların annelik temsilinin nasıl olduğu, eğitim,

mekân ve sosyal ilişkiler gibi gündelik pratiklerinin dini kurallar doğrultusunda nasıl şekillendiği, ideolojisi farklı insanlarla kurdukları ilişkilerin nasıl olduğu, aile içi etkileşimleri hakkında hazırlanan sorular, NOW TV'nin resmî internet sitesi ile YouTube'daki Kızıl Goncalar kanalından izlenen diziye sorulmuştur. Ancak her iki platformdaki ilk bölümler karşılaştırıldığında, NOW TV'de yayınlanan versiyonda tarikatta yaşayan dindar/muhafazakâr insanların olumsuz gösterildiği sahnelerin kesildiği tespit edilerek, dizinin bütünlüğünü koruyan bir analiz yapabilmek amacıyla YouTube'da yer alan tam bölümler esas alınmış ve ilk sezonda yer alan, her biri yaklaşık 150 dakika süren toplam 19 bölüm kaydedilmiştir. İzleme sürecinde elde edilen veriler doğrultusunda, kadın temsillerine ilişkin sahneler analiz edilerek, bu sahnelerden seçilen alıntılar kaydedilip betimlenmiştir. Bu çalışmada muhafazakâr/dindar kadınların gündelik yaşam, iş ve eğitim hayatı, kadın-erkek ilişkileri, annelik ve evlilik üzerinden nasıl temsil edildiği incelenerek temalara ayrılmıştır. Ardından, temalar arasında neden-sonuç ilişkileri kurulmuş ve temsiller karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Bulguların yorumlanması sonucunda, *Kızıl Goncalar* dizisinde yer alan dindar/muhafazakâr kadın temsiline ilişkin bir sonuca ulaşılmıştır.

Senaryosu Şükrü Necati Şahin tarafından kaleme alınan, yönetmenliğini Ömür Atay ve Özgür Sevimli'nin üstlendiği *Kızıl Goncalar* dizisi, Faniler adlı bir tarikatın mensupları ile seküler bir ailenin kesişen yaşamlarını konu edinmektedir. İki sezondan oluşan yapım, ilk bölümünde AB grubu izleyici oranına göre 6,8 reyting elde etmiş (Diziler, 2024)[16], ikinci bölümde bu oran 7,85'e yükselmiştir. Kısa süreli yayın durdurma cezasına rağmen dizi, geniş bir izleyici kitlesine ulaşarak reyting oranını 9'un üzerine çıkarmış ve bir süreliğine birinci sırada yer almıştır. Ancak ikinci sezonla birlikte izlenme oranlarında düşüş yaşanmış ve *Kızıl Goncalar*, 28 Nisan 2025 tarihinde yayımlanan 46. bölümüyle final yapmıştır (Box Office Türkiye, 2025)[17]. Dizinin ilk bölümlerinde tarikat bünyesinde faaliyet gösteren börek işletmesinde "has tereyağlı börek" etiketiyle satılan böreklerin aslında tereyağı kullanılmadan satılması, tarikata mensup çocukların küçük yaşta evlendirilmesi, kız çocuklarının okula gönderilmemesi, Kuran kursunda fiziksel şiddet gibi

[16] Diziler, (2024, Aralık, 27). 22 Ocak 2024 Reyting Sonuçları. https://www.diziler.com/haber/22-ocak-2024-pazartesi-reyting-sonuclari-34472

[17] Box Office Türkiye, (2025, Mart, 25). *Kızıl Goncalar dizisi için final kararı alındı.* https://boxofficeturkiye.com/haber/kizil-goncalar-dizisi-icin-final-karari-alindi--6758

sahnelerin bulunması, toplumda tartışmalara neden olmuş ve bu nedenle Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'na (RTÜK) 36 bin şikâyet ulaşarak, 12 Aralık 2024'te[18] dizi hakkında inceleme başlatılmıştır (BBC, 2023)[19]. RTÜK başkanı Ebubekir Şahin, dizinin "toplumun milli ve manevi değerlerine aykırılık" gerekçesiyle çekim mekânlarının kullanımını iptal etmiş ve diziye iki kez yayın durdurma ve 9 milyon para cezası vermiştir (Karar, 2024)[20]. Ayrıca, bu eleştiriler İsmailağa cemaatin şikayetleriyle de ilişkilendirilmiştir. Bu durumun nedenini, kendi kişisel Youtube kanalında açıklayan Prof. Dr. Mustafa Öztürk,[21] dizinin içerdiği bazı unsurların bu cemaatine işaret ettiğini söylemiştir:

"Diziyi izlerseniz göreceksiniz ki depremzede olarak memleketinden çıkıp gelen insanların geldiği adres İstanbul eğer yanlış teşhis etmediysem. Otobüsün onları bıraktığı yer Edirnekapı Şehitliği'nin orası kurgu olsa da mesajlar bu civar üstünden yeterince veriliyor. Yani orada işaret edilen yer "Çarşamba" İsmailağa cemaati olarak görülüyor Ayrıca ailenin gelip yerleştiği ortama baktığınızda medrese, külliye gibi bu cemaati gösteriyor. Keza cemaatin kadın-erkek ilişkileri, kız çocukların okuyup okumama meselesi, cemaat arasındaki hiyerarşik ilişkiler, Efendi Hazretleri denen kişinin pozisyonu ve bu şeyhlik makamına Efendi Hazretlerine yakınlık uzaklığı kızı olması, damadı olması vesaire, cemaat arasındaki iktidar ilişkileri veya post kavgası dikkate alındığında yine aynı adres görülüyor." (2023, 29 Aralık)

Öte yandan, dizinin durdurulması kararını yersiz bulan izleyiciler, dizinin toplumsal gerçeklikleri yansıttığını ve mevcut televizyon yayınları arasında kadına şiddet içeren birçok yapım varken yalnızca bu dizinin hedef alınmasını yersiz bulmuşlardır.[22]

---

[18]Radyo ve Televizyon Üst Kurulu. (t.y.). https://www.rtuk.gov.tr/UstKurulKarar/Detay/19985

[19] BBC, (2023, Aralık, 28). RTÜK, Kızıl Goncalar dizisinin yayımlandığı FOX TV'ye 'toplumun milli ve manevi değerlerine aykırılık' gerekçesiyle ceza verdi. https://www.bbc.com/turkce/articles/cz451jrypelo

[20] Karar, (2024, Ocak, 12). *RTÜK Başkanı Şahin'den sert 'Kızıl Goncalar' çıkışı.* https://www.karar.com/guncel-haberler/rtuk-baskani-sahinden-sert-kizil-goncalar-cikisi-1827299

[21] Öztürk, Mustafa. (2023, Aralık, 29). Kızıl Goncalar: Derin Muhafazakârlık Dizisi. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vzIVKGu9TbI&t=11s

[22] Murat Soner "Bu dizi RTÜK'ten tam iki kez program durdurma cezası aldı. Hatta dizinin çekimin yaptığı yerin bile iznini iptal ettiler. Eğitimde fırsat eşitliğini vurgulayan, cehaletin toplumdan nelere yol açtığını anlatan kız çocuklarını eğitim görüşü ya da görünüşü ne olursa olsun eğitim diyen dizi durduruluyor. Ama genç kızları okumayın gidin zengin koca bulun diyen diziler çatır çatır çekiliyor öyle mi?# (...)" (2023, 30 Aralık) https://www.youtube.com/watch?v=8f1jQ3S2K8c

Dilara Tunes "Bu dizi için 36.000 şikayet gitmiş (...) Şikayete gidenlerin çoğu da zaten tarikat üyelerinden falan gitmiş böyle bir cemaate bağlı insanlar tarafından gitmiş İsmailağa cemaati var onlar çok fazla etkilenmiş. Çünkü başroldeki oyunculardan bir tanesi 15 yaşında evlendiriliyor o yüzden. Şimdi düşününce mantıksız geldi onlar için normal bir yaş değil mi?# (...)" (2024, 2 Şubat) https://www.youtube.com/watch?v=BE-yx0nA7l8

Celal Şengör " (...) RTÜK ne bulmuş bu dizide de incelemeye oluyor bu toplumun uzun bu dizi çok kanayan bir yarasına parmak basıyor Bir tehlikeyi halkın gözünün önüne getiriyor yara dediğim şey yobazlı gemi

Ancak diziyi farklı biçimde yorumlayanlar, dizide dindar karakterlerin olumsuz ve aşağılayıcı bir şekilde temsil edildiğini söyleyerek, yapımın tarikat veya dini cemaat mensuplarını "sahtekâr, çıkarcı ve ahlaki değerlerden uzak kişiler" olarak sunduğunu ve toplumun dindar kesimlerini küçük düşürdüğünü ifade etmiş ve RTÜK'ün *Kızıl Goncalar* dizisine uyguladığı cezaları yerinde bulmuşlardır.[23]

Bazı yorumcular ise diziyi tam tersi bir perspektiften değerlendirerek, dizide laik kesimin sorunlu ve olumsuz davranışlarla, dindar kesimin ise olgun ve zeki olarak temsil edildiğini

---

ağzıyla almasıdır bakın buna tahammül edemeyiz. Çünkü bu bizim tartı kaç kere başımızı belaya soktu# (...)" (2023, 26 Aralık) https://www.youtube.com/watch?v=jkvWiBDkXDQ

Halk Tv Haber Sunucusu "Yıllardır sayısız şikayet geliyor gündüz kuşakları ilgili RTÜK bu şikayetleri dikkate almıyor. İşte az önce bu ekrana getirdiğimiz kişiler, ahlaksız yayınlar diye tarif ettikleri ya da kastettikleri şeylerin çok daha fazlası gündüz kuşaklarında da var. Hiçbir şey yapılmıyor. Pes!#" (2023, 24 Aralık) https://www.youtube.com/watch?v=n1tofRaG2_M

[23] Mustafa Özşimşekler "Börek yapıyorlar mesela üzerine yazmışlar tereyağlı ama tereyağı koymuyorlar. Bu nedir şimdi? Sahtekarlık mıdır? Elbette. Namussuzluk mudur? Elbette. İnsanları aldatıyorsun, insanları kandırıyorsun Ama şimdi bu adam tekkeli, sakallı ya bir de tekkede bir şeyin en yakın adamı. Ya bak öbürü ne diyor? "Bunlar hep böyle biliyor musunuz" (...) Buna da boykot yapacağız#" (2024, 2 Ocak) https://www.youtube.com/watch?v=9F11wLUbCZY

Alparslan Kuytul "RTÜK filmi incelemeye almış ne olacak bilmiyorum ama bu şekilde bir filme müsaade edilmemelidir. Bu resmen bu milletin kutsallığı ile alay etmek, bazen de kutsallardan nefret ettirmektir. İstedikleri kadar kötü göstermeye çalışsınlar. Peygamberimize de yaptılar iftira attılar. Yani bunlarla bir yere varılmaz. Böyle iğrenç yöntemleri bıraksınlar#" (2023, 23 Aralık) https://www.youtube.com/watch?v=TZreMJBOuk0

Halil Konakçı "(...) Kemalist bir aile ile dindar bir aile arasında geçiyor. Kemalist aile çok nezih, çok elit, her şeyleri çok düzgün, saygıdeğer bir aile. Arkada Atatürk resmi Müslüman aileyi, dindar aileyi gösteriyor şerefsizlik, hainlik, ahlaksızlık, tecavüz, zina hepsi o ailede. Onların arka fonunda da arkada Kabe resmi, Arapça yazı resimleri# (...)" (2023, 25 Aralık) https://www.youtube.com/watch?v=qZJ4m0VR1CM

ifade etmişlerdir.[24]Ancak tüm bu farklı şikâyet ve eleştirilere rağmen dizi yayın hayatına yeni çekim mekânları bulunarak 22 Ocak 2024'te devam etmiştir (Medya Scope, 2024)[25].

Bu bağlamda araştırma *Kızıl Goncalar* dizisinden hareketle medyada muhafazakâr/dindar kadınların nasıl temsil edildiğini ortaya koyarak, bu temsillerin toplumsal cinsiyet ve dindarlık-muhafazakârlık ve sekülerlik arasındaki çatışmaların incelenmesi açısından önemli bir örnek teşkil edeceği düşünülmüştür.

[24] Nevşin Mengü " (...) İki, üç bölümden sonra gerçekten saçmalığa dayanamadım. Çünkü abi Laikler hep bir gerizekalı, embesil tipler işte. Bir tanesi aptal bir kız salak salak habire bağırıyor. işte zaten dayanamıyor sınav stresine uyuşturucuya başlıyor. Ama öbür tarikatçı muadili bir tane matematik başlangıç seviyesi kitabı vermişler buna zamanında oradan evreni sırrını çözmüş (...)" (2024, 21 Mart) https://www.youtube.com/watch?v=f-rzMohIzSM

Mustafa Öztürk "Şefkatle temiz yüreği gösterenlerin tamamı muhafazakâr kanatta. Diğer tarafta mutant, insanlıktan çıkmış, çoluk çocuğuna davranışlarına bakarsan falan insani refleksleri azalmış, zihinsel sorunları da var aile sorunlu, birbirlerine karşı duyarlılıkları, sorumlulukları kalmamış. Almış kadın başını çekmiş gitmiş, çocuk istemiş çalmış, ona da açıktan seni sevmiyorum diye tavır almış. Sizin iyiniz de aynı kötünüzde bir hepiniz aynı teranesiniz demeye getiriyor" (2024, 8 Ocak) https://www.youtube.com/watch?v=TOnEioMYn0U

[25] Medya Scope. (2024, Ocak 2). *Çekim İzinleri İptal Olan Kızıl Goncalar'ın Seti Fatih'ten Beykoz Kundura Fabrikası'na Taşındı.* https://medyascope.tv/2024/01/02/cekim-izinleri-iptal-olan-kizil-goncalarin-seti-fatihten-beykoz-kundura-fabrikasina-tasindi/#:~:text=%C4%B0kinci%20kez%20duran%20setin%20%C3%A7ekimleri,Kundura%20Fabrikas%C4%B1'na%20ta%C5%9F%C4%B1nd%C4%B1%C4%9F%C4%B1n%C4%B1%20do%C4%9Frulad%C4%B1.

# 3. BÖLÜM

# BULGULAR

Kızıl Goncalar dizisindeki anlatı, farklı sosyal-kültürel ve ideolojik dinamiklere göndermelerde bulunmaktadır. Bu bağlamda oluşturulan karakterler, farklı ideolojik ve toplumsal pozisyonlarla izleyiciye sunularak toplumsal ve kültürel gerilimleri görünür kılınmaktadır.

## Dizide Yer Alan Karakterler

Tablo 3.1. Oyuncu kadrosu ve karakterler

| | |
|---|---|
| **Meryem Tezel (Özgü Namal)** | 13 yaşında Naim ile evlenmiştir. Zeynep ve Mira'nın annesidir. Faniler tarikatında börekçide çalışırken aynı zamanda Suavi Alkanlı'nın bakıcılığını yapmaktadır. |
| **Zeynep Tezel (Mina Demirtaş)** | 15 yaşında zekası oldukça ileri olan özel bir çocuktur. Tarikat tarafından Cüneyd ile imam nikahıyla zorla evlendirilir. En büyük hayali okuyup öğretmen olmaktır. |
| **Naim Tezel (Mert Turak)** | Meryem'in kocası ve Zeynep ile Mira'nın babasıdır. Meryem'i tarikat dışından Nadire adında bir kadınla aldatarak ikinci evliliğini gerçekleştirmiştir. |

| | |
|---|---|
| **Cüneyd Güneş (Mert Yazıcıoğlu)** | Şeyhin torunudur. Zeynep'in imam nikahlı eşidir. Obsesif kompulsif bozukluk rahatsızlığı bulunmaktadır. |
| **Hasna Güneş (Selen Öztürk)** | Sadi Hüdayi'nin eşi ve Feyza'nın annesidir. Eşine oldukça düşkünüdür. Tarikat kadınlarının en üstü olan hanımanneliği üstlenir. |
| **Sadi Hüdayi Güneş (Erkan Avcı)** | Tarikatın yöneticisi, Hasna'nın eşi, Feyza'nın babası ve Cüneyd'in amcasıdır. |
| **Feyza Güneş (Zehra Kelleci)** | Sadi ve Hasna'nın kızıdır. Tarikatta kızlara Kur'an eğitimi vermektedir. Amcasının oğlu Cüneyd'den hoşlanmaktadır. |
| **Müyesser Yıldız (Asiye Dinçsoy)** | Hasna'nın ablasıdır. Tarikatta mutfağın ve okulun yöneticisidir. |
| **Birgül Tezel (Sitare Akbaş)** | Zeynep'in halasıdır. Tarikat kurallarına uymadığı için tarikatten kovulur. İstanbul'a gelerek eğitimine devam eder ve İmam Hatip'te öğretmen olur. |
| **Levent Alkanlı (Özcan Deniz)** | Atatürkçü idealist bir psikiyatristtir. yasal olmayan yollarla Mira'yı sahiplenmiştir. Zeynep'in okumasına yardım etmek istemektedir. |

| | |
|---|---|
| **Beste Alkanlı (Hazal Türesan)** | Levent Alkanlı'nın eşidir. Doktordur. Mira'nın üvey annesidir. |
| **Mira Alkanlı (Esma Yılmaz)** | 15 yaşındadır. Zeynep'in ikiz kardeşidir. Ölü doğduğu için hastaneye bırakılmıştır. Ancak doktor Beste ve Levent Mira'yı hayata döndürerek onu ve yasal olmayan yollarla evlat edinmiştir. |
| **Hande Alkanlı (Duygu Sarışın)** | Gazetecidir. Levent Alkanlı'nın kız kardeşidir. |
| **Suavi Alkanlı (Şerif Erol)** | 28 Şubatçı fizik profesörüdür. Kas hastalığı nedeni ile yatağa bağlı yaşamaktadır. Zeynep'in zekasını keşfetmesiyle birlikte ona ders vermeye başlar. |
| **Nadire (Melis Çınar)** | Bir erkek çocuğu vardır. Naim'in imam nikahlı ikinci karısıdır. Evlendikten sonra tarikata mensup olur. |
| **Arif (Yakup Turgut)** | Sadi Hüdayi'nin sağ koludur. Birgül'den hoşlanmaktadır. |
| **Affan (Batuhan Bozkurt Yüzgüleç)** | Feyza'nın nişanlısıdır. Sadi Hüdayi'nin yerine geçmek ister. |

## 3.1. FARKLI DÜNYALAR ARASINDA GERİLİM VE ORTAKLIKLAR

Literatürde Türk televizyon dizileri üzerine yapılan çalışmalarda farklı yaşam tarzlarını temsil eden kadın karakterlerin, sıklıkla birbirlerini "öteki" olarak konumlandırdıkları gözlemlenmektedir. Bu yapımlarda dindar/muhafazakâr kadın karakterlerin, seküler kadınları giyim kuşam tercihleri üzerinden "açık" "uygunsuz" veya "yozlaşmış" olarak yaftaladıkları; buna karşılık seküler karakterlerin ise dindar kadınları başörtüsü üzerinden "geleneksel/gerici", "medeniyet düşmanı" "yobaz" ve "modernite dışı" şeklinde stereotipleştirdikleri görülmektedir (Çetin, 2023; Ülken, 2023; Ertingü Sevmiş, 2013). Bu karşılıklı tutumlar, Bourdieu'nun *habitus* kavramıyla örtüşmektedir. Habitus, bireyin geçmiş deneyimlerin birikimiyle oluşan algı, beğeni ve eylemlerine yön veren kalıcı eğilimler bütünüdür. Bourdieu'ye göre farklı habituslar, aynı nesneye ya da davranışa bakmalarına rağmen durumu farklı biçimlerde algılayabilmektedir. Örneğin aynı davranış bir kişi tarafından "saygın", bir başka kişi tarafından "fazla iddialı", başka bir kişi tarafından ise "kaba" olarak değerlendirilebilmektedir (Bourdieu, 1995, s. 21-25). Bu durum, dindar/muhafazakâr ve seküler kadın temsillerinin birbirlerini ötekileştirmesinin, farklı yaşam tarzları içinde şekillenen habitusların çatışmasıyla açıklanabileceğini göstermektedir.

*Kızıl Goncalar* dizisi dindar/muhafazakâr ve seküler kadınların karşılaşmaları üzerinden bu ilişkilerin nasıl temsil edildiğini inceleme imkânı sunmaktadır. Dizide dindar/muhafazakâr Meryem, Zeynep, Birgül, Nadire, Hasna ve Müyesser ile seküler Hande, Beste ve Mira gibi kadın temsiller üzerinden, farklı yaşam tarzlarının ötekileştirmeye yol açıp açmadığı ve dindar/muhafazakâr kadınların kendi aralarındaki ilişkilerde benzer söylemlerin bulunup bulunmadığı ele alınacaktır.

### 3.1.1. "Biz" ve "Onlar"

Dizide seküler ve dindar/muhafazakâr kadınlar birbirleriyle kurdukları ilişkilerde ilk olarak dış görünüş üzerinden birbirlerini ötekileştirmektedir. Bu ötekileştirmeler Mira-Zeynep, Mira-Meryem, Beste-Meryem, Birgül-Hande, Hande-Müyesser ve Hande-Hasna arasındaki ilişkilerde görünürlük kazanmaktadır. Bu bağlamda Mira ile Zeynep arasındaki ilişki, farklı yaşam tarzlarının en açık biçimde karşı karşıya geldiği örneklerden biri olarak öne çıkmaktadır. Mira, seküler bir ailede yetişmiş, eğitimine devam eden ve özgürlüğüne

önem veren bir genç kızken Zeynep dini değerlere ve geleneklere bağlı bir ailede büyümüş ve hiç okula gitmemiş bir genç kızdır. Her iki genç kızın kılık kıyafetleri yani dış görünüşleri ve davranışları da yetiştirildikleri aile ortamının ve kendilerine öğretilen değerlerin yansıması ile şekillenmektedir. Zeynep başörtüsü ve ferace kullanan *kapalı,* Mira ise şort, etek, askılı üst giyim ve pantolon gibi kıyafetler tercih eden *açık* bir genç kızdır. Bu fark üzerinden Mira Zeynep'e *"Malsın işte, insan gibi giyin önce!*" derken, Zeynep *"Asıl sen hayvan gibi çıplak gezme!" (3. Bölüm, 22 Ocak 2024)* şeklinde cevap verir. Söz konusu diyalog, kıyafetin dizide yalnızca bireysel bir tercih olarak değil; kimlik, değerler ve aidiyet üzerinden bir ayrışma zemini olarak kurulduğunu göstermektedir. Nitekim Bourdieu'ya göre bireyler giyim aracılığıyla yalnızca kendilerini ifade etmez; aynı zamanda ait oldukları toplumsal çevreyi ve değer dünyasını da görünür kılar. Bu nedenle giyim üzerinden yapılan eleştiriler çoğu zaman karşı tarafı küçümsemenin ve ötekileştirmenin bir aracı haline gelebilmektedir (2015, s. 296-300).

Bu karşıtlık dizinin ikinci bölümünde iki karakterin sabah rutinleri aracılığıyla da pekiştirilmektedir. Sahne geçişlerinde Zeynep sabah namazı kılarken, Mira okula hazırlanır. Zeynep başını mesh ederken, Mira saçını tarar. Zeynep başörtüsünü takarken, Mira pantolonunu giyer. Zeynep seccadesini sererken, Mira okul çantasını hazırlar. Zeynep namaz kılarken, Mira uyuşturucu kullanır. Böylece sırasıyla gösterilen bu sahnelerle, iki genç kızın farklı habitusları günlük rutinler aracılığıyla görünür kılınır.

Fotoğraf 3.1 Mira saçını tarıyor

Fotoğraf 3.2 Zeynep başını mesh ediyor (2. bölüm)

Yaşam tarzı üzerinden kurulan bu ayrım, dizi ilerledikçe eğitim konusuna da taşınmaktadır. Zeynep örgün eğitim almamış olmasına rağmen yüksek bir zekaya sahip, özellikle matematik alanında üstün yetenekli bir genç kızdır. Mira ise eğitimde sahip olduğu tüm imkanlara rağmen gireceği sınavda beklenen başarıyı gösteremeyen ve bu nedenle özgüven

eksikliği yaşayan bir karakterdir. Bu farklılık, Mira'nın Zeynep'e yönelik söylemlerinde açık biçimde görünür hâle gelmektedir. Mira, Zeynep'in zekasını küçümseyerek bu yeteneğin onun hayatında bir karşılığı olmayacağını vurgular çünkü Mira'nın düşüncesinde başörtülü kadınların böyle bilgi ve becerilere sahip olması gereksizdir. Bu düşünce, Mira'nın dedesinin geçmişte başörtülü kadınların eğitim almamasını desteklediğini hatırlatarak bu tutumu doğru bulduğunu ifade etmesinde devam etmektedir. Böylece, Mira'nın yetiştiği ailede içselleştirdiği habitus, başörtülü kadının hayatına ilişkin sınırları yeniden üretmektedir. Bu ötekileştirme Mira'nın Meryem'e yönelik davranışlarında da sürmektedir. Mira, Meryem'in yaptığı yemekleri yemeyi başörtü taktığı için reddetmekte ve Meryem'in ona dokunmasıyla *"Dokunma bana pis" (2. Bölüm, 25 Aralık 2023)* diyerek fiziksel temastan kaçınmaktadır. Söz konusu sahneler, Mira'nın farklı beğenilerle karşılaşıldığında Zeynep ve Meryem'e yönelik tiksinti duyarak estetik tahammülsüzlüğü dışa vurduğunu göstermektedir (Bourdieu, 2015, s.91).

Kadınlar arasında gerilime bir başka örnek, Beste ve Meryem arasındaki ilişkide görülmektedir. Beste, Meryem'i, Mira ve Levent'e karşı bir tehdit olarak algılar. Meryem ve Levent arasında romantik bir ilişki olduğunu düşünen Beste bu durumun ilerlemesini engellemek için Meryem'in evine giderek "*Levent çok iyi biri Meryem. Sana acıdı, kızına acıdı size yardım etmek istedi bu kadar. Sen onun dengi değilsin, arkadaşı değilsin, sen onun hiçbir şeyi değilsin… (...)*" der. Buna karşılık Meryem *"(...) İkimizin arasında. Seni hiç ilgilendirmez. Sen böyle evime gelip namusuma laf edemezsin! Haddini bil! (...)"(11. Bölüm, 18 Mart 2024)* şeklinde cevap verir.

Bu karşılaşma, seküler ve dindar/muhafazakâr kadınlar arasında yaşanan gerilimin yalnızca kıskançlıktan kaynaklanmadığını, aynı zamanda kültürel sermaye üzerinden kurulduğunu da göstermektedir. Kültürel sermaye, erken yaşlardan itibaren aile, çevre ve eğitim süreçleri içinde sahip olunan birikimlerdir. Bu birikimler ise kişinin düşünme ve davranma biçimlerinde, kullandığı dilde ve alışkanlıklarda görülerek, bireyin ilişkilerini etkilemektedir (Bourdieu, 1986, s. 243-246). Bu bağlamda Beste'nin *"Sen onun dengi değilsin"* ifadesi, Levent ile Meryem'i karşılaştırarak kültürel ölçütler üzerinden bir ayrım yaptığını göstermektedir. Meryem ise söylenen sözleri kabul etmeyerek ahlak ile namus vurgusu üzerinden sınır çizmektedir. Bu durum, kültürel sermayenin kişiler arası ilişkilerde

nasıl devreye girdiğini ve kadınlar arasındaki gerilimi nasıl beslediğini görünür kılmaktadır.

Fotoğraf 3.3 Meryem ve Beste (10. bölüm)

İlerleyen bölümlerde benzer şekilde Beste, Mira ve Zeynep'in arkadaşlığından duyduğu rahatsızlığı Meryem'e dile getirir:

> Beste: Mira ile Zeynep'in bu kadar yakın olmasından rahatsızım… İstemiyorum Mira ve Zeynep'in arkadaşlıklarını. Onaylamıyorum… Zeynep ile ilgili hiçbir sorunum yok. Zeynep çok tatlı çok akıllı bir kız çocuğu. Ama onun yaşadığı hayatı onaylamam mümkün değil. Ben anlattıklarıyla kötü örnek olmasından korkuyorum Mira'ya… Ya kızın evli Meryem! Kızın evli! Bugün yaşamasa da yarın yaşayacak.
>
> Meryem: Hanım, yarım saat önce buradaydı kızının arkadaşı sen neyden bahsediyorsun? (14. Bölüm, 15 Nisan 2024)

Böylece Beste, Zeynep'in erken yaştaki evliliğini kendi normlarıyla karşılaştırarak "kötü örnek" ve kabul edilemeyecek norm dışı bir durum olarak nitelendirerek ahlaki bir üstünlük kurmaya çalışmaktadır. Bu değerlendirme, Beste'nin kendi habitusu içinde doğal ve meşru kabul edilen yaşamla uyumsuz olan pratikleri "sapma" olarak kodlamasıyla açıklanabilir. Buna karşılık Meryem de Mira'nın erkek arkadaşı olmasına veya farklı bir yaşam tarzına sahip olmasına dair herhangi bir olumsuz yargıda bulunmayarak farklı yaşam biçimlerine ve değerlere saygı gösteren, makul ve kapsayıcı muhafazakâr/dindar bir kadın olarak temsil edilir.

Dizide iki grup arasındaki gerilim de sekülerler açıkça dindar/muhafazakâr kadınlardan üstün olduklarını söz ve davranışları ile belli etmektedirler. Bu durumun farkında olan Birgül, Hande'nin kendisine dindar/muhafazakâr bir kadın olarak yaptıklarını seküler bir kadına yapamayacağını ve sekülerlerin kendilerini onlardan üstün gördüğünü ve aşağıda konumlandırdığını ifade eder:

> Birgül: (...) Kategorik olarak kendini benden üstün görüyorsun elinde değil! (...) Peki düşünelim. Geçenlerde beni aradın ve onun için özür diliyorsun… Telefonumu benden izinsiz buldun ve akşam 10:30 sularında arandım. Halktan olmayan, gariban olmayan, başı kapalı İmam Hatip olmayan birisini, cemiyetten birisini, ünlü birisini ya da futbol yöneticisine bu şekilde arayabilir miydin?... (5. Bölüm, 5 Şubat 2024)

Hande'nin dindar/muhafazakâr kadınlar tarafından bu şekilde ötekileştirilmesi Birgül, ile sınırlı da kalmaz. Tarikat ile röportaj yapmak için başörtüsüz ve kendi gündelik kıyafetleri ile dergâha giden Hande, bir çocuk tarafından taşlanır. Bu durumu çocuğun annesine şikâyet ettiğinde aldığı yanıt *"Sen de bu halde gelme buralara" (14. Bölüm, 15 Nisan 2024)* şeklindedir. Bu sahnede dış görünüş, yalnızca kişisel bir tercih olmaktan çıkarak mekânda kimin "uygun" kabul edileceğini belirleyen sembolik bir ölçüt hâline gelmektedir. Bu durum giyim gibi estetik konumlanmaların, toplumsal bir "mesafe" ve "sınır çizme" aracı olarak işlendiğini göstermektedir (Bourdieu, 2015, s.93). Dolayısıyla Hande'nin tarikat çevresinde bir tehdit olarak algılanması, estetik farkındalığın ayrışmayı yeniden ürettiği bir dışlama pratiğidir.

Fotoğraf 3.4 Hande'ye taş atan çocuk (14. bölüm)

Öyle ki Hande'nin röportajları sırasında kız çocuklarına ve kadınlara tarikatın düzenini sorgulayabilecek sorular yöneltmesi Müyesser tarafından bir risk olarak değerlendirilir. Bu nedenle Müyesser, önceden onları uyararak dışarıdan gelebilecek "tehditleri" en aza indirmeye çalışır. Ancak tarikatın Hande'ye karşı temkinli yaklaşımı yalnızca onun dış görünüşünden kaynaklanmamaktadır. Müyesser'in röportaj öncesinde Hande'ye yaptığı açıklama, dindar/muhafazakâr kadınların geçmişte seküler kadınlar tarafından görmezden gelinmesi ve değersizleştirildiğini anlatmaktadır:

> Müyesser: (...) Bizler yıllarca yok saydığınız hakir gördüğünüz kadınlar, yıllarca kafamızın içinde sizinle münazara ettik. Geceleri yastığa baş koyduğumuzda sizinle tartıştık. Biz laf yetiştirdik size. Sizin sormaya daha iyi tenezzül etmediğiniz sorulara cevaplar aradık biz. Siz şimdi mecburen merak ediyorsunuz bizi… (11. Bölüm, 18 Mart 2024)

Müyesser'in röportaj öncesindeki bu açıklaması, Bourdieu'nun "söz alma hakkı" kavramsallaştırmasıyla ilişkilendirilebilir. Söz söyleme, yalnızca bireysel bir tercih değil; kişinin kendisini belirli bir alanda konuşmaya yetkili hissetmesiyle yakından ilgilidir. Bu nedenle bazı toplumsal gruplar, resmi olarak söz hakkına sahip olsalar dahi, konuşmaları meşru görülmediği ve ciddiye alınmadığı için sembolik düzeyde bu haktan dışlanabilmektedir (Bourdieu, 2015, s. 594-601). Dizide seküler kadınların dindar/muhafazakâr kadınları küçümseyen söylemleri karşısında Müyesser'in dile getirdiği öfke, bu dışlanmanın yarattığı tarihsel birikimin ve gecikmiş bir "söz alma" hakkının ifadesi olarak okunabilir. Bu durum dizide Hasna karakteri üzerinden daha çatışmalı bir biçimde görünür hâle gelmektedir.

Hande'nin, tarikat kadınları ve kız çocuklarıyla yaptığı röportajlar sonrasında Zeynep'in çocuk yaşta evlendirilmesi nedeniyle yaptığı haberle tutuklanan Hasna, karakol çıkışında Hande'nin üzerine yürür:

> Hasna: (...) Yahu biz sizi insan bildik de içimize aldık! Yazıklar olsun be!... Münafıklar kafirler! Alın İstanbul Sözleşmenizi de gidin buradan!
>
> Hande: (...) Senin konuşmaya hakkın yok!.. Ne yapacaksın? Vuracak mısın? Vur, kadın eliyle kadına vur!.. En büyük düşmanınız kendiniz oldunuz be! (16. Bölüm, 29 Nisan 2024)

Hasna'nın sözleri, seküler kadınları ötekileştirmeden dergâha davet ettiklerini ve onlara anlayış göstermeye çalıştıklarını, ancak Hande'nin yaptığı haberin tarikatın düzenini bozduğunu ve seküler kadınları bir tehdit olarak gördüğünü gösterir. Hande ise, dindar/muhafazakâr kadınların hemcinsleri üzerinde baskı kurduğunu vurgulayarak, dindar/muhafazakâr ve seküler kadınların birbirlerini ötekileştirmesini görünür kılmaktadır. Bu noktada çatışma, iki farklı habitusun birbirini tanıyamaması ve karşı tarafın değer dünyasını meşru görmemesi üzerinden derinleşir. Karakol çıkışında iki grubun attığı *"İstanbul Sözleşmesi yaşatır"* ve *"Allahu Ekber"* sloganları ise toplumsal alandaki daha büyük iki kesimin kutuplaşmasının dizi içindeki yansımasıdır.

Dizide, seküler ve dindar/muhafazakâr kadınlar arasındaki karşılaşmaların ötekileştirici söylemler etrafında şekillendiği görülmektedir. Ancak bu ötekileştirme yalnızca farklı yaşam tarzlarına sahip kadınlar arasında değil dindar/muhafazakâr kadınların kendi aralarındaki ilişkilerde de ortaya çıkmaktadır. Tarikat içindeki kadınlar özellikle

birbirlerinin dindarlık seviyelerini sorgulayarak kendi aralarında bir hiyerarşi kurmakta ve ötekileştirme pratiği yaratmaktadır.

### 3.1.2. Aynı Yolda, Öteki Adımlar

Dindar/muhafazakâr kadınların kendi aralarındaki ilişkilerde ötekileştirme tarikatın gündelik hayatı düzenlemek için koyduğu kurallara uymamakla ilişkilendirilerek gerçekleştirilmektedir. Bu ötekileştirme pratiği, dindar kadın kimliğinin de çeşitlendiğini ve kendi içinde bir hiyerarşi kurduğunu, birilerini dışladığını ortaya koymaktadır. Tarikat düzenine uymayan kadınlar hem tarikat yöneticileri hem de diğer kadınlar tarafından baskı altına alınmakta, çeşitli şekillerde cezalandırılmakta ve disipline edilmeye çalışılmaktadır. Meryem, tarikat içinde bu baskıyla karşılaşan kadınlardan biridir. Naim'den boşanmak istediğini tarikat yöneticilerine söylediğinde, bunun ancak erkeğin rızasıyla gerçekleşebileceği ifade edilir. Bu nedenle Meryem'in talebi *"tarikat kurallarına aykırı"* kabul edilerek kendisine *"vaktı mekatıl"*[26] cezası verilir. Ceza günü geldiğinde Meryem, kendisine uzatılan makası yere atarak "*Yolunuz yolum, töreniz törem değil bundan böyle.*" diyerek tepki gösterir. Bu çıkışı, tarikatın önde gelen kadınları Müyesser ve Hasna tarafından "*Rabıtanı yitirirsin…İmanından olursun…Seni cehennemde bile bulamayacaklar… Ar damarın kopmuş senin be kadın…. Zelil*" *(17. Bölüm, 6 Mayıs 2024)* gibi ifadelerle karşılanmaktadır. Meryem'in kocasından boşanma isteği bir kadın için büyük cezalardan biri olan saçının kendi tarafından bir suçun bedeli olarak kesilme talebi ile cezalandırılmaktadır. Bu durum Bourdieu'nun *sembolik şiddet* kavramını akla getirmektedir. *Sembolik şiddet*, bireylerin içinde bulundukları tahakküm ilişkisini sorgulamadan kabullenmeleri üzerinden işler. Bu kabulleniş, baskının doğal ve değişmez bir gerçeklik olarak algılanmasına yol açar; böylece tahakküm ilişkileri görünmez hâle gelir ve meşrulaşır (Bourdieu, 2015, s. 50-51). Meryem'in makası atarak tarikat kurallarını reddetmesi, sembolik şiddetle sürdürülen tahakküme yönelik bir kırılma anı olarak okunabilir. Ancak Müyesser ve Hasna'nın aşağılayıcı söylemleri, bu reddin tarikat içinde

[26] Arapça kökenli olan bu ifade, günah işleyen bireyin söz konusu fiili ikrar etmesi ya da bunun karşılığında bir bedel ödemesi durumunda kullanılmaktadır. Dizide, tarikat yapısı içerisinde belirlenen ilkelere uyulmaması hâlinde ceza olarak uygulanan vaktı mekatıl kapsamında, "sındır" adı verilen bir makasla suçlu erkeklerin sakalı, kadınların ise saçı tarikat mensupları tarafından kesilmektedir. Bu yaptırımın ardından kişi tarikat topluluğundan uzaklaştırılmaktadır.

kabul edilemez görüldüğünü ve sembolik şiddetin kadınlar aracılığıyla yeniden üretilmeye devam ettiğini ortaya koymaktadır.

Bu sürecin devamında Meryem, Zeynep'i almak için evine gitse de Naim onu eve almaz. Tarikat sakinleri ise Meryem'e "*Defol edepsiz!... Asilik edip gitmeden önce düşünecektin! Utanmadan bir de mahalleye mi geliyorsun*?" *(18. Bölüm, 13 Mayıs 2024)* şeklinde hakaretler savurur. Tüm bu ötekileştirici söylemler karşısında Meryem'in *"Benim kimseyle derdim yok. Günaha giriyorsunuz, girmeyin." (18. Bölüm, 13 Mayıs 2024)* diyerek sakinliğini koruması, onun ötekileştirici dindarlık/muhafazakâr kadın temsiline karşı daha yumuşak bir temsil olduğunu yansıtır.

Fotoğraf 3.5 Meryem'in tarikattan gidişi (17. bölüm)

Benzer biçimde Birgül, kız çocuklarını gizlice okutması nedeniyle "*vaktı mekatıl*" ile cezalandırılır ve tarikattan atılır. Daha sonra Meryem ve Zeynep ile görüşebilmek için tarikata gizlice girdiğinde Naim tarafından yakalanır. Bunun üzerine Naim ona *"dinsiz"* ve *"kitapsız"* gibi ifadelerle ötekileştirir. Ancak bu söylemlere karşı Birgül tarikatın otoritesine boyun eğmez ve mücadelesine devam eder. Böylece Meryem ve Birgül, tarikat içindeki kadın kimliğinin homojen olmadığını ortaya koyar.

Tarikat içinde bir başka ötekileştirme bekarlık üzerinden gerçekleştirilmektedir. Anne ve eş olmanın kadın kimliğinin kurucu parçası olarak görüldüğü ataerkil anlayış, tarikat içinde bekar kadın olmanın anlamını özellikle Müyesser ve Feyza üzerinden inşa eder. Dizide sert bir karakter olarak tarikatın börek işletmesinin yöneticisi olan Müyesser, yöneticilik vasfı ve tarikat kurallarına sıkı sıkı bağlılığı nedeniyle sözü dinlenen ve güç sahibi bir kadındır. Gençliğinde Sadi Hüdayi ile evleneceğini düşünür, ancak Sadi Hüdayi'nin Hasna ile evlenmesi üzerine kendini tarikata adar ve hiç evlenmez. Feyza ise âşık olduğu Cüneyd'in Zeynep'le evlenmesiyle birlikte kendini kötü hisseder. Bunu fark eden Müyesser,

Feyza'nın yaşadığı hayal kırıklığını anlayarak onunla sohbet etmek ister. Ancak Feyza, bekar kalma korkusunu Müyesser'le özdeşleştirerek, "onun gibi" olacağı endişesiyle dile getirir:

> Müyesser: Seni anlamadığımı sanıyorsun lakin ben seni anlıyorum. Senin olanın senden alındığını sanıyorsun. Öfke, öfke, öfke… Ama tevekkül ettiğinde olanda hayır olduğunu görüyorsun, duruluyorsun… Laf dinlemezsin, kendi başını yiyeceksin böyle. Ne olacaksın sonra?

Feyza: Orasını Allah bilir…Ama hiçbir şey yapmazsam ne olacağımı biliyorum (...) Senin gibi olacağım. (9. Bölüm, 4 Mart 2024)

Feyza'nın Müyesser'e sözlerinin bekarlığın muhafazakâr/dindarlar arasında bir stigmaya (damga) döndüğünü ve bekar kadınların damgalandığını söylemek mümkündür. Goffman'a göre birey, toplumsal olarak dahil edilmesi beklenen kategoriye uymayan ve pek de "rağbet edilmeyen" bir sıfata sahip olarak algılandığında, sağlıklı ve sıradan bir kişi olmaktan çıkarak "lekeli" ve "kaale alınmayan" birine indirgenmektedir. Bu tür sıfat özellikle itibarsızlaştırıcı kapsamındaysa damgaya dönüşmekte ve varsayılan toplumsal kimlik arasında uyuşmazlık sağlamaktadır (2014, s. 31). Feyza'nın bekar kalmayı "onun gibi" olmak şeklinde ifade etmesi, dindar/muhafazakâr kadının idealinin merkezinde yer alan evlilik beklentisiyle örtüşmeyen bekarlığın damgalayıcı bir kimliğe itildiğini göstermektedir.

Feyza'nın annesi Hasna, kızını evliliğe ikna etmeye çalışırken Müyesser'i örnek göstermesi bu damgalamayı daha da görünür kılar. Hasna, Müyesser'i *"dalda kurumuş"*, *"yüzü gülmez"* ve *"dili zehirli"* gibi ifadelerle betimler. Bu sözler, bekarlığın korkulması gereken ve istenmeyen bir durum olarak yansıtıldığını göstermektedir:

> Hasna: (...) Bu işler böyle ama yok diyorsan ne olacaksın ben sana söyleyeyim. Sevdim de vardım diye, öylece dalda kurumuş biri, içi geçtikçe acımış. Böyle yüzü gülmez, dili zehir, derisi diken olmuş biri tanıdığın biri..Müyesser…Şimdi kime benzeyeceksin iyice düşün taşın (…) (11. Bölüm, 18 Mart 2024)

Buna karşılık Müyesser, geçmişte Hasna'nın kendisine yaşattığı duygunun şimdi Feyza tarafından yaşanmasını bir tür *"ilahi adalet"* olarak görmektedir. Bu nedenle zaman zaman Feyza'nın Cüneyd ile evlenemediğini hatırlatarak Hasna'ya karşı imalarda bulunmaktadır. Zeynep ve Cüneyd'in evliliğinden sonra yapılan şerbet dağıtımı sırasında Müyesser'in "*Feyza kızımızın şerbetini içmek de nasip olur inşallah.*" sözü buna örnektir. Hasna'nın *"Şimdi keşke denmez ama keşke Allah senin de şerbetini içmeyi nasip etseydi ablacım*." *(4.*

*Bölüm, 29 Ocak 2024)* yanıtı ise Müyesser'in bekarlığı üzerinden bir kez daha ötekileştirilmesine yol açmaktadır. Bu sahneler, Müyesser'in yalnızca kendi yaşam deneyimleri üzerinden değil, diğer kadınların hayatları ve tercihleri üzerinde de yargılayıcı ve yönlendirici bir konumda durduğunu göstermektedir. Benzer bir tutum, Müyesser'in Nadire ile kurduğu ilişkide de görülmektedir.

Fotoğraf 3.6 Hasna ve Müyesser (4. bölüm)

Dizinin ilk bölümlerinde tarikat dışında bir yaşam sürerken Nadire, Naim ile tanışmasının ardından tarikata dahil olmaya başlamaktadır ve burada Müyesser ile karşılaşır. Müyesser ile ilk karşılaşmalarında Nadire'nin üzerinde, tarikat üyelerinin giydiği siyah ferace ve siyah başörtüsüne kıyasla daha açık renkli bir yelek ve gevşek bağlanmış bir başörtüsü bulunmaktadır. Müyesser, Nadire'ye *"Mahallede huzurun nasıl? Kapına gidip gelen oluyor mu?"* diye sorduğunda, Nadire'nin *"Oluyor."* yanıtını vermesi üzerine, *"Giyimine kuşamına çeki düzen verirsen azalır, hatta biter. Ne kadar bize benzersen o kadar rahat edersin. Bizden de birileri gelir gider kapına, mahalleli görsün, anlasın diye." (6. Bölüm, 12 Şubat 2024)* sözleriyle karşılık vermektedir.

Müyesser'in bu ifadeleri, taciz ve rahatsız edilmenin sorumluluğunu kadınların giyim ve davranış tarzına bağlayan görüşün yansımasıdır. Müyesser, Nadire'nin ahlakını koruyacak şeyin giyim tarzı olduğunu vurgusunu yapma gücünü elinde bulunduran bir ahlak bekçisi ve başka bir muhafazakâr kadın denetçisidir. Bu olaydan sonra Nadire, tarikatın içine girip rahat etmek, korunmak ve kollanmak için yani bir taktik olarak siyah başörtü ve siyah ferace giymeye başlar. Müyesser'in takdiri ile Nadire "öteki" konumdan çıkarak "tarikat kadını" kimliğiyle yaşamaya başlar ve "biz"in bir parçası olur Burada dindarlık kimliğinin kıyafeti değiştirerek elde edildiğini dolayısıyla kimliğin performatif bir şey olduğunu yeniden görmek mümkündür.

Bu örnekler dizide sadece farklı kutupların değil aynı kutbun içinde de ötekileştirmenin gerçekleştiğini, tarikat içindeki kadın ilişkilerinin itaat ve beklentiler üzerinden şekillendiğini, bu beklentilerin dışında kalan kadınların ise dışlanabildiğini göstermektedir. Ancak dizi, farklı hayatlara sahip dindar/muhafazakâr ve seküler kadınların ve temaslarının birbirlerinin yaşamlarında zamanla kırılmalar yaratabileceğini de göstermektedir.

### 3.1.3. Birleşen Yollar

Dizide, yaşamları ve değer dünyaları bakımından farklı konumlarda yer alan dindar/muhafazakâr ve seküler kadınlar arasındaki ilişkiler, başlangıçta keskin bir karşıtlık ve çatışma ekseninde inşa edilmektedir. Ancak bölümler ilerledikçe bu çatışmaların bazı temsiller üzerinden kırılmaya başladığı görülmektedir. Bu kırılmada Meryem, farklı dünyalar arasında temas kurulmasını mümkün kılan bir temsil olarak öne çıkmaktadır.

Dizi boyunca Meryem, Mira'nın küçümseyici ve dışlayıcı tavırlarına karşı sabırlı, güler yüzlü ve sakin bir duruş sergilemektedir. Bu tutum, farklı yaşamların bir arada var olabileceğine dair bir zemin oluşturmaktadır. Meryem'in bu yaklaşımı yalnızca kendi davranışlarıyla sınırlı kalmamakta, aynı tutumu kızı Zeynep'e de aktarmaya çalışmaktadır. Zeynep'in Suavi için *"(...) Ölse cehenneme gidecek (...) Bence Allah'a inanmıyor."* demesi üzerine Meryem'in verdiği yanıt bu durumu açık biçimde ortaya koymaktadır:

> "O zaman hidayete ersin diye dua edersin. Bir insan kafir diye ona parmak sallamak bir Müslümana yakışmaz." (5. Bölüm, 5 Şubat 2024).

Bu sahne, Meryem'in inancını yalnızca bireysel olarak değil, başkalarına örnek olma sorumluluğuyla yaşadığını göstermektedir. Meryem'in bu hoşgörülü tutumu dizinin ilerleyen bölümlerinde de pekiştirilmektedir. Suavi'nin zihninin bulanık olduğu bir anda Meryem'i Beste sanarak başörtüsünü başından çekmesi, ilk anda Meryem'in öfkeyle ortamdan uzaklaşmasına neden olsa da daha sonra bu konuyu açan Zeynep'e Suavi'yi affedeceğini söylemesi, onun ötekileştirici bir dile karşı duruşunu göstermektedir. Bu yaklaşım, bireyin karşılaştığı farklı yaşam tarzlarını ya da düşünceleri hemen "doğru-yanlış" şeklinde kesin yargılarla değerlendirmemesi anlamına gelmektedir. Başka bir ifadeyle Meryem, kendisinden farklı olanı dışlamak yerine anlamaya çalışan, belirsiz ya da çelişkili durumlar karşısında da sakin kalabilen bir tutum sergilemektedir. Rogers'a göre bu tutum, kişinin deneyime açık olmasının bir göstergesidir. Rogers, deneyime açık bireyin

muğlaklık karşısında hoşgörülü olabildiğini ve karşılaştığı bir durumu hemen netleştirip sonuçlandırmaya zorlamadığını söylemektedir (Rogers, 2011, s.498-500)

Benzer bir kırılma Zeynep ve Mira'nın ilişkisinde gözlemlenmektedir. Zeynep, Mira'nın ötekileştirici söylemlerine karşı daha anlayışlı bir tutum geliştirmektedir. Örneğin Mira kıyafetlerini kastederek *"Benden utandığın oluyor mu? Böyle şort giydiğimde falan."* sorusuna Zeynep'in verdiği yanıt bu yaklaşımı açıkça ortaya koymaktadır:

> Zeynep: Yok. Sadece bazen biraz garipsiyorum. Yani niye böyle giyindi ki diye ama sonra şu ayeti hatırlıyorum onu tekrar ediyorum "Ey iman edenler bir topluluk diğerini alaya almasın belki onlar kendilerinden daha iyidirler kadınlarda kadınları alaya almasın belki onlar kendilerinden daha iyidirler" (17. Bölüm, 6 Mayıs 2024)

Zeynep'in bu tutumu, Mira'nın önyargılı bakışını yumuşatmakta ve iki karakter arasında daha samimi bir ilişkinin kurulmasını sağlamaktadır. Başlangıçta Mira'nın pis diye dokunamadığı Zeynep ve Meryem ile bu konuşması onların farklı inançları ve yaşam tarzları olsa da hoşgörü temelinde bir araya gelebileceklerini göstermektedir.

Fotoğraf 3.7 Mira ve Zeynep (12. bölüm)

Meryem ve Zeynep'in Mira ile konuşmalarında, cezalandırma ve dışlama yerine daha kapsayıcı ve ahlaki kurallarla inşa edilen bir din anlatısı görmek mümkündür. Böylece Meryem ve Zeynep karakterleri, dindar/muhafazakâr dünyanın inançlı, dürüst ve hoşgörülü kadın temsilleri olarak tarikatın sert ve hiyerarşik kurallarının dışında, ötekileştirici söylemleri kıran dindar/muhafazakâr kadın temsili haline gelmektedir.

Dizide, dindar/muhafazakâr kadınlarla kurulan ilişkilerin yalnızca seküler kadınlar üzerinde değil, seküler kadınların da dindar/muhafazakâr kadınların bakış açılarında belirli değişimlere yol açtığı görülmektedir. Bu durum, Birgül ve Hande arasındaki ilişki üzerinden görünür hâle gelmektedir. Başlangıçta Hande'ye karşı mesafeli ve önyargılı

davranan Birgül, zamanla Hande'nin küçük yaşta evlendirilen kız çocuklarının yanında durduğunu ve onların eğitimine önem verdiğini fark etmektedir. Bu farkındalıkla Birgül, tarikatta yaşanan haksızlıkların görünür kılması amacıyla Hande'ye destek olmakta, onu gizlice tarikata sokarak haber yapmasına yardımcı olmaktadır. Bu noktadan sonra dizide, Zeynep, Birgül ve Hande'nin tarikat içerisindeki kız çocuklarının eğitim alabilmesi için birlikte hareket ettikleri sahneler öne çıkmaktadır. Üç karakter, kız çocuklarını eğitime ikna etmeye çalışırken, aralarındaki farklılıkları geri plana bırakmakta ve ortak bir amaç etrafında bir araya gelmektedir. Bu süreç, farklı yaşam tarzlarına sahip bireylerin birbirlerinin deneyimlerini "saçma" ya da "tehlikeli" olarak görüp dışlamak yerine, karşı tarafı hoşgörüyle anlamaya ve öğrenmeye açık hâle geldiğinde dönüşümün mümkün olabileceğini göstermektedir (Rogers, 2012, s. 113). Dolayısıyla dizide kurulan bu ilişki, benzerlik üzerinden değil, farklılığın kabulü üzerinden kurulan bir yakınlaşmayı görünür kılmaktadır.

Fotoğraf 3.8 Birgül ve Hande (6. bölüm)

Bu süreçte Hande, kız çocuklarına hitap ederken onları başörtüsü ya da yaşam tarzları üzerinden değerlendirmek yerine, kadın olmanın zorluklarına vurgu yapmakta ve bu deneyimin herkes için benzer baskılar içerdiğini şu şekilde dile getirmektedir:

> "Kadın olmak başı açık olsa da kapalı olsa da kolay değil. Hepimiz haksızlığa uğruyoruz sadece şekil değiştiriyor ama en büyük haksızlığı kendimize yapıyoruz. Ben yapamam, ben edemem işte bu öğrenilmiş çaresizlik" (15. Bölüm, 22 Nisan 2024)

Hande'nin bu yaklaşımı, kız çocuklarının kendilerini dışlanmış hissetmeden eğitime yaklaşabilmelerine olanak tanımakta ve ötekileştirici söylemlerin yeniden üretilmesini engellemektedir. Farklı yaşam tarzlarına sahip kadınların kız çocuklarının eğitimi gibi ortak bir mesele etrafında birlikte mücadele edebildikleri bir süreç görünür hâle gelmektedir. Hande'nin tutumunda berraklaşan, yaşam tarzı üzerinden ayrışan iki grubun toplumsal cinsiyet üzerinden kesiştiği ve benzerlik taşıdığıdır.

Bu karşılaşmalar, dizide ötekileştirmenin önüne geçilmez bir durum olarak gösterilmediğini ortaya koymaktadır. Seküler ve dindar/muhafazakâr kadınlar arasındaki temas aralarındaki farklılıkları azaltırken tarikat içindeki kadınlar arası temas, ayrışmaları ve farklılıkları görünür kılmak için kullanılmaktadır. Dolayısıyla dizide kadınlar arasındaki ilişkiler yalnızca çatışmalar üzerinden değil zamanla değişen ve dönüşen ilişkiler olarak sunulmaktadır.

Sonuç olarak, dizide dindar/muhafazakâr ve seküler kadınlar arasındaki ötekileştirmeler, ilk zamanlar giyim-kuşam, yaşam tarzı ve sınıfsal farklılıklar üzerinden görünür hâle gelse de dizide bu karşılaşmalar yalnızca çatışma üzerinden ilerlememekte, özellikle Meryem, Zeynep, Birgül ve Hande gibi karakterler aracılığıyla zamanla yumuşayan ve ortak bir dayanışmaya evrilen ilişki biçimlerine dönüşmektedir. Böylece dizi, farklı dünyalara ait kadınların yalnızca kutuplaşmadığını empati ve karşılıklı etkileşim yoluyla birbirlerinin yaşamlarına temas edebildiğini kanıtlamaktadır. Bununla birlikte, dizide yalnızca seküler ve dindar/muhafazakâr kadınlar arasındaki ilişkiler değil, tarikat içindeki kadınların birbirleriyle kurdukları ilişkilerde de ötekileştirme olmaktadır. Bu çerçevede, dindar/muhafazakâr kadınlar arasında itaat ve aidiyet gibi alanlarda ötekileştirme görüldüğü gibi, medeni durum üzerinden işleyen bir ayrım da vardır. Kadınların bekarlığının "mutsuzlukla" ilişkilendirildiği bu anlayışta, evlilik kadınlar için "uygun" görülmektedir.

### 3.2. EVLİLİK

Dindar/muhafazakâr kadın temsillerinin yer aldığı televizyon dizilerinde evlilik, çoğunlukla gelenek ve inançla iç içe geçmiş bir kurum olarak sunulmaktadır. Bu temsillerde evlilik yalnızca iki birey arasında kurulan bir birliktelik değil aynı zamanda ailelerin kültürel değerlerini, yaşamlarını ve dini beklentilerini yeniden üretmektedir. Bu bağlamda, evliliklerin sadece görücü usulüyle gerçekleştiği görülmektedir. Ailelerin kendi kültürel değerlerine uygun kişilerle evlilik yapılmasını istemesi, evliliğin bireysel bir tercih olmaktan ziyade ailelerin onayıyla gerçekleşen bir süreç olarak değerlendirilmesi söz konusudur. Evlilik sonrasında ise kadından eşinin sözünden çıkmaması beklenmektedir (Çetin, 2023; Ülken, 2023). Bu temsiller doğrultusunda *Kızıl Goncalar* dizisinde dindar/muhafazakâr kadınların evliliklerinin nasıl yaptığı, aile içinde

kadına hangi sorumlulukların yüklendiği ve kadının hangi koşullarda boşanabildiği ele alınarak evliliğin anlamı ve kadınlara nasıl bir rol verdiği anlaşılmaya çalışılacaktır.

### 3.2.1. Evliliğe Giden Yol

Dizide tarikatta evlilik, cemaatin sürekliliğini ve değer dünyasını korumak amacıyla gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda tarikat mensuplarının tarikat dışından biriyle evlenmesine izin verilmez. Bu durum, Bourdieu'nun farklı yaşam tarzlarına yönelik "estetik tahammülsüzlüğün" toplumsal sınırları pekiştirdiğine ilişkin vurgusuyla örtüşmektedir. Aynı toplumsal gruba mensup bireyler arasında evlilik (homogami), yalnızca bireysel bir tercih değil; grubun meşru yaşam tarzını koruma ve yeniden üretme stratejisine dönüşmektedir. Bu bağlamda evlilik yalnızca duygusal bir birliktelik değil, aynı zamanda belirli bir yaşam tarzının ve meşru kabul edilen beğeni dünyasının sürdürülmesini sağlayan toplumsal bir strateji olarak da işlev görmektedir (Bourdieu, 2015, s. 92). Dizide evliliğin kimler arasında gerçekleşeceği, tarikat sınırlarının korunmasına hizmet eden bir "uygunluk" ölçütü üzerinden belirlenmektedir. Aileler çocuklarını evlendirmek istediklerinde, kimin "uygun" bir eş adayı olduğuna ilişkin karar aile içindeki baba figürü tarafından onaylanmaktadır. Babanın onayının ardından, tarikat yöneticileri tarafından nişanlanan çift, birbirlerini tanımak üzere görüşür. Ancak bu tanıma sürecinde kadın ya da erkek, karşısındaki kişiden hoşlanmasa dahi ailelerinin aldığı karara saygı göstermek zorundadır.

Bu bağlamda Feyza, babasının kendisi için uygun gördüğü Affan ile nişanlanmak zorunda kalır. Babasının Affan'ı uygun bir eş adayı olarak görmesinin nedeni, geçmişte iki tarikat arasında yaşanan düşmanlığın giderilmek istenmesidir. Affan'ın bu küskünlüğü sona erdirmek için Sadi Hüdayi'nin kapısına giderek diz çöküp özür dilemesi üzerine Sadi Hüdayi, kızının rızasını gözetmeksizin Feyza'yı Affan ile evlendirmeye karar verir. Bu karara boyun eğmek zorunda kalan Feyza'nın Affan'a hiçbir şekilde ısınamadığını farkında olan annesi ise *"Zaman, benim güzel kızım, zaman. Zamanla iyileşeceksin gör bak. Hatta belki zamanla seveceksin de olmadı mı alışacaksın." (11. Bölüm, 18 Mart 2024)* sözleriyle zamanla bu evliliğe alışacağını söyler. İçinde bulunduğu çaresizliği ailesine anlatamayan Feyza, o gün röportaj yapan Hande'nin yanına giderek kendini şu sözlerle ifade eder:

> Feyza: Birini mi sevdin? Baban istemezse sevemezsin. Dergâhın geleneğine ters düşerse sevemezsin. Yandığın tarafa bakamazsın, düşünemezsin. Kalbin erir kül olur, kavrulursun

> bana da bir bardak su diyemezsin. Dilin lal gözün kör olsun isterler çünkü istemezler. Ol deyince olur zannederler. Bitti deyince onların gözünde kalbin atmıyor artık yoksun. İsteklerin yok, arzuların yok. Şu pencere, şu kapı kadar değerin yok sen diye bir şey yok…Böyle gönlümün cehenneminde oturmaktansa başımı alıp gitmek isterdim mesela…Buradan başka dünya bilmiyorum…Dışarısı nasıl, ne yaparım, nasıl tutunurum hayata, nasıl bulurum yolu? (11. Bölüm, 18 Mart 2024)

Feyza bu sözleriyle iradesinin yok sayıldığını, aile ve tarikat otoritesi karşısında edilgen bir konuma itildiğini, bir özne olmaktan çok bir nesne olarak edilgen olduğunu dile getirir. Özgürleşme arzusunu açıkça ifade etmesine rağmen, dışarıdaki dünyaya dair korkusu nedeniyle çıkış yolu bulamamaktadır. Bu yönüyle Feyza kurbanlaştırılmış bir kadın temsili olarak sunulmaktadır. Ancak ilerleyen bölümlerde Hasna'nın, Affan'ın Feyza ile evlenme isteğinin ardında Sadi Hüdayi'nin mevkisini ele geçirmek amacı olduğunu öğrenmesiyle nişan tereddütsüz bir şekilde bozulur. Böylece, evliliğin gerçekleşmemesinde Feyza'nın iradesi değil, babasının otoritesinin korunması belirleyici olur.

Fotoğraf 3.9 Feyza ve Affan evleniyor (12. bölüm)

Benzer şekilde, tarikatta feda edilen bir diğer kadın temsili Zeynep'tir. Şeyhin torunu Cüneyd için bir eş arandığını öğrenen babası Naim, bu evlilik sayesinde tarikat içindeki konumunun güçleneceğini düşünür. Bu nedenle, 15 yaşındaki kızı Zeynep'in haberi olmadan evlenmesine onay verir. Kızının evlenmesini istemeyen Meryem, Naim'in bu kararına karşı çıksa da eşinin otoritesine karşı koyamaz. Bir akşam tarikat görevlilerinin Zeynep'in eline beyaz elbise ve duvak tutuşturmasıyla evlendirileceğini öğrenen Zeynep, anne ve babasının şahitliğinde Cüneyd ile nişanlanır. Nişanın ardından bu durumu kabullenmekte zorlanan Zeynep, düğün alışverişi sırasında gelinlik gördüğünde kusmakta ve Cüneyd'in geçirdiği psikolojik nöbetleri görmesiyle ondan korkmaktadır. Buna rağmen evlilik gerçekleştikten sonra Zeynep, Cüneyd'i anlamaya ve onunla bir bağ kurmaya çalışır. Zeynep, Cüneyd'i tanıdıkça da ona karşı beslediği duygular aşka dönüşür. Bu

durum, Hasna'nın Feyza'ya söylediği *"zamanla seveceksin"* telkininin bir yansıması niteliğindedir. Ancak her ne kadar Zeynep evlilik sonrasında Cüneyd'i tanıdıkça ona karşı duyguları değişse de tıpkı Feyza gibi rızası alınmadan bir evliliğe sürüklenmiş olması, onu tarikat içinde erkeklerin aldığı kararlar karşısında sesi kısılmış, itiraz edemeyen ve bu kararlara uyum göstermesi beklenen suskun bir kadına dönüştürmektedir. Zeynep babası Naim'in tarikat içinde güç elde etme isteğinin sonucunda kullanılan bir tür yatırım aracı gibi düşünülmektedir.

Fotoğraf 3.10: Zeynep ve Cüneyd evleniyor (3. bölüm)

Feyza ve Zeynep örnekleri, tarikatta kadınların evliliğe giden süreçte kendi iradeleri dışında, babalarının aldığı kararlar doğrultusunda kaderlerine boyun eğmek zorunda bırakıldığını göstermektedir. Ancak bu itaatkarlık, yalnızca burada sınırlı kalmamakta evlilik sonrasında kadından beklenen eş rolleri üzerinden yeniden üretilmektedir.

### 3.2.2. İdeal Eş ve Aile

Tarikatta evlilik, her bireyin dahil olması gereken kutsal bir kurum olarak tanımlanmaktadır. Bu çerçevede evlenen kadının eşinin sözünden çıkmaması ve ev içindeki sorumlulukları bilmesi sık sık vurgulanmaktadır. Bunun yanı sıra evlilikteki sorunların karı koca arasında çözülmesi gerektiği, anne ve baba dahil hiç kimsenin karışamayacağı ifade edilmektedir. Bu anlayışı eksiksiz şekilde yerine getiren tek temsil Hasna'dır. Eşine karşı sevgi dolu ve itaatkâr tutumuyla diğer kadınlardan ayrılır. Üstelik eşi Sadi Hüdayi ile cinsel sohbetin ekrana yansıtılması, dindar/muhafazakâr kadın temsilleri açısından bir ilktir. Hasna'nın evlilik tecrübesi, tarikat içindeki hanımanne statüsü ile birleşince, onu evlilikte rollere ilişkin konularda söz sahibi kılan bir konuma yerleştirir. Bu nedenle Hasna eşinin yeğeni Cüneyd ile evlenecek olan Zeynep'i gözetim altına alır ve onu evliliğe "hazır" hâle getirmeye çalışır. Zeynep, kendinden yaşça büyük

ve kıdemli kadınların denetiminde eğitilirken aynı zamanda sürekli sınava tabi tutulmaktadır.

15 yaşında nişanlanan Zeynep, Cüneyd ile görüşmeye başladığında Cüneyd ondan abdest suyunu dökmesini ister. Zeynep suyu biraz fazla dökünce Cüneyd dengesini kaybeder ve Zeynep refleksle onun elini tutar. Ancak Cüneyd psikolojik rahatsızlığı nedeniyle bu dokunma karşısında psikolojik bir nöbet geçirir. Bu olay kısa sürede tarikat çevresine yayılır ve Hasna'ya ulaşır. Hasna, Zeynep'in Cüneyd'i kızdırdığını düşünerek evliliğe hazır olmadığını, eksik yönlerinin tamamlanması için de kızı Feyza'dan Zeynep'i eğitmesini ister. Nitekim ilerleyen bölümlerde Feyza, Zeynep'e abdest suyunun hazırlanışını gösterir. Ancak Zeynep'in eksiklikleri evlilikte de devam eder. Ziyarete gelen Hasna ve Feyza, Zeynep'in kahve sunumunu beğenmez. Zeynep'in sabah namazından sonra uyuduğunu söylemesi üzerine Hasna'nın, *"Olmaz, uyunmaz. Sen artık evinin hanımısın. En son sen yatmalı, en erken sen kalkmalısın kızım, unutma" (9. Bölüm, 4 Mart 2024)* demesi, kadının iyi bir eş olabilmesi için uykusundan vazgeçerek evle ilgilenmesinin beklendiğini ortaya koyar. Bu yaklaşım, kadının öznel olmaktan çıkararak kendi ihtiyaçlarının yok sayıldığı ve başkaları için sürekli fedakârlık yapmaya zorlandığı bir konuma sürükler.

Fotoğraf 3.11 Feyza Zeynep'i eğitiyor (4. bölüm)

Kadınlar arasında kurulan hiyerarşide kıdemli ve yaşça büyük kadınlar sadece ev işlerini değil kocalara nasıl davranılması gerektiğini de öğretir, ilişkileri düzenleme yetkisine de sahiptir, bu yetki mahremiyeti ortadan kaldıracak kadar güçlüdür. Hasna'nın denetimi yalnızca Zeynep'in ev işlerine ilişkin sorularla sınırlı kalmaz, evliliğin mahrem alanlarını da kapsayacak şekilde genişler. Bu çerçevede cinsellik, tarikatın evlilik anlayışında evliliği tamamlayan bir unsur olarak görülür. Bu nedenle Hasna, Zeynep'in evliliğinin yürüyebilmesi için ona cinsel yaşamı destekleyici bir macun hediye eder. Eve bırakılan bu

macunun Cüneyd tarafından görülmesi, Zeynep'in karı-koca arasında kalması gereken cinselliği başkalarına aktardığını düşündürür ve bunun üzerine Zeynep evden kovulur. Anne ve babasına sığınan Zeynep'e babası Naim *"Giremez efendim, giremez. Bu eşikten gelinliğiyle çıkan ancak kefeniyle girer… Kocasıdır adam, bir şeye sinirlenmiş belli ki." (10. Bölüm, 11 Mart 2024)* diyerek onu kapı dışarı eder. Bu tavır, evlilikle birlikte babanın otoritesinin kocaya devredildiğini evden gelin olarak çıkan kadının baba evine bir daha dönemeyeceğini gösterirken Naim'in Zeynep'i dinlememesi, onun anlatabileceklerini daha en baştan geçersiz sayması ve kızına söz hakkı tanımaması kadının değerini evlilikle kazandığını göstermektedir. Başına gelenleri anlatan Zeynep, Müyesser tarafından kusurlu bulunur ve kocasına karşı konuşmaması gerektiğini, aksi halde boşanabileceğini söyler.

> Müyesser: (...) Böyle dikine dikine konuşursan Cüneyd Efendi kızar. Allah göstermesin seni boşar memlekete dönersiniz(..) Cüneyd o sofradan üstünü silkeleyerek kalkar. Sen alnının karasıyla öylece kalırsın. Bir kusur varsa senindir. En fazla seni memlekete gönderecek olsalar bir adamla evlendirdiler Cüneyd'i mumla ararsın (...) (10. Bölüm, 11 Mart 2024)

Müyesser'in bu sözleri, boşanmanın bir leke olarak damgalandığı ve itaatin hayatı kolaylaştıran bir tutum olduğunu ortaya koymaktadır. Dizide ideal evlilik, Hasna örneğinde olduğu gibi itaatkâr, uyumlu ve fedakâr kadın üzerinden inşa edilirken bu kalıpların dışına çıkan Zeynep ve annesi Meryem sürekli kusurlu görülmekte, yalnızlaştırılmakta, cezalandırılmakta ve boşanırsa "alnının karasıyla" kalacağı söylenmektedir.

Bu bağlamda ideal eş ve aile, kadın için mutlak bir uyum ve fedakârlık alanı olarak inşa edilirken, bu idealin sürdürülemediği ya da kadının bu kalıpların dışına itildiği durumlarda farklı evlilik biçimleri mümkün olmaktadır. Bu noktada evlilik, erkeğin ihtiyaçları ve tercihleri doğrultusunda yeniden şekillenen bir yapıya dönüşmektedir. Evlilikte çok eşlilik ise tam da bu dönüşüm bakımından önem taşımaktadır.

### 3.2.3. Çok Eşlilik

Dizide çok eşlilik, genel olarak dini referanslarla gerçekleştirilen, meşrulaştırılan ve bu nedenlerle kadınların kabul etmesi beklenen bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarikatın bulunduğu mahallede oğluyla birlikte yaşayan Nadire, evli olmasına rağmen kocası tarafından terk edilmiştir. Mahallede yalnız bir kadın olarak yaşadığı için tacize maruz kalmakta ve bu durumlardan korunmak için bir erkeğe ihtiyaç duymaktadır. Bu süreçte tarikatın erzak dağıtımında görev yapan Naim ile tanışır, aralarında romantik bir

ilişki başlar ve Nadire, Naim ile evlenmek ister. Nadire için evlilik o mahallede rahat yaşamanın aracıdır. Ancak Naim, onu ikinci eş olarak alamayacağını söyleyerek Nadire'nin talebini görmezden gelir ve onu "fitne" olarak suçlayarak ilişkilerini bitirmeyi düşünür. Bu yaklaşım, dindar/muhafazakâr anlayışta kocası yanında olmayan bir kadının başka bir erkeği cinsellik üzerinden "kandırma" potansiyeline sahip olduğuna yönelik inançtan kaynaklanmaktadır (Mernissi, 1995, s. 70). Nadire ise bu suçlamalar karşısında öfkesini "*Ne diyorsun ya sen? … Orospu muyum ben?" (12. Bölüm, 25 Mart 2024)* sözleriyle dile getirir. Bu tepki, kadınların "iffet" ekseninde tanımlayan ataerkil yapıya karşı bir isyan niteliği taşır.

Her ne kadar Naim, Nadire'den uzak durmaya çalışsa da ona yaptığı maddi yardımlar bu romantik ilişkinin sürmesine neden olur ve Meryem'in onu Levent ile aldattığını düşünmesiyle Nadire ile imam nikahı kıyar. Ancak Naim, dini referans alsa da eşler arası adaleti sağlayacak maddi ve manevi güce sahip görünmemektedir. Mehir kağıdını Sadi Hüdayi ve Cüneyd'e göstererek Nadire'nin *"muhtaç"* ve "*kapımıza yüz sürmüş müşkül"* bir kadın olduğunu söyler ve evine kuma olarak getirir. Nadire'nin eve gelişi üzerine Meryem, ona *"Cahil seni cahil. Bir iş başardım sanıyorsun ama yakında görürsün." (14. Bölüm, 15 Nisan 2024)* diyerek uyarıda bulunur. Meryem, kadına emredildiği gibi sabreder. Ancak Nadire, Meryem'in sözlerini kıskançlık olarak yorumlayarak dikkate almaz. Daha sonra Nadire'nin Naim'e başka bir eve çıkmak istediğini söyleyip onu küçümsemek üzerine Naim'in Nadire'ye tokat atması, Meryem'in uyarılarını ilk kez ciddiye almasını sağlar. Bu şiddet sahnesinin hemen ardından Meryem, Nadire'nin yanına giderek *"Sen neye bulaştığını anla diye Naim'in ne olduğunu illa yaşayıp görmem mi lazımdı? … Bu mu bunun yolu kızım? Yağmurdan kaçarken doluya tutuldun." (15. Bölüm, 22 Nisan 2024)* sözleriyle, kendisine kuma getirilmiş olmasına rağmen Nadire'yi korumaktadır.

Dizide çok eşlilik, Nadire ve Meryem üzerinden iki farklı kadının temsiliyle anlatılır. Kuma olan Nadire hem korunmaya muhtaç hem de zaman zaman sorun çıkaran bir kadın olarak gösterilir. Ekonomik özgürlüğünün olmaması onu mağdur ve madun olarak görmemize sebep olur. Nadire bu mağduriyetten kurtulmak için ikinci eş olmayı kabul eder. Bu evlilik, eşler arasında hiyerarşinin, rekabetin ve gerilimli ilişkilerin nasıl var olduğunu gösterir. Meryem, daha olgun ve sabırlıdır. Yıllardır evi ve kocası için harcadığı

emeğe karşı Naim, onu yok sayar ama Meryem, zamanla Nadire'yi uyarıp korumaya çalışır ve böylece, dizide ilk eşin daha güçlü ve dengeli gösterilmesini sağlar. Böylece çok eşlilikte kuma olarak gelen kadın zayıf ve tehlikeli, ilk eş ise yol gösteren ve güvenilir bir temsil olarak yansıtılır. Aynı evlilik içinde kadınlar her ne kadar farklı biçimlerde konumlandırılmış olsa da karar alma süreçlerinin büyük ölçüde erkeğin kontrolünde olduğu görülür. Erkeğin ikinci eş arzusunun tarikat tarafından kabul görmesi ve onaylanması söz konusudur ve bu durum, kadınların evlilik içinde karşılaştıkları sorunlarla baş etme biçimlerini ve evliliği sürdürme ya da sonlandırma imkanlarını doğrudan etkilemektedir.

Fotoğraf 3.12 Naim, Nadire ve Meryem (17. bölüm)

### 3.2.4. Boşanma

Dizide tarikat içinde boşanmak mümkün olsa da boşanma hakkı çoğunlukla erkeğe aittir. Erkek isterse eşini boşayabilir ya da ona boşanma ehliyeti vererek bu hakkı tanıyabilir. Bu nedenle dindar/muhafazakâr bir tarikat içinde kadının boşanmak istemesi çoğu zaman bir mücadeleye dönüşür. Çünkü tarikat içinde boşanma genellikle utanç verici bir durum olarak görülür ve mutsuz bile olsa evliliğin sürdürülmesi beklenir. Bu nedenle kadın boşanmak istediğinde erkek bu utanç algısı nedeniyle boşanmaya karşı çıkar ve çoğu zaman kadını bu kararından vazgeçirmeye çalışır.

Meryem, Suavi'nin bakımını yapmak için Levent'in evine gittiğinde Naim tarafından takip edilir. Naim, Meryem'i Levent'le gördüğünde aralarında romantik bir ilişki olduğunu düşünür ve Meryem'i zina ile suçlar. Meryem bunu reddetse de Naim onu dinlemez. Böylece Meryem'in kendi bedeni ve eylemleri üzerindeki söz hakkı yok edilir. Ardından Naim, *"İtaat edeceğini bilseydim başka yol aramazdım. O vakit seni dövmek verilmiş hakkımdır… Senin hesabını mahşere bırakmayacağım… Zani…" (13. Bölüm)* diyerek sopa

ile sırtına vurur ve yüzüne tükürür. Bu nedenle zina ile suçlanan bir kadının "pişman olup yanlışından döneceği" düşünülerek eşi tarafından dövülmesi bir hak olarak gösterilir. Durumu öğrenen Levent, Naim'in burada durmayacağını, şiddetin artacağını söyleyerek Meryem'in boşanması gerektiğini belirtir. Meryem'e darp raporu alıp kadın sığınma evine gitmesini önerir. Ancak Meryem boşanmayı şu şekilde reddeder:

> Meryem: (...) Bizim oralarda bir kadın boşanıyorum diye gidip öyle boşanamaz. Sen boşansan ne olacak alacaksın eşyalarını çıkıp gideceksin. Ben? Ben nereye gideceğim? İmanımı nasıl yanıma alacağım? Kaç kuşak şu tabiatımı? Kızımı Zeynep'i? Nasıl olacak? Nasıl boşanacağım hepsinden? Hangi çantaya sığar benim vazgeçtiklerim?... (13. Bölüm)

Meryem'in bu sözlerine göre boşanmak yalnızca Naim'i terk etmek değil; inancı, ailesi, geçmişi ve kızıyla kurduğu bağların kopması anlamına gelir. Meryem'in, tarikatla olan bağı onun kimliğinin/varoluşunun ayrılmaz parçasıdır ve boşanmak bu nedenle düşünemediği bir durumdur. Bu nedenle Meryem boşanmayı göze alamayarak Naim'le evliliğini sürdürüp kaderine razı olmayı tercih eder.

Aradan geçen zaman içinde Naim'in Meryem'e şiddet uyguladığını gören Levent, Meryem'in boşamasını ister. Fakat hem Naim hem de Meryem yine boşanmayı reddeder. Naim için boşanmak utanç vericidir. Meryem de boşanmanın mümkün olmadığını söyler. Bu durum, tarikattaki temsiller için kötü bir evliliği sürdürmenin, insanların zarar görmesinden veya kötü tepkiyle karşılaşmaktan daha "kabul edilebilir" görüldüğünü ortaya koyar.

Tüm bunlar yaşanırken Naim, Nadire'yi ikinci eşi olarak alır. Bunu Nadire'den öğrenen Meryem boşanmaya karar verir. Ancak Sadi Hüdayi, Naim ile Meryem'in tartıştığını görünce "bozgunluk çıkmasın" diye ikisinin de kimliklerine el koyar. Bu nedenle Meryem mahkemeye dava açamaz. Bunun yerine imam nikahıyla boşanmaya karar verir ve tarikat yöneticilerinin önünde mehir kağıdını yakarak boşanmak istediğini söyler. Sadi Hüdayi ise, tarikat içinde erkeklerin çok eşliliğinin meşru kabul edildiğini ve bir kadının bu duruma itiraz hakkının ancak nikah sırasında geçerli olduğunu söyler. Meryem ve Naim'in nikahında ise böyle bir şart bulunmadığını, boşanma ehliyetinin de yalnızca Naim'e ait olduğunu belirtir. Naim de boşanmayı kabul etmez. Ancak Cüneyd, boşanma hakkının "şiddetli geçimsizlik" durumunda yalnızca erkeğe bağlı olmadığını, kadının rızasının da en az erkek kadar önemli olduğunu vurgular ve Meryem'i destekler:

> Cüneyd: (...) Allah (c.c.) "nuşûz" diyor; şimdi "şiddetli geçimsizlik" diyorlar. E, bu kadın üzerine alınan eşten mütevellit kötü muamele görüyorum diyorsa, razı değilse Allah'ın ayetini Allah'ın kulunun hilafına kullanmak caiz midir?... Hasılı, mümin kadınlar ve erkekler birbirine veli kılınmışsa, sözleri aynı terazide tartılsın. Meryem Hanım'ın rızası gözetilsin. (17. Bölüm, 6 Mayıs 2024)

Cüneyd'in destekleyici söylemelerine rağmen tarikatın erkek yöneticileri Meryem'in boşanma talebini reddeder. Çünkü nikahta boşanma hakkı Naim'e aittir ve karar yalnızca onun rızasına bağlıdır. Bu durum Scott'un *kamusal senaryosuna* karşılık gelmektedir. Kamusal senaryo egemenlerin kendi iktidarlarını meşru göstererek, bireylerin bu iktidara karşı itaatkâr olmasıdır (Scott, 1995, s. 24-25). Bu bağlamda Sadi Hüdayi'nin, Meryem'in bu kurala rağmen boşanmaya çalışmasını "yoldan çıkmak" olarak değerlendirmesiyle "vaktı mekatıl" ile cezalandırılmasını talep etmesi tarikat düzeninin dini kurallarla meşrulaşan kamusal senaryosunu pekiştirmekte; kadının ise mağdur bir temsil olarak sunulmasına neden olmaktadır. Ancak ceza günü geldiğinde Meryem, saçlarının kesilmesi için uzatılan makası yere atarak bir direniş pratiği sergiler. Bu eylem Scott'un *gizli senaryo* kavramını akıllara getirmektedir. Gizli senaryo, tabi grupların iktidardan uzakta bastırmak zorunda kaldıkları öfke ve itirazların üretildiği sahne arkasını ifade eder (Scott, 1995, s. 43). Meryem'in bu direniş pratiği, kendi içinde bastırılan itirazın ve öfkenin gizli senaryodan çıkarak görünürlük kazandığı bir kırılma an olarak okunabilir.

Fotoğraf 3.13 Meryem mehir kağıdını yakıyor (17. bölüm)

Bunun üzerine Meryem tarikata arkasını dönüp gider ve Levent'in yardımı ile boşanma davası açar. Dava açtıktan sonra Naim'i gördüğünde ona *"Hâkim üstüme kuma getirdiğini duysun, yaptığın pislikleri, dayakları duysun o zaman göreceğim seni. Ama artık vakti geldi. Bugün ama yarın seni boşayacağım (19. Bölüm)* diyerek evlilikte yaşadığı şiddetin ve çok eşliliğin şeriat hukukunda boşanma için yeterli sayılmadığını, ancak resmi hukukta bunların birer boşanma nedeni olduğunu söyler. Böylece dizide imam nikahının kadını

ikinci plana iterek güçsüz bir konuma soktuğunu, resmi nikahın ise kadın ve erkeği eşit kabul ederek kadına boşanma hakkı tanıdığını göstermektedir.

Dizide bir başka boşanan kadın Zeynep'tir. İslam'da kız çocuklarının, ergenliğe girmeseler bile 15 yaşında evlenebileceği kabul edilmektedir (Yenidoğan, 2022, s. 198). Bu nedenle Zeynep, 15 yaşındayken Cüneyd ile imam nikahıyla evlendirilir. Ancak Meryem, kızının henüz çok küçük olduğunu ve eğitimine devam etmesi gerektiğini düşünür. Bu nedenle Cüneyd'e, *"(...) Ben bu kaderi bilirim, yaşadım. İster Cüneyd ol ister Naim ol. O daha çocuk, bırak okusun." (18. Bölüm)* diyerek Zeynep'i boşamasını ister. Çünkü imam nikahı gereği Zeynep'in boşanma hakkı yoktur. Bunun üzerine Cüneyd, Zeynep'i boşamak istemese de boşanma ehliyetini ona devreder ve Zeynep böylece Cüneyd'den ayrılır. Cüneyd'in boşanma ehliyetini Zeynep'e vermesi, onun Zeynep'in iradesini tanıdığını ve kadının kararını dikkate alan daha eşitlikçi bir yaklaşım benimsediğini gösterir. Bu yönüyle Cüneyd'in tutumu, kadının boşanma hakkını tamamen yok sayan Naim'den ayrılmaktadır. Ancak bu hakkın erkeğin rızasına bağlı olması, imam nikahında erkeğin kadından üstün olduğu anlayışını pekiştirmektedir.

Bu bağlamda *Kızıl Goncalar* dizisinde dindar/muhafazakâr kadınların evlilik deneyimleri, hem tarikatın iç hiyerarşisi hem de aile yapısı tarafından belirlenen katı bir otorite düzeni içinde şekillenmektedir. Evliliğin çoğu zaman kadınların rızası dışarıda bırakılarak düzenlendiği, itaat, sabır ve fedakarlığın ise ideal eş anlayışının temelini oluşturduğu görülmektedir. Aile içinde kadın, ev içi emeği ve duygusal uyumu üzerinden tanımlanırken itiraz, ihtiyaçlar veya bireysel arzular çoğunlukla bastırılmaktadır. Çok eşlilik ve boşanma örneklerinde ise kadınların konumunun daha da kırılgan hâle geldiği, imam nikahına dayalı sistemin boşanma hakkını neredeyse tamamen erkeğe vererek kadınları görünmez bir bağlılık ilişkisine mahkûm ettiği aktarılmaktadır. Meryem ve Nadire'nin deneyimleri, şiddet ve ekonomik bağımlılığın kadınları nasıl çıkışsız bıraktığını gösterirken Zeynep'in erken yaşta evlendirilmesi ve boşanma hakkını ancak eşinin izniyle elde edebilmesi, kadınların öznelliğinin sınırlanmasına işaret eder. Böylece dizi, evliliği yalnızca bireysel bir birliktelik olarak değil, tarikatın otoritesini ve ataerkil düzeni yeniden üreten bir toplumsal denetim alanı olarak temsil etmektedir. Kadınların rızasını ve öznelliğini ikincilleştirerek evlilik kurumunun kadın bedeni ve yaşamı üzerindeki düzenleyici gücünü görünür kılmaktadır. Bu ataerkil yapı ise yalnızca karı-koca ilişkisi ile sınırlı kalmamakta,

dindar/muhafazakâr kadınların çocuklarıyla kurdukları annelik pratiklerini de şekillendirmektedir.

### 3.3. ANNELİK

Televizyonda dizilerinde dindar/muhafazakâr kadınlar çoğunlukla annelik rolleri üzerinden farklı biçimlerde temsil edilmektedir. Bu temsillerde bazı anneler, çocukları arasında ayrım yapan, kızını rızası dışında evlendirmeye razı olan, kıskanç ve kontrolcü özelliklerle öne çıkarken, bazı anneler ise çocuklarına sevgi ve ilgi gösteren, fedakar tutumlarıyla "ideal anne" olarak sunulmaktadır (Ülken, 2023; Sönmez, 2014; Üstün ve Tor, 2024).

Bu doğrultuda, *Kızıl Goncalar* dizisinde yer alan Meryem, Beste, Nadire ve Hasna temsilleri üzerinden ideal, kötü, itaatkâr, koruyan ve katlanan anne çeşitleri tespit edilmiştir. Bu başlık altında bu anneliklerin nasıl inşa edildiği incelenecek, bu karakterlerin hangi durumlarda "ideal anne" olarak konumlandırıldıkları ve bu idealin hangi değerler ve ölçütler üzerinden inşa edildiğinden bahsedilecektir.

#### 3.3.1. Makbul ve İdeal Anne Miti

İdeal annelik, her kültüre ve her döneme göre değişebilen bir modeldir. Günümüzde bu model, yalnızca bedensel ve duygusal bakımını üstlenen bir rol olmaktan çıkmış, çocuğun psikolojik, sosyal ve entelektüel gelişimini de sürekli olarak gözetmesini gerektiren bir sorumluluğa dönüşmüştür (Badinter, 2011, s. 120). Bu beklentiler, anneliğe ilişkin ölçütler üretirken, kadınların annelik pratiklerinin "iyi/makbul" ya da "kötü" olarak değerlendirmesine yol açmıştır (Sutherland, 2010, s. 312-313). Bu çerçevede ideal annelik, dizide kadın temsillerinin annelik pratiklerinin nasıl şekillendiğini görünür kılmaktadır.

Dizide Meryem, reşit olmadan evlendirilen ve çocuk yaşta anne olan bir kadındır. Doğum yaptığı gün yaşının küçük olması nedeniyle hastane polisler tarafından basılır. Bu nedenle doğumunu merdiven altında gerçekleştirmek zorunda kalır. Bebeğinin ölü doğması üzerine büyük bir acı yaşayan Meryem, çocuğuyla vedalaşarak, onu orada bırakır. Ardından yeniden sancılanarak diğer çocuğu Zeynep'i dünyaya getirir. Dizi boyunca kaybettiği çocuğunun acısını içine gömerek yaşamaya çalışan Meryem, kızı Zeynep'e karşı oldukça

koruyucu ve fedakar bir tutum sergiler. Kızının eğitim alabilmesi için tarikatın otoritesini karşısına alır.

Kızı Zeynep'e dini ibadetleri öğretir, mahremiyet bilinci kazandırır ve onu ahlaki değerlerle yetiştirir ancak tarikat tarafından kızının çocuk yaşta evlendirileceğini öğrenince daha önce tarikattan atılan Birgül ile gizlice görüşerek Zeynep'in eğitime devam edebilmesi için çözüm arar. Birgül'ün yönlendirmesiyle Levent'in evine giden Meryem, kızının eğitim hakkını savunmak adına tarikata karşı durur. Böylece Meryem, dindar/muhafazakâr annelik sınırları içinde kalarak, kızının geleceği için mücadele eden ve inancından uzaklaşmadan tarikatın baskıcı yapısına karşı duran bir temsil olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle, kızının eğitim alması için fedakâr davranarak kendi rahatını bir kenara bırakmakta, çeşitli tehlikeleri göze almakta hem tarikat ile hem de eşi ile bir anlamda kavga etmektedir. Örneğin kızının küçük yaşta evlendirileceğini öğrendiğinde büyük bir sarsıntı yaşayan Meryem, kızının çok küçük olduğunu ve buna izin vermeyeceğini söyleyince kocası Naim ona:

> Naim: Sen kimsin? Kimsin sen? Eşeklik bende bırakacaktım seni memlekette bu işi burada bir başıma görecektim. Dedim kızının yanında olsun. Kızımın sevincinin yanında olsun. (3. Bölüm, 22 Ocak 2024) cevabını vermiştir.

Naim'in bu sözleri bir annenin kendi çocuğu hakkında karar vermesinin, söz söylemesinin engellendiği, sözünün ve kendisinin değersizleştirildiğini ortaya koymaktadır. Külekçi, muhafazakâr aile yapılarında ataerkil düzenin hâkim olduğunu, ailedeki erkek iktidarının tartışmasız olarak kabul edildiğini ve babanın fikrinin anneden daha öncelikli olduğu belirtilmektedir (2024, s. 2109). Ancak dizide, Zeynep'i kontrol etmeye çalışan Naim'in kararlarının Meryem karşısında etkisiz kalması ve Meryem'in kararlılıkla kendi fikrini hayata geçirme mücadelesi, ailedeki ataerkil düzenini kırılmasına işaret etmektedir.

Ancak Meryem bir kadın olarak eşinin kararlarını sorgulayan, tarikat kurallarına karşı çıkan bir kadın olsa da kızının eğitimini tamamlaması için tarikat kurallarına karşı yine dini figürlerin sözleri ile cevap vermektedir. Bu bağlamda Meryem'in kızını koruma güdüsüyle hareket ettiğini bunun için taktikler geliştirdiğini söylemek mümkündür. Örneğin Meryem, kızı Zeynep'in tarikatın gelecekteki lideri olacak Cüneyd ile nişanlanmasına engel olamaz ama bu nişanın gerçekleştiği gün, kızı ile birlikte tarikattan kaçarlar. Hayati tehlike yaşamalarına rağmen Meryem bu kaçışa neden olan kızına eğitim aldırma isteğinden vazgeçmez. Zeynep, yaşadıkları olaylardan sonra vazgeçmeleri

gerektiğini, yaptıklarının artık isyana denk geldiğini söylediğinde Meryem *"İnat etmiyoruz kızım sabrediyoruz. Ne demiş Hazreti Ali "Sabretmek boyun eğmek değildir mücadele etmektir " (9. Bölüm, 4 Mart 2024)* şeklinde cevap vermiş ve Hz. Ali'nin söylediği bu sözü farklı bir bağlama yerleştirerek kendi hayatı içinde yeniden anlamlandırmıştır.

Fotoğraf 3.14 Meryem ve Zeynep

Meryem'in kızının eğitim alması için kullandığı taktiklerden biri dini referanslar vermekse bir başka taktiği, dünyevi kurallardan geçmektedir. Kızının evlenmesine engel olma mücadelesinde bir anne olarak Meryem, kendisinin, kocasının ve Cüneyd'in hapishaneye girme durumu yaşayacaklarını bilerek onlar hakkında suç duyurusunda bulunur. Ancak delil yetersizliği nedeniyle şikayetinden sonuç alamayan Meryem evliliğe engel olamaz. Zeynep'in Cüneyd'e karşı beslediği duyguların eğitim isteğinin önüne geçeceğini düşündüğü bir anda ise Cüneyd'den Zeynep'i boşamasını ister. Bu doğrultuda boşanma gerçekleştiğinde Meryem, kızına *"(...) Ne olursa olsun sen önce okuyacaksın. Sonra da bu hayatta kiminle konuşacağına kendin karar vereceksin. Öyle erler, efendiler, hanımanneler, dedeler, nineler değil sen kendin karar vereceksin." (19. Bölüm, 20 Mayıs 2024)* der. Meryem'in bu öğüdü, yalnızca teselli sunmakla kalmaz aynı zamanda Zeynep'e bir kadın olarak kendi tercihlerini yapabileceğini hatırlatır. Böylece Meryem, dindar/muhafazakâr bir kadın olarak kızının bireysel özgürlüğünü önceleyen düşünce, tutum ve davranışlarıyla tarikatın dayattığı "ideal anne" temsilinden uzaklaşır. Bu nedenle Müyesser tarafından "kötü anne" olarak nitelendirilir; çünkü Meryem'in Zeynep'in zihnini karıştırdığı, evliliğini engellediği ve onu yanlış yola yönlendirdiği düşünülmektedir. Oysa bakıcılık yaptığı seküler aile tarafından aynı davranışlarıyla "ideal anne" olarak değerlendirilmekte ve takdir edilmektedir. Özellikle yatalak durumda olan Suavi Alkanlı'ya şefkat göstermesi, annesinin yurt dışına gitmesiyle annesiz kalan Mira'ya bir

nevi annelik yapması ve zaman zaman Hande'nin hayatında bir rehber figür olması, Meryem'in seküler çerçevede *makbul anne* olarak temsil edilmesine neden olur.

Ancak bu durum, çocuğunu bırakarak yurt dışına giden Beste'nin dışlanmasına yol açar. Öyle ki Levent, kızı için mücadele eden Meryem'e *"(...) Birçok anne yapamıyor evladının arkasında duramıyor." (7. Bölüm, 19 Şubat 2024),* "*(...) Bu kadar iyi bir anne olduğunu bilmiyordum. Ben daha önce böylesine şahit olmadım aksini çok gördüm onca vaka, senin bugün göze aldığın şey nasıl anne olunur onun ispatı." (8. Bölüm, 26 Şubat 2024)* diyerek, kızı için zorlu bir mücadele yürüten Meryem'in karşısına, *eksik anne* olarak Beste'yi konumlandırır. İlerleyen bölümlerde, Beste'nin Almanya'dan Türkiye'ye geri dönmesiyle Levent, annelik konusunda sürekli Meryem ile karşılaştırılarak Beste'ye "umursamaz anne" olduğunu söyler:

> Levent: O kadın var ya Mira'ya senden daha iyi baktı (...) Meryem. O taşralı dediğin kadın. Nereden bulduysan onu var ya vallahi müthiş ya bravo acayip neden biliyor musun? (...) Merhametli. Kızıymış değilmiş umrunda değil herkese öyle yani babama da çok iyi baktı (...)Sen giderken babam az kalsın ölüyordu. Babamı öldürüyordun sen az kalsın. Babamı oksijensiz bıraktın sen. Az kalsın ölüyordu babam senin yüzünden. Kadın kurtardı babamı (...) (8. Bölüm, 26 Şubat 2024)

Levent'in bu söylemleri, bakım sorumluluğunu kadınlara yükleyen ataerkil anlayışı yeniden üretmekte ve kadınları bakım faaliyeti üzerinden karşılaştırmaktadır. Dolayısıyla tarikatta "geleneksel anne" kimliğine atfedilen "hizmet eden" ve "bakım veren" anne normlarının seküler çerçevede de sürdürüldüğü görülmektedir. Bu durum, dizide Mira üzerinden tekrar inşa edilir. Mira'nın gerçek annesi Beste değil, Meryem'dir; ancak bu gerçek Beste tarafından gizlenmektedir. Bu nedenle Mira annesine dair sürekli şüphe duymakta ve zaman zaman Beste'nin annesi olup olmadığını sorgulayarak DNA testi yaptırmaya yönelmektedir. Annesinin onu emzirmediğini öğrendiğinde Beste'ye karşı "*Ne yaptın? Söylesene ne yaptın? Hamileyken kahve mi içmedin? Spora mı gitmedin? Ne yaptın sen? Ne yaptın? Emzirmediğini de biliyoruz." (9. Bölüm, 4 Mart 2024)* sözleriyle anneliğin duygusal bağ ve bakım ile mümkün olacağını vurgular. Beste'nin yokluğunda Meryem'in kızı için mücadele ettiğini de belirterek, *"O Meryem, cahil haliyle kızını evlendirecekler diye dünyayı yıktı ya yıktı, kızından ayrılmamak için" (9. Bölüm, 4 Mart 2024)* ifadesini kullanmakta ve böylece Meryem'i "kusursuz anne" olarak konumlandırmaktadır. Bu temsiller aracılığıyla dizide annelik biyolojik bağ ile meşrulaştırılırken, üvey annelik "kusurlu" bir annelik pratiği olarak gösterilmektedir. Benzer şekilde Meryem Beste'ye

*"(...) Sen o kadar kızını düşünseydin valizini alıp yollara düşmezdin belki" (11. Bölüm, 18 Mart 2024) diyerek* kendisini ideal anne, Beste'yi ise çocuğunu düşünmeyen anne olarak tanımlamaktadır. Beste karakteri ise bu eksikliği farkında olarak bir gün arkadaşına Mira'dan bahsederken, *"Bana dedi ki babam beni sevmiyor. Ona diyemedim ki asıl ben seni sevmiyorum. Nevin, bu nasıl bir annelik? Yani anneler güçlü olmaz mı?" (1. Bölüm, 18 Aralık 2023)* sözleriyle kendisini güçsüz hissettiğini söyler. Böylelikle televizyon dizilerinde kariyer sahibi kadınların genellikle *"kötü eş"* ve *"yetersiz anne"* olarak temsil edilmesi (Polat, 2019, s.90), Beste karakteri üzerinden yeniden üretilir.

Fotoğraf 3.15 Beste ve Mira (7. bölüm)

### 3.3.2. Tarikatta İdeal Annelik

Tarikat yapısı içerisinde ideal annelik, çocuğun bireysel mutluluğu ya da öznel tercihleri üzerinden değil; dini kurallara uygun yetiştirilmesi, tarikat düzenine uyum sağlaması ve aile-tarikat hiyerarşisine itaat etmesi üzerinden tanımlanmaktadır. Bu bağlamda anneden beklenen temel rol, çocuğunu mevcut düzenle çatışmaya sokmadan koruması ve gerektiğinde kendi duygularını, ihtiyaçlarını ya da itirazlarını geri plana atmasıdır. Dizide bu ideal annelik anlayışı, Hasna ve Nadire karakterleri üzerinden farklı biçimlerde görünür kılınmaktadır.

Hasna'nın kızı Feyza ile kurduğu ilişki, tarikat içindeki ideal anne temsilinin en belirgin örneğini oluşturmaktadır. Hasna kızını dini kurallara uygun şekilde yetiştirmiş ve tarikatın külliyesinde aldırdığı eğitimle kızının hafız olmasını sağlamıştır. Feyza'nın evlilik çağına geldiğini düşünen Hasna, kızının sevdiği Cüneyd ile evlenmesini istemekte ve bu yönde onu sürekli cesaretlendirmektedir. Ancak Cüneyd'in Zeynep'le nişanlanması hem Hasna'yı hem de Feyza'yı derinden sarsar. Feyza'nın üzüntüsünü gizleyememesi Hasna'yı rahatsız eder ve kızına sürekli Cüneyd'in Zeynep ile olan nişanını bozacağını söyleyerek

Feyza'ya umut verir. Tüm bu olanlara dayanamayan Feyza, Zeynep'i oyuna getirerek büyü yapmaya kalkışır fakat yakalanır. Tarikatta büyü yapmak "vaktı mekatıl" cezasıyla karşılanan ağır bir suçtur. Hasna, bu cezanın ailelerini tarikat içinde küçük düşüreceğini düşünerek *"el âlem ne der"* kaygısıyla hareket eder ve cezanın hamilelere ya da evleneceklere uygulanmamasını bir çıkış yolu olarak görür. Bu nedenle Feyza'nın evlendirilmesini kabul eder. Evlilik kararı alındıktan sonra Feyza'nın babası Sadi Hüdayi, damat adayı olarak Affan'ı seçer. Hasna Affan'ı istemese de eşinin kararına ve tarikatın otoritesine boyun eğer. Bu doğrultuda Hasna'nın annelik temsili, kızının duygularını ikinci plana atması, toplumsal beklentiler ve tarikat düzenini önceliklendirmesi ile eşinin kararını kabul ederek aile düzenini sürdürmesi üzerinden, geleneksel dindar/muhafazakâr anne temsilinin yeniden üretildiği görülmektedir.

Fotoğraf 3.16 Feyza ve Hasna (2. bölüm)

Tarikat bağlamındaki bir diğer annelik temsili ise Nadire karakteri üzerinden kurulmaktadır. Eşiyle görüşmeyen, ekonomik zorluklar yaşayan ve oğlu ile hayatta kalmaya çalışan Nadire, Naim ile ilişkinin oğlunun geleceğini güvence altına alabileceğini düşünerek ikinci eş olmayı kabul eder. Nadire eve yerleştiğinde Meryem'den uzaklaşıp Naim ve oğluyla daha sağlıklı koşullarda yaşayabilecekleri başka bir eve çıkmak ister. Bu konuda Naim'e baskı yapar ancak Naim tokat atarak onu susturmaya çalışır. Nadire ise uğradığı şiddeti oğlunun geleceğini için görmezden gelir. Öyle ki şiddetin ardından yardıma gelen Meryem'in uyarılarına rağmen, içinde bulunduğu duruma katlanmak zorunda kaldığını şu sözlerle ifade eder:

> Nadire: Naim bir tane attı tokat. Öyle dışarıda bin tane Naim var. Ben kaçını gördüm biliyor musun Meryem? Dulsan öyle buralarda öyle çocuğun da var muhtaç olmasın, erkek çocuğudur rezil olmasın. Canavarın inine gir deseler girersin o adamlar o lafları o bakışları… Ekmek yok, iş yok. Sonra yine aynı adamlar. (...) Sen de mecburiyetten duruyorsun kızın için. Belki gitsem bambaşka olacak gidemiyorsun ama ben de oğlum için

> yaptım. Burada en azından bir tane Naim var. Ben de onunla uğraşırım. (15. Bölüm, 22 Nisan 2024)

Nadire'nin bu sözleri, dul bir annenin maruz kaldığı ekonomik, sosyal ve ahlaki baskıları açık biçimde görünür kılmaktadır. Oğlunun geleceğinin güvence altına alınması ve toplumsal tehditlerden korunması için ikinci eşliği ve şiddeti kabullenmesi, Nadire'yi "katlanan" bir anne figürü olduğunu göstermektedir.

Hasna ve Nadire temsilleri, farklı koşullarda yaşamalarına rağmen tarikat bağlamında ideal anneliğin ortak bir çerçevede inşa edildiğini göstermektedir. Hasna, tarikat otoritesine ve eşinin kararlarına açık bir itaat sergilerken, Nadire ise maruz kaldığı şiddeti ve ikinci eşliği kabullenerek, susma ve katlanma üzerinden işleyen bir itaat üretmektedir. Her iki temsilde de annelik, tarikat yapısı içerisinde var olabilmenin bir koşulu olarak itaat ve uyum üzerinden tanımlanmaktadır. Bu uyum, yalnızca annelik pratikleriyle sınırlı kalmamakta; kadınların bedenleri ve toplumsal ilişkileri üzerinde de kurulan mahremiyet anlayışıyla yeniden üretilmektedir.

Fotoğraf 3.17 Nadire ve Efe (3. bölüm)

### 3.4. MAHREMİYET

Mahremiyet, televizyon dizilerinde dindar/muhafazakâr kadın temsillerinde çoğunlukla örtünme ve karşı cinsle kurulan ilişkiler üzerinden yansıtılmaktadır. Bu temsillerde mahremiyet kadının bedeni, davranışları ve toplumsal ilişkileri üzerinde belirleyici bir sınır oluşturarak gündelik yaşamı şekillendirmektedir (Yel, 2019; Ülken, 2023; Sönmez, 2019). Bu bağlamda *Kızıl Goncalar* dizisinde dindar/muhafazakârların hangi mahremiyet kurallarına dikkat ettiği ve bu kuralları gündelik yaşamlarında nasıl deneyimledikleri ele alınacaktır.

### 3.4.1. Örtünme

Dizide tarikat içinde yer alan dindar/muhafazakâr kadın temsilleri hem dini hem de tarikat kurallar doğrultusunda örtünme pratikleriyle sunulmaktadır. Kadınlar ev içinde başı açık olarak gösterilirken, evin dışına çıkıldığında mahremiyetlerini korumak amacıyla başlarını örtmekte ve vücut hatlarını belli etmeyen bol kıyafetler tercih etmektedir. Tarikat mensubu erkekler ise şalvar, cübbe, takke ve sarık gibi kıyafetlerle temsil edilmektedir. Ancak dizide kadınların örtünmesi, belli giyim kurallarına uymanın ötesinde, kadın bedeninin ve davranışlarının denetlendiği bir uygulamaya dönüşmektedir. Bu denetim özellikle erkek karakterler aracılığıyla görünür hâle getirilmektedir.

Bu duruma örnek olan Naim'in, Nadire'nin oğlu Efe'ye verdiği öğüt dikkat çekmektedir. Naim, annesinin yanında kendisi bulunmadığında, bir erkek olarak bu sorumluluğun Efe'ye devredilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Naim'e göre bu sorumluluk, kadının dışarı çıkarken örtünmesinden başlayarak dışarıda nasıl davrandığına kadar uzanmakta; böylece kadının bedeni erkekler arasında devredilen bir denetim alanına dönüşmektedir:

> Naim: Sen erkek adamsın. Bak ananın yanında ben yoksam ananın namusundan da edebinden de sen mesulsün… İşte anan evden çıkarken şöyle güzelce bir edebiyle örtünecek kapanacak, yolda yürürken anan sağa sola bakmayacak, kimseyle hele hele başka erkeklerle zinhar konuşmayacak. Sen büyüdüğüne göre bunları sen takip edeceksin. (9. Bölüm, 4 Mart 2024)

Ancak dizide kadın bedeni üzerindeki bu denetim yalnızca erkekler aracılığıyla kurulmamaktadır. Ataerkil düşüncenin kadınlar tarafından içselleştirdiği ve yeniden üretildiği de görülmektedir. Dindar/muhafazakâr kadın temsillerinden biri olan Zeynep, bu durumun kadınlar tarafından nasıl sürdürüldüğünü görünür kılmaktadır. Feyza'nın Zeynep'i evliliğe hazırlarken verdiği öğüt, kadın bedenini ve davranışlarını ne ölçüde kontrol altında tutulduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır:

> Feyza: Güler yüzlü olacaksın edep dairesinde elbette zira en mühimi bu. Bir tel saçın bile görünmeyecek o eşarp bir daha kaymayacak!... Aferin. Gözün zinası harama bakmaktır. (5. Bölüm, 5 Şubat 2024)

Aynı bölümde yer alan piknik sahnesinde Zeynep ve Cüneyd kısa bir süreliğine yalnız kaldıklarında, Zeynep salıncakta sallanırken Cüneyd'e sırtı dönük olduğu bir anda başını açar. Açık bir alanda, kimseye görünmediği bu an Zeynep için kısa süreli bir özgürlük alanı gibi sunulsa da tüm onları uzaktan izleyen Feyza Zeynep'in bu davranışını *"şeytani"*

olarak yorumlamaktadır. Böylece sahne, kadının yalnızca erkek bakışıyla değil, diğer kadınların gözetimi altında da sürekli denetlendiğini ve en küçük davranışlarının dahi bir tehdit unsuru olarak değerlendirildiğini göstermektedir.

Fotoğraf 3.18 Zeynep salıncakta sallanıyor (5. bölüm)

Zeynep evlendikten sonra da bu denetim devam etmektedir. Yeni evli çiftin evine yapılan ziyarette Zeynep'in yalnızca başı açık şekilde kapıyı açması, Feyza tarafından *"çıplak" (9. Bölüm, 4 Mart 2024)* olarak nitelendirilmektedir. Bu ifade, kapının açılmasıyla birlikte Zeynep'in dışarıya görünür hâle gelebileceği ve mahremiyetinin ihlal edilebileceği düşüncesine dayanmaktadır. Bu nedenle Zeynep'in ev içinde başı açık olabilmesi mümkünken, kapıyı açtığı anda örtünmesi beklenmektedir. Böylece Feyza, örtünmenin geçerli olduğu sınırı evin içi ve dışarısı arasında yeniden belirlemektedir.

Bu sahneler değerlendirildiğinde, dizide mahremiyetin kadın bedeni üzerinden tamamlandığına ulaşılmaktadır. Kadının ne giydiği ve nasıl davrandığı hem erkekler hem de diğer dindar/muhafazakâr kadınlar tarafından sürekli olarak gözetlenmektedir. Bu durum yalnızca örtünme üzerinden değil, kadın ve erkek arasındaki ilişkiler üzerinden de sürdürülmektedir.

### 3.4.2. Kadın-Erkek İlişkileri

Dizide mahremiyet anlayışı evli olmayan kadın ve erkeklerin aynı mekânda bulunması üzerinden görünür hâle gelmektedir. Mahremiyetin korunması adına kadınlar ve erkekler arasına sınırlar çizilmektedir. Bu durum, ibadethanelerde kadınların ve erkeklerin bir paravanla ayrılması ya da çalışma alanında cinsiyetlere göre mekân paylaşımının kısıtlanması gibi örneklerle açıkça yansıtılmaktadır. Nitekim tarikatın ticari faaliyetlerinden biri olan börekçide, erkeklerin kadınların bulunduğu mutfağa girmesi

yasaktır. Tarikata mensup kadınlar da bu yasağa uyarak mahremiyet anlayışını zorunluluktan öte içselleştirilmiş bir değer olarak benimserler. Bu içselleştirilmeyle de mahremiyet bireysel tutumlarla sürdürülür.

Örneğin Meryem'in börek yapma becerisini fark eden kadınlar ve onun börekçide çalışmasını istemiş, ancak Meryem başlangıçta bu teklife çekingen yaklaşmıştır. Bunu fark eden kadınlar, börekçide sadece kadınların çalıştığını ve haremlik-selamlık kurallarına titizlikle uyulan bir yer olduğunu vurgulayarak onun endişesini gidermeye çalışmış böylece Meryem de börekçide çalışmaya başlamıştır. Meryem'in mahremiyete dair bu hassasiyeti, tarikatın dışına çıktığında da devam etmektedir. Nitekim hasta bakmak için gittiği evde Suavi'nin altını *"namahrem"* olduğu gerekçesiyle değiştirmeyi reddetmesi, Suavi'nin eline krem sürerken eldiven takmadığı takdirde *"dinden mesul olacağı"* yönündeki ifadeleri ve zaman zaman Levent ile aynı ortamdayken onu mahremiyet konusunda uyarması bu duruma örnektir:

> Meryem: Beyefendi zinhar bana elini sürme. (2. Bölüm, 25 Aralık 2023)
>
> Meryem: Müsade, dar alana yabancı erkekle girmeyiz biz. (3. Bölüm, 22 Ocak 2024)

Bu davranışlar, İslam'da kadın ve erkek arkasında nikah bağı olmaksızın yalnız kalmanın sakıncalı olarak görülmesi, olası bir cinsel ilişkinin önünün açabileceği varsayımına dayanmaktadır. Bu nedenle kadınlar ve erkekler mesafe olarak uzak durmalı, temas etmemeli, hatta göz temasından kaçınmalıdır. Bu nedenle dizinin ilk bölümünde otobüs seyahati sırasında Meryem'in erkek bir muavinin elindeki suya uzanması, kocası tarafından günahkarlıkla ve edepsizlikle itham edilmesine neden olmaktadır. Ancak dizinin ilerleyen bölümlerinde, Meryem'in kızı Zeynep'in eğitimi için Levent'in evine gitmesi ve zaman zaman Levent ile baş başa kalması, evin hasta büyüğü Suavi'nin bakımını üstlenmesi nedeni ile ona dokunmak zorunda kaldığı görülmesiyle kendi mahremiyet anlayışının dışına çıktığı görülür.

Meryem'i gizlice takip eden Naim, tüm bu olanları öğrenmesinin ardından durumu Sadi Hüdayi ve Hasna'ya bildirmektedir. Bunun üzerine Sadi, bir kadının bir erkeğin bakımını üstlenmesini *"sözü edilmeyecek kadar kötü"* olarak nitelerken, Hasna'nın bu duruma iğrenmeyle yaklaştığı görülmektedir. Aynı şekilde Naim, Meryem'i yabancı bir erkekle aynı ortamda bulunduğu için *"iffetsiz"*, *"namussuz"* ve *"fitne"* olarak suçlamakta, ona sopa ile şiddet uygulamakta ve intihara zorlamaktadır. Bu sahneler, Meryem'in

mahremiyet anlayışı üzerinden yaşadığı dönüşümün, tarikat içinde nasıl bir tehdit olarak algılandığı ve bu tehdidin nasıl bastırılmaya çalışıldığını ortaya koymaktadır.

Bu denetim, Naim'in kızı Zeynep'in Cüneyd ile kurduğu ilişki üzerinden de sürdürülmektedir. Nitekim nişanlısı Cüneyd'in sinirlenerek Zeynep'i zorla memleketine götürmesine öfkelenen Naim, Meryem'e Cüneyd'in kızıyla cinsel bir temas kurup kurmadığını sorar ve "(...) *Kızıma elini sürdüyse şu anda tezi yok bu iş olacak öyle dinlemeler bitti alacaklar kızımı (7. Bölüm, 19 Şubat 2024)"* diyerek durumu evlilikle kapatabileceğini söyler. Hatta bunu öğrenmek için Zeynep'i ebeye götürerek kızı ile Cüneyd arasında cinsel bir ilişkinin yaşanıp yaşanmadığını kontrol ettirir. Bu durum, Müslüman toplumlarda evlilik öncesi bekarete atfedilen anlamın, erkek egemen bir namus anlayışının temellendirilmesinden kaynaklanmaktadır (İlkkaracan, 2014, s. 26). Çünkü bir erkeğin namusu ailesindeki kadın bedenleri ve cinselliklerini kontrol etmesine bağlıdır (İmam, 2015, s. 80).

Dizide bir diğer mahremiyet boyutu, kadınların eşleriyle olan cinsel ilişkilerinin gizli kalması gerektiği anlayışıdır. Bu durum, mahremiyetin yalnızca toplum içinde olması gerektiği değil, ev içleri ve özel yaşamın sınırlarıyla doğrudan ilişkili olmasından kaynaklanmaktadır (akt., Köse, 2014, s.171). Dindar/muhafazakâr kadın temsilleri üzerinden, bu mahremiyet anlayışı farklı biçimlerde inşa edilmekte olup, Meryem ve Zeynep özel alan sınırlarını titizlikle korurken, Hasna ve Feyza bu sınırları daha esnek bir biçimde yorumlamaktadır. Bu farklı yaklaşıma ilişkin Meryem ve Hasna arasında şu diyalog geçmektedir:

> Hasna: Meryem başka çocuğun da yok ha?
>
> Meryem: Nasip olmadı.
>
> Hasna: Belki şimdi denersiniz zaten hazır kuş da yuvadan uçmuşken
>
> Meryem: Tövbe estağfurullah hanım anne (4. Bölüm, 29 Ocak 2024)

Meryem'in verdiği tepki, konunun mahremiyet sınırlarını aştığını ifade ederken, Hasna'nın soruları aile içi mahremin konuşulabilecek bir konunun olabileceği, dindar/muhafazakâr kadın temsilleri arasında mahremiyetin farklı bir şekilde yorumlanabileceğini vurgulamaktadır. Benzer bir gerilim Zeynep'in evliliğinin ardından Feyza ve Hasna'nın ona yönelttiği sorularda yatmaktadır:

> Feyza: Canın acıdı mı?
>
> Hasna: Tövbe estağfurullah! Bakma kızım sen bu boş boğaza! Zifaf gelin ile güvenin sırrıdır…Bu meseleler böyle konuşulmaz ama değil mi? Yumuşak sormak icap eder. Bakma sen Feyza'ya kızım. Lakin eğer bir sıkıntı varsa ben de senin annenim artık bana söyle olur mu? Şimdi yumuşak sorduğumu farz et memnun musun halinden? (9. Bölüm, 4 Mart 2024)

Bu diyalog üzerinden dindar/muhafazakâr kadın temsillerinde kuşak farkının, cinselliğin mahremiyet içindeki konumunu farklılaştırmaktadır. Feyza, Zeynep'e cinsel deneyimini doğrudan sorarak mahrem sınırını açıkça ihlal ederken, Hasna daha geleneksel bir tutumla cinselliği "sır" olarak tanımlıyor olsa da merakını, "yumuşak sorma" ile meşrulaştırmaya çalışır. Ancak Zeynep bu konu hakkında konuşmasa da Hasna çiftin özel hayatına müdahale etmek istemektedir:

> Hasna: Anladım kızım seni ben. Utanıyorsun tabi geçiştirdin. Lakin bak ben size ne getirdim? Bunu getirdim. Mesir macunu. İkiniz de akşam yemeğinden sonra birer kaşık yersiniz. Tamam mı yavrum? (9. Bölüm, 4 Mart 2024)

Hasna'nın verdiği macunun bir süre sonra Cüneyd tarafından bulunması ise Cüneyd'in büyük bir öfkeyle tepki vermesine ve Zeynep'i evden kovmasına neden olur. Bu durum kadınlar arasında konuşulabilen cinselliğin, erkek tarafından yeniden mahrem olarak tanımlandığını açıkça ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda dizide dindar/muhafazakâr kadın temsilleri mahremiyet üzerinden incelendiğinde, örtünme, karşı cinsle mesafe ve davranışların kontrolü hem dini bir gereklilik hem de kadınlardan beklenen bir davranış biçimi olarak öne çıkmaktadır. Zeynep'in başörtüsünü "doğru" şekilde takması için sık sık uyarılması ve Meryem'in erkeklerle aynı ortamda bulunmaktan kaçınması, bu mahremiyet anlayışının nasıl içselleştirildiğini göstermektedir. Ancak ilerleyen bölümlerde Meryem'in hem Levent hem de Suavi ile aynı alanda bulunmak zorunda kalması, onun mahremiyete ilişkin hassasiyetinin zamanla esneyebildiğini de ortaya koymaktadır.

Dizide mahremiyet yalnızca mesafe üzerinden değil, evlilikte cinselliğin konuşulabilirliği üzerinden de farklılaşmaktadır. Meryem bu konuyu tamamen özel bir alan olarak görürken, Hasna ve özellikle Feyza'nın Zeynep'le bu mesele hakkında rahatça konuşma isteği, mahremiyetin kadınlar arasında bile tek bir biçimde yaşanmadığını ve farklı yorumlara açık olduğunu göstermektedir. Ancak dindar/muhafazakâr kadınlar arasında farklılaşan bu mahremiyet anlayışları, erkek otoritesinin müdahalesiyle sınırlandırılmaktadır. Cüneyd'in

Hasna'nın verdiği macuna gösterdiği sert tepki ve Naim'in ailesindeki kadınların "namusunu" koruma sorumluluğunu üstlenmesi, mahremiyetin erkekler tarafından yakından izlenen ve kadınların gündelik yaşamını daraltan bir işlev gördüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Böylece dizide mahremiyet, esas olarak kadınlar üzerinden sunulmakta ve bu nedenle mahremiyetin cinsiyetler arasında sınırlandırıldığını göstermektedir. Söz konusu bu sınırlandırmalar, yalnızca mahremiyet üzerinden değil, aynı zamanda mekânlar aracılığıyla da yeniden üretilmektedir.

## 3.5. KADINLARIN MEKÂNLARI

Televizyon dizilerinde dindar/muhafazakâr kadın temsillerinin mekânlarına bakıldığında, çoğunlukla evle ilişkilendirildikleri ve özellikle mutfakta bir hâkimiyet kurdukları görülmektedir. Dışarı çıktıklarında ise genellikle türbe ziyaretleri gibi dini amaçlı mekânlara yöneldikleri, akşam saatlerinde dışarıda bulunmalarının ise hoş karşılanmadığı ifade edilmektedir (Yel, 2019; Sönmez 2019). Kadının çalışma hayatına girmek isteme durumunda ise dindar/muhafazakâr kadın ya ailesi tarafından engellenmekte ya da kadına uygun görülen "öğretmenlik" mesleğinin tercih ettiği görülmektedir (Ertingü Sevmiş, 2013). Bu doğrultuda *Kızıl Goncalar* dizisinde dindar/muhafazakâr kadın temsillerinin mekânsal olarak sınırlandırılıp sınırlandırılmadığı, bu sınırların nasıl kurulduğu, kadınların çalışıp çalışmadığı, hangi mesleklerde yer aldıkları, mekânlarda nasıl davrandıkları ve mekânsal sınırların dışına çıkılıp çıkılmadığından bahsedilecektir.

### 3.5.1. Ev

Ev, çoğunlukla rahatlama, samimiyet, güven ve aidiyet duygularıyla ilişkilendirilse de, aynı zamanda baskı, zulüm, zorbalık ve yabancılaşmanın üretildiği bir mekân olarak da deneyimlenebilmektedir (Erol, 2023, s.1058). Bu çelişkilerle ev, kadınlık ve erkeklik anlamlarının kurulduğu, toplumsal ilişkilerin düzenlendiği bir mekândır. Ataerkil doğrultuda şekillenen evde, toplumsal cinsiyet rollerinin üretilmesi ve süreklilik kazanmasıyla birlikte, ev halkının bakımı ve beslenmesi gibi sorumluluklar kadının "doğal" görevleri olarak tanımlanır (Uysal, 2024, s. 873). Bu çerçevede, kadınların farklı yaşam deneyimlerine sahip olmalarına rağmen, öncelikle "ev hanımı" kimliği üzerinden tanımlanmaları, farklı sınıfsal konumlardaki kadınların öznelliklerinin kurulmasında belirleyici olmaktadır (Bora, 2010, s. 60).

Kızıl Goncalar dizisinde ev, yalnızca aile yaşamının sürdüğü bir alan olarak değil, aile içi hiyerarşinin ve özellikle kadınlara atfedilen rollerin yeniden üretildiği bir mekân olarak temsil edilmektedir. Dizide dindar/muhafazakâr kadınların ev içinde zaman zaman başlarını açabildikleri; buna karşın dış mekânda giyilen kapalı kıyafetlerin ev ortamına da tercih edilmeye devam ettiği görülmektedir.

Tezel ailesinin evi, basık yapısı ile karanlık atmosferinin yanı sıra Kâbe resminin yer aldığı duvar halısı gibi dini ve geleneksel unsurların öne çıktığı bir yaşam alanı olarak gösterilmektedir. Bu mekân Meryem ve Zeynep için güvenli bir alan olmaktan ziyade erkek otoritesin baskın olduğu bir ortamdır. Ev içindeki ilişkilerde Naim'in karar verici ve denetleyici bir figür olarak öne çıkmasına karşın, Meryem ve Zeynep görünürde bu otoriteye uyum gösterirken, Naim'den gizli bir şekilde eğitimle ilgili plan yapmaları, ev mekânın yalnızca ataerkil baskının yeniden üretildiği bir alan değil, aynı zamanda otoriteye karşı sessiz direniş pratiklerinin de ortaya çıktığı bir mekân olarak da anlam kazandığını göstermektedir. Bu direniş pratikleri yalnızca ortak alanlarla sınırlı kalmamakta, yatak odasında da görünür hâle gelmektedir. Dizide Meryem'in Zeynep ile uyuması ve Naim'in "*Yatakları ayırmak ne ki, zaten karılık da yapmadın" (13. Bölüm, 1 Nisan 2024)* şeklindeki söylemleri, erkek tahakkümünün kadının bedeni ve cinselliği üzerinde kurulan bir denetim biçimiyle sürdürüldüğünü gösterirken, Meryem'in Naim ile aynı yatakta yatmayı reddetmesi bu tahakküme karşı geliştirilen sessiz bir direniş pratiği olarak anlam kazanmaktadır.

Fotoğraf 3.19 Meryem, Zeynep ve Naim (5. bölüm)

Dizide bir başka gösterilen Güneş ailesinin evi, Tezel ailesinin evine kıyasla daha ferah ve renkli bir mekân olarak temsil edilmektedir. Evde modern eşyalarla birlikte dokuma halılar gibi geleneksel unsurların bulunması, bu evin modernlikle temas halinde olan ancak gelenekselle bağını koparmayan bir dindar/muhafazakâr yaşamı yansıttığını

göstermektedir. Güneş ailesinde ev içi kararların alınmasında Hasna ön plana çıkmaktadır. Ev içi meselelerde Sadi Hüdayi'nin, eşinin görüşlerini dikkate aldığı ve özellikle idari konularla ilgili yaşadığı sorunları eve taşıyarak Hasna'dan akıl aldığı sahneler dikkat çekmektedir. Bu durum, ev mekânında Hasna'nın yönlendirici ve düzen kurucu bir rol üstlendiğini göstermektedir. Bu yönlendirici rol, yatak odasında da görünür hâle gelmektedir. Hasna'nın bu mekânda rahat, romantik ve şakalaşmalı bir dil kullanması, dindar/muhafazakâr kadının cinsellik bağlamında edilgen olmayan bir şekilde temsil edildiğini göstermektedir. Ancak Hasna'nın ev içindeki bu konumu, kamusal alana taşınmamakta ve aileyi ilgilendiren genel kararlarda son söz Sadi Hüdayi'ye ait olmaktadır. Bu bağlamda Güneş ailesinin evi, kadının sözünün dinlendiği ve yönlendirici olabildiği bir alan sunarken, nihai otoritenin erkek figürde toplandığı bir dindar/muhafazakâr ev düzeni olarak temsil edilmektedir.

Fotoğraf 3.20 Hasna ve Sadi (2. bölüm)

Alkanlı ailesinin evi, büyük, ferah, aydınlık ve modern yapısıyla Tezel ve Güneş ailelerinin evlerinden ayrışan bir mekân olarak temsil edilmektedir. Bu evde belirgin bir otorite figürünün bulunmaması, ev içindeki ilişkilerin daha eşit şekilde kurulmasına olanak tanımaktadır. Bu nedenle eve hasta bakıcı olarak gelen Meryem, kendi evinde eşi Naim ile dile getiremediği düşünceleri, bu evde Levent ile konuşabilmektedir. Bu durum Alkanlılar evinin baskıdan arındırılmış ve kendini ifade etmeye alan açan bir mekân sunduğunu göstermektedir. Benzer biçimde Zeynep'in kendi evinde matematik kitabını saklamak zorunda kalmasına karşılık, Alkanlıların evinde matematik öğrenebilmesi bu mekânın Zeynep için eğitimin mümkün olduğu özgür bir alan olduğunu ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte evde ataerkil düzenin ortadan kalktığını söylemek mümkün değildir. Levent'in eşi Beste'nin evi terk etmesiyle birlikte ev içi düzeninin sarsılması, evin hâlâ kadının emeğine bağlı olduğunu göstermektedir. Bu durum sıkça karşılaşılan "yuvayı dişi

kuş yapar" anlayışını yansıtmaktadır. Nitekim Hasna'nın bu evi ziyaret ettikten sonra *"Dün bir eve ziyarete gittik. Evin hanımı yurt dışına mı ne bir yerlere gitmiş. Ev de böyle yetim gibiydi sanki derbeder halde…" (6. Bölüm, 12 Şubat 2024)* şeklindeki ifadesi, evin kadın ile özdeşleştirildiğini ortaya koymaktadır. Sarsılan bu düzenin Meryem tarafından yeniden kurmaya çalışılması, ev içi düzenin erkek figürler tarafından sürdürülmediği ve evin toparlanmasının kadın emeği üzerinden sağlandığı bir anlatı sunmaktadır. Bu süreçte Meryem'in ev içindeki belirleyici rolü, özellikle mutfak mekânında görünür hâle gelmektedir. Meryem'in Leventlerin evinde en çok mutfakta yer alması, ev içindeki düzenin bu alan üzerinden sürdürüldüğünü göstermektedir.

### 3.5.2. Mutfak

Kadının doğurganlığı ve bebeğin beslenmesini kendi bedeninden sağlaması, yemek yeme pratiğinin kadınla ilişkilendirilmesine neden olmuştur (Uysal, 2024, s. 871). Bu biyolojik süreç üzerinden kurulan ilişki, yemek yapmanın birçok toplumda kadına layık görülen ve kadının "doğal" görevleri arasında kabul edilen bir pratik olarak değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir (Yavuz, 2009, s. 439). Bununla birlikte mutfak, yalnızca ev içi emeğin üretildiği bir alan olmakla sınırlı kalmayıp kadınların kendilerini iyi hissettikleri, başarılarını deneyimleyebildikleri ve evin diğer alanlarına kıyasla daha fazla hareket alanı sunduğu için özgür hissedebildikleri bir mekân olarak değerlendirilmektedir (İnce, 2015, s. 140). Bu anlamlar dizide dindar/muhafazakâr kadın temsillerinin mutfakla kurdukları ilişki üzerinden görünür hâle gelmektedir.

Dizide Hasna ve Meryem kendi evlerinde sıklıkla mutfakta görülmesi dikkat çekmektedir. Ancak Meryem'in kendi evindeki mutfaktan ziyade, Levent Bey'in evindeki mutfakta daha fazla vakit geçirdiği görülmektedir. Meryem'in bu alandaki hakamiyeti Levent'in hoşuna gitmekte; Meryem'e yönelik söylemleri ve ona hediye ettiği fırın, Meryem'in ev içi roller üzerinden tanımlandığını göstermektedir:

> Levent (Meryem'e): Geçen gün fark ettim. Gecenin bir yarısı dolabı açıyorum yemek var. Ev mis gibi kokuyor. Mira'nın bütün kıyafetleri yerinde. Konu komşuda kavga yok, gürültü yok. Sessizlik. Yani yuvayı yuva yapan şeyler bunlar değil belki ama insanın üstünden yük alınması daha güzel bir şeymiş ben de buna alışık değilim Meryem Hanım (6. Bölüm, 12 Şubat 2024).

Levent'in, evdeki düzeni, sessizliği ve kendi yükünün hafiflemesini Meryem'in mutfaktaki varlığıyla ilişkilendiren bu sözleri, mutfağın yalnızca yemek hazırlanan bir alan olarak değil, evin işleyişini ve sürekliliğini sağlayan merkezi bir mekân olarak yansıtıldığını göstermektedir. Nitekim mutfak, metaforik olarak evin kalbi niteliği taşımaktadır. Kadının yemek yapması bir anlamda yaşam döngüsünün sürdürülmesini ve evin devamlılığını sağlamaktadır (Yavuz, 2009, s. 442).

Buna karşılık seküler kadınların yemek yapmayı bilmemesi ya da mutfağa yabancı olmaları, dindar/muhafazakâr kadınlar açısından şaşkınlık uyandıran bir durum olarak gösterilmektedir. Nitekim Meryem'in, Leventlerin evine ilk gidişinde Hande'ye *"Fırın nasıl çalışıyor?"* diye sorması karşısında Hande'nin "*Yemek yapmayı bilmiyorum, lokantadan söylüyorum geliyor" (2. Bölüm, 25 Aralık 2023)* şeklindeki cevabı bu karşıtlığı açık biçimde ortaya koymaktadır. Benzer bir durum, Hasna, Feyza, Müyesser, Levent'in evine yaptıkları ziyarette görülmektedir. Kadınların mutfakta bir araya geldiği sahnede Hande'nin "*Aslında ikimiz de bu evin kısmında biraz yabancıyız"* demesine Feyza şaşırarak *"Neden yani? Ne iş yapıyorsunuz ki? (6. Bölüm, 12 Şubat 2024)* şeklinde cevap vermektedir. Bu örnekler dizide mutfağın özellikle dindar/muhafazakâr kadınlarla özdeşleştirildiğini göstermektedir. Seküler kadınların mutfakta yer almaması ise dindar/muhafazakâr kadınlar tarafından *"çalışılıyor olmalarına"* bağlanır. Ancak tarikattaki dindar/muhafazakâr kadınlar için çalışmak, mutfaktan uzaklaşmak anlamına gelmemektedir. Tarikat içinde çalışmak isteyen kadınlar, tarikata ait börek üretiminin yapıldığı mutfakta çalışabilmektedir.

Bu alanda kadınlar beyaz kıyafetler giyinmekte ve başlarını kapalı tutmaktadır. Erkeklerin bu bölüme girmesi yasaklanmış olup erkekle yapılacak görüşmeler yalnızca dış mekânda gerçekleştirilmektedir. Zaman zaman Hasna'nın "hanımanne" vasfıyla bu mutfağı ziyaret ederek kadınlarla evlilik ve karı-koca ilişkileri üzerine sohbet etmesi, mutfağın yalnızca bir çalışma ortamı değil, kadınlar arasında "özel" konuların konuşulabildiği bir mekâna dönüştüğünü göstermektedir.

Fotoğraf 3.21 Börek işletmesi (2. bölüm)

Mutfakta tüm işleyiş İdris'in kontrolündedir. Kadınlar, börekleri onun sağladığı malzemelerle yapmakta ve onun talimatlarına göre hareket etmektedir. Bu düzene karşı gelinmesi işten çıkarılmayla sonuçlanabilmektedir. Örneğin Meryem'in börekçide çalışmaya başlamasıyla satışa sunulan paketlerin üzerinde "has tereyağlı börek" yazmasına rağmen malzeme eksildiğinde diğer kadınların ona tereyağı olmayan farklı bir yağ vermesiyle Meryem İdris'i üstü kapalı bir şekilde uyarır. Ancak İdris ona "*Topla pılını pırtını senle mi uğraşacağım. Bana ticareti öğretiyor kadın başıyla!" (1. Bölüm, 18 Aralık 2023)* diyerek tepki gösterir. Bu durum ticaretin erkeklere ait bir alan olarak görüldüğünü, kadınların ise yalnızca mutfakla sınırlı sorumlulukların uygun bulunduğunu ortaya koymaktadır.

### 3.5.3. Okul

Dindar/muhafazakâr kadın karakterlerinin eğitim süreçlerinin yalnızca tarikat içerisinde gerçekleştiği görülmektedir. Burada verilen dersler Kur'an-ı Kerim çerçevesinde şekillenmekte, pozitif bilimlere yönelik herhangi bir eğitim verilmemektedir. Bu tür alanlar "gereksiz" ve "tehlikeli" olarak nitelendirilmektedir. Kız ve erkek öğrenciler ayrı mekânlarda ve sınıflarda eğitim görmekte, kız öğrencilere kadın, erkek öğrencilere ise erkek hocalar ders vermektedir. Kız çocukları başörtülü olup erkek çocukları ise takke ve cübbe giymektedir. Bu durum mekânsal ve kıyafete dayalı ayrımın erken yaşlardan itibaren içselleştirildiğini göstermektedir.

Dizi boyunca yalnızca kız çocuklarının bulunduğu sınıf ortamları gösterilmektedir. İlk bölümlerde kızlara ders veren Feyza'nın öğretim sürecindeki katı ve sert tavrı, mekânın atmosferine de doğrudan yansır. Çocuklar derste sürekli kontrollü davranmak zorunda kalır, soru sormaya ya da yanlış yapmaya çekinirler. Bu nedenle sınıf, çocukların

kendilerini baskı altında hissettikleri, sessizliğe ve disipline zorlandıkları bir mekândır. Nitekim öğrencilerinden Hümeyra'nın Kur'an okuma sırasında ayeti yarıda keserek dışarıdan Cüneyd'i izlemeye yönelmesi üzerine Feyza öğrencisine tokat atması ve ceza vermesi mekânın cezalandırıcı ve denetleyici niteliğini görünür kılmaktadır. İlerleyen bölümlerde ise bu mekân bir mücadele alanına dönüşmektedir.

Fotoğraf 3.22 Kur'an Kursu (1. bölüm)

Zeynep'in İstanbul'a gelir gelmez tarikat dışında eğitim gören başörtülü kız öğrencilerle karşılaşmaktadır. Bu karşılaşma Zeynep'in tarikatı sorgulamasına neden olur ve annesi Meryem'e dışarıda bir okulda eğitim almak istediğini söylemesine yol açar. Ancak Meryem durumu eşine ilettiğinde Naim "*Kim ne uyduruyor? Göndermez bizde kimse." (1. Bölüm, 18 Aralık 2023)* sözleriyle dergâh dışı eğitime karşı çıkar. Böylece kadının bulunabileceği mekânlar erkek otoritesi tarafından sınırlandırılır. İlerleyen bölümlerde Zeynep'in Leventlerin evine gider. Bu ev, tarikatın kapalı eğitim alanının aksine, düşünmenin ve sorgulamanın mümkün olduğu bir alan olarak sunulmaktadır. Zeynep'in TÜBİTAK sorusunu çözdüğünü gören Suavi, onun özel bir çocuk olduğunu fark eder ve onun yurt dışında eğitim alması gerektiğini söylemesi, mekânsal sınırların aşılabileceğine dair bir ihtimal yaratır. Zeynep'in Fransa'daki bir okuldan kabul alır. Ancak yurt dışına gitmek üzere çıktığı yolculukta ölümle yüz yüze gelmesi, bu mekânın kolektif bir mücadeleye dönmesine neden olur. Tarikata geri dönen Zeynep, bu noktadan sonra kız çocuklarının eğitim hakkı için mücadele etmeye karar verir.

Zeynep, Birgül ve Hande ile tarikat mensubu kız çocuklarının gizlice eğitim alabilmesi için bir plan hazırlar. Bu plana göre Birgül çalıştığı okuldan temin edeceği tabletlerin içine ders içerikleri yükleyerek kız çocuklarının uzaktan eğitim yoluyla ortaokul mezunu olmalarını sağlamayı amaçlar. Ancak tarikat dışında eğitim almak kız çocukları için "günah"tır.

Zeynep ve Birgül'ün çabalarıyla kız öğrenciler bu eğitime ikna edilir ve okul mekânının dönüşüm süreci başlar.

Fotoğraf 3.23 Birgül, Hande ve öğrenciler (15. bölüm)

Buna karşın, eğitimdeki gizli dönüşüm bazı dindar/muhafazakâr kadın karakterler tarafından tehdit olarak algılanır. Cüneyd'in kız çocuklarının eğitimini desteklemesi üzerine Müyesser'in *"(...) Kursları kapatacaksınız, okullara göndereceksiniz. Orada gördüklerini mail edecekler. Günahın tam gözüne atacaksın hepsini. "(19. Bölüm, 20 Mayıs 2024)* sözleri, dışarıdaki modern eğitimin "günah" olarak konumlandığını göstermektedir. Buna rağmen Cüneyd geri adım atmayarak kızların dışarıda okutulması gerektiğini savunan bir vaaz verir. Vaaz sırasında bir babanın, *"Efendim, dışarıda da ahlakı bozulur bu kızların. Dünyayı görüyoruz, biliyoruz"* diyerek tarikat dışındaki mekânları tehlikeli bulması, eğitim alanının kız çocukları için "riskli" bir yer olarak düşünüldüğünü göstermektedir. Cüneyd'in *"Rabbimiz indirdiği kitabın bozulacağından korkmamış ve onu korumaya devam etmişse siz de kızlarınızdan korkmayın ve onları korumaya devam edin. İlim buna mâni değil." (19. Bölüm, 20 Mayıs 2024)* sözleriyle kız çocuklarının tarikat sınırlarının ötesine geçmesinin sakıncalı olmadığını vurgulamasıyla, dizide ilk kez okul mekânı üzerinden bu sınırlar kırılmaktadır. Ancak bu kırılma yalnızca bir erkeğin ikna olması ve izin vermesiyle mümkün hâle gelmiş, bu durum kadınların mekânsal hareketliliğinin hala erkek otoritesinin kontrolü altında şekillendiğini göstermiştir.

### 3.5.4. Sosyalleşme Mekânları

Tarikat içinde dindar/muhafazakâr kadınların ve erkekler bazı etkinliklerde bir araya gelse de aralarındaki mesafe her zaman konur. Bu ortak alanlar arasında mescit, iftar, piknik ve nikah etkinlikleri yer alır.

Mescitte namaz kılınırken ve vaaz dinlenirken kadınlar arka bölümde, erkekler ise ön bölümde bulunur. İki taraf bir paravanla ayrıldığı için kadınlar vaaz veren kişiyi göremez ve soru soramaz. Erkekler ise vaaz veren kişiyi görebilir ve soru yöneltebilir. Bu ayrım, kadınların bu mekânda daha pasif bir konumda kalmasına yol açar. Aynı mesafe anlayışı çıkışta da sürerek mescitten önce erkekler, ardından kadınlar çıkar. Mescitte kıyılan imam nikahında ise, gelin ve damat yan yana dururken, kadınlar gelinin bulunduğu bölümde, erkekler ise damadın bulunduğu bölümde karşılıklı sıralanır. Herkes aynı ortamda bulunsa da kadın ve erkek tarafları birbiri ile göz teması kurmaz.

Fotoğraf 3.24 Mescit düzeni (1. bölüm)

Mescit dışındaki toplu etkinliklerde, özellikle piknik ve iftarlarda da benzer bir ayrım görülür. Piknik sahnesinde Feyza'nın yönlendirmesiyle erkekler bölümüne giden Zeynep'e Cüneyd, *"Bunca insan içinde mahreme dikkat etmeden? Sen hiçbir şey bilmez misin?"* diyerek burada bulunmaması gerektiğini söyler. Zeynep bunun kendi isteğiyle gerçekleşmediğini belirtince, Cüneyd ona *"Sen ne isterdin?"* diye sorar. Bunun üzerine Zeynep, *"Allah'ın gücüne gitmesin ama erkek olmayı çok isterdim… Her istediğimde kütüphaneye girerdim mesela. Gece sokakta yürürdüm. Ya piknikte salıncağa binerdim salıncağa! (5. Bölüm, 5 Şubat 2024)"* sözleriyle tarikat içinde dindar/muhafazakâr bir kadının gündelik yaşamının erkeklere kıyasla nasıl mekânsal olarak sınırlandırıldığını dile getirir.

Aynı şekilde tüm halka açık iftarlarda da kadınlar ve erkekler haremlik–selamlık bir düzende birbirinden ayrılır ve herkesin bu hassasiyete uyum göstermesi beklenir. Bunun üzerine dışarıdan gelen kişiler de bu düzene uymaya çalışır. Bu durum, özellikle kıyafet tercihleri üzerinden görünür hâle gelir. Dizide Levent ve Beste'nin iftara katıldığı sahnede, Beste ortama uygun görünmek için kıyafet seçmeye çalışırken Levent'e kıyafetini

göstererek *"Münasip midir?" (10. Bölüm, 11 Mart 2024)* diye sorar ve takım elbisesinin üzerine uzun, bol bir kaban giyinerek iftar boyunca üzerinden çıkarmadan sofrada oturur. Böylece mekânın oluşturduğu hassasiyet sadece dindar/muhafazakâr insanları değil, ortama sonradan dahil olan seküler kişileri de şekillendirdiği anlaşılır.

Sonuç olarak Kızıl Goncalar dizisinde dindar/muhafazakâr kadınların mekânları hem tarikat hem de ataerkil düzeninin belirlediği sınırlar içinde şekillenmektedir. Ev, kimi zaman erkek otoritesinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği, kimi zaman ise kadınların sessiz biçimde direnebildikleri ve kendilerine alan açabildikleri bir mekândır. Mutfak, kadınları hem ev içi emekle özdeşleştiren hem de kadınlar arası dayanışma ve sohbetin mümkün olduğu "güvenli alan" olarak temsil edilmektedir. Buna karşılık okul, kız çocuklarının dini eğitimle sınırlandırıldığı bir yerken Zeynep, Birgül ve Hande'nin mücadeleleriyle bu sınırların ilk kez esnetilebildiği bir alan haline gelmiştir. Ancak tüm bu dönüşümlere rağmen dindar/muhafazakâr kadınların hangi mekânlarda bulunabileceklerine dair kararlar hala erkek otoritesinin onayına bağlıdır.

Ev dışı sosyalleşme alanlarında ise haremlik-selamlık düzeni, kadınların kamusal mekânda görünürlüğünü kısıtlayarak onları gözetim altında, pasif ve ikincil bir konuma yerleştirir. Seküler kadınlar bu mekânlara dahil olduklarında bile kıyafet ve davranışlarını ortamdaki beklentilere göre değiştirmek zorunda kalmaktadır. Böylece mekânın yalnızca dindar/muhafazakâr kadınları değil, dışarıdan dahil olan kadınları da şekillendiren bir unsur olduğu anlaşılmaktadır.

Bu bağlamda dizide dindar/muhafazakâr kadın temsilleri evlilik, annelik, mahremiyet ve mekân gibi temalarla iç içe ilerlemektedir. Seküler ve dindar/muhafazakâr kadınların karşılaşmaları da bu temaların kadınlar arası ilişkilerde nasıl yeniden anlamlandığını göstermektedir.

# SONUÇ

Bu çalışma, K*ızıl Goncalar* dizisinde dindar/muhafazakâr kadınların medyada nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Stuart Hall'un temsil kuramı temel alınarak gerçekleştirilen çalışma, dizide sunulan kadın temsillerinin bir yandan ataerkil değerler ve dini kurallarla iç içe geçmiş bir anlam dünyası içinde kurulduğunu, diğer yandan ise bu düzende belirli kırılmaların bulunduğunu görünür hale getirmiştir. Bu bağlamda dizi, dindar/muhafazakâr kadınları yalnızca edilgen ve denetlenen özneler olarak değil; aynı yapı içinde farklı kadınlık deneyimlerini de yansıtmıştır.

Dindar/muhafazakâr düşüncede kadın ve erkek "kalp" ve "beyin" metaforları üzerinden birbirini tamamlayan özneler olarak tanımlandığı görülse de erkeklerin kadınlar üzerindeki söz sahibi oluşu çoğu zaman sorgulanmayan ilahi bir düzen olarak kabul edilmektedir (akt. Köse, 2014, s. 82; Berktay, 2017, s. 11). Bu anlayış, dini söylemler aracılığıyla toplumsal cinsiyet temelli eşitsizliklerin doğal ve meşru gösterilmesine zemin hazırlamaktadır. Dizide dindar/muhafazakâr kadınların gündelik yaşamı tarikat ve dini kuralların belirlediği sınırlar üzerinden şekillenmekte; bu nedenle evlilik, annelik, mahremiyet ve mekân kullanımına ilişkin pratiklerde kadınlar kendi iradeleriyle hareket edememektir. Bu sınırların aşılması ise şiddet, ötekileştirme ya da *"vaktı-ı mekatıl"* gibi cezalandırma biçimleriyle karşılık bulmaktadır. Böylece tarikat düzeninin kadın üzerinde sürekleştirilen bir baskı olarak işlediği görünür olmaktadır.

Dizide Hasna, Müyesser, Feyza ve Nadire temsillerinin tarikatın düzeniyle uyum sağladığı dikkat çekmektedir. Hasna'nın eşine itaatkâr bir tutum sergilemesi ve ev içi sorumlulukları "doğal" bir görev olarak üstlenmesi, kadınlığın "iyi eş" rolü üzerinden anlamlandırıldığını ortaya koymaktadır. Nadire'nin bu düzenin dışına çıkmaya çalıştığı anda fiziksel şiddetle susturulması, söz konusu düzenin kadın üzerindeki denetimini daha açık biçimde görünür kılmaktadır. Feyza ve Müyesser'in mevcut yapıya yönelik herhangi bir sorgulama geliştirmemesi ise ataerkil düzenin kadınlar tarafından da içselleştirildiğini ve edilgen kadın temsilinin yeniden üretildiğini göstermektedir.

Bununla birlikte dizide dindar/muhafazakâr kadın temsillerini yalnızca uyum/itaat çizgisinde kurmayan; bu çizgide kırılmalar yaratan karakterlerin de bulunduğu

görülmektedir. Meryem, Zeynep ve Birgül, aynı tarikat içinde yer almalarına rağmen sorgulayan ve direnen temsiller olarak diğer kadınlardan ayrışmaktadır. Meryem'in mahremiyet sınırlarını esneterek bir erkeğin bakımını üstlenmesi ve kendi iradesiyle eşinden boşanmak istemesi "itaat eden tarikat kadını" temsiline karşı önemli bir kırılmadır. Ayrıca Meryem'in tarikat tarafından uygulanan cezaya karşı çıkışı ve reddetmesi, yalnızca bireysel bir direniş değil tarikatın kadın üzerindeki otoritesini sürdürülmesine karşı oluşan bir çatlaktır. Benzer biçimde Zeynep ve Birgül'ün kız çocuklarının geleceği için geliştirdikleri gizli direniş, kadınların "kaderci" bir temsilden uzaklaştırmaktadır. Tüm bu örnekler birlikte değerlendirildiğinde, dizide sunulan dindar/muhafazakâr kadın temsillerinin birbirlerinden ayrıştığı görülmektedir. Bu ayrışma ise özellikle "ideal annelik" üzerinden belirginleşmektedir.

Tarikat açısından ideal annelik, çocuğunu dini ve tarikat kurallara uygun şekilde yetiştiren Hasna üzerinden kurulmaktadır. Hasna'nın tarikatın beklentilerine uyum sağlaması, onun "makbul anne" olarak yüceltilmesini mümkün kılmaktadır. Buna karşılık Meryem'in kızını tarikatta yasaklanan modern eğitime yönlendirilmesi, çocuk yaşta evliliğe karşı çıkması ve bu uğurda tarikatın otoritesiyle çatışmayı göze alması, tarikatın idealize etmeye çalıştığı annelik anlayışıyla ters düşmektedir. Bu nedenle Meryem, tarikat perspektifinde düzeni bozan ve çocuğunu yanlış yola sürükleyen bir "kötü anne" olarak temsil edilmektedir. Ancak seküler bir aile içinde bu durum tersine dönmekte; özellikle annesi tarafından terk edilen Mira'ya yönelik şefkatli, koruyucu ve fedakâr tavrı Meryem'i bu kez "ideal anne" olarak görünür kılmaktadır. Bu durum, dizide ideal anneliğin değişmez olarak sunulmadığını, içinde bulunulan ideolojik bağlama göre farklı şekillerde tanımlandığını göstermektedir.

Dizide dindar/muhafazakâr kadınların yaşamı yalnızca roller üzerinden değil mekân üzerinden de sınırlandırılmaktadır. Sosyalleşme alanlarında uygulanan haremlik-selamlık düzenin olması kadın bedeni ve davranışlarının mekân üzerinden denetlendiğini göstermektedir. Kamusal alandaki bu sınırlamalar, kadınların daha çok ev içinde görünür olmasına yol açmakta; ev ise, itaat, sabır ve fedakârlık gibi değerlerle ilişkilendirilen bir mekân olarak öne çıkmaktadır. Ancak ev yalnızca otoritenin yeniden üretildiği bir alan olarak değil; aynı zamanda kadınların sessiz, dolaylı ve gündelik direnişler geliştirebildikleri bir alan olarak da anlamlandırılmaktadır. Ev içinde ve dışında kadınların

en sık yer aldığı alanın mutfak olması, kadın emeğinin bu mekân üzerinden görünür kılındığını göstermekte ve mutfağı kadınların bir araya gelebildiği, ilişki kurabildiği güvenli bir alana dönüştürmektedir.

Kadınların mekânla kurduğu ilişkinin sınırlandırılması eğitim alanında da sürmektedir. Okul, tarikat düzeninde kadınlar ve kız çocukları açısından sınırları belirlenen bir alan olsa da özellikle ikinci sezonda kadınların yürüttüğü mücadelenin bu mekânı dönüştürebildiği görülmektedir. Bununla birlikte bu dönüşümün çoğu zaman erkek otoritesinin desteğiyle mümkün olması, tarikat düzeninde sınırların bütünüyle ortadan kalkmadığını, değişimin belirli koşullar altında gerçekleştiğini de ortaya koymaktadır. Bu açıdan okul, mutlak bir özgürleşme anlatısına indirgemeden mekânsal sınırların kısmen esnetilebildiği bir alan olarak anlam kazanmaktadır.

Dindar/muhafazakâr kadınlar arasındaki ötekileştirme ise mahremiyet, evlilik, bekarlık ve boşanma gibi konular etrafında kurulmaktadır. Bu yönüyle dizi Türk televizyon dizilerinde dindar/muhafazakâr kadınların çoğunlukla bir arada ve uyumlu temsil edilmesinden ayrışmaktadır. Ayrıca dizide seküler ve dindar/muhafazakâr kadınlar arasında dış görünüş ve yaşam tarzları üzerinden kurulan dışlayıcı söylemler dikkat çekmektedir. Ancak bu söylemlere karşı Meryem ve Zeynep'in sakin, uzlaşmacı ve temas kurmaya açık tavırları, zamanla seküler kadınların önyargılarının kırılmasına katkı sağlamaktadır. Seküler ve dindar/muhafazakâr karakterler arasındaki temas arttıkça, başlangıçta keskin biçimde görülen ötekileştirici sınırların zayıfladığı, karşılıklı algıların dönüşmeye başladığı görülmektedir. Buna karşılık Hasna ve Müyesser'in ötekileştirici dili sürdürmeleri, bu dönüşümün tüm karakterlerde gerçekleşmediğini ve çatışmaların devam ettiğini göstermektedir. İlerleyen süreçte Meryem, Zeynep ve Birgül'ün seküler kadınlarla birlikte kız çocuklarının eğitimi için ortak bir mücadelede bir araya gelmesi ise farklı yaşam tarzlarına sahip kadınlar arasında ortak sorunlar etrafında dayanışmanın mümkün olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, *Kızıl Goncalar* dizisi, dindar/muhafazakâr kadınları ataerkil ve dini otoriteyle kurdukları ilişkiler üzerinden ele almakta ve bu kadınlara dair farklı temsil biçimleri sunmaktadır. Dizide annelik, evlilik, mahremiyet ve mekân gibi alanlar, kadınlar için değişmez roller olarak değil; içinde bulunulan ideolojik bağlama ve güç ilişkilerine göre şekillenen pratikler olarak gösterilmektedir. Bu durum, dindar/muhafazakâr

kadınların yalnızca denetim altında tutulan ya da pasif özneler olarak temsil edilmediğini, sınırlı alanlar içinde dahi sorgulayabildiklerini, direnebildiklerini ve değişim yaratabildiklerini ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra dizide dindar/muhafazakâr kadınlarla seküler kadınların kız çocuklarının eğitimi etrafında bir araya gelerek ortak bir mücadele yürütmeleri, bu iki grubun genellikle karşıt ve kutuplaşmış biçimde temsil edildiği televizyon anlatılarından belirgin biçimde ayrışmaktadır. Bu yönleriyle *Kızıl Goncalar*, daha önceki televizyon dizilerinde benzer kalıplar içinde sunulan dindar/muhafazakâr kadın temsillerinden ayrışmakta ve bu temsillere farklı bir perspektif sunmaktadır.

Her ne kadar bu çalışma, yalnızca *Kızıl Goncalar* dizisinde dindar/muhafazakâr kadın temsillerinin incelenmesiyle sınırlı olsa da dizi anlatısının sunduğu tematik çeşitlilik, farklı odaklar üzerinden yeni çözümlemelere imkân tanımaktadır. Bu doğrultuda yapılacak çalışmalarda, dizide tarikat içindeki erkeklik temsillerinin ve dini otoritenin erkek karakterler üzerinden nasıl kurulduğunun incelenmesi; çocuk yaşta evlilik ile dini ve modern eğitim tartışmalarının ideolojik bağlamda nasıl çerçevelendiğinin ele alınması mümkündür. Ayrıca seküler ve dindar/muhafazakâr karakterler arasındaki temasın kutuplaşma dinamiklerini nasıl dönüştürdüğüne yönelik karşılaştırmalı analizler, dizinin Türkiye'de toplumsal cinsiyet, din ve modernlik tartışmalarındaki yerini görünür kılabilir.

# KAYNAKÇA


Ahmed, L. (2014). "Arap Kültürü ve Kadınların Bedenlerinin Yazılışı". P. İlkkaracan (Ed.), *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik* içinde (4. baskı, ss. 55-74). İstanbul: İletişim Yayınları.

Akça, E. D. ve Yıldız M. (2020). Dindar İnsan Algısı Ölçeğinin Geliştirilmesi: Geçerlilik ve Güvenirlik Çalışması. *Bilimname*, (43), 409-435.

Aksoy, E. S. (2023). Televizyonda Dinin Temsili; Dini İçerikli Televizyon Dizileri Üzerine Bir İnceleme. *Digital Communication Journal*, 6(11), 15-29.

Akkır, R. (2006). *Türkiye'de Din ve Muhafazakârlık* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Çukurova Üniversitesi.

Akın, M.H. (2012). Türkiye'de Muhafazakârlığın Direnme Odağı Olarak Aile. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi, 8(31), 3-20.*

Akşit, B, Şentürk, R, Cengiz, K. ve Küçükural, Ö. (2020). *Türkiye'de Dindarlık: Sosyal Gerilimler Ekseninde İnanç ve Yaşam Biçimleri.* İletişim Yayınları

Akyüz, N. ve Çapcıoğlu, İ. (2015). İslam Dünyasında Din Sosyolojisi. N. Akyüz ve İ. Çapcıoğlu (Ed.). *Din Sosyolojisi El Kitabı içinde* (s. 95-101). Grafiker Yayınları.

Altınyıldız, N. (2013). İmparatorlukla Cumhuriyet Arasındaki Eşikte Siyaset ve Mimarlık. T. Bora ve M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Muhafazakârlık* içinde (s. 40-43). İletişim Yayınları.

Arıcı, H. Y. ve Çetin, H. (2025). Gençlerin Kızılcık Şerbeti Dizisindeki Karakterleri ve Olayları Dini Değerler Açısından Yorumlamaları. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *14*(4), 1324-1345.

Arslan, H. (2011). Dindarlık Boyutları, Algıları Ve Uygulamaları. *Hikmet Yurdu Düşünce-Yorum Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, *4*(7), 39-61.

Arslan, Ş. ve Temel, M. (2023). *Self Oryantalist İslamofobik Söylemin Medyatik Görünümü: Kızılcık Şerbeti Dizisi Örneği*. Bilimname, (50), 37-60. https://doi.org/10.28949/bilimname.1297276

Avcı, Ö. (2018). *İki Dünya Arasında: İstanbul'da Dindar Üniversite Gençliği*. İletişim Yayınevi.

Aydos, S. S. 2024. Türkiye'deki Politik Kutuplaşmanın Kızıl Goncalar Dizisinde Temsili. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi,* 12/41, 434-460. https://doi.org/10.33692/avrasyad.1537816

Aytekin, P. E. (2018). Yerli Dizilerde Kadın Kimliğinin Temsili Üzerine Bir Örnek; "Yaprak Dökümü" Dizisi. *Erciyes İletişim Dergisi*, *5*(4), 447-463.

Ayyıldız, Ş. (2024). The Representation of the Placemaking Process of Urban Religious and Secular Turkish Identities: The Case of Kizilcik Şerbeti (One Love) Soap Opera. *Religions*, *15*(6), 698.

Badinter, Elisabeth. 2011. *Kadınlık Mı Annelik Mi?* İstanbul: İletişim.

Bağcı, O. (2021). Gündelik Dil Felsefesi Bağlamında Din Dili ve Doğruluk Problemi. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *20*(4), 1571-1584.

Bal, Z. E. ve Parlayandemir, G. (2023). Bir Terapi Odası Simülasyonu Olarak Gülseren Budayıcıoğlu Evreni Dramaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 6(43), 1407-1428. https://doi.org/10.12981/mahder.1336882

BBC, (2023, Aralık), *RTÜK, Kızıl Goncalar Dizisinin Yayımlandığı FOX TV'ye "Toplumun Milli Ve Manevi Değerlerine Aykırılık" Gerekçesiyle Ceza Verdi* *https://www.bbc.com/turkce/articles/cz451jrypelo*

Beşikçi, B. (2023), İslami Kimliğin Dizilerde Sunumu: Kızılcık Şerbeti Örneği, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (52), 74-91. https://doi.org/10.52642/susbed.1338644

Beyazit, F. B. (2024). *Kızıl Şerbeti Dizisinin Din ve Değerler Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İnönü Üniversitesi.

Bolat, N. (2018). *Erkek Egemen Bir Dünyada Kadının Medyada Temsiliyeti Üzerine Bir İnceleme: Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz Dizisi Örneği.* Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 6(2), 1676-1703

Bora, A. (2010). *Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası.* İletişim Yayınları.

Bourdieu, P. (1986). The Forms Of Capital. J. Richardson (Ed.), *Handbook Of Theory and Research For The Sociology of Education* içinde (ss. 241-258). New York: Greenwood Press.

Bourdieu, P. (1995). *Pratik Nedenler Eylem Kuramı Üzerine.* (Çev. H. Tufan). Kesit Yayıncılık.

Bourdieu, P. (1997). *Televizyon Üzerine.* (Çev. T. Ilgaz). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Bourdieu, P. (2015). *Ayrım.* (Çev. D. Fırat Şanan ve A. G. Berkkurt). Heretik Yayınları.

Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm.* (Çev. B. Yılmaz). Bağlam Yayınları.

Bullock, K. (2000). Challenging Media Representations of the Veil: Contemporary Muslim Women's Re-veiling Movement. *American Journal of Islam and Society*, *17*(3), 22–53. https://doi.org/10.35632/ajis.v17i3.2045

Bulut, H. (2021). Kur'an ve Sünnet Perspektifinde Dindarlık Ölçütü Olarak İtidal. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *26*(1), 93-121.

Bülbül S. ve Sinan, M. (2010). Üniversite Gençliğinin Muhafazakâr Tutumlar Açısından İncelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 186-217.

Ceylan, *A.* (2007). Edmund Burke'ün Muhafazakâr Düşüncesinde İyi Devrim Kötü Devrim Ayrımı, *Muhafazakâr Düşünce*, Sayı: 11, Kış 2007.

Çaha, Ö. (2004). Muhafazakâr Düşüncede Toplum. *Liberal Düşünce Dergisi*, (34), 15-24.

Çaha, Ö. (2019). *Siyasi Düşüncelere Giriş.* Dem Yayınları.

Çelenk, S. (2005). *Televizyon, Temsil, Kültür.* Ütopya Yayınları.

Çelenk, S. (2010). Kadınların Medyada Temsili ve Etik Sorunlar. B. Çaplı (Ed.), *Televizyon Haberciliğinde Etik* içinde (ss. 229-236). Fersa Matbaacılık.

Çetin, H. (2004). Muhafazakârlık: Kaosa Karşı Kozmos. *Muhafazakâr Düşünce.* (1), 87-119.

Çetin, N. S. (2023). Dindar Aile ve Modern Aile İlişkisinde Değişim ve Çatışmaları Dizi Filmler Üzerinden Okumak: Kızılcık Şerbeti. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi. 6*(1), 143-165. https://doi.org/10.47951/mediad.1297566

Daşdan, H. ve Şener, G. (2024). Medyada Görünmeyen: Muhafazakâr Kadının Medyada Temsili Üzerine Bir Araştırma. *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi*, (44), 223-243.

Demirkanoğlu, Y. (2017). Muhafazakâr Düşüncede Kadının Toplumsal Konumu. *Sosyal Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, *17*(34). https://doi.org/10.30976/susead.338402

Doğan, L. (2023). İslam Aile Hukukunda Evlilik Öncesi Ve Sonrası Uygulamalarda Kadın-Erkek Eşitliği Ve İstisnâları, *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 10-20, ss. 495-541.

Doğan, M. M. (2023). Boş Zaman Etkinliği Olarak Geleneksel Medyada Muhafazakâr Kimlikler: "Ömer" ve "Kızılcık Şerbeti" Dizisi Üzerine Bir İnceleme. *Gsi Journals Serie A: Advancements İn Tourism Recreation And Sports Sciences*, *2*(6), 415-417.

Douglas, S. J. (1994). *Where The Girls Are Growing Up Female With Mass Media*. Times Books.

Duvar, G. (2023, Aralık). *Kızıl Goncalar Reytinglerde Zirvede: En Çok İzlenen Dizi Oldu*.GazeteDuvar. https://www.gazeteduvar.com.tr/kizil-goncalar-reytinglerde-zirvede-en-cok-izlenen-dizi-oldu-haber-1656927

Efe, H. S. (2024). Muhafazakâr ve Laik Kimliklerin Televizyon Dizilerinde Alımlanması: "Kızılcık Şerbeti Dizisi". *International Journal of Communication and Media Research*, *4*(1), 21-43.

Emiroğlu K. ve Aydın S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü.* Bilim ve Sanat Yayınları.

Ercan, E. A. ve Bikiç, N. Ç. (2019). Kadın Rollerinin Televizyon Dizilerinde Yer Alma Biçimlerine İlişkin Bir Karşılaştırma: Paramparça ve Medcezir Örneği. *İnsan ve İnsan*, *6*(20), 165-183.

Erdem Akgül, A. (2006). *Popüler Kültür-Televizyon İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Adnan Menderes Üniversitesi.

Erdoğan, M. (2006). Muhafazakârlık: Ana Temalar. *Uluslararası Muhafazakârlık ve Demokrasi Sempozyumu. (ss. 26-33),* Ankara: Ak Parti Yayını.

Ergin, R. ve Tokur, B. (2025). Çalışan Kadınlarda Annelik ve Dindarlık Algısı. *Bilimname*(*53*), 307-339. https://doi.org/10.28949/bilimname.1593441.

Erkan, E. (2014). Türkiye'de Dindarlığın Tespiti ile İlgili Çalışmalar ve Tahkiki Dindarlığın Ölçülmesiyle İlgili Öneriler. *Ekev Akademi Dergisi*, (60), 125-140.

Erol, A. M. (2023). Yok-Yerde Kök Salmak: Feminist Ütopyalarda Ev Kurgusu. *Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, *14*(28), 1051-1072.

Ertingü Sevmiş, O. (2013). *Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadının Sunumu: Huzur Sokağı Dizisi Kadın Karakterleri* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Arel Üniversitesi.

Flora, C. B. (1971). The Passive Female: Her Comparative Image By Class And Culture In Women's Magazine Fiction. *Journal of Marriage and the Family*, 435-444.

Friedan, B. (1983). *Kadınlığın Gizemi*, (Çev. T. Mertoğlu). İstanbul: E Yayınları.

Gerbner, G. ve Gross L. (1976). Living With Television: The Violence Profile. *Journal of Communication.* doi:10.1111/j.1460-2466.1976.tb01397.x

Gill, R. (2007). *Gender And The Media*. Polity Press.

Gill, R. (2007). Postfeminist Medya Kültürü: Bir Duyarlılığın Unsurları. *Avrupa Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 10 (2). s. 147-166. DOI:10.1177/136754940707589

Glock, C. ve Stark, R. (1966). *Christian Beliefs and Anti-Semitism*. New York: Harper & Row.

Glock, C. Y. (1998). Dindarlığın Boyutları Üzerine. Y. Aktay ve M. E. Köktaş (Ed.), *Din Sosyolojisi* içinde (ss. 252-274). (Çev. M. E. Köktaş). Vadi Yayınları, s. 252-274.

Goffman, E. (2014). *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. Ankara: Heretik.

Goldman, R. (1992). *Reading Ads Socially.* Routledge.

Gökalp, E, Ergül, H. ve Cangöz, İ. (2010). Türkiye'de Yoksulluğun ve Yoksulların Ana Akım Basımda Temsili. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, *13*(1), 144-182.

Gökalp, Y, Elitaş, T. ve Kır Elitaş, S. (2024). Televizyon Dizilerinde Dini Söylem ve Ritüellerin "Tarikat" Üzerinden İnşası: Kızıl Goncalar Üzerinden Bir İçerik Analizi. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 24(2), 284-306. https://doi.org/10.30627/cuilah.1544824

Göle, N. (1991). *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme.* Metis Yayınları.

Gümrükçüoğlu, S. (2017). Çocuğun Din Eğitiminde Ailenin Rolü. *KADEM Kadın Araştırmaları Dergisi,* 3(1), 39-60. https://doi.org/10.21798/kadem.20171301410

Günay, Ü. (1999). *Erzurum Kenti ve Çevresinde Dini Hayat, Erzurum.* Erzurum Kitaplığı.

Gündoğmuş, Y. N. (2023, Aralık). *Rtük ten "Kızıl Goncalar" Dizisine Üst Sınırdan Ceza*. Anadolu Ajansı.

https://www.aa.com.tr/tr/gundem/rtukten-kizil-goncalar-dizisine-ust-sinirdan-ceza/3094518#:~:text=T%C3%BCrkiye%20Futbol%20Federasyonu'nun%20%C5%9Fikayet,s%C4%B1n%C4%B1rdan%20idari%20para%20cezas%C4%B1%20uygulad%C4%B1.

Hall, S. (2017). Temsil. Anlam ve Dil. İ. Dündar (Ed.), *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* içinde (ss.7- 84). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Haber House (2023, 25 Aralık). Halil Konakçı Hoca'dan Olay Kızıl Goncalar Sözleri. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PhlZQpz3fqY

Heywood, A. (2013). *Siyasi İdeolojiler Bir Giriş.* (Çev. A.K. Bayram, Ö. Tüfekçi, H. İnaç ve B. Kalkan). Adres Yayınları.

İlkkaracan, P. (2014). Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik. P. İlkkaracan (Ed.), *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik* içinde (ss. 11-33). İletişim Yayınları.

İmam, A. M. (2014). Müslüman Dinsel Sağ ("Köktendinciler") ve Cinsellik. P. İlkkaracan (Ed.), *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik* içinde (ss. 75-99). İstanbul: İletişim Yayınları.

İmançer, D. (2006). "Medya ve Kadın". Dilek İmançer (Ed.), *Cinsiyet Rolü Temsili: Medya Kültürü, Feminizm, Televizyon ve Seriyaller* (ss. 47-66). Ankara: Ebabil Yayıncılık.

İmançer, D. (2010). İslamcı Filmlerde Kadın Temsili. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 77-95.

İnce, Ş. (2015). İki Kadın Bir Mutfak: Kadınlararası İktidar İlişkileri. *Moment Dergi*, *2*(2), 135-156.

Kandemir, K. (2025). Türk Dizilerinde Popüler Dindar Tipolojisi: "Kızıl Goncalar" Dizisi Örneği. *Liberal Düşünce Dergisi,* (*119*), 247-266 https://doi.org/10.36484/liberal.1675683

Karakoyunlu, B. (2023). Seküler, Dindar ve Akışkan Dindar Kimliğin Kendini Gündelik Yaşam Pratikleri Üzerinden Üretimi: Kızılcık Şerbeti Örneği. *Eskiyeni*, *50*. https://doi.org/10.37697/eskiyeni.1228068

Karar, (2024, Ocak). *RTÜK Başkanı Şahin'den Sert 'Kızıl Goncalar' Çıkışı.* https://www.karar.com/guncel-haberler/rtuk-baskani-sahinden-sert-kizil-goncalar-cikisi-1827299

Kartarı, Asker (2001). *Farklılıklarla Yaşamak KültürlerArası İletişim*. Ürün Yayınları.

Kaymak, A. (2024). Televizyon Dizilerinde Muhafazakâr ve Seküler Ayrımının Alımlanması: Kızıl Goncalar Örneği. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, (8), 25-54.

Kazaz, A. ve Say, B. (2024). Televizyon Dizilerinde Muhafazakâr Ve Seküler Temsiller: Kızılcık Şerbeti Ve Kızıl Goncalar. *Idil: Journal of Art & Language*, *13*(113).

Kocabaş Tanman, N. (2019). *Türk Televizyon Dizilerinde Kadın Temsili: Kadın, Ufak Tefek Cinayetler Ve İstanbullu Gelin Dizileri Örneği* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Uşak Üniversitesi.

Koç, N. (2014). *Feminist Kadın Temsili Açısından Kadının Adı Yok Filminin İrdelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.

Köroğlu, C. Z. (2012). Türkiye'de Dini Hayatın İncelenmesi: Bütüncül Bir Yaklaşım, *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt: 1(2), 82-102.

Köse, E. (2014). *Sessizliği Söylemek: Dindar Kadın Edebiyatı, Cinsiyet ve Beden.* İletişim Yayınları.

Küçük, O. ve Koçak, M. (2022). "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" Dizisi Örneğinde Yabancı Kadının Temsili. *Injocmer International Journal Of Communication And Media Research*, *1*(2), 12-27.

Külekçi, S. (2024). Medyada Muhafazakâr Aile Temsili: Kızılcık Şerbeti Dizisi Örneği. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, *11*(112), 2103-2113.

Lenski, G. (1961). *The Religious Factor A Sociological Study of Religion's Impact on Politics, Economics & Family Life,* Garden City, NY: Doubleday Publisher.

Lüküslü, D, Uzun, B. ve Taşkın, Y. (2019). Gençler Konuşuyor: Gençlerin Gözünden Dindar-Seküler Eksenli Kutuplaşma. *İstanbul: Tüses Yayınları*.

Mardin, Ş. (1969). *Din ve İdeoloji*. İletişim Yayınları.

Marshall, Gordon (1999), *"Sosyoloji Sözlüğü"*, (Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü). Bilim ve Sanat Yayınları.

McRobbie, A. (1978). Jackie: An Ideology Of Adolescent Femininity. *CCCS Selected Working Papers* (ss. 844-879). Routledge.

Mengü, N. Nevşin Mengü. (2023, Ocak 15). *Kızıl Goncalar Dizisine Dair Eleştiriler*. YouTube.https://www.youtube.com/watch?v=frzMohIzSM&ab_channel=Nev%C5%9FinMeng%C3%BC

Mernissi, F. (1995). *Peçenin Ötesi.* (Çev. Mine Küpçü). Yayınevi Yayıncılık

Mernissi, F. (2014). *İslam'da Aktif Kadın Cinselliği Anlayışı.* P. İlkkaracan (Ed.), *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik* içinde (ss. 55-74). İstanbul: İletişim Yayınları.

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure And Narrative Cinema*. (s. 359-370). Screen.

Oakeshott, M. (2004). *Muhafazakâr Olmak Üzerine*. (Çev. İ. Seyrek), Muhafazakâr Düşünce, sayı: 1

Ocak, A. Y. (2013). *Türkler, Türkiye ve İslam*. İletişim Yayınları.

Oktay, A. (1995). *Türkiye'de Popüler Kültür.* Yapı Kredi Yayınları.

Öz, B. (2020). *Dindar ve Dindar Olmayan Bireylerde Hayatı Anlamlandırma* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Özdemir, C. (2024, Ocak, 23). *Kızıl Goncalar ve Kızılcık Şerbeti Aslında Ne Anlatıyor?* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DsyZM6I6Kkc&t=3s

Özipek, B. B. (2007). Muhafazakârlık Nedir? *Köprü Dergisi*, *97*.

Öztürk. D. (2016). *Türk Sineması'nda Kara Komedi Filmlerde Kadın Temsili: Onur Ünlü Filmlerinin Çözümlenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.

Öztürk, M. Mustafa Öztürk Arşivi. (2023, Aralık, 22). *Kızıl Goncalar Dizisine Dair Açıklamalar*.YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vzIVKGu9TbI&t=7s&ab_channel=Mustafa%C3%96zt%C3%BCrkAr%C5%9Fivi

Öztürk, Y. (2024). Muhafazakârlığın Modern Müdafaası: Kızılcık Şerbeti. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (33), 285-308.

Peker, H. (2012). “Kur’ân’a Göre Dindarlığın Boyutları”. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.* 12/2, 41-48

Polat, H. (2018). Geleneksel Medyada Temsil Sorunu: Alternatif Bir Mecra Olarak Yeni Medya. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi,* (38), 45-60.

Polat, H. (2019). Medyada Kadın ve Temsil Biçimi: Tv Dizileri Üzerinden Bir Tartışma. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, *2*(9), 77-96.

Rogers, C. R. (2011). *Kişi Olmaya Dair.* (Çev. S. Budak). Okuyan Us Yayınları.

Rogers, C. R. (2012). *Yarının İnsanı.* (Çev. F. C. Dansuk). Okuyan Us Yayınları.

Saktanber, A. (1993). Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest-Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakâr Anne. Ş. Tekeli (Ed.), *Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar* içinde (ss. 211-233). İletişim Yayınları.

Saktanber, A. (2001). Türkiye’de Müslüman Olarak “Öteki”ye Dönüşmek: Türk Kadınları İslamcı Kadınlara Karşı. *Tezkire.* 19, 64-91.

Saktanber, A. (2002). *Living İslam.* I.B. Tauris.

Sandıkçı, S. (2021). *Hercai Dizisi Bağlamında Ataerkil Söylemin İnşasında Kadın Temsili* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Saussure De, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersler*i. (Çev. B. Vardar). Multilingual.

Scott, J.C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları.* (Çev. A. Türker). Ayrıntı Yayınları.

Serçe, U. ve Dinçer, F. (2019). Türkiye'de Modernleşmeci Muhafazakârların Din Olgusuna Yaklaşımları. *History Studies (13094688)*, *11*(3).

Sığın, A. ve Çakır, C. Toplumsal Cinsiyet Eşit (siz) liğinin Eleştirel Analizi: Kızılcık Şerbeti Örneği. *Sakarya Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, *3*(1), 37-54.

Soysal, E. (2024). *Muhafazakâr Ailelerin Çocuk Vizyonu* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.

Sönmez, M. F. (2014). Televizyon Dizilerinde Dindarlığın Temsili: "Huzur Sokağı" Dizisi Üzerinden Bir İnceleme. *Atatürk İletişim Dergisi*, (7), 113-126.

Söz. (2024). *RTÜK Başkanı: Kızıl Goncalar'a 36 Bine Yakın Vatandaş Tepki Gösterdi*.

Sutherland, J. A. (2010). Mothering, Guilt and Shame. *Sociology Compass*, *4*(5), 310-321.

Şahin Demirkol, D. (2025). *Toplumsal Cinsiyet Rolleri Bağlamında Kadın Temsili: Kızılcık Şerbeti ve Kızıl Goncalar Dizi Örneği* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hasan Kalyoncu Üniversitesi.

Şakrak, B. E. (2020). Dizi Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadının Temsili Örnek İnceleme: "Kadın" Dizisi. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, *22*(8), 420-433.

Şanlı, A. S. ve Coşğun, B. (2020). Yeni Toplumsal Hareketlerin Yeni Aktörleri: 90'li Yıllar Türkiye'sinde Başörtülü Öğrencilerin Mücadelesi. *Mukaddime*, *11*(2), 382-409.

Şimşek, E. B. (2024). Türkiye'de Başörtülü Kadının Medyadaki Temsili. *Mukaddime*, *15*(1), 131-164.

Tan, F. (2012). *İbrahim Tatlıses Sinemasında Kadın Temsili* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.

Tanrıöver, H. U. (2007). Medyada Kadınların Temsil Biçimleri ve Kadın Hakları İhlalleri. S. Alankuş (Ed.), içinde Kadın Odaklı Habercilik. İletişim Vakfı Yayınları.

Taplamacıoğlu, M. (1962). Yaşlara Göre Dini Yaşayışın Şiddet ve Kesafeti Üzerine Bir Anket Denemesi, *İlahiyat Fakültesi Dergisi.* (10), 141-151.

Taş, K. (2015). Sosyolojik Din Tanımları. İ. Çapçıoğlu ve N. Akyüz (Ed.), *Din Sosyolojisi El Kitabı* içinde (ss. 37-42). Grafiker Yayınları.

Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3 (5).

Tuchman, G. (1978). The Symbolic Annihilation Of Women By The Mass Media. G. Tuchman, A. K. Daniels ve A. J. W. Benét (Ed.), *Hearth And Home: Images Of Women In The Mass Media* içinde (s. 41-58). Oxford University Press.

Turan, S.Ü. (2014). "Dindar Kadın"ın Çalışma Hayatında Yer Almasının Dini Anlayış ve Yaşantısı Açısından Sonuçları. *Conservative Thought/Muhafazakar Düşünce*, *11*.

Turan, H. (2019). *Televizyon Dizilerinde Kadın Temsili* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.

Tür, Ö. ve Aydın Koyuncu, Ç. (2010). Feminist Uluslararası İlişkiler Yaklaşımı: Temelleri, Gelişimi, Katkı ve Sorunları. *Uluslararası İlişkiler Dergisi.* 7 (26), 3-24.

Türkmenoğlu, Y. E. (2023). *Sinemada Feminizm Kuramı ve Kadın Karakterlerin Dönüşümü: Halloween Filmlerinin Betimsel Analizi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Maltepe Üniversitesi.

Uğur, A. (2002). *Kültür Kıtası Atlası-Kültür, İletişim, Demokrasi.* Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Uysal, V. (1995). İslami Dindarlık Ölçeği Üzerine Bir Pilot Çalışma, *İslâmî Araştırmalar,* 8(3-4), 263-271.

Uysal, M. (2024). Mutfak Kültüründe Ataerki ve Kadınların Benlik Anlatıları. *Folklor Akademi Dergisi*, *7*(2), 871-889.

Ülken, F. B. (2023). Modern-Geleneksel Çatışmasında Kadın: Kızılcık Şerbeti Dizisi. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *1*(7), 13-22.

Ünalan Turan, S. ve Bilgin, V. (2020).“Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Din ve Aile İçi Roller”. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 29/2, 459-493.

Ünür, E. (2025) Çatışmaların Ve Uzlaşıların Televizyon Anlatısında Temsili: Kızıl Goncalar Dizisi. *İNİF E- Dergi*, 10(2), 872-901.

Üstün, V. ve Tor, H. (2024). Üst Kuşak Anneliği ve Yeni Kuşak Anneliği Arasında Değişen Annelik Algı ve Pratiklerine İlişkin Bir Analiz: “Kızılcık Şerbeti” Dizisi Örneği. *Sosyal, Beşerî Ve İdari Bilimler Dergisi*, *7*(4), 251-273

Van Zoonen, L. (1996). Feminist Perspectives on The Media, Mess Media and Society, J. Curran ve M. Gurevitch (Ed.), *Mass Media and Society* içinde (ss. 31-52). London: Edward Arnold.

Vural, M. (2003). *Siyaset Felsefesi Açısından Muhafazakârlık*. Elis Yayınları.

Yapıcı, A. (2002). Dini Yaşayışın Farklı Görüntüleri ve Dogmatik Dindarlık, *Ç. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 2(2), 75-117.

Yarba, R. (2022). *C*ennetin Annelerin Ayaklarıyla İlişkilendirildiği Rivayetlerin Sened Ve Metin Tahlili, *Hikmet Yurdu Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, (15), 61-84.

Yatkın, N. (2010). İslam'da Evlilik ve Eş Seçiminde Dindarlığın Tercih Edilmesi. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (*33*), 47-61.

Yavuz, Ş. (2009). Mutfak Ve Kadınlar: Mutfak Kadınlara Ne İfade Eder? N. Türkoğlu ve S. T. Alayoğlu (Ed.), *Karaelmas 2009 Medya ve Kültür Sempozyumu Bildiri Kitabı içinde* (ss.439-455). İstanbul: Urban.

Yavuzer, H. ve Cihan, E. (2023). Din Toplum İlişkisi. *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, *6*(4), 109-124. https://doi.org/10.59182/tudad.1359850

Yaylagül, L. (2006). *Kitle İletişim Kuramları.* Dipnot Yayınları.

Yazçiçek, R. (2022). *Muhafazakâr Dindarlık Üzerine Mülahazalar Türkiye Toplumu Muhafazakârlığına Eleştirel Bir Bakış.* İktibas, (518), 1-11

Yel, D. (2019). *Diğer Yarım Dizisinde Başörtülü Kadın Temsili* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi.

Yenidoğan, A. (2022). Doktrinde Çocuk Evliliği Kabul Edilen Yaş Sınırı Bağlamında Günümüz İslam Toplumlarının Aile Hukuku Kanunlarında Asgari Evlilik Yaşı. *Mizanü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi*, (15), 179-204.

Yenigün Altın, Ş. ve Altay, R. (2025). Televizyon Dizilerinde Tartışmalı İçerikler ve İzleyici Algısı: Kızıl Goncalar Dizisi Üzerine Nitel Bir Çalışma. *İNİF E- Dergi*, 10(1), 176-191.

Yeşiltuna, Çiftçi D. (2015). *İletişim ve Medya*. Nobel Yayıncılık.

Yetkiner, B. (2024). Seküler ve Muhafazakârlık Bağlamında "Kızılcık Şerbeti" Dizisinin Alımlanmasına Yönelik Bir Çalışma. *TRT Akademi*, *9*(22), 750-777.

Yetkiner, B. ve Öztürk, B. (2024). Kızıl Goncalar Dizisinde Seküler ve Dindar Bireyin Temsili. İçinde *Internatıonal Symposium on Communication Information and Socitery* (ss. 54).

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayınevi.

Yıldız, Ö. (2022). Dizi Müziklerinde Karakter- Tema İlişkisinin "Uyanış: Büyük Selçuklu" Dizi Müzikleri Özelinde Analizi. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi. 6(1), 4-18.*

Yılmazçoban, A. M. (2016). Türk Aile Yapısında Evlilik Öncesi Süreç Erkisi Görücü ve Flört Tipi Yapılanma. *Turkish Studies (Elektronik)*, *11*(2), 1317-1340.

# EK1 ORJİNALLİK FORMU

| | | | |
|---|---|---|---|
| | **HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ** | Doküman Kodu *Form No.* | FRM-YL-15 |
| | | Yayım Tarihi *Date of Pub.* | 04.12.2023 |
| | **FRM-YL-15** **Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu** *Master's Thesis Dissertation Originality Report* | Revizyon No *Rev. No.* | 02 |
| | | Revizyon Tarihi *Rev.Date* | 25.01.2024 |

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 26/01/2026

Tez Başlığı (Türkçe): Türk Televizyon Dizilerinde Muhafazakâr/Dindar Kadın Temsili: Kızıl Goncalar Örneği

Yukarıda başlığı verilen tezimin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 85 sayfalık kısmına ilişkin, 26/01/2026 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %6 'dır.

Uygulanan filtrelemeler*:

1. ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2. ☒ Kaynakça hariç
3. ☒ Alıntılar hariç
4. ☐ Alıntılar dâhil
5. ☒ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezimin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Dila Gül OKUMUŞ

| Öğrenci Bilgileri | | |
|---|---|---|
| | **Ad-Soyad** | Dila Gül OKUMUŞ |
| | **Öğrenci No** | N23137652 |
| | **Enstitü Anabilim Dalı** | İletişim Bilimleri Anabilim Dalı |
| | **Programı** | İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Programı |

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.
Doç. Dr. Şengül İNCE

| | HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ<br>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ | Doküman Kodu<br>*Form No.* | FRM-YL-15 |
|---|---|---|---|
| | | Yayım Tarihi<br>*Date of Pub.* | 04.12.2023 |
| | **FRM-YL-15**<br>**Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu**<br>*Master's Thesis Dissertation Originality Report* | Revizyon No<br>*Rev. No.* | 02 |
| | | Revizyon Tarihi<br>*Rev.Date* | 25.01.2024 |

**TO HACETTEPE UNIVERSITY**
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**
**DEPARTMENT OF COMMUNICATION SCIENCES**

Date: 26/01/2026

Thesis Title (In English): Representation of Conservative/Religious Women in Turkish Television Series: The Case of Kızıl Goncalar

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 26/01/2026 for the total of 85 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 6%.

Filtering options applied**:

1. ☒ Approval and Decleration sections excluded
2. ☒ References cited excluded
3. ☒ Quotes excluded
4. ☐ Quotes included
5. ☒ Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

Kindly submitted for the necessary actions.

Dila Gül OKUMUŞ

| Student Information | | |
|---|---|---|
| | **Name-Surname** | Dila Gül OKUMUŞ |
| | **Student Number** | N23137652 |
| | **Department** | Communication Sciences |
| | **Programme** | Communication Sciences M.A. |

**SUPERVISOR'S APPROVAL**

APPROVED
Doç. Dr. Şengül İNCE

# EK 2 ETİK KURUL MUAFİYET FORMU

| | | | |
|---|---|---|---|
| | **HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**<br>**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ** | Doküman Kodu<br>*Form No.* | FRM-YL-09 |
| | | Yayım Tarihi<br>*Date of Pub.* | 22.11.2023 |
| | **FRM-YL-09**<br>**Yüksek Lisans Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu**<br>*Ethics Board Form for Master's Thesis* | Revizyon No<br>*Rev. No.* | 02 |
| | | Revizyon Tarihi<br>*Rev.Date* | 25.01.2024 |

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih:04/02/2026

Tez Başlığı (Türkçe): Türk Televizyon Dizilerinde Muhafazakâr/Dindar Kadın Temsili: Kızıl Goncalar Örneği

Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır.
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir.
4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir.
5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Dila Gül OKUMUŞ

| **Öğrenci Bilgileri** | | |
|---|---|---|
| | **Ad-Soyad** | Dila Gül OKUMUŞ |
| | **Öğrenci No** | N23137652 |
| | **Enstitü Anabilim Dalı** | İletişim Bilimleri Anabilim Dalı |
| | **Programı** | İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Programı |

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.
Doç. Dr. Şengül İNCE

| | HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ<br>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ | Doküman Kodu<br>*Form No.* | FRM-YL-09 |
|---|---|---|---|
| | | Yayım Tarihi<br>*Date of Pub.* | 22.11.2023 |
| | **FRM-YL-09**<br>**Yüksek Lisans Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu**<br>*Ethics Board Form for Master's Thesis* | Revizyon No<br>*Rev. No.* | 02 |
| | | Revizyon Tarihi<br>*Rev.Date* | 25.01.2024 |

**HACETTEPE UNIVERSITY**
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**
**DEPARTMENT OF COMMUNICATION SCIENCES**

Date: 04/02/2026

ThesisTitle (In English): Representation of Conservative/Religious Women in Turkish Television Series: The Case of Kızıl Goncalar

My thesis work with the title given above:

1. Does not perform experimentation on people or animals.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview.
5. Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions.

I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infrigement of the directives and that the information I have given above is correct.

I respectfully submit this for approval.

Dila Gül OKUMUŞ

| Student Information | | |
|---|---|---|
| | **Name-Surname** | Dila Gül OKUMUŞ |
| | **Student Number** | N23137652 |
| | **Department** | Communication Sciences |
| | **Programme** | Communication Sciences M.A. |

**SUPERVISOR'S APPROVAL**

APPROVED
Doç. Dr. Şengül İNCE