

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TARİH ANABİLİM DALI**

**TARİHİ CANLANDIRMAK:  
TARİHSEL İÇERİKLİ TÜRK DRAMATİK TELEVİZYON YAPIM  
ÖRNEKLERİNDE ANLATI VE TEMSİLLER**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**SİNAN VARDAR**

**KOCAELİ 2018**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TARİH ANABİLİM DALI**

**TARİHİ CANLANDIRMAK:  
TARİHSEL İÇERİKLİ TÜRK DRAMATİK TELEVİZYON YAPIM  
ÖRNEKLERİNDE ANLATI VE TEMSİLLER**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**SİNAN VARDAR**

**165257005**

**TEZ DANIŞMANI: PROF. DR. İBRAHİM ŞİRİN**

**KOCAELİ 2018**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TARİH ANABİLİM DALI**

**TARİHİ CANLANDIRMAK:  
TARİHSEL İÇERİKLİ TÜRK DRAMATİK TELEVİZYON YAPIM  
ÖRNEKLERİNDE ANLATI VE TEMSİLLER**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Tezi Hazırlayan: SİNAN VARDAR**

**Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar Tarihi ve No.:**  
20.06.2018 - 2018/16

**Jüri Başkanı : Prof. Dr. İbrahim ŞİRİN**

**Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Gör. Mert GÜRER**

**Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Gör. Cengiz SUNAY**

**KOCAELİ 2018**

## ÖNSÖZ

Günümüzde gündelik kültürün en temel ve en popüler araçlarından biri haline gelmiş olan televizyon, kolay tüketilebilir bir eğlencelik ürün olmanın ötesinde, barındırdığı temsiller ve bu temsilleri var eden özgül ilişkisellikler çerçevesinde, kompleks bir gösteri ekranı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle II. Dünya Savaşı sürecinin hemen öncesinde, Avrupa ve Kuzey Amerika'daki denemeler neticesinde ilk kez izleyiciler ile buluşan bir aygıt olarak televizyon ve televizyon yayıncılığı, bu andan itibaren yeni bir görme rejiminin temellerini atmış ve kendi izleyici kitlesini var ederek etki alanını genişletmeye başlamıştır. II. Dünya Savaşı sonrası ise televizyonun önlenemez yükselişinin miladına karşılık gelmektedir. Özellikle Kuzey Amerikada, dönüşüm içerisindeki kültürel yaşamın sembolü mahiyetinde popülerliğini kat be kat artıran, 1960'lı yıllara varmadan ise sinema için ciddi bir rakip hâline gelen televizyon ekranı; aynı yıllarda, Türkiye'de, ilk yayıncılık deneyimlerine sahne olmuştur. Televizyonun geniş bir popülariteye ulaşarak orta sınıf gündelik kültürünün değişmez bir parçası hâline geldiği 1970-1980 aralığı, dramatik yapımların kristalize olduğu kilit bir dönem olarak da karşımıza çıkar. Bu dönemden itibaren içeriğini zenginleştirerek daha da büyüyen televizyon yayıncılığı, uydu teknolojilerinin sunduğu imkanlar dahilinde daha geniş kitlelere ulaşarak döneminin gösteri karakteristiğini meydana getiren en temel bileşen haline gelmiştir.

Aynı dönem Türk televizyon yayıncılığı tarihi için önemli bir dönüm noktasına tekabül eder. Televizyon sinematografisinin özgün ürünlerinin izleyici ile buluşmaya başladığı 1980 yılı, bu anlamda bir milat sayılmaktadır. Askerî darbenin gölgesinde gelişen televizyon dramasının ele alma gayreti göstereceğimiz içsel ve dışsal etmenler doğrultusunda ulaştığı yeni biçem, onu 2000'li yılların gösteri metodolojisine sürükleyecek lunatik gidişatın ip uçlarını barındırmaktadır.



Bahsini ettiğimiz bu gösteri metodolojisi dahilinde, belirli anlamları haiz temsiller üzerinden televizyon ekranının gösteri nesnesi hâline getirilen tarihsel figür ve olaylar ilişkiselliğinin çözümlenmesi, çalışmamızın temel amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, çalışmanın birinci bölümünde *temsil, işaret, anlamın yaratımı, imaj ekonomisi, göz ve görünür-olan* irdelenerek açıklanmaya çalışılacaktır. Çalışmanın temel hatlarını teşkil eden bu kavramların açılması sonrasında ise; tarihsel-olanın görünür kılınması ve gösteriye dahil edilmesi nosyonu, –televizyonun miladına dek geçen süre içerisinde ortaya konmuş– sinema yapım örnekleri üzerinden ele alınacaktır.

İkinci bölümde, Türk televizyon yayıncılığı geçirdiği gelişim evreleri detaylı anekdotlar ile irdelenecek ve muhtelif resmî iletişim üst kurumlarının bu süreçteki payı tartışılacaktır. Televizyon yayıncılığının ilk kez ne zaman, nerede ve hangi politik durum dahilinde kurulduğunun irdeleneceği bu bölüm, televizyon yapımlarının olduğu kadar bu yapımlara biçim kazandıran imaj ekonomisinin anlaşılabilirliği adına da önem taşımaktadır.

Tarihsel içerikli Türk televizyon dizilerinin ele alınacağı üçüncü bölüm ise çalışmamızın omurgasını meydana getirecektir. *Teatral Dönem, Restorasyon Dönemi, Romantik Dönem* ve *Bildirgesel/Deklaratif Dönem* olmak üzere dört ana bölümde işlenecek olarak örnek yapımlar, belirli bir kuramsal çerçevede incelenecek ve her bir bölümün sonunda yapımların sistematığı, imaj ekonomileri, temsil sistemleri ve dönem sosyo-politiği ile ilişki boyutları tartışılacaktır. Yine bu bölümde incelenen televizyon yapımlarının seçili sahnelerinden alınan örnek görseller ile anlatıların dayandığı temsil sistemleri, belirli düzeyde sinematografik çözümlerinin de yer alacağı bir araştırmanın merkezini oluşturacaktır. Dizi filmler, belirli temsili dönemler bağlamında ele alınırken, dışsal etmenin önemli bir bölümüne karşılık gelen konjonktürel durumlar da sunumlardaki yerini alacaktır.

Tüm bu çözümlerinin ardından, sonuç bölümünde, ele alınmış olan tüm yaklaşım, saptama, örnekleme ve değerlendirmelere ilişkin kapsayıcı ve –çalışma minvalinde– nihai bir tartışma gerçekleştirilmeye çalışılacaktır.

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı'nda, Eylül 2016'da başlanan yüksek lisans programının ders ve yeterlik aşamalarının nihayetinde, Eylül 2017 itibarıyla araştırma ve yazım aşamasına geçilen “*Tarihi Canlandırmak: Tarihsel İçerikli Türk Dramatik Televizyon Yapım Örneklerinde Anlatı ve Temsiller*” başlıklı bu çalışma, Mayıs 2018'de tamamlanarak güncel biçimine kavuşturulmuştur.

Çalışmanın başlangıcından sonlandırılmasına dek geçen süre dahilinde bilimsel yardımlarını ve manevi desteklerini bir an olsun esirgemeyen değerli hocalarım Prof. Dr. İbrahim Şirin'e ve Doç. Dr. Funda Selçuk Şirin'e teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmamın başlangıcından bu yana manevi desteklerini eksik etmeyen değerli dostlarıma, akrabalarıma, Çavuşoğlu, Hasanoğlu, Hacıoğlu ve Hıraloğlu ailelerinin değerli fertlerine teşekkürlerimi sunarım.

Acizane bir çabanın eseri olarak ortaya çıkmış olan tüm bu çalışmamı, desteği ile beni ayakta tutan hayat arkadaşım Sümeyra Çavuşoğlu'na, çalışmamın her aşamasında yanımda olan sevgili babam Üzeyir Vardar'a ve büyüüne kapıldığı televizyon ekranından bir an olsun ayrılmayı düşünmemiş sevgili annem Reyhan Vardar'ın aziz hatırasına armağan ediyorum.

Sinan Vardar  
Kocaeli, Mayıs 2018.

## İÇİNDEKİLER

|   |      |
|---|------|
| <b>ÖNSÖZ</b> .....  | i    |
| <b>KISALTMALAR DİZİNİ</b> .....   | vi   |
| <b>SAHNE VE FİGÜRLER LİSTESİ</b> .....  | vii  |
| <b>ÖZET</b> .....   | viii |
| <b>ABSTRACT</b> .....   | ix   |
| <b>GİRİŞ</b>  |      |
| <b>İZLEYEN GÖZÜN DOĞASI – TARİHYAZIM KARŞISINDA TELEVİZYON EKCRANININ GÖSTERİ METODOLOJİSİ</b> .....                      | 1    |
| <b>BİRİNCİ BÖLÜM</b>  |      |
| <b>DRAMATİK YAPIMLARDA ANLATI, TEMSİL VE TARİH İLİŞKİSİ: ÖRNEKLER VE DEĞERLENDİRMELER</b> .....                           | 13   |
| <b>İKİNCİ BÖLÜM</b>   |      |
| <b>TÜRKİYE’DE TELEVİZYON YAYINCILIĞININ DOĞUŞU VE GELİŞİMİ</b> .....  | 25   |
| 1. TÜRKİYE CUMHURİYETİ’NDE TELEVİZYON YAYINCILIĞININ DOĞUŞU .....   | 25   |
| 2. TELEVİZYON YAYINCILIĞININ YÜKSELİŞİ VE GELİŞİMİ .....  | 30   |
| <b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b>   |      |
| <b>TARİHİ CANLANDIRMAK: TARİHSEL İÇERİKLİ TÜRK DRAMATİK TELEVİZYON YAPIM ÖRNEKLERİNDE ANLATI VE TEMSİLLER</b> .....       | 37   |
| 1. TEATRAL DÖNEM: TEK KANALLI TELEVİZYONDA TEATRAL BİÇEM, MİLLÎ MUKADDESATÇI SÖYLEM VE TARİH.....                         | 39   |
| 1.1. Örnek Yapımların Analizi.....  | 43   |
| 1.2. Tartışma ve Değerlendirme.....   | 51   |
| 2. RESTORASYON DÖNEMİ: ÇOK KANALLI YAYINCILIĞIN ŞAFAĞINDA KEMALİST RESTORASYON, TELEVİZYON SİNEMATOĞRAFİSİ VE TARİH ..... | 52   |
| 2.1. Örnek Yapımların Analizi.....  | 55   |
| 2.2. Tartışma ve Değerlendirme.....   | 68   |
| 3. ROMANTİK DÖNEM: DRAMATİK TELEVİZYON YAPIMLARINDA ROMANTİK ANLATI VE TARİH İLİŞKİSELLİĞİ .....                          | 69   |

|   |     |
|---|-----|
| 3.1. Örnek Yapımların Analizi.....  | 71  |
| 3.2. Tartışma ve Değerlendirme.....   | 88  |
| 4. BİLDİRGESEL/DEKLARATİF DÖNEM: SİYASAL BİR NESNE OLARAK<br>DRAMATİK TELEVİZYON YAPIMLARI VE TARİH ..... | 89  |
| 4.1. Örnek Yapımların Analizi.....  | 91  |
| 4.2. Tartışma ve Değerlendirme.....   | 110 |
| <b>SONUÇ</b> .....  | 113 |
| <b>KAYNAKÇA</b> .....   | 120 |
| 1. KİTAPLAR.....  | 120 |
| 2. KİTAP BÖLÜMLERİ, MAKALELER, TEBLİĞLER, RAPORLAR, TEZLER<br>VE SÜRELİ YAYINLAR .....                    | 128 |
| 3. ELEKTRONİK KAYNAKLAR.....  | 133 |
| 4. SİNEMA VE TELEVİZYON YAPIMLARI.....  | 138 |
| <b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....   | 141 |

## KISALTMALAR DİZİNİ

|              |  |
|--------------|--|
| <b>ABD</b>   | : Amerika Birleşik Devletleri  |
| <b>Çev.</b>  | : Çevirmen   |
| <b>Der.</b>  | : Derleyen   |
| <b>Ed.</b>   | : Editör   |
| <b>Haz.</b>  | : Hazırlayan   |
| <b>OECD</b>  | : The Organisation for Economic Co-operation and Development (Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü) |
| <b>oyun.</b> | : Oyuncu   |
| <b>s.</b>    | : Sayfa  |
| <b>Sic</b>   | : (Latince) Sic erat scriptum [=Yazıldığı şekliyle]  |
| <b>ss.</b>   | : Sayfa sırası.  |
| <b>SSCB</b>  | : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği   |
| <b>TBMM</b>  | : Türkiye Büyük Millet Meclisi   |
| <b>TRT</b>   | : Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu   |

## SAHNE VE FİGÜRLER LİSTESİ

|   |     |
|---|-----|
| <b>Sahne 1:</b> Aleksandr Nevskiy [Александр Невский] (Ayzenştayn, 1938) .....  | 18  |
| <b>Sahne 2:</b> Kolberg (Harlan, 1945) .....  | 20  |
| <b>Sahne 3:</b> Intolerance (Griffith, 1916) .....  | 22  |
| <b>Sahne 4:</b> Padeniye Berlina [Падение Берлина] (Chiaureli, 1950).....   | 23  |
| <b>Sahne 5:</b> Cabiria, Visione Storica del Terzo Secolo A.C. (Pastrone, 1914) .....   | 24  |
| <b>Figür 1-2:</b> [Figür 1] Maciste imperatore (Brignone, 1924) film posterleri ve [Figür 2] Maciste karakteri için hazırlanmış bir kart..... | 25  |
| <b>Sahne 6a:</b> Yorgun Savaşçı (Refiğ, 1979).....  | 46  |
| <b>Sahne 6b:</b> Yorgun Savaşçı (Refiğ, 1979).....  | 47  |
| <b>Sahne 7:</b> IV. Murad (Çakmaklı, 1981).....   | 48  |
| <b>Sahne 8:</b> Hacı Arif Bey (Çakmaklı, 1982) .....  | 50  |
| <b>Sahne 9:</b> Küçük Ağa (Çakmaklı, 1983) .....  | 51  |
| <b>Sahne 10:</b> Kuruluş/Osmancık (Çakmaklı, 1987) .....  | 53  |
| <b>Sahne 11:</b> Ateşten Günler (Öztan, 1988) .....   | 58  |
| <b>Sahne 12:</b> Kurtuluş (Öztan, 1996).....  | 62  |
| <b>Sahne 13a:</b> Cumhuriyet (Öztan, 1998).....   | 65  |
| <b>Sahne 13b:</b> Cumhuriyet (Öztan, 1998) .....  | 66  |
| <b>Sahne 14:</b> Çemberimde Gül Oya (Irmak, 2004) .....   | 75  |
| <b>Sahne 15:</b> Hatırla Sevgili (Burhan, 2006-2008).....   | 77  |
| <b>Sahne 16a:</b> Elveda Rumeli (Akar, 2007-2009) .....   | 79  |
| <b>Sahne 16b:</b> Elveda Rumeli (Akar, 2007-2009).....  | 80  |
| <b>Sahne 17:</b> Muhteşem Yüzyıl: Aşk-ı Derûn (Taylan ve Taylan, 2011-2014) .....   | 83  |
| <b>Sahne 18:</b> Öyle Bir Geçer Zaman ki (Tan, 2010-2013) .....   | 88  |
| <b>Sahne 19:</b> Diriliş: Ertuğrul (Günay, 2014-2018).....  | 95  |
| <b>Sahne 20:</b> Sevda Kuşun Kanadında (Özen, 2016-2017).....   | 99  |
| <b>Sahne 21:</b> Payitaht: Abdülhamid (Akar, 2017-2018).....  | 103 |
| <b>Sahne 22:</b> Vatanım Sensin (Taylan ve Taylan, 2016-2018) .....   | 107 |
| <b>Sahne 23:</b> Mehmetçik: Kütülamâre (Aydın, 2018) .....  | 111 |

## ÖZET

Televizyon, içinde bulunduğumuz zaman diliminde, gündelik yaşamlarımızın en önemli parçalarından biri haline gelmiştir. Özgül gösteri metodolojisi çerçevesinde yeni bir görme rejimi inşa eden televizyon, yeni bir dramatisasyon deneyimini de beraberinde getirmiştir. Televizyon dizilerinin popüleritesini artırdığı günümüzde, tarihsel içerikli televizyon yapımları, ekranın en vazgeçilmez parçaları haline gelmiştir.

Tarihsel bir figürün ya da olayın bir televizyon dizisi olarak ekrana yansıtılması işlemi belirli bir temsil sistemine gereksinim duyar. Tarihsel içerikli televizyon yapımlarında izleyiciye sunulacak olan bu temsiller, dışsal ve içsel etmenlerin ilişkiselliğinde var edilirler. Çalışmamız boyunca, amacımız, seçeceğimiz örnek yapımlar üzerinden, anlatı ve temsil sistemlerinin var oldukları bu ilişkiselliği incelemek ve belirli kuramsal hatlar dahilinde tartışmak olacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Tarihyazım, televizyon, gösteri, temsil, dramatisasyon.

## **ABSTRACT**

Television has become one of the most important parts of our everyday lives in the time we live. Television, which builds a new scopic regime within the framework of specific demonstration methodology, brings with it a new dramatization experience. Nowadays, television series have become popular, television productions with historical content have become the most indispensable parts of the screen.

The process of projecting a historical figure or event as a TV drama on the screen requires a specific representation system. These representations, which will be presented to the audience in historical television productions, exist in relation to external and internal factors. Throughout our work, our aim will be to examine this relationship, where narrative and representation systems exist, and to discuss it within certain theoretical lines, through the sample productions we choose.

**Keywords:** Historiography, television, demonstration, representation, the dramatization.



## GİRİŞ

### İZLEYEN GÖZÜN DOĞASI – TARİHYAZIM KARŞISINDA TELEVİZYON EKCRANININ GÖSTERİ METODOLOJİSİ

Bir hareketli film makinesi, asetat şeridi üzerine kaydedilmiş hareketsiz resimlere hareket kazandırarak sabit bir ekran ya da perde üzerinde gösterimini başlattığında, gözün ağ tabakası üzerinde saniyenin yirmide biri kadar kısa sürelerde kalacak imajlar (Kaya, 2006: s. 252) yeni bir uzamsal algının kapılarını aralar. Sinema yapımının bir gösteren olarak izleyiciyi karşıladığı nokta tam olarak burasıdır. Saniyede 24 kare canlandıran bu elektronik cihaz, sinematografik tartışmaların da başladığı yerdir.

Bahis konusu televizyon ekranı ve televizyon yapımları olduğunda ise yepyeni bir gösteri metodolojisi öne çıkar. Her şeyden önce, bir kitle iletişim aracı olarak televizyonu özel nesnelere arasında kılan kıstas, Marshall McLuhan'ın ifadeleriyle, bir insan yapımı ürün olarak konuşulur dillerden, yeni kitle iletişim dilleri devşirme ve bu devşirdiği dilde yeni iletiler/anlamlar yaratma etkinliğinde aranmalıdır (McLuhan, 1959: s. 339-340). En çok da bu yüzden, televizyon, bir “aptal kutusu” ya da “kitle afyonu” olmanın ötesinde vücuda getirdiği karmaşık yapısı dahilinde, hem kültür ve sanat üretiminin gerçekleştirildiği bir endüstri hem de izleyicilerine eğlence sunan teknolojik bir araçtır (Mutlu, 2008: s. 28). Bununla birlikte, bu teknoloji, Frankfurt Okulu düşünürlerinin “karamsar” tasarılarında yer ettiği anlamda “korkutucu” bir görünüm arz eder. Herbert Marcuse'nin, toplumsal bütünden kaynaklanıp yine bu bütüne giren “insan-yapımı yaratılardan” müteşekkil siyasal bir apriori olarak sunduğu “teknolojik apriori”, tıpkı Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer değerlendirmelerinde görüldüğü gibi, “kapitalist siyasal tahakküm ideolojisinin” karamsar bir tablosunu sunar (Zipes, 2010: s. 229-230). Televizyonun siyasal boyutu, Frankfurt Okulu'nda o denli vurgu kazanır ki, Adorno,

Horkheimer ile yürüttüğü tartışmalarda, Karl Marx adına –biraz da esprili bir dille– şu varsayımı ortaya atar: “Marx televizyonu ve motorsikleti ideoloji olarak gördü (Adorno ve Horkheimer, 2013: s. 51).” Adorno’nun, televizyonu kapitalist temellere dayanan ve “sahte reklamlar” üzerinden izleyiciyi bir tüketim ağına sürükleyen kültür endüstrisinin (Adorno, 2011: s. 107) en temel nesnelere biri olarak sunduğu ifadelerine ve görüşlerine karşılık; içinde yaşamakta olduğumuz zaman diliminde, biçim değiştiren sunum teknikleri, gelişim gösteren temsil ve gösteri metodolojisi, televizyonu daha kapsamlı eleştirel teorilerin nesnesi kılmıştır. Televizyonun 1950’li yıllardaki çehresi baz alındığında, beyaz ekranı bir *itaat sağlama nesnesi* olarak gören Frankfurt Okulu düşünürlerinin ABD üzerinden sundukları bu yaklaşımları (Kellner, 2005: s. 30-33) anlaşılabilirlik kazanabiliyor olsa da özellikle 1960’lı yıllarda başlayan postmodern kırılma ile televizyon, politik uzantılarının ötesinde, özgül ve kapsamlı bir imaj ekonomisi yaratabilme ve bunu sürdürebilme yetisine ulaşmış bir apparatus olarak göze çarpmaktadır.

Televizyonun bu özgül sureti, şüphesiz kendine has bazı teknik detayların ve bu teknik detaylarda görülen değişimlerin vurgulanmasını da gerekli kılmaktadır. Sinematograftan farklı olarak, standart bir televizyon ekranındaki görüntü, birbirine ardışık dikey ve yatay ışık demetlerinin taranması ile görünürlük kazanır. Işık ile buluşan görüntüler, kimi zaman kablolar kimi zaman ise radyo dalgaları vasıtası ile iletilerek göze ulaşır (Briggs ve Burke, 2011: s. 207). Gözün alışık olduğu üç boyutlu imajları iki boyutlu bir düzleme yerleştiren televizyon ekranı (B. Vardar, 2006: s. 43-44) harflerin/sembollerin “beyaz cam” üzerine yansıtılarak iletiler hâline getirildiği yeni bir dramatik lehçe kullanır. Martin Esslin’in bu yöndeki saptaması, manipüle edilen bir gerçek-zamanlı olaylar dizisinin aktarım yöntemini açıklamaktadır (Esslin, 2001: s. 22-25). Deneyimlenen bu yeni görselliğin muhataplarınca elektronik iletişim araçlarından alımlanan geçici imajlar, eski-nesil kabullerin yıkıntıları üzerinde yükselir. Joshua Meyrowitz’in ifadeleriyle, elektronik medya, birer iletişim değişkeni olan mekânın, zamanın ve fiziksel engelleri değişime uğratmıştır. Bu değiştirilmiş değişkenler, izleyicilerin oturdukları yer her neresi ise orada, dünyada olup bitenleri, vuku bulan ya da yeniden-deneyimlenen imajlara, hareketlere ve seslere dönüştürerek sunar (Meyrowitz, 1986: s. 13). İmajların art

ardalığının tek dayanağı, özgün bir ekran estetiği değildir; zira beyaz ekran izleyicisine salt bir estet olarak yaklaşmaz. İçerik üretmekle yükümlü bir televizyon kanalı, Pierre Bourdieu'ya göre, “fast-thinker” (hızlı düşünür) söylevcilerin konuşulduğu bir alan tasarımıdır. Düşünmek ve konuşmak için zaman oldukça kısadır ve böylesi koşullar altında *mikrofon* ancak hızlı düşünen, hızlı soran, hızlı konuşan konuklara uzatılabilir; keza böylesi konuklar, hazırdaki bir listeden seçilerek yapıma dahil edilmiş isimlerden ibarettir. Bourdieu daraltılan ve hız kazandırılırken temel düşünme etkinliklerine kapılarını kapatan bu *fast-foodvâri* işleyişin alışlageldik düşünüş biçimlerinin ötesinde, televizyonu “gölgelerinden daha hızlı düşünen düşünürlerle” mahkûm edip etmediğini sorgular. “Buyur edilmiş fikirler” aktaran bu hızlı düşünürlerin bu aktarımları tam da ekranın süre ekonomisinin gereğince ilerler. Zaten kabul edilmiş olan bu aktarım nesnelere, anlık olarak iletilir. Bu denli anlık ilerleyen bir iletişim metodu, Bourdieu'ya göre, görüntüye dayalı yapısından ötürü, bir bakıma “yoktur (Bourdieu, 1997: s. 33-34).” Üstelik, Bourdieu'nun bu hızlı düşünürlerinin –adına “talk-show estetiği” diyebileceğimiz türden düzensiz ve düzensiz bir estetik gereği– *ekrana yakışacak* yüzlere sahip olmaları elzemdir. Neil Postman'ın ifade ettiği bu durum, ekranın vitrinleştiği bir ânın açıklaması niteliğindedir; zira –yine– Postman'a göre, televizyon yapımcıları “yüzleri dergi kapağında berbat görünmeyecek” olan adayları tercih etme eğilimi gösterirler. Yine, “ekranda itici durmayacak” şekilde seçilmiş sunucunun sunumu da böylesi bir vitrin niteliği gösterir. Öyle ki “vitrin mallarının” arasında gözle fark edilir bir bağlantı olmamasına rağmen hepsi de aynı yönden gelen meraklı gözlerin odağı olur. Tıpkı böyle görünen bir vitrinde olduğu gibi, televizyon ekranında da mantıklı bir yapımlar-arası-ilişki bulabilmek de güçtür. Neil Postman'ın ilgili saptamasıyla, “Ve şimdi de...” bağlacı ile haber verilen geçişler, bir önceki sununun *şimdi* verilecek bilgi ya da sunu ile herhangi bir mantıksal izlekte yer almadığını muştular (Postman, 2016: s. 114-115).

İmajların ve sahibi buldukları seslerin peş peşeliği, “ekran” olarak tabir ettiğimiz televizyon yapımcıları tarafından kontrol ediliyor olsa da izleyici bağlamında “hızlı olanın tercih edilirliliği” varsayımı düşünüldüğünde, daha anlaşılır hâle gelmektedir. İmajlar peş peşedir, sesler kısa süreler dahilinde anlamlı cümlelere kavuşturulmalıdır ve ekranda kalabilmek ekran süresini tasarruflu kullanmaya dayanmaktadır. Tüm bu varsayımlar akla

Aleksey G. Sokolov'un göze ilişkin çıkarımlarını getirir. Sokolov'a göre, insan gözü, hareket hâlinde olan iki objeden "daha hızlı olanını" tercihe meyillidir, fakat gözün dikkatini celbeden, onu belirli bir noktaya odaklayan salt imajlardan ibaret görsel bir katalizör de değildir. Sesler ve onların şiddetleri de önem arz etmektedir. Sokolov'a göre, algılama süreci dahilinde yüksek sesler zayıf sesleri bastıracak kapasitededir (Sokolov, 2007: s. 16-18.). Üstelik bu peşi sıra verilen görüntülerde saklı iletiler, alımlayıcıları ile kurduğu ilişkide, aktarım hızından doğan bir inandırıcılığı da fazlasıyla kullanır. Birbiri ardınca sunulan imajlara sarılı iletiler karşısında, izleyici, sorgulama ihtimalini yitirerek inanma yoluna sevk olacaktır (Burton, 2008: s. 17).

Göz odaklandığı alanda dönüp duran imajlar karşısında çoğu zaman belirli bir bilinç düzeyine ulaşmakta zorlanır. Burada kastedilen, alımlanan görsel objenin anlakta yer edinmesi değildir; ses ve görüntü oyunları ile bütünleşmiş bir gösteri söz konusu olduğunda gözün iradesi manipüle edilebilir bir yapıya bürünür. Christian Metz'in sinema diline ve bu dilin göz üzerindeki olağan hakimiyetine yönelik *görme rejimi* ismini taşıyan saptamaları, gözün "verilenler" ile "çalınanlar" arasında kalmışlığını açıklayıcı mahiyettedir. Gösteri (spectacle) karşısında, Metz'in "dikizcilik (voyeurism)" olarak isimlendirdiği bir özgül durumda bulunan göz, interaktif bir objeyle temas kurmaksızın *dikizlemek* türünden bir izleme eyleminin öznesi konumundadır. Göz, dikizlediği gösterinin ya da salt bir görüntünün onun farkında olmadığını bilir ve sinema ile televizyon ekranı böylesi bir arzusunun nesnesi kılındığında yepyeni bir görme rejiminin kurulması kaçınılmazdır (Metz, 2001: s. 58-68).

Platon *Politeia (Devlet)* isimli eserinin birinci kitabında, gözün görme, kulağın ise işitme gücüne gereksinim duyduğunu ve bu yüzden her iki duyunun da kendilerine yararlı olanı araştırarak ve sağlayacak bir sanata ihtiyaç duyduğunu belirtmiştir (Platon, 2010: s. 22). Modernite-sonrası evreye gelindiğinde gözün kendisine yararlı olarak sanata ulaşmaya yönelik görece masum arayışı, üst-yapısal makinelerin imaj ekonomilerinin manipülatif ağlarına takılır. Böyle bir evrede, modernite-sonrası göz için faydalı sanatın hangisi olduğu sorunsalı ise oldukça çetrefillidir. Göz için faydalı olanı bulacak sanat, ekranın yapısına özgü görme rejiminin ta kendisi haline geldiğinde, görme eylemi de optik

bir edimin ötesine uzanır. Réne Descartes'ın anlaktan ve gözlemciden ayrı bırakılmış gözün –en az diğer duyu organları kadar– güvensizliği düşüncesine (Descartes, 1996: s. 35; Crary, 2004: s. 61) karşılık, modern çağ –Martin Jay'ın kullandığı tabirle– “gözmerkezliliği (ocularcentrism)” yüceltir ve üstün kılar (Jay, 1994: s. 70-82). Yine, antik çağdan bu yana göze ve görmeye karşı hissedilen güvensizliğe karşı; Rudolf Arnheim'in “göz” tasavvuru, taşıdığı kendine has bilişsellik ile gözü algının merkezinde kabul eder. Arnheim için göz, “düşünmenin temel ortamıdır.” Göz, Arnheim'a göre, son derece etkin bir uğraş olarak tecrübe edilen görme ediminin merkezidir ve bu haliyle de “etkin bir seçicilik” taşımaktadır. Bu seçicilik içerisinde sabit objeler, değişken objelere göre zihinde daha az kalıcıdır (Arnheim, 2007: 29-36). Arnheim'in düşünmenin temel ortamı olarak sunduğu göz tasavvuru, Maurice Merleau-Ponty'nin sunduğu paradoksları akla getirir. Merleau-Ponty'ye göre hem görünür dünya hem de devinme tasarılarının dünyası aynı *Varlık*'in bütüncül bölümlerine tekabül eder. Varlık'ın bu kapsamı, görünür olanın kendi görüntüsünü algılayışı ile açıklık kazanır. Merleau-Ponty bu noktada bir *bilmece* sunar:

“Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir, ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün ‘öbür yanını’ tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir (Merleau-Ponty, 2012: s. 33).”

Merleau-Ponty'ye göre, gözler aracılığıyla gören vücut, “görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna, hissedenin hissettiğine dahil olmasıyla bir kendidir”, bu noktada vücut, geçmişe ve geleceğe sahip bir kendi olarak ortaya çıkar (Merleau-Ponty, 2012: s. 34). Maurizio Lazzarato, Merleau-Ponty'nin görünüş ile varlığın aynı anda ve aynı hareket içinde ortaya çıktığı tezini yinelerken bu tezi farklı bir mecrada konumlandırır: Lazzarato'ya göre, bizzat görünüş, varlığın kurucusudur. Hatta görünüş, algının bir koşulu olmaktan önce, “etkinliğin ve gücün” koşuludur (Lazzarato, 2017: s. 134). Gözün bu kompleks doğası, izleyicinin görme/izleme beklentileri ile birleştiğinde, belirli bir ereğe göre yeniden biçim kazanır. André Bazin'in bahsini ettiği “artık sosyal ve tarihsel olanı izlemeyi seçen seyirci” tasavvuru (Bazin, 2007: s. 110) bu bağlamda görmenin/izlemenin kendi içinde bir dönüşümün işaretidir. Bu yeni görme rejimi karşısında tarihinin “yazma

çilesi” gösterinin bir popüler tarihçilik nesnesi olduğu varsayımı/sanısı ile birleştiğinde daha da çetrefilleşir. Guy Debord’un eleştirilerinde yer verdiği “tarihi ortadan kaldırarak kendi tarihini örtbas eden gösteri” modellemesi (Debord, 1996: s. 132-133) tarihyazım çevrelerinde de görülmekte olan gösteriye ve onun kültürüne yönelik kayıtsızlığın açıklaması görünümündedir. Özellikle son yıllarda artan tarihsel içerikli yapımların artık gündelik gösteri akışının değişmez bir parçası hâline gelmesi, beyaz ekranda iş yapmak isteyen onlarca kanal ve prodüksiyon şirketinin artık bu tür yapımlara yönelmesi ve birbirinden farklı tarihî dönem, olay ve figürlere odaklanan dramatik yapımların tarihsel bilginin aktarım aracı olarak sunulmaya çalışılması (Tekelioğlu, 2017: s. 52) akademisyen tarihçilerin dahi zihinlerinde ciddi soru işaretlerinin oluşmasına sebep olmuştur.

Tarihsel-olanın temsillerinin beyaz ekranda yeniden-yaratılarak dolaşıma sokulması doğrudan –gösteri ile ilintili– güncel ve kendine has bir sorunsala işaret etmektedir; fakat buna karşılık tarihçilerin tepkileri “gösterinin tarihsel gerçekliğe uygunsuzluğu” ekseninde biçimlenmektedir. Bu türden bir yaklaşımın ele alındığı “*Tarihin Medya ile İmtihanı: Tarih, Medya ve Kurgu*” kitabı tartışmamız adına önemli gösterenleri içermesi bakımından ciddiyetle üzerinde durmaya değer güncel bir çalışmadır; keza “meslekten” bir tarihçi olarak Cüneyt Kanat’ın konuya ilişkin yaklaşımı, tarihyazım ile gösteri arasında kalmış kimi tarihçilerin durumunu özetler mahiyettedir. Bir gösteri olarak televizyon dizisi ile entelektüel bir çabanın ürünü olarak tarihyazım metinleri arasında kurulan zorlama bir korelasyon, kitapta, memnuniyet ile karşılanan “diziler sayesinde tarihe merak duyan izleyici” varsayımı üzerinden kendisini gösterirken; aynı kitabın farklı satırlarında geçen “dizi metinlerinin tarihsel gerçeklik karşısında anakronizme saplandığı” değerlendirmesi tarihçinin gösteri karşısındaki bilişsizliğini/kararsızlığını fazlasıyla göstermektedir. Aynı değerlendirme dahilinde, hem senaristin ve yönetmenin tarihsel bilgiyi saptırmaksızın olması gerekene en yakın biçimde ekrana taşınması gerektiği savunusunun hem de belirli bir finansman üzerinde yükselen ve farklı bir anlatım metodolojisine sahip olan televizyonun kaçınılmaz olarak tarihçiden farklı kaygılara sahip olacağına ilişkin farkındalığın oluşturduğu birbirine geçmiş görüntü (Kanat, 2017: s. 121-130), kitabın ilgili bölümüne olduğu kadar tarihyazım ile gösteri arasındaki saydam alanda yolunu arayan tüm zihinlere sirayet etmektedir. Bu noktada, dramatize bir televizyon

yapımının, içeriği ne denli alanında uzman akademisyenlerin danışmanlığında hazırlanmış olursa olsun, bir kitap gibi okunamayacağı; eleştirel bir izleme edimine dahi müsaade etmeyeceği; kurulu imaj ekonomisi içerisinde ve ardışık görüntüleri sunmaya dayalı bir gösteri dilinin doğrultusunda “tarihyazım” düzlemini de soğurarak “sanal anlatıcı” biçiminde de isimlendirebileceğimiz, yer/biçim/gerçeklik-değiştiren bir anlatıcı modelini devreye sokacağı düşünülebilir. İzleyicinin ekran ile kurduğu etkileşim çerçevesinde, televizyon başındaki insanların izleyici kimliklerini soğuran, onları dönüştüren ve sanal kimlikler oluşturarak bu tasarımları doğal bilinç havuzlarının simülasyonu olarak sunan gösteri, tarih anlatıcılığının modernite-sonrası evrede büründüğü sureti anlamlandırmak adına sunulmuş bir yaklaşım olarak kendisini göstermektedir (S. Vardar, 2018: s. 228-230). Bu kimlik şizofrenisi, Maurice Merleau-Ponty'nin alımlayan öznenin bizzat alımlamak adına ihtiyaç duyduğu öz-farkındalık/öz-bilincin (Merleau-Ponty, 2017: s. 282-283) belirli ileti ve işaret sistemleri ile dönüşüme uğratılmasına dayanmaktadır. Ekran, tıpkı web tabanlı sanal kimliklerin aslî kimlikleri yerinden etmesi gibi, gören ve algılayan retinayı yerinden eder ve izleyicinin “gören algı uzvu” haline gelir. Ekranın yarattığı bir diğer etki, anlatıcı formu üzerinde kendisini gösterir. Ekranın, anlatıcılık edimi üzerinde kurduğu bu etki, Georg Gerbner'a göre, yazı-öncesi toplulukların sözlü gelenekleri ile başlamış, basım faaliyetleri neticesinde sekteye uğramış ve nihayetinde televizyonun gündelik yaşama girişi ile sona ermiştir. Televizyon, kabile yaşantısında doğmuş bu sözlü aktarım ritüelinin son merhalesine tekabül eder. Gerbner'a göre, bu prehistorik gelenek “Elektronik Devrim” ile gelen televizyonun hükümranlığı döneminde de devam etmektedir; belirli saatlere göre televizyon karşısına geçen izleyiciler, törensel bir güdülenme ile gündeliğin görsel ürünlerini izlerken, bu görsel ürünlerde yatan anlamları da “emmeye” yönelik bir eğilim gösterirler (Çığ, 2006: s. 25-31).

Belirli bir kurguyu törensel bir ihtişamla sunan televizyon yapımları, yeniden-yaratılmış bir bellek havuzunun tezahürü niteliği sergiler ve kolektif öznenin anımsamasına sunulan bu havuzun unsurları, –ilerleyen bölümlerde göstermeye çalışacağımız üzere– izleyen göze birtakım mesajları yüklenmiş olarak iletilirler. Paul Connerton'ın tören/ritüel tanımlamasında geçen “dile getiricilik” ve “duyguları

dışavuruculuk” temaları önemlidir; bununla birlikte yinelenen törenlerin temelinde yatan “geçmişin kesintisiz olarak sürdüğü” düşüncesi, böylesi törensel deneyimlerin nesnesi kılınan tarihsel gönderenlerin kimlik inşasındaki rolünü koşullar (Connerton, 2014: s. 76-83). Fakat bu noktada, törenin işleyişi ile ekranın gösteri metodolojisini birbirinden ayırmak elzemdir. Her ne denli izleyen göze sunulan gösteri törenvâri bir deneyimi andırır surette görünse de gerçek bir törenin aksine televizyon dizisi çerçevesinde, göz, izleyici durumdadır; fakat geçmişin işaretleri ile bezenmiş bir gösteriyi salt izleyebiliyor oluşu belirli bir hazzı ulaşılamayacağı anlamı da taşımaz. Sözü ettiğimiz bu törenvâri deneyim, imaj ekonomisinin arkaik geçmişini bulabileceğimiz kaya resimlerinde olduğu gibi (Hoppál, 2015: s. 77-84) –artık mitlerle değilse de– çeşitli anlam ve anlatılarla ilintilenebilecek işaretler barındırır. İşaretlerin algılanması, değerlendirilmesi ya da eleştirilmesi, Bazin’in öne sürdüğü biçimde “algılayan gözün hazzını” beraberinde getirirken (Bazin, 2007: s. 110-111) görsel-anlatının barındırdığı işaretler zihinlerde kaçınılmaz olarak yaşama imkânı bulur. İletiler hâlinde zihne ulaşan bu işaretler ise törensel deneyimin kimlik edindirici niteliğini vurgular. En temelde bir medya aygıtı olarak işlev gösteren televizyonun *yer ve geçmişe* yönelik algıları bozarken belirli bir aidiyet algısını yaratmaya dayalı türsel yapısının (Thompson, 2008: s. 61) izsürümünü bu törensel deneyimlerde yürütebilmek mümkündür. Geraldine Harris’in ifadeleri ile “artık, kimliğin söylemsel kuruluşu ve üretimi adına önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmış olan” televizyon ve onun dramatik ürünleri (Harris, 2006: s. 2-3) bahsini ettiğimiz türden bir törensel deneyimin unsurlarını fazlasıyla barındırmaktadır. Kimlik edindirme bağlamı düşünüldüğünde, televizyondaki tarih dizileri popüler kullanımı ve dolaşımının ötesine taşınır. Tarihsel içerikli bir dramatik yapı, izleyicisi ile buluştuğunda, gösterime sunduğu –işaretleri, anlatıları, sakladıkları ve açığa vurdukları ile– bir metin-gösteri ilişkisini başkalaşıma uğratar ve bu başkalaşımın nesnesini *simulacrum* haline getirir. Akademik bilgi bu noktada gösterinin bir parçası kılınmıştır; açık oturumda ya da tartışma programında seçili yüzlerin akademik mülahazalarda bulunma çabaları, bilgiyi gösteriden azade kılamayacaktır. İzleyen göz artık –ilerleyen bölümlerde detaylı olarak üzerinde duracağımız gibi– II. Abdülhamid’in İngiliz elçisini tokatladığını sanacak, europid mizaçlı Ertuğrul Gazi’nin gerçekten de İbn Arabî’nin manevî desteği ile Haçlı kuvvetlerini dize getirdiğine inanacaktır; zira, akademiden tarihçileri olduğu kadar konu



ile ilgili her zihni ilgilendiren sorunsalın temel kodları, tarihyazım karşısında onu soğurmuş bir gösteri metodolojisinde saklı beklemektedir.

Tarihsel içeriğin dramatik yapımlara dönüştürülerek ya da bu yapımların bir ögesi kılınarak ekrana yansıtılması noktasında, birkaç kavramın üzerinde durmamız önem arz etmektedir. Tarihsel özne, nesne ve gelişmeleri ifade etmek üzere kullandığımız *tarihsel-olan* kavramı, çalışmamız dahilinde, böylesi bir aktarımın gerçekleştirilebilmesi adına tarihsel gerçeklik olarak isimlendirdiğimiz mecradan alınanlara karşılık gelmektedir. Tarihsel-olanı salt “tarihsel malzeme” olarak sunabilmek güçtür; tarihsel-olan kavramı, basit bir belge ya da anlatı olmanın ötesinde, kendi tarihsel bağlamı içerisinde varlık kazanan, kendi özgün ilişkiselliğinin bir ürünü olarak ortaya çıkan *şeyi* ifade etmektedir. Tarihsel-olan, gösteri faktörü söz konusu olduğunda ise, görünür kılınabilmesi adına soyutlamaya dayalı sanatsal bir etkinliği zorunlu kılacaktır.

Sanatsal bir etkinliğinin en temel motorlarından biri olan idealizasyon etmeni, yaratıma ve öteki ile girilen ilişkiye temel hatlarını kazandırır. Hegel’e göre; anlam barındıran bu “görünümlerin/imağların” yaratılması etkinliği, sanatsal etkinliğin temel dayanağı sayılır. Bir gösteren olarak sanatsal etkinliğin süreçteki yeri, nihayetinde yarattığı görünüm üzerinden anlamı görünür kılmaktır. Mutlak hakikat olarak *ideanın* cisimleştirilerek *ideale* dönüştürülmesi, basit bir taklidin ötesinde, taşıdığı anlam çerçevesinde bir *temsil* meydana getirir (Bumin, 2010: s. 113). Bu sanatsal yaratım ediminin ana hatlarını “mitler çağına” özgü tarihsel hikâye ve figürlerin yer aldığı ilişkisellik dahilinde görebilmek mümkündür. Hegel’in düşüncesinde; sanatsal yaratımın nesnesi günümüzden alındığında alınan o nesnenin edimselleşmiş “özel biçimi” zihnimizde “kaskatı” bir formda belirir. Buna karşılık, nesnesini salt bellekte bulan ve salt belleğe ait olan “geçmiş”, sanatçının yaratım sürecine belirli bir serbesti getirir. Belleğin, tikel nesnelere tümelleştirilerek belirsizleştiren yapısına ait tarihsel nesnelere üretilmesi sanatçının yaratım serbestliği çerçevesinde imkân kazanır; fakat belleğin karakteristik tümelliğini sanatçının üretim sürecinden ayrı düşünmek yine de mümkün değildir. Bu noktada, Hegel, sanatçının tarihsel-olana ait tikelliği yaratabileceğini, fakat bunu

yaparken sahip olduğu tarihsel anılar bağlamında bir tümelliğin içerisinde olacağını da ekler (Hegel, 1994: s. 188-189).

Hegel'in işaret ve temsillere ilişkin akıl yürütmelerinin düşünsel zemini, antikiteden bu yana suret değiştiren bilgi ve onun öznesi ilişkiselliğinde anlamını kazanır. Bu minvalde, Hegel, tarihsel bir kırılımanın eşiğindeki son büyük düşünür olarak karşımıza çıkar. İlgili sürecin anlaşılabilmesi adına Michel Foucault'nun sunduğu tablo dikkat çekicidir. İşaretlerin ve temsillerin inşa edilmeleri noktasında, Foucault, tarihsel bir süreçten ve bu süreç dahilindeki değişimden bahis açar. Foucault'ya göre, XVIII. yüzyıla dek temsiller bir "hakikat" kabulünü barındırır; yine onun ifadeleri ile, işaret, klasik çağdan itibaren "temsil etmenin temsil edilebilir olması içinde temsil edilebilirlik" anlamı taşımaktadır (Foucault, 2001: s. 100-109). Fakat, XIX. yüzyıla yaklaşırken artık *öznenin* devreye girmesi ile, işaretler, bilginin alanına yerleşir. Post-modern dönemde temsil, artık "hakikat" değildir; üretilebilir, inşa edilebilir bir suret kazanmıştır (Yalur, 2012: s. 443-444).

Tarihsel-olanın ekranda basit bir gösterge olarak belirmesi ya da adına "gündelik gösteri" diyegeldiğimiz imge ekonomisinin nev-i şahsına münhasır bir bileşeni olmasının ötesinde, onu bir "canlandırma" eylemi olarak sunabilmek oldukça mümkün bir deneyime karşılık gelir. Tarihin –ya da tarihyazım işinin– bir *gönderenler sistemi* (Baudrillard, 2014: s. 66) olarak cazibesinin görsel olanla bitimsiz bir ilişkiye girerek sönümlenmeye başlaması, sabık anlatı modellemelerinin kendi-okurunu-yaratabilen görünümlere dönüşmesinin ilk evresini muştular. Böylesi bir görüntünün uzamı dahilinde gösterilenin algılanımı meselesi ise –daha yolun başında– ampirik bir deneyimle mümkün kılınamayacak denli karmaşık görünmektedir. Tarihsel bilgiye sahip izleyicinin ekran karşısındaki tavrı, elbette karşısına çıkacak işaret ve temsilleri kendi zihinsel kurgusu dahilindeki uygun hatlara yerleştirmek olacaktır. Fakat, çatışmaya sebep olan durum da tam olarak burada kendisini belli etmektedir. İnşa edilmiş bir işaret olarak –sözgelimi– II. Abdülhamid canlandırması ya da filmi, öznenin hali hazırda sahip olduğu II. Abdülhamid bilgisi ile uyuşmadığı noktada, bu bilgiyi dönüştürebilecek gizil bir gücü de saklı tutar. Peşi sıra ekrana yansıyan imajların karşısındaki izleyicinin, belirli olay örgüleri dahilinde

sunulan işaretlerin etkileyciliği karşısında “doğrudan deneyimi aşan” bir edilgenleşme tehdidi ile karşı karşıyadır (Varol, 2016: s. 40-41). Todd McGowan bu edilgenleşme durumunu, rüyalar karşısındaki edilgenliğe benzetir. İzleyen özne, McGowan’a göre, aynı rüyalarda olduğu gibi, filmi –ya da gösteriyi– yönlendiremez, ancak onu takip edebilir; üstelik karşılaşacağı travmatik görüntüler karşısında herhangi bir yaptırımda ya da savunmada bulunamayacak kadar da etkisiz durumdadır. Tıpkı rüyalar gibi bilinçdışına yönelen filmler, rüyaların aksine arzulandığı her an izlenebilecek görüntülerden oluşurlar (McGowan, 2012: s. 41).

Edilgenleştireceği izleyiciyi kendine bağlamak adına durmaksızın yeni konular ve gösterimler bulmak durumunda olan televizyon, bu suretle salt izleyicinin algısını değil, topyekûn bir kültürel sistemi dahi dönüştürebilecek güce sahiptir (Otan, 2014: s. 70). Televizyon yapımcıları “kültüre ve geleneklere bağlı kalmak” isimli sis perdesinin ardına saklanıyorken dahi onu dönüştürmeye devam ederler, üstelik bu dönüştürme sağlıksız sonuçlara da yol açabilecek bir surette ilerler. Oğuz Adanır’ın vurguladığı gibi, mevcut toplumsal gelenekler ve töreler arasında yer alan herhangi bir sağlıksız kültür unsurunun da kendinden menkul değerler taşıdığı ve bu yüzden sadakatle korunması gerektiği düşüncesine dayanan “geleneklere bağlılık” iddiası, televizyonun bu sağlıksız unsuru ekrana taşımalarının en temel mazereti durumundadır (Adanır, 2012: s. 47-48). Üstelik, televizyonun bu sözde yayın politikası, neredeyse her an ticarî kaygılar tarafından kuşatılma tehdidi ile karşı karşıyadır (Cereci, 2016: s. 77). Televizyon bunu yaparken sürdürdüğü dönüşümü böylesi bir yalanın ardına saklar ve “toplumsal değerlerimize bağlıyız” iddiasının ardında kültürün tüm sağlıksız unsurlarını gösterisine malzeme yapar. Bu noktada, gösterinin gücü bir kez daha görünürlük kazanmaktadır. Yazılı ve sözlü olanın aksine, görsel olan, sunulduğu izleyiciyi –tabiri caiz ise– itaat altına alabilecek bir gücü barındırır. Bu gücün uygulama alanına kavuşması durumunda, izleyici, Giovanni Sartori’ye göre, gördüğü her görüntüye inanmaktan başka bir inisiyatife sahip olamayacaktır (Sartori, 2004: s. 50-55).

Böylesi bir denklemde “bilinçli izleyicilik” varsayımı bozulmaya uğrar; tarihsel-olanı işleyen anlatıların üzerinde yükselen gösteriler, ekrana yansıyan halleri

gözlemlendiğinde salt birer gösteri durumundadırlar, fakat inşa edilen işaret ve temsiller göz önüne alındığında meselenin bu denli basit bir surette ele alınamayacağı anlaşılacaktır. Çalışmamız bağlamında ele alabileceğimiz bir televizyon dizisi, bir gösteridir; bu haliyle ve inşa edilmiş temsiller barındırıyor olması sebebiyle “tarihsel gerçekliği” anlatması veya ona uzaktan ya da yakından uyumlu olması beklenemez. Bununla birlikte, bir televizyon gösterisinin, tema olarak kullandığı ve işaretler devşirdiği tarihsel bir anlatıya uyumlu hale gelmesine çalışmak da aynı ölçüde beyhude bir uğraşa denk gelecektir. Tarih akademisinin konuya ilişkin yaklaşımlarının en göze çarpan semptomları da tam olarak burada kendisini gösterir: “Dizi film tarihe uymuyor, senaristler tarihsel gerçekliğe sadık kalmıyor; oysa bir tarih dizisi, tarihsel gerçekliğe uymalı, en azından onu bambaşka bir yapıya büründürmemeli.” Bu kaygıda yatan en belirgin tutarsızlık, gösterinin ve bu bağlamda işaretin, tarihsel gerçekliği yansıtabilir bir yapıda olduğu ön kabulü üzerinde biçimlenir. Tarihin kendine has bir gerçekliği olduğunun kabulü, beraberinde tarihsel-olanı işleyecek her türden gösterinin de bu gerçekliği işleyebileceği/işlemesi gerektiği yanılması doğuracaktır. Keza, Keith Jenkins’in altını çizdiği gibi, “değiştirilemez anlamlar oluşturmanın yöntemi yoktur” ve bu bağlamda kullanılacak tarihsel malzemenin dahi el değmemiş bir anlamı söz konusu değilken (Jenkins, 1997: s. 45-46) bu malzemeyi işleyecek olan gösterinin özneye bağımlı anlam tasarımlarını dönüştürmemesi, kendi imaj ekonomisi dahilinde kendi işaret ve temsillerini üreterek dolaşıma sokmaması beklenemeyecek bir gelişme sayılmaktadır.

Ana hatları ile tartışma gayreti gösterdiğimiz tüm bu kavramların daha sarıh suretlerde anlaşılabilmesi adına –bir sonraki bölümde– sunacağımız örnek yapım ve sahne çözümlemeleri; inşa edilebilir bir varlık olarak işaretlerin kullanım biçimlerini, temsillerin tarihsel-olan ile ilişkileri çerçevesinde uğradığı dönüşümü, “tarihsel gerçeklik” ismini layık gördüğümüz bir imajinasyon alanından devşirilen figür ve olayların malzeme değerini açıklama denemelerimize zemin oluşturacak olması bakımından önem arz etmektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### DRAMATİK YAPIMLARDA ANLATI, TEMSİL VE TARİH İLİŞKİSİ: ÖRNEKLER VE DEĞERLENDİRMELER

Dramatik yapımlar, içeriklerindeki anlatı ve temsiller göz önüne alındığında, kompleks bir mesajı, alımlaması beklenen hedefe daha cazip ve *eğlendirici* bir yöntemle sunarak en azından katlanılabilir bir gösteri sunarlar. Görüntüler seli karşısında izleyicinin tavrının entelektüel kaygılarla ve soruşturmacı bir zihin yapısında işleyeceğini beklemek fazlasıyla iyimser bir tutum olacaktır. Ernst Alexander Rauter'ın da kitle iletişim araçlarına yönelik olarak ısrarla üzerinde durduğu “okul” benzetmesinden hareketle (Rauter, 1999: s. 5) televizyonun bir üretim merkezi olduğu, fakat tek üretim kaleminin “siyasal rıza” olamayacağını akla gelecektir. Kitle iletişim araçlarının, Edward S. Herman ile Noam Chomsky'nin savunduğu biçimde, mesaj ve sembolleri izleyiciye ileten propaganda aygıtı (Herman ve Chomsky, 2012: s. 74) veya manipülatif bir tasarım harikası olmasının ötesinde; özellikle dramatik yapılarda kendisini gösteren ve bizim “özdeşleşim yoluyla manipülasyon” olarak tabir edebileceğimiz bir mekanizmaya sahip oluşu da gözden kaçırılmaması gereken önemli bir detaydır. John Locke'un bilgi kuramı dahilinde, insan zihninin belli bir zaman diliminde ve belli bir uzamda bulunan bir şeyi, kendisine benzeyen herhangi başka bir şeyden ayırmasına yarayan özdeşlik ve başkalık ilkesi mucibince ideleri algıladığına ilişkin çıkarımı (Locke, 2013: s. 226-227) temsil nesnelere ve işaretler devreye girdiğinde farklı bir boyuta taşınır. Bu noktada, Giorgio Agamben'in göstergebilim dahilinde oluşturduğu *işaretler kuramı* incelemesinde kullandığı “*madenî para*” örneği oldukça ilgi çekicidir. Şeylerin, benzerlerinin söz konusu olmasına rağmen, o şey olarak algılanmalarına dayalı zihinde kurulan özdeşlik ve başkalık ilişkisi; elimizde tuttuğumuz bir metal parçası üzerine işlenmiş işaretin, tözsel herhangi bir ilişki içerisine girmeksizin barındığı metal parçasının toplumsal işlevini

biçimlendirmesi (Agamben, 2012: s. 59-60) sonrasında yeniden ele alınması gereken bir konu haline gelir. Locke'un özdeşlik ilkesi, metal parçasının zihnimizde bir metal parçası olarak kabul edilmesine yeterdir; fakat taşıdığı işaret (stigmata) bu basit metal parçasını önemli bir dolaşım nesnesi kılar. Tıpkı metal paranın bu serüveninde görüldüğü gibi, temsilî görüntünün ideolojik bazdaki algılanımı da içeriğinde çeşitli işaretler barındıran anlatı unsurları düşünüldüğünde ilginç bir anlam kazanacaktır. Dramatik anlatıda, söz gelimi tarihsel içerikli bir olay anlatısında, A ülkesi kralı olmadığı bilinen bu roldeki jönün, *işaret* olarak ele alabileceğimiz tiratlar ve kamera karşısında ışık ve perspektifin desteği sonucunda ekrana taşınan görüntüsünün artık televizyon kaynaklı özgül bir sosyal dolaşım ilişkisinin bir nesnesi kılınmış oluşu, bu görsel nesnenin ortalama izleyicinin takındığı siyasal tavrın bir unsuru veya ideolojik bir işareti haline gelebilmesine de imkân tanıyabilir. Sergei Mihailoviç Ayzenştayn'ın "Aleksandr Nevskiy [Александр Невский] (Ayzenştayn, 1938)" filmi için yazdıkları ve filmin tarihsel düzlemdeki yeri, sözünü ettiğimiz bu mesele için oldukça açıklayıcı görünmektedir. Ayzenştayn, XIII. yüzyılda yaşamış olan Novgorod Prensi Aleksandr'ın Töton-Cermen istilasına karşı sergilediği savunmayı anlatabilmek adına bir sinematografik anlatı inşa etme sürecini ifade ederken "canlandırma" eyleminin ana hatlarına da dikkat çeker:

"Filmi nasıl yapacağımızı tasarlarırken yığınla sorun birikiyordu kafamda. Diyalogları 13'üncü yüzyılın lisanına göre mi hazırlayacaktım? O yüzyılda insanlar ne tür hareket ederlerdi? Nasıl yemek yerlerdi? Hangi araçlarla dolaşırlardı? St. Sophie katedralini ve Koenigsberg kentini 13'üncü yüzyıldaki gibi mi perdeye aktarmak gerektiği? Yoksa bütün bunlardan vazgeçip olayları zamanımıza mı uydurmalıydı? (Ayzenştayn, 1975: s. 38)"

Canlandırılan tarihsel bir figür olarak Prens Aleksandr, Marc Ferro'nun deyimi ile "ölümcül düşman" durumundaki Almanlar'a karşı savaşırken (Ferro, 1995: s. 188) Rusya tarihinin bir nesnesi olarak Cermen-Töton figürü, XX. yüzyılın ilk yarısında gitgide yükselen Nazi Almanyası tehdidinin yerini alır; XIII. yüzyılda Hıristiyan bir prens olarak yaşamış olan Aleksandr, Stalin döneminde yeniden-icat edilmiş "Bolşevik bir köylü lideri" örneği sergiler (Merritt, 1994-1995: s. 36) ve vatanına kast eden Alman istilacıları geri püskürtür.

Tarihsel bir nesnenin canlandırmasını kurgulayacak, onu dramatik bir yapıya dönüştürecek olan yönetmen Aizenştayn'ın bu süreçteki rolü ise oldukça önemlidir. Stalin dönemi Sovyet ideolojisinin okunabildiği yapıtlardan biri olarak Aleksandr Nevskiy'nin (Benson, 2008: s. 4; Russell, 2009: s. 85-86) anlatısı salt XIII. yüzyıl tarihi üzerine kurulu değildir; bununla birlikte ve bundan daha çok Stalin döneminin ve yükselen Nazi tehdidinin anlaşılmasına yardımcı olacak önemli izler barındırır (Dobrenko, 2008: s. 4). Almanya'da 1920'li yılların ortalarından itibaren yükselişe geçen komünizm karşıtlığı, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin iktidar dönemine tekabül eden 1930'lu yılların ortalarında artık ideal bir düşman modeli olarak resmedilir; Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği –ve özelde Rus halkı– bu dönemde “çürümüş” olması sebebi ile ittifak kurulmaması gereken bir taraf ve “kana bulanmış canilerden” ibaret bir topluluk olarak gösterilmiştir (Hitler, 1971: s. 388-389). Dönemin Almanya şansölyesi Adolf Hitler'in yer yer Ruslar için kullandığı “yeryüzünün pislikleri” ifadesine karşı SSCB lideri Joseph Stalin'in Hitler'i “işçi sınıfının kanlı katili” olarak ilân etmesi, iki ülke arasındaki gerilimi –1939'da imzalanacak olan Nazi-Sovyet Saldırmazlık Paktı'na dek– artırmıştır (Bourke, 2001: s. 13). Diğer yandan, özellikle 1930'lu yılların başında, Moshe Lewin'e göre, Stalin'in etrafındakileri kendisine boyun eğmeye iten kişisel iktidar hırsının karakterize ettiği bir “sistemik cinnet evresinin” varlığı (Lewin, 2008: s. 25-33) dönemin –yönetmen Aizenştayn için– dışsal dinamiğinin bir diğer yönüne karşılık gelmektedir. Yükselen Nazi tehdidi ve düşmanlık söylemleri karşısında; gittikçe güçlenen bir lider olarak Stalin imajı, Aizenştayn'ın tarihsel yeniden-yaratımının önemli etmenleri olarak kabul edilmeye değerdir. Alun Munslow'un sunduğu metodolojiye uygun biçimde, tarihi bozup yeniden inşa ederek (Munslow, 2000: s. 196-198) yeni bir görsel-anlatı sunan yönetmenin, filmin anlattığı dönemi yansıtıp yansıtamayacağına ilişkin kaygısı; Georg Simmel'in tarih felsefesinde dışsal etmen olarak anlam bulacak olan Sovyet ideolojisinin etkisi altındaki anlatıcının içsel varlığını işaret eder. Adeta bir tarihçi profili çizen Aizenştayn için yapılması gereken dönem ruhunu “duyumsamaya” çalışmaktır artık; Aizenştayn –tıpkı Simmel'in psikolojist yaklaşımında da ana hatları görüleceği üzere– kendi “deneyimleri” üzerinden yeniden-yaratır ve bu yeniden-yaratılmış tarih,

yönetmenin aktarım kaygısının yanı sıra, bir dışsal etmen olarak Stalinizm'in etkilerini de önemli ölçüde yansıtmaktadır.\*

Yönetmenin içinde bulunduğu dönemin dışsal şartlarından etkilenmesi ne denli çarpıcı bir gerçeklik ise, “imaj ekonomisi” adını verdiğimiz figür, dekor, kostüm ve mekân tasarımları ve bu tasarımların tarihsel-olanı canlandırma girişimindeki rolleri de o denli önem teşkil eder. Özellikle mekân tasarımında seçili görsel öğelerin sunumu, Kevin Lynch'in kent plânlama kuramı dahilinde sözünü ettiği “işaretler (*landmarks*)” durumundaki detayların benzersiz ve özel oluşları değerlendirmesi minvalinde görsel-olana tanınırlık kazandırır (Lynch, 1990: s. 79-83). Mekânsal figürler ve detayların imleyen doğası, tarihsel içerikli dramatik yapılarda görsel sunumun yapısı bağlamında ele alındığında ise yeni bir anlama ulaşır. Aizenştayn'ın *geçmişe-ait-olanın* temsilini oluşturmak noktasında düştüğü belirsizlik, onu, güncel tasarımlar yapmak durumunda bırakmıştır.



**Sahne 1:** “Aleksandr Nevskiy [Александр Невский] (Aizenştayn, 1938)” filminde, Cermen-Töton şövalyelerinin saldırı öncesi kutsanmaları töreninde, Cermen din adamının başlığındaki “gamalı haç” figürü, ilgili dönemin ülkelerarası siyasal durumu anımsandığında, dikkat çekici bir ayrıntı olarak göze çarpar.

Bu duruma benzer bir örneği, bu kez 1945'te, Sovyet karşı saldırısı karşısında gerileyen sınırları içerisinde hapsolmuş Nazi Almanyası'nda görürüz; 1941'den itibaren

\* Dışsal-içsel etmenlerin ilişkisine dair, bkz.: (Simmel, 2010: s. 10-27; Simmel, 1964: s. 409-410; Simmel, 1995: s. 30-31).



düzenli akınlar karşısında Moskova'ya dek çekilmiş olan Sovyet ordularının, 1943'teki Stalingrad Muharabesi'nde kazanılan zaferin ardından karşı taarruza girişmesi ile 1944 sonbaharında Doğu Prusya'ya dek ulaşan ilerleyişi, savaşın Alman topraklarının iç bölgelerine dek uzanmasına sebep olur (Kenez, 2006: s. 137-144). Diğer yandan, Batı Cephesi'ndeki gerileyişin neticesinde Rus ve Amerikan-İngiliz kuvvetleri arasında sıkışan Nazi kuvvetlerinin takviyesi adına “topyekün harp” ilân edilir ve bu düstur doğrultusunda 1944 yılından başlamak suretiyle sivil halk silahlandırılarak (*Volkssturm*) cepheye sürülür (Messenger, 1999: s. 194-196). Savaşı artık kendi topraklarında sürdürmek zorunda kalan Almanya için cephedeki asker kadar şehirdeki halkın moralinin diri tutulması da büyük önem kazanır. Bu doğrultuda, propaganda bakanı Joseph Goebbels'in direktifleri ile “Kolberg (Harlan, 1945)” filmi projesi hayata geçirilir. Napolyon Bonapart'ın ismi ile anılan “Napolyon Savaşları (1800-1815)” esnasında Fransız kuvvetlerinin kuşatması altındaki *Kolberg* isimli kale şehrinde yaşayan Prusyalıların direnişini ve zaferini anlatan film<sup>†</sup> gerçek zaman ile sinematografik zamanın<sup>‡</sup> birbirine karıştığı, işaretlerin ve temsillerin anlatı ile buluşarak tarihsel-olanı bir propaganda malzemesi hâline getirdiği önemli bir örnek teşkil eder.

Ekim 1943'te, Goebbels'in direktifleri doğrultusunda, Stalingrad Muharebesi yenilgisi henüz tazeyken çekilmeye başlanan film, yine Goebbels'in bizzat kontrol ettiği uzun soluklu çekimlerin ardından 3 Ocak 1945'te tamamlanır (Tegel, 2007: s. 186-190). Filmde gerçek zamana dair siyasal ve askerî gelişmeleri akla getiren diyaloglar ve sahneler oldukça çarpıcı ve kolay anlaşılır bir çehrededir; filmde geçen bir diyalogda Kont August

---

<sup>†</sup> Filmde Fransız kuşatmasına karşı bir direniş sergileyen Kolberg sakinleri, Georgi Jukov ile Konstantin Rokossovski yönetimindeki Sovyet kuvvetlerinin ilerleyişi neticesinde 4-18 Mart 1945 tarihleri arasında kuşatma altında kalmış, silahlandırılan Kolberg halkı (*Volkssturm*) şehir çatışmalarına sürülmüş ise de Sovyet birlikleri karşısında tutunamamıştır. Doğu Pomeranya'nın Sovyetler'in kontrolüne geçişi sonrasında 30 Mart'ta Danzig Körfezi Alman kuvvetlerinden temizlenerek Baltık Cephesi'nde Sovyet galibiyeti kesinlik kazanmıştır. Napolyon Savaşları sırasında Kolberg halkının direnişini anlatan *Kolberg* sinema filmi ise *Ufa* laboratuvarlarında renklendirilmesinin ardından, 5 Ocak'ta Goebbels tarafından izlenmiş, halk gösterimi ise 4 Mart'ta başlayan çatışmalardan sadece beş hafta kadar önce, 30 Ocak'ta Tauentzien Sarayı ile Alexander Platz'daki salonlarda gerçekleştirilmiştir (J. Erickson ve L. Erickson, 2001: s. 227; Irving, 1999: s. 879).

<sup>‡</sup> *Sinematografik zaman* ya da *filmsel zaman*, sinematografik bir yapımın kendine özgü zaman dilimini ifade eder. Kurgu yolu ile meydana getirilen bu yapay zaman dilimi, alışıldık zaman algısının ötesinde geçmiş-şimdi-gelecek sıralamasını bozarak özgül zamansal doğrular oluşturabilme imkânını da beraberinde getirir (Özön, 2000: s. 285).

von Gneisenau, Prusya Kralı III. Frederick William'a Fransız kuşatmasından kurtulabilmenin yolunun bir "halk ordusu" kurmaktan geçtiğini belirtir ve bir diğer sahnede Kolberg kuvvetleri komutanı sıfatı ile kentte toplanmış askerlere şu sözlerle seslenir:

"Kolberg'in sakinleri! Prusyalılar! Almanlar! Kaderin ağır yükü şehrinize ve kadersiz ülkemize çökmekte. Lakin kaderden daha güçlü olan şey, onu sırtlayan cesarettir. (...) Hiçbir aşk bir ülkeye duyulandan daha kutsal değildir. Hiçbir sevinç, özgürlüğün verdiği sevinçten daha tatlı değildir. Bu savaşı kazanamazsak uğrayacağımız akıbeti biliyorsunuz. (...) En iyi savunma, saldırdır!"



**Sahne 2:** "Kolberg (Harlan, 1945)" filminde Prusyalı ve Alman askerî kuvvetler, kenti kuşatan Fransız ordusunu bir karşı taarruz neticesinde püskürtürken, tarihsel-olanın bir imaj ve ideolojik temsil olarak kullanımı bariz hatlarla izleyicinin karşısına çıkar. Kılıcı düşmanın göğsüne saplayan Prusyalı asker, filmde, Alman direnişinin temsili hâline gelir.

Hücum emrinin ardından, Kolberg atlılarının hücumu ile gelen Prusya-Alman zaferi, olması-istenenin tarihsel-olana karıştığı önemli bir imaj ekonomisi içerir. Bununla birlikte, tarihsel içerikli bir yapımın salt anlatı ve temsil perspektifinden ele alınmaması gerektiğini, mekân ve dekor payının da önemi haiz birer unsur olduğunu hatırlatan önemli bir yapım, *Intolerance*, hem yönetmenin –içsel– hem de döneminin –dışsal– biçimlendiriciliğinde ortaya konmuş önemli bir yapım olarak karşımıza çıkar.

David Llewelyn Wark Griffith'in "Intolerance [=Hoşgörüsüzlük] (Griffith, 1916)" filmi dekor, anlatı ve temsil çerçevesinde mercek altına alındığında ihtişamlı bir yapım olarak dünya sinema tarihinin kilometre taşlarından biri olarak kabul edilir. "Intolerance" filminin özellikle Babil'in düşüşünü anlatan bölümünde, Prens Belşazzar yönetimindeki Babil kentinin, İ.Ö. 539'da "Büyük Kiros" olarak da anılan Pers hükümdarı II. Kiros tarafından saldırıya uğraması esnasında kent halkının tapındığı ve kurtuluş için tanrılarına yakardığı alanların tasarım detayları, mekân faktörünün görsel-tarihsel anlatıdaki yerini gözler önüne serer. Dört ayrı hikâye altında, tarih boyunca görülen "hoşgörüsüzlük" eylemlerinin görsel kaydını sunan Griffith'in ilgili yapımı, tarihsel-olanı canlandıran biçim zenginliğinin yanı sıra; Amerikan İç Savaşı sürecini işlediği "The Birth of a Nation [=Bir Ulusun Doğuşu] (Griffith, 1915)" filminde yer verdiği temalar sebebiyle aldığı tepkilere bir reddiye anlamı taşır (McGee, 2018).

İzleyicileri arasında "Siyahi-karşıtı" olarak nitelendirilerek eleştirilen Griffith'in "The Birth of a Nation" filmi, Paul Rotha'ya göre, belirtilen karşıtığa dayalı bir propaganda filmi olsun ya da olmasın, sinemanın tiyatro ve sinema ile aynı seviyede eğlendirici ve kışkırtıcı olabileceğinin önemli bir örneği sayılmaktadır (Rotha, 1960: s. 151). Bu perspektiften değerlendirildiğinde, "Intolerance" güçlü bir anlatının ve temsilin olduğu kadar, yoğun bir ideolojik tartışmanın da ürünü olarak görünür. "Hoşgörüsüzlük" fikrinin özellikle mafya savaşları, İsa'nın çarmıha gerilmesi, Aziz Bartolomeus Yortusu Katliamı ve Babil'in düşüşü anlatıları üzerinden dört bölüm hâlinde verilmesi, tarihyazım bağlamında, dünya tarihinin hoşgörüsüzlük teması üzerinden okunmasını sağlayan yeni bir yaklaşım da sunmuştur. Temsilin ve anlatının güçlü birlikteliği, dönemin ideolojik etkilerinden bağımsız olmaksızın güçlü iletiler ile "Intolerance" filmine biçimini kazandırmıştır.

Geçmiş-zamanın canlandırılmasında dekorlar üzerinden yaratılmış mekânın anlatıdaki payı önemlidir. Anlatının yerleştirileceği mekânı pekiştiren ve ona görsel hatlar kazandıran dekor ve onun tasarımı Francis D.K. Ching'in "iki boyutlu bir şeklin üzerine yerleştirildiği beyaz bir kâğıt parçasını etkisi altına alması" örneğinde olduğu gibi (Ching, 2002: s. 98) anlatı mekânını geliştirerek bu mekân üzerine dikkat çekici işaretler

yerleştirir. Lynch'in kuramsal değerlendirmesinde görülen yön bulma işaretleri, dramatik yapıdaki bir görsel sunuda izleyici için "yol gösterici" olur, onun yönünü belirler. Dekor ve onun hatları, imaj ekonomisi için keskin bir öneme sahiptir; anlatıda yönünü arayan izleyici, bilincini karşılaştığı işaretler üzerinden biçimlendirir. Intolerance filmi örneğinde, şahmerdanlarla dövülen büyük Babil kenti kapısı, II. Kiro'sun seferini imler/işaretler; zira Gaston Bachelard'ın ifadeleri ile bir güvenlik imgesi olarak da değerlendirilebilecek olan *kapının* (Bachelard, 1996: s. 237) kırılması, filmi imlercesine bir *hoşgörüsüzlük* örneğidir. Kırılmak üzere olan kapı, yaklaşan istilanın ve sona eren güvenlik durumunun yönergesidir. Karşısında yakarılan heykeller ise Babil kentinin olduğu kadar korkunun da işaretleri olarak görünürler.



**Sahne 3:** "Intolerance (Griffith, 1916)" filminin birinci bölümünde, saldırıya uğrayan Babil kenti, figür, kostüm ve dekor tasarımlarının tarihsel-olanı canlandırma minvalinde ulaştığı noktayı zengin bir üslupla sunmuştur.

İşaretlerin etkili olduğu bir diğer örnek film, "Padeniye Berlina [Падение Берлина =Berlin'in Düşüşü]" (Chiaureli, 1950) II. Dünya Savaşı-sonrası Sovyet sinemasının en görkemli yapıtlarından biri olarak karşımıza çıkar. II. Dünya Savaşı'nın fiilen başlamasından hemen önce, 23 Ağustos 1939'da imzalanan Nazi-Sovyet Saldırmazlık Paktı'na rağmen; Alman genelkurmayının emri ile Alman kuvvetlerinin 22 Haziran 1941'de SSCB'ye saldırması ve beraberinde yıkım getiren yaklaşık dört yıllık

Nazi-Sovyet savaşı, 7 Mayıs 1945'te Almanya'nın kayıtsız ve şartsız teslimiyet ilânı ile sona ermiş ve belleklerde derin izler bırakmıştır (Uçarol, 2010: s. 780-796). *Berlin'in Düşüşü* böylesi bir süreci temsiller, işaretler ve mekân tasarımları üzerinden yeniden-yaratan –ve çalışmamız bağlamında örnek teşkil edebileceğini düşündüğümüz– göstergesel bir bütün olarak izleyiciyi karşılar. Nazi Almanyası'nın Sovyet Rusya'ya yönelik istila girişimi ile başlayan filmin sonunda, “muzaffer bir lider” olarak kendisini bekleyen sevinçli kalabalığa karışan Joseph Stalin, Sovyetler bayrağının yanı sıra ABD, Büyük Britanya, Çekoslovakya (eski) ve Bulgaristan bayrakları taşıyan farklı uluslardan gruplarca karşılanır. Hava limanına inişinin ardından sevinçle koşarak etrafını çevreleyen bu beynelmilel kalabalıkların ilgisi, Stalin kültürünün (Plamper, 2005: s. 125-130; Pisch, 2016: s. 74-78) işaretleri işlevi görür. Yönetmen Chiaureli'nin “asıl kahramanı” Stalin'e (Kenez, 2001: s. 209) atfedilen bu sinematografik zafer, *bayraklar* ve *coşku seli* ile imlenir (Morgan, 2017: s. 39-40).



**Sahne 4:** “Padeniye Berlina [Падение Берлина] (Chiaureli, 1950)” filminin ikinci bölümünün sonunda, “Nazi Almanyası'nı mağlup eden” Joseph Stalin'i (beyaz üniformalı; sırtı dönük) karşılamaya gelen “bayraklar” metnin ve kurgunun önemli işaretleri (stigmata) olarak perdede görülürler.

Bir diğer yapım, “Cabiria, Visione Storica del Terzo Secolo A.C. [=Cabiria: İ.Ö. III. Yüzyılın Tarihsel Görünüşü] (Pastrone, 1914)” sinema filmi salt dekor, kostüm ve mekân tasarımı ile değil, gösterim zamanlaması ve anlatı üslubu ile de görsel temsillerin etkili bir

biçimde kullanıldığı, bunlarla birlikte yönetmenin siyasal eğiliminin payının göze çarptığı önemli bir örnektir. Titus Livius’un kuruluşundan itibaren Roma’nın tarihini anlattığı antik “*Ab Urbe Condita*” eseri ile Gustave Flaubert’in 1862’de kaleme aldığı “*Salambô*” romanının ana hatlarını belirlediği Gabriele D’Annunzio imzalı film metni (Reich, 2013: s. 34) İ.Ö. III. yüzyılda Roma ile Kartaca arasında yaşanan Pön Savaşları (İ.Ö. 218 – İ.Ö. 201) sırasında korsanlar tarafından kaçırılıp ardından Kartacalılar’a satılan ve Kartacalılar’ın Moloch Tapınağı’nda kurban edilecekken *Fulvio Axilla* isimli Romalı bir soylu –casus– tarafından kurtarılan *Cabiria*’nın öyküsünü anlatır (Kemp, 2014: s. 28-29).



**Sahne 5:** “*Cabiria, Visione Storica del Terzo Secolo A.C. [Cabiria: İ.Ö. III. Yüzyılın Tarihsel Görünüşü]* (Pastrone, 1914)” filminde, Kartacalıların tanrısı Moloch için yapılan kurban töreni sahnesi.

XIX. yüzyıldan bu yana Kartaca tarihine ilişkin romantik ve egzotik içerikli oryantalist yaklaşımların bir yansıması niteliğindeki filmin alt başlığında yer alan tarihsel bir görünüm sunma iddiası pratikte ihtişamlı bir görsellikle buluşturulurken; 1910’lar İtalyası’nda yükselişte olan milliyetçilik, filmin metnini belirleyecek bir diğer düşünsel hattı hazırlar. Roma’nın bir dönemki ezeli rakibi Kartaca, İtalya’da milliyetçi hareket içinde yer almış olan Gabriele D’Annunzio’nun senaristliğinde ve Giovanni Pastrone’nin yönetmenliğinde, 1911-1912 yıllarının Trablusgarp’ına (Libya) dönüşür. İtalya’nın



Akdeniz’de egemenlik kurma mücadelesinin kristalize olduğu Libya’nın işgali olayı, Cabiria’da simgesel bir dille işlenir. “Erdemli Roma” ile “yozlaşmış Kartaca” arasındaki Pön Savaşları çekişmesinin beyaz perdeye aktarıldığı bu Roma-Kartaca çekişmesi konulu filmler ve bu filmlere konu olan dönemin ünlü romanları, İtalya’daki milliyetçi ideallerin yaygınlaştırılmasında önemli rol oynarlar (Morcillo, 2015: s. 136).

Cabiria içeriğinde yer alan bir diğer tarihsel/kurgusal figürün İtalyan milliyetçi sanat çevrelerinde dolaşımının başlangıcı olması bakımından da önem taşır. Filmde, soylu Cabiria’yı Moloch’a kurban edilmekten kurtaran –İtalyan aktör Bartolomeo Pagano tarafından canlandırılan– Afrikalı köle *Maciste*, ilerleyen dönemde “Maciste filmleri” olarak anılacak bir furyayı esinler. Toplamda 52 film boyunca kullanılan bu Hercules benzeri dev cüsseli karakter, İtalyan Faşizmi’nin egemen olduğu dönemde (1922-1943) Benito Mussolini kültürünün oluşturulmasında kullanılan popüler kaynaklar arasında tutulmuştur (Celli ve Cottino-Jones, 2007: s. 13; Reich, 2015: s. 187-237).



**Figür 1-2:** *Maciste* karakteri İtalyan sinemasında olduğu kadar, dünya sinema çevrelerinde de uzun yıllar boyunca popülerliğini korumuştur. Sağda (Figür 1) “Maciste imperatore [=İmparator Maciste] (Brignone, 1924)” filmi için hazırlanmış poster (“Maciste imperatore”, 2018) ve solda (Figür 2) Maciste karakteri için hazırlanmış bir kart (“Bartolomeo Pagano aka Maciste”, 2018) görülmektedir.

Maciste’nin Mussolini ile en çok benzeştiği “Maciste imperatore [=İmparator Maciste] (Brignone, 1924)” filmi ise jestlerinden ünlü pozlarına dek Mussolini’nin sinematografik sunumu niteliğindedir. Filmde, kurgusal *Sirdagna* ulusunun zalim

diktatörünü devirerek halkın desteği ile yönetime gelen Maciste, Benito Mussolini'nin dramatize bir temsili olarak beyaz perdede boy gösterir (Gundle, 2016: s. 43-45; Forgacs ve Gundle, 2007: s. 237-238; Reich, 2013: s. 191-192). İktidara geldiği tarihten itibaren diğer birçok sanatsal alanın yanında sinemada da güçlü bir hegemonya kurmaya başlayan Mussolini ve onun yönetimindeki Faşist hareket iktidar gücünü yitireceği 1940'lı yılların ortalarına dek Maciste filmlerinde güçlü bir biçimde sahnelenmiştir (Moliterno, 2008: s. xxxii-xl).

Belirli bir tarihsel dönemi, olayı ya da figürü dramatize eden yapımların barındırdığı temsiller, ilgili yapımların hazırlandığı dönemlerin dışsal etkilerinden bağımsız düşünülemeyecek denli önemli birer gösterge sayılmaktadır. Tarihsel-olanın gösteriye eklememesi sürecinin salt belirli bir tarihyazım ürününün izleyiciye sunulması ediminden ibaret kalacağını beklemek güçtür; zira gösteri kendine has hatlar çerçevesinde tarihsel-olanın ancak temsillerini sunar ve bu sunumu –gösteri ile tarihsel anlatının birbirine karıştığı– girift bir metodoloji ile gerçekleştirir. Bir dramatik yapımdaki işaretlerin konumlandırılmaları, mesaj yüklü görsel temsiller haline getirilmeleri ve tarihsel figürler etrafında biçimlenen kurgusal bir film mekânının parçaları kılınmaları, en az o filmin metninin kaleme alınması işi kadar önemlidir. Bununla birlikte, şüphesiz, sinema ile televizyon yapımları arasındaki sunum ve gösteri farklılığı, barındırılan farklı imaj ekonomileri noktasında göze çarpan antagonizma ve yine belirgin farklılıklar ile birbirlerinden ayrılan görme rejimleri, televizyonun imaj ekonomisinin anlaşılması adına sinemayı bir ön-bileşen olarak ele alıp araştırmaya izin verse de beyaz ekranı başlı başına ayrı bir apparatus olarak ele almayı da zorunlu kılmaktadır. Bu suretle, televizyon –ve özelde Türk televizyon yayıncılığı– ilerleyen bölümlerde kendi özgül yapısı ve ilişkileri bağlamında tartışılmaya çalışılacaktır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRKİYE’DE TELEVİZYON YAYINCILIĞININ DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

#### 1. TÜRKİYE CUMHURİYETİ’NDE TELEVİZYON YAYINCILIĞININ DOĞUŞU

Gündelik kültürün temel tüketim nesnelere ve iletişim araçlarından biri olarak sunulan televizyon, 1930’lu yıllarda evlerde “radyonun yerini alarak” yaygınlık kazanmaya başladığı dönemden itibaren, modern kent kültürünün sembol nesnesi olma yolunda emin adımlarla ilerlemeye başlamıştır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında katedilen teknik ilerleme çerçevesinde, görüntülerin elektronik impulslara dönüştürülerek iletilebilir hâle getirilmeleri temelinde geliştirilen “telectroskop” ve “telefotograf/fototel” tasarımlarına dayanan televizyon, gündelik kültür içinde var olan insanın görüntüler dünyasına “anında erişimine” imkân verdiği ölçüde büyümlü bir nesne olarak görülmüştür. Nazi Almanyası’nda yapılan 1936 Olimpiyatları’ndan Büyük Britanya Kraliçesi II. Elizabeth’in 1953 yılında gerçekleştirilen taç giyme törenine ve 1954’te İsviçre’de yapılan Dünya Futbol Şampiyonası’na dek varan canlı yayınlar ile, televizyon, izleyicileri gözündeki büyüleyiciliğini kat be kat artırmayı başarmıştır. Artık 1970’lere gelindiğinde ise en temel “boş zaman” değerlendirme aygıtı durumuna gelen televizyon, kendi etki alanına ve izleyici kitlesine sahip, XX. yüzyılın ikinci yarısının hâkim kültür nesnesi durumuna gelmiştir (Hickethier, 1996: s. 177-200).

Türkiye özelinde ise televizyonun serüveni özgül parametreler barındırmaktadır. Mekân, yapım ve gösterim çerçevesinde Türk izleyicilerine görsel-olana ilişkin devrimsel boyutlarda sarsıcı bir deneyim sunan sinemanın etkileri ile biçimlenen gündelik gösteri, XX. yüzyılın ikinci yarısında televizyon ekranının *evlere girmesi* ile daha önce benzeri görülmemiş bir boyuta ulaşmıştır. Gösterinin zaman ve mekân kısıtlamalarını kırarak

gündelik alana nüfuz etmesi, imaj ekonomisinin de daha öncesinde hiç olmadığı kadar işlevsel hâle getirilmesine ön ayak olmuştur. Türk televizyon yapımlarını, dünyanın başka bölgelerinde gerçekleştirilen televizyon yapımlarından farklı kılan, dayandığı tarihsel zemin ve varlığını sürdürdüğü tarihsel süreçtir. Televizyonun Türk toplumu için sinemanın yerini alamayacak denli basit bir cihaz olarak görüldüğünü okuyabildiğimiz 1940’lar dünyasından bu yana alınan yol ve bu yol üzerinde uğranan duraklar, “Türk televizyonunu” yabancı türdeşlerinden ayırmaya yeter özgül kodlar barındırır. Askerî müdahaleler, siyasal çatışmalar ve teknik ikmalin Batı’ya göre yavaş işleyen sureti, Türk televizyonunu çevrelemiş, biçimlendirmiş, var etmiştir.

Sinemanın karakteristik görselliğine karşı yepyeni bir görme rejimi ile yola çıkan televizyon ekranı, Türkiye Cumhuriyeti tarihi dahilindeki siyasal manevralardan bağımsız değerlendirilemeyecek bir surettedir. Bununla birlikte, televizyon üzerindeki politik etkilerin tablosunu çizebilmek, Türk sinema yapımcılığı üzerine girişilen denetim, sansür ve yasakların irdelenmesi ile imkân kazanacaktır.

Erken Cumhuriyet’in “bir sosyal terbiye aracı olarak” sinema ve sinematografların kullanımı üzerine giriştiği politizasyon ve yaptırımlar (S. Vardar, 2016: s. 29-37) – çalışmamızın devamında da ele alacağımız üzere– özel televizyon kurumlarının kurulmaya başlanacağı 1990’lı yılların ortalarına dek kamu teşekkülleri tekelinde devam edecek bir sürecin önemli unsurları olarak anılmaya değerdir. Henüz 1923 gibi erken bir tarihte çıkarılan “*Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamnâme*” ile Ankara ve İstanbul’da kurulan denetleme komisyonlarının denetimine, sansürüne ve yasaklama yetkisine bırakılan sinema eserlerinin (Â. Ş. Onaran, 1994: s. 15-34) 1930’lu yıllara gelindiğinde propagandist bir fonksiyon kazandırılmak üzere biçimlendirilmesi gerektiği tartışmaları rastlantısal bir süreç değildir. “Hilmi Malik (Evrenol)” imzasıyla kaleme alınmış “*Türkiyede Sinema ve Tesirleri*” metni bu anlamda önemli bir tarihsel parametreyi simgelemektedir. “*Hakimiyet-i Milliye*”, “*Türk Yurdu*” ve “*Ülkü*” dergilerinde yazılar yazmış, 1930’lu yıllarda yazınsal üretimi ile oldukça çarpıcı bir sima olmuş (Varlık, 2009: s. 216) Hilmi Malik’in 1933’te yayınlanan bu metni, Türkiye’de görsel yayıncılığın kurumsallaşmasının ilk evrelerinde, içerdiği öğrenci anketleri, sinema

istatistikleri, propaganda vasıtaları ve denetim mekanizmaları hakkında verdiği detaylı sayısal bilgiler minvalinde önemli bir yere sahiptir. İlgili metnin “Menfi tesirler” başlıklı sekizinci bölümünde, Hilmi Malik, sinema filmlerinin çocuklarda uyku sorunlarına sebep olabildiği ifadeleriyle değerlendirmelerine başlar ve devamında şiddet içerikli yapımların çocuk gelişimindeki zararlı etkilerine değinip “dışarıdan gelen” sinema filmlerinin Türk çocukları ve gençlerini olumsuz yönde etkileyeceğini öne sürer. Buna karşılık, sinemanın, zararlı etkilerinden arındırılması adına “kuvvetli bir kontrol altına” sokulması gerektiğini savunur. Hilmi Malik değerlendirmelerini salt olumsuz etkiler etrafında şekillendirmez; ilgili metnin “Müsbet Tesirler” başlıklı dokuzuncu bölümünde, sinema filmlerinin dünya insanları, hayvanları ve yaşayışları hakkında bilgiler veren bir suret de barındırdığına değinir. Aynı bölümde geçen bir vurgu –özellikle çalışmamız adına– önem taşımaktadır: Hilmi Malik iyi bir filmin insanı alakadar edeceğini ve “ona dair tarihî kitaplar okumaya” sevk edeceğini savunur. Bu çerçevede de “*Her şeyi avucu içine alan ve yoğuran yüce Türk inkılâbı*”nın halkın terbiyesinde önemli roller oynayan sinemayı da es geçemeyeceğini/geçmemesi gerektiğini belirtir (Malik, 1933: s. 5-47). Beyaz perdenin politik eksen merkezine yerleştirilmesi, 1939’da Türkiye’ye gelen bir Amerika Birleşik Devletleri heyetinin hazırladığı “*Maarif İşleri*” başlıklı raporu ile geliştirilir ve böylece televizyon-öncesi dönemin görsel algı ve sunum sorunsalının sosyo-politik konjonktürden ayrı düşünülmemeyeceği bir kez daha vurgulanır:

“Büyük bir tesis masrafı ile mütemadi bir masarife mütevakkıf olan vasıtalar da radyo ile sinema makinelerile mücehhez kamyonlardır. Bu sonuncu vasıta Birleşik Amerika Devletlerinde halk terbiyesinde, bilhassa orman muhafazası ve ziraat teşmil hizmeti hususlarında şayanı dikkat bir muvaffakiyetle kullanılmaktadır. Türkiyede de bu hususta aynı muvaffakiyetin elde edilmemesi için hiçbir sebep yoktur. (Kolektif, 1939: s. 28)” (Sic)

Sinematografin bir kitlesel medya cihazı olarak kullanımı sorunsalının tartışıldığı Türkiye Cumhuriyeti Erken Dönemi’nde ikincil bir araç olarak radyonun yanı sıra II. Dünya Savaşı sonrasında tanış olunacak televizyon ekranının manipülasyonu da önemsenmiş ve ilgili politikalar bu minvalde oluşturulmuştur. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde, 1924 tarihli *Telgraf ve Telefon Kanunu* çerçevesinde Posta Telgraf Telefon Teşkilatı’na bağlı olarak, 1927 yılında başlatılan ilk radyo yayınları, 1940’da yapılan bir

düzenleme ile Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü bünyesinde yürütülmüş, televizyon öncesi işitsel kitle iletişimin temel aracı olmuştur. Özellikle 1945'ten itibaren siyasal bir mücadele sahası hâline getirilen radyonun etrafında dönen tartışmalar (Bozkurt, 2009: s. 141), o yıllarda kaleme alınan kimi değerlendirmelerde –alınan pratik sonuçlar itibarıyla– “*radio ve sinemanın fakir bir akrabası* (Tolunay, 1946: s. 38)” olarak görülüyor olsa da televizyonu hayranlıkla beklenmiş ve karşılanmış (Kolektif, 1949: s. 30) bir medya aygıtı olarak ilerleyen yılların politik çatışmaları içerisine dahil edecektir.

Mustafa Santur'un II. Dünya Savaşı yıllarında gerçekleştirdiği seyahatleri esnasında televizyon aygıtı ile tanışması, Türkiye'de televizyon yayınları tarihinin önemli dönüm noktalarından birine tekabül eder. II. Dünya Savaşı sona erele henüz üç yıl geçmişken, 1948'de, bu kez televizyon aygıtının teknik detaylarını öğrenebilmek adına Avrupa'ya giden Santur, Türkiye'ye dönüşü ile birlikte, televizyon ekranını, hakkında pek kimsenin bilgi sahibi olmadığı topraklarda geliştirme çalışmalarına başlar. Akademik çalışmalarını yürüttüğü İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesindeki bir diğer önemli girişimi *İTÜ TV* böylesi bir mesainin neticesinde tesis edilir. Santur'un 1951 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Elektrik Fakültesi Dekanlığı'na, *televizyon yayını başlatmak* adına sunduğu resmî talep doğrultusunda kurulan bu ilk televizyon kanalı, Philips şirketinin bağış usulü ile sunduğu alıcı ve kamera aygıtları ile –kısıtlı bir frekans alanı dahilinde dahi olsa– yayın hayatına başlar. Bu ilk heyecanlı girişim başarıların yanı sıra yetersizliklerin de bir bileşkesi durumundadır. Philips şirketinden alınan alıcı aygıtlarına rağmen, 1950'li yıllar Türkiye'sinde televizyon yayınının takip edilmesine imkân sağlayacak bir anten bulabilmek imkansızdır. Üstelik antenlerin gerekli yerlere konumlandırılması işini üstelenecek teknik ekiplerin de noksanlığı söz konusu olduğunda, görev minarelere anten dikecek işçilere kalır, fakat ağır kış şartları bu dikilen minarelerin verimli kullanımına yine engel teşkil edecektir. Süren çalışmalar neticesinde, 18 Mart 1956'da Türkiye Cumhuriyeti tarihinin ilk televizyon yayını gerçekleştirilir; ekrana taşınan ilk görüntüler ise Cağaloğlu Öğrenci Kulübü'nde düzenlenen “İstanbul Kültür Konferansı” olur. “Gönüllülerin amatör ruhu” ile kazanılan bu başarı, Adem Yesari'nin televizyon için hazırladığı ilk dramatik yapım olan “Mektup” ile bir üst merhaleye taşınır. Kazanılan başarılar, televizyon ekranına artan ilgiyi de beraberinde getirir; 1953'te sadece 30 anten

mevcutken, bu sayı 1955'te 40'a, 1957'de ise –yaklaşık olarak– 170'e yükselir. Üç yıl daha devam eden bu başarılı süreç, stüdyonun 2 Mayıs 1960'ta, saat 16.00'da polis tarafından mühürlenerek kapatılması sonrası kısa süreli bir sessizliğe gömülse de 1960 Askerî Darbesi sonrası, Ekim 1960'da yayın hayatına devam eder (Ceylan, 2010).

27 Mayıs 1960 tarihi Türkiye siyasî tarihi için olduğu kadar, Türk televizyonculuk tarihi için de önemli bir dönemeç sayılmaktadır. Darbenin ardından hazırlanan ve 9 Temmuz 1961'de kabul edilen yeni anayasanın 121. Madde'si uyarınca kamu teşekkülü sayılan radyo ve televizyon istasyonları özerk bir yapıya büründürülmüştür:

“MADDE 121 – Radyo ve televizyon istasyonlarının idaresi, özerk kamu tüzel kişiliği halinde kanunla düzenlenir.

“Her türlü radyo ve televizyon yayımları, tarafsızlık esaslarına göre yapılır.

“Radyo ve televizyon idaresi, kültür ve eğitime yardımcılık görevinin gerektirdiği yetkilere sahip kılınır.

“Devlet tarafından kurulan veya Devletten mali yardım alan haber ajanslarının tarafsızlığı esastır (Resmî Gazete, 20.07.1961: s. 4650).”

Yeni anayasa ile hem kamusal hem de özerk bir kimlik kazanan televizyon istasyonlarının gelişimi, 1 Mayıs 1964 tarihinde *Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu*'nun (TRT) kurulması ile hız kazanarak devam eder. TRT'nin özerkliğinin siyasal çatışma dönemlerinde bir sorunsal olarak kabul edilmesi ve televizyon ekranının birbirine karşıt siyasal parti bürokratları tarafından paylaşılabilmesi, 12 Mart 1971'de gerçekleşen “örtük” askerî müdahale sonrası 20 Eylül 1971 tarihinde 121. Madde'de yapılan de9-ğişiklik neticesinde TRT'nin özerkliğinin kaldırılmasına sebep olmuştur (Mutlu, 1999: s. 19-21).

Bu noktada, radyo ve televizyonun 1960-öncesi süreçte parti siyasetine angaje birer organ haline getirilmeleri sebebiyle 1961 Anayasası'nda özerk kılınmaları hususu; 1960-sonrası süreç ile kimi benzerlikler içermektedir. TRT'nin –siyasal– kamuoyu oluşturma işlevine dayalı düsturunun (Geray, 1971: s. 35) tarihsel izleğini, 21 Temmuz 1946 seçimleri sonrası şiddet kazanan politik ortam içerisinde, radyonun siyasal partilerin faydalanmasına müsait bir yapıya dönüştürülmesi (Eroğul, 1990: s. 28-29) evresinde

sürebilmek mümkündür. Buna karşılık, 1961 Anayasası ile radyo ve televizyon istasyonlarına gelen özerklik yine aynı siyasal yaptırımların hedefi olmaktan kurtulamamıştır. TRT'nin özerkliğinin 1960-1971 arası evrede mevcut olan siyasal partilerce tartışma konusu hâline getirilmesi, Mümtaz Soysal'ın ifadeleriyle, özerk sayılan TRT ve üniversitelerin “12 Mart'a yol açan olayların baş sorumluları” olarak görülmelerine yol açmıştır. Nihayetinde gerçekleşen askerî müdahale sonrasında, 1972'de, 121. Madde'de yapılan değişiklik uyarınca radyo ve televizyonun “özerklik” düsturu kaldırılmış, yerine görece daha dar çerçeveli ve manipüle edilmeye müsait “tarafsızlık” düsturu getirilmiştir (Soysal, 1979: s. 277-284).

Türk televizyonculuğunun 1971 Askerî Müdahalesi sonrasındaki süreci bu minvalde önemli bir parametreye tekabül eder. Başlangıçta oldukça kısıtlı imkânlarla var edilen televizyon istasyonlarının, görselin kamuoyu oluşturucu etkilerinin idraki ile birlikte önemsenmesi ve siyasal mücadelenin alanı kılınması, bu istasyonlar için iki karşıt yözlü bir tablonun biçim kazanmasına vesile olmuştur. “Televizyon ekranında daha çok görünmeye” dayalı rağbet, televizyon ekranını kitle iletişimin etkili bir parçası haline getirdiği gibi, aynı ekranın yönetimine ve denetimine girişen odaklar için önemli bir dayanak noktası teşkil etmiştir.

## 2. TELEVİZYON YAYINCILIĞININ YÜKSELİŞİ VE GELİŞİMİ

Televizyon ekranlarının hanelerde yaygınlaşmaya başladığı 1970'li yıllar, gündelik kültürün ekran odaklı dönüşümünü tartışabilmek adına önemli veriler içerir. İzmir ve İstanbul'da televizyon yayın istasyonlarının kurulduğu 1970-1971 yıllarından itibaren artan izlenme oranları, Kıbrıs Barış Harekâtı haberlerinden, Eurovision Şarkı ve Beste Yarışması'na dek uzanan geniş bir yayın yelpazesine ulaşılması ile artmaya devam etmiştir. Öncesinde belirli zamanlarda gerçekleştirilen televizyon yayınlarının 1974'te haftanın her günü izleyicilerle buluşturulması ve böylece TRT yayıncılığının ülke nüfusunun %55'lik dilimine (19 milyon) ulaşması (<http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx> ) bir kitle iletişim aygıtı olarak *beyaz camı* orta sınıf vatandaşlar için önemi haiz –ve basit verili– bir enformasyon aygıtı hâline getirmiştir. Televizyonun izlenme oranlarındaki bu artış, sinema salonları için –Nilgün

Abisel'in nitelendirmesi ile– bir “bunalımın” başlangıcı anlamına gelmiştir. Abisel'e göre; seyirci toplayamayan sinema salonlarının kapanmaya başlaması, düşük bütçeli seks filmlerinin erkek seyircilere odaklanarak yeni bir tüketici kitlesi yaratmaya girişmesine sebep olmuştur (Abisel, 2005: s. 75). Amerika Birleşik Devletleri'nde Hollywood film stüdyolarının henüz 1950'li yılların sonlarında yaşadığı *televizyon kaynaklı* malî bunalım (Özön, 1964: s. 249-251; Wasko, 2003: s. 127-134) Türk sinemasında ancak 1970'li yıllarda görülmeye başlanmıştır.

Türk televizyon yayıncılığının ilk yıllarından bu yana iktidar kurumlarına angaje bir yapı arz etmiş olan TRT'nin bu metinsel anlatı ve temsillerinin boyutlarını izlemek adına takip edilecek yol salt haber bültenlerinden ya da verili bir metnin kamera karşısında okunduğu seçim veya darbe bildirilerinden oluşan unsurlar ile döşenmemiştir. Devlet teşekkülü bir televizyon kanalı olarak TRT'nin yayın hayatının başlangıcından itibaren uzun yıllar boyunca gösterilen “açılış” ve “kapanış” seremonileri ile bu seremonilerde kullanılan “asker” ve “bayrak” sembolleri (<http://www.trtarsiv.com/izle/130198/trt-nin-istiklal-marsi-ile-yayin-acilisi>) televizyon ekranının gerçek bir “ekran” olarak ekseriyet ile kullanıldığı bir dönemin açıklanabilmesini kolaylaştırır; keza “devletin ekranı” salt siyasal ve sosyal gelişmeleri değil; –Michael Billig'in de değindiği üzere– ulusa ve resmî yapıya ilişkin işaret ve sembolleri de içeren köşeli bir suret gösterir (Billig, 1995: s. 39-40). Türkiye'de, özellikle çok-kanallı yayıncılık evresine geçildiği 1990'lı yılların başlarına dek aşına olunan bu yayıncılık geleneği, yayın başlangıcı ve sonunun artık belirsizleştiği –ve bir bakıma ortadan kalktığı– günümüzde tarihin nesnelere durumuna gelmiştir; fakat işaret gösteriminin tek sunum metodu seçili metinleri doğrudan okumak olmadığı gibi, tek sunum mekânı da bu metinlerin okunduğu görüntüler veya seremonilerden ibaret kalmamıştır.

Türkiye'de izleyici kitlelerinin dizi filmler ile tanışmasının miladını, televizyonun yaygınlaşmaya başladığı 1970'li yıllara dek götürebilmek mümkündür. Şiddetli siyasal çatışmaların TRT'nin kurumsal yapısı içerisinde de fark edildiği 12 Mart 1971 Askerî Müdahalesi sonrasında, TRT genel müdürlüğüne getirilen Tuğgeneral Musa Öğün'ün döneminde teknik ilerlemenin yanı sıra dizi filmlerin gösterilmeye başlanması, izleyici

için yeni nesil bir gösteri evresinin başlangıcı olmuştur. Özellikle *Kaçak*, *Sirk Dünyası*, *Uzay Yolu* gibi ABD yapımı dizilerin geniş bir popülerlik elde ettiği böylesi bir dönemde; bu ithal diziler arasında yer alan *Görevimiz Tehlike* dizisi aşırı Amerikan milliyetçiliği içeren metinsel yapısının yanı sıra “kötü adama” dair kullandığı ayrıştırıcı ve ötekileştirici temsiller sebebi ile mecliste tartışma konusu edilmiştir (Devran, 2011: s. 67-71). “Temsil”, “işaretler” ve “ideoloji” bağlamındaki önemlerinin fark edilmeye başlandığına dair önemli ipuçları yakalayabilmenin mümkün olduğu 1970’li yılların ilk yarısı, Orgeneral Faruk Gürler’in cumhurbaşkanlığına adaylığı sürecinde bir askerî vesayet ile yönetilen TRT’nin “Gürler’i cumhurbaşkanı seçtirmek” adına ekranlarda uzun süren törenlerin ve propaganda kayıtlarının gösterilmesine de sahne olmuştur (Cem, 1976: s. 24).

Dönemin sonunda, 12 Eylül 1980’de gerçekleşen askerî darbe ve sonrasında hazırlanan yeni anayasa, televizyon yapımlarının denetlenmesi, sansürlenmesi ve engellenmesi hususlarında ciddi adımlar atıldığı kilit bir dönem olması hasebiyle önemlidir. Örtük sayılabilecek bir askerî müdahalenin ardından, Nihat Erim’in başbakanlığında kurulan geçici hükümetin 1973’te sona ermesi ile canlanan partiler siyasetinin 1980’e yaklaşırken içine düştüğü “koalisyon krizi” ile gittikçe şiddet kazanan sağ ve sol siyasî grupların katliamlara varan silahlı çatışmalarının neticesinde yaşanan 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi (Birand, 1984: s. 53-75) televizyonun temsil gücünü de önemli ölçüde dönüşüme uğratmıştır. Darbe sonrası gerçekleştirilen referandum sonrası yürürlüğe konan 1982 Anayasası’nda yer alan 133. Madde uyarınca radyo ve televizyon yönetimi devlet tekeline kalmaya devam etmiştir. Radyo ve televizyon işletmelerinin kurulmasının “Devlet eli ile” gerçekleştirilmesinde karar kılınmıştır. Bununla birlikte, televizyonun genel ahlâka temas eden bir fonksiyonu olarak görüldüğü anayasa ifadelerinden anlaşılan sosyal temsil ve manipülasyon boyutu, 1982 Anayasası’nın ilgili maddelerince kanun kapsamında değerlendirilmiştir:

“MADDE 133. – Radyo ve televizyon istasyonları, ancak Devlet eli ile kurulur ve idareleri tarafsız bir kamu tüzelkişiliği halinde düzenlenir.

“(Kanun; Türkiye Devletinin varlık ve bağımsızlığını, ülkenin ve milletin bölünmez bütünlüğünü, toplumun huzurunu, genel ahlâkı ve Anayasanın 2 nci maddesinde belirtilen



Cumhuriyetin temel niteliklerini koruyacak tarzda yayın yapmasını düzenler ve Kurumun yönetim ve denetiminde, yönetim organlarının oluşturulmasında ve her türlü radyo ve televizyon yayınlarında tarafsızlık ilkesini gözetir.

“Haber ve programların seçilmesi, işlenmesi, sunulması ve millî kültür ve eğitime yardımcılık görevinin yerine getirilmesi, haberlerin doğruluğunun sağlanması esasları, organların seçimi, görev, yetki ve sorumlulukları kanunla düzenlenir. (Resmî Gazete, 09.11.1982: s. 38)”

Radyo ve televizyon işletimindeki “Devlet eli” vurgusu Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu’nda cisimleşmiş, kurumun görsel ve işitsel yayınlar üzerindeki tasarruf yetkisi “millî kültür ve eğitime yardımcılık” görevi çerçevesinde ele alınmıştır. İlgili kanun maddesinde radyo ve –özellikle– televizyonun sosyal öznenin ahlâkî argümanlar ile baskılanmasındaki rolü fark edildiğinde ve bu sorunsal üzerine düşünüldüğünde, 1980-Sonrası Türkiye’sinin kitlesel medya algısının temel kodları anlaşılabilirlik kazanacaktır.

Gerçekleştirilen darbenin ardından yürürlüğe konan *24 Ocak Kararları* doğrultusunda atılan neo-liberal adımlar ve 1980-1983 yılları arasında IMF ve Dünya Bankası ile yapılan anlaşmalar (Özçelik, 2012: s. 77-78) yazılı basını, başat basım materyali olan kâğıda getirilen ciddi zamlar ile, büyük sermaye sahibi gruplara angaje olmak zorunda bırakırken (Dündar, 2016: s. 129) yaygınlaşmakta olan televizyon sosyal ve siyasal işlevi pekişme imkânı bulmuştur. Bu işlevselleşme sürecinde, 1983’te kurulan *Radyo ve Televizyon Üst Kurumu*’nun da etkisi ile (Bozkurt, 2009: s. 142) askerî yönetimin etkin bir propaganda aygıtına dönüşmüş olan televizyon ve televizyonun tek kanalı TRT, özel radyo ve televizyonların kurulacağı 1990’lı yıllara dek, yönetimdeki askerinin sözcüsü ve açıklamalarının doğrudan aktarıcısı olmaktan öteye gidememiştir (Durna ve İnal, 2010: s. 124). Televizyonun 1982 yılı itibarıyla artık renkli yayına geçmesi (Hürriyet, 23.04.1982: s. 13) ve 6 Ekim 1986’da TRT’ye bağlı ikinci bir kanalın açılması ile ekranın albenisi arttıkça, yayın akışı da dönüşüme uğramıştır. Başlangıçta salt yabancı yapım şirketlerinden ithal edilen dizi film ve programların gösterildiği TRT ekranları, 1983-1987 aralığında yerli yapım şirketlerini teşvik amaçlı politikalar izlemeye başlamıştır. Bu yerli özel yapım şirketlerinden, televizyon için yeni yapımlar sunmalarının yanı sıra ithal edilen yabancı televizyon dizilerini seslendirmeleri de

beklenmiştir. Bu çerçevede hazırlanan ilk özel yapımlar olan “*İcraatın İçinden*” ve “*Bay Alkolü Takdimimdir*” dizi programları ile Mehmet Ali Birand’ın “*32. Gün*” dizi programı TRT’nin yeni derisinin izlerini taşır. TRT’den sorumlu devlet bakanlığı görevini yürütmüş olan Adnan Kahveci’nin “özel televizyonculuğa” geçilmesi gerektiğini belirten ifadeleri, PTT’nin yayıncılık alanındaki gücünün TRT ile rekabete girebilecek boyutlara ulaştırılması ve ardından TRT’nin tüm yayın yetkisinin PTT’ye devredilmesi (Mutlu, 1999: s. 62-63) 1990’lı yılların büyük dönüşümlerinin arifesinde Türk televizyon yayıncılığının gelişimini gösteren önemli anekdotlardır.

Türk televizyon yayıncılığı için 1990-sonrası süreç önemli bir aşamaya tekabül etmektedir. Özel sermayeye dayalı televizyon yayıncılığının başlangıcı olarak kabul edilen 7 Mayıs 1990 tarihinde *Magic Box* şirketine bağlı *Star 1* isimli televizyon kanalı TRT’ye alternatif ve rakip yeni bir kanal olarak ekranlarda belirmiştir. “Ticarî televizyonun” kristalize olmaya başladığı bu dönem, televizyon kanalının aynı zamanda bir ticarî alan olmaya başladığı önemli bir dönemeç sayılmaktadır. TRT ile Star 1 arasında yaşanan bu rekabet, reklam tartışmaları üzerinden, 1990 yılının Ağustos ayında, mahkemeye dek taşınmıştır (Serim, 2007: s. 236-237). Diğer yandan, Star 1 kanalının “*Sizin için*” ve “*Sizin televizyonunuz*” türevi sloganları, televizyon ekranının izleyici ile girdiği etkileşimde yenilikçi bir yaklaşım olarak öne çıkmıştır. Yine Magic Box şirketinin 19 Ocak 1992’de yayın yaşamını başlattığı *TELEON* kanalı ile gösterinin artık ortalama televizyon seyircileri için gündelik ve olağan bir tüketim nesnesi durumuna gelmiştir (Çelenk, 2005: s. 188-193). Tüm bunlarla birlikte, 1990’lı yıllar Türk televizyon yayıncılığının en kilit konusu, 1993 başlarında, radyo ve televizyon yayıncılığına müdahale etmek, ekrandaki akışı plânlamak ve gerekli görüldüğünde sansür uygulamak üzere oluşturulan Radyo ve Televizyon Üst Kurumu olmuştur. Radyo ve Televizyon Üst Kurumu’nun televizyon yayıncılığı üzerinde kurduğu bu denetim, uzun yıllar boyunca sürecek bir etki alanı meydana getirmiştir (Kejanlıoğlu vd., 2001: s. 112-137).

Gelişimine devam eden televizyonun yaygınlaşması süreci, uydu teknolojisine yönelik atılımlar ölçüsünce ciddi bir ivmeye sahne olmuştur. Yerli bir uydu sisteminin kurulması amacıyla PTT tarafından açılan ihaleyi kazanan Fransız *Aérospace* firması ile

1990’da yapılan anlaşma önemli bir dönüm noktası sayılmaktadır. Firma tarafından üretilen iki iletişim uydusu *TÜRKSAT-1A* ve *TÜRKSAT-1B*’nin 1994’te uzaya fırlatılmaları ile Türk radyo ve televizyon yayınları yurtiçi ve yurtdışında izlenme imkânına kavuşmuştur.<sup>§</sup>

Türk televizyon yapımlarının özgül kimliğinin anlaşılması meselesi ise dominant siyasal ideolojilere yönelik anımsama girişimleri ile mümkün olacaktır. Söz konusu olan, belirli ideolojik aygıtların varlığı ve bunların Louis Althusser’in savunduğu biçimde *özel* alanda kurdukları *gizlenmiş* baskıdan (Althusser, 2000: s. 33-35) daha fazlası gibi görünmektedir. Türk televizyonunun siyasal ideolojiler ile girdiği etkileşimin, onu araçsallaştırmasının da ötesinde, siyasal tabanlar açısından “onun tarafından araçsallaştırılmayı” da içerebilecek geniş bir uzamda söz konusu olduğunu görebilmek için, beyaz ekranda sunulan imaj akışının siyasal propaganda temsilleri için birer mücadele alanı olarak görüldüğü gerçeği önemli bir gerekçe olarak görülmeye değerdir. Beyaz ekranın araçsallaştırılabilir ve araçsallaştırabilir gücünü 1961 Anayasası’nı hazırlayan komisyonun en önemli isimlerinden Muammer Aksoy’un vurgusu önemlidir; TRT’nin özerkliği sorunsalına ilişkin olarak verdiği demecinde, Aksoy, ekranın siyasal alan üzerindeki güçlü etkisinin aynı zamanda özerkliğini kaldırmaya yönelik tehditlerin başat motivasyonu olduğunu belirtirken (Aziz, 1991: s. 91-92) televizyonun Türkiye siyasal tarihi üzerinde görülen kitlesel ve siyasal etkilerine ilişkin olarak ciddi bir tablo da çizmektedir. Televizyonun –radyo ile birlikte– kamuoyu oluşturma konusunda üstlendiği rolün çarpıcılığı, yazılı ve web ortamlı medya ile kurulan karşılaştırmada öne çıkar. Sözgelimi, seçim dönemlerinde, yazılı medyanın kontrol edilebilirliğinin ötesinde, televizyon es geçilemez ve kayıtsız kalınamaz görüntüler ile karar alım sürecinde etki gösterir. Yazılı bir iletişim nesnesinden ilgili politik süreç takip edilirken satırlar arasında geçiş yapmak okurun tasarrufundadır; fakat televizyon –ve radyo– devreye girdiğinde bu tasarruf neredeyse imkansızlaşır (Lau ve Redlawsk, 2006: s. 75). Bu durum, televizyonu da diğer medya araçları gibi siyasîler ile toplum arasında bir köprü durumuna getirir

---

<sup>§</sup> “TÜRKSAT-1A” uydusu, Fransa’nın Afrika’daki füze atış üssü Kourou’dan fırlatıldığı 24 Aralık 1994 tarihinde, üçüncü katında meydana gelen bir aksaklıktan ötürü uzayda imha edilmiş; başarılı bir biçimde 11 Ağustos 1994’te yörüngeye yerleştirilen “TÜRKSAT-1B” uydusu, 10 Ekim 1994’ten itibaren hizmet vermeye başlamıştır (Özön, 2000: s. 720-721).

(Cuilenburg, 2009: s. 102). Televizyonun görüntülerden güç alan kimliğini, Türk siyasal süreçleri çerçevesindeki etkilerinde algılayabilmek pek zor değildir. Partiler arası mücadelenin kızıştığı dönemlerin mücadele sahası hâline gelen TRT ekranı için, 1980’li yıllarda önemli edebiyat uyarlamalarının televizyon izleyicileri ile buluşan Tarık Buğra da 9 Ekim 1988 tarihli ve “*Gündem Dışı*” başlıklı bir yazısında TRT özelinde Türk televizyon yayıncılığının tarihçesinin iktidar dönemlerinden bağımsız değerlendirilemeyeceğini vurgulayıp bunu gözden kaçırın izleyicinin hâlini bir “*süper miyopluk*” olarak nitelemiştir (Buğra, 2014: s. 72-77).

Televizyonun ve onun yarattığı görünümlerin dolaşımı, Türk televizyonlarında imaj ekonomisinin başlangıcını mümkün kılan önemli bir aşama olarak göze çarpar. Televizyonun modern evlerin vazgeçilmez bir parçası kılınması noktasında, sunduğu kolay erişilebilirliğin büyüü altındaki ortalama izleyicinin televizyona olan rağbeti, sinemanın finansal yapısında sarsıcı bir krize sebebiyet vermiş; bunun yanında yeni bir anlatı biçimi ve anlatıcı modeli gündelik gösterideki yerini almaya başlamıştır. Gösterinin bu minvalde işleyen tarihsel değişimi ise *tarihsel-olanın* anlatımı ve temsili meselesinden bağımsız düşünölemeyecek denli önemli bir gösteren olarak terennüm etmektedir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TARİHİ CANLANDIRMAK: TARİHSEL İÇERİKLİ TÜRK DRAMATİK TELEVİZYON YAPIM ÖRNEKLERİNDE ANLATI VE TEMSİLLER

Dramatik yapımların televizyon izleyicileri ile ilk kez buluştuğu 1970’li yıllardan itibaren değişmeye başlayan görme rejimi ve bununla bağlantılı olarak beğenilerin dönüşümü, anlatı, temsil ve işaretleri birer etken olarak gündelik hayata dahil etmiştir. TRT’nin ithal dizileri ile tanışan Türk izleyicisi için kendisini yeniden ve yeniden üretebilen imajların gücü, radyonun ve sinemanın sosyal etkilerinin de ötesinde yeni bir görsel deneyim sunmuştur. Haber bültenlerinden spor karşılaşmalarına, sinema filmlerinden tartışma programlarına dek geniş bir spektrumda faaliyet gösteren televizyon yayıncılığı, bunlar arasında görece en kompleks ve işaretler bazında en zengin örneklerini ise dramatik yapımlarda göstermiştir.

Tarih dizileri söz konusu olduğunda yöneltilebilecek en temel eleştiri, bu dizilerin tarihi “yanlış” aksettirdiği ve bu suretle yanlış bir kanıya mahal verdiği savunusu ekseninde biçimlenir. Disipliner metinlerin görmezden gelinmesi, kroniklerin dizi senaryolarının yazımı esnasında yok sayılması, tarihsel olgu, özne ve nesnelerin birbirleri arasındaki ilişkilerin bilinçli surette tahrif edilmesi, bahsini ettiğimiz eleştiri örneğinin temellerini oluşturur. Metinler görmezden gelinmiş, tarihsel gerçeklere sırt dönülmüş ve tarihsel-olanın bütünselliği bozuma uğratılmıştır; fakat bu yöndeki –ekseriyetle popüler tabanlı– eleştirilerin temelleri yeniden incelendiğinde belki de en belirleyici çarpanın, gösterinin payının es geçildiği görülebilmektedir.

Tarihsel anlatıların birer gündelik tüketim nesnesi olarak izleyicileri beyaz ekrana kenetlemesi sorunsalı, doğrudan televizyonun temel dil ve metodolojisi üzerinden anlamlandırılabilen bir çehre arz ederken; ilgililer meselenin asıl kaynağı olduğun

varsayıldıkları metin yazarlarını ve bu “ihtişamlı” yapımların yönetmenlerini suçlama eğilimi gösterirler. Oysa ne herhangi bir televizyon yapımının bir akademik metin kadar analitik olma iddiası ne de herhangi bir dizi yönetmeninin ya da senaristin bir akademisyenin olması gerektiği kadar analitik veriler ile ilişkili olma zorunluluğu vardır. Televizyonun finans dayanakları, güç ilişkileri (Sönmez, 2013: s. 79-82) ve özgün retoriği bağlamında sunduğu imaj ekonomisi, beyaz ekranı hamur kâğıttan ayıran en temel farklılıkların başında gelmektedir. Bir akademik eserin belirli bir ilişkiler ağından münezzehe olduğunu iddia edebilmenin imkansızlığı kadar, o eserin televizyon dizileri ile aynı kategoride –didaktizm minvalinde– değerlendirilebilmesi de imkân dahilinde değildir. Henüz sorunsalın en başında önemli bir değişken olarak “tüketici” faktörü, popüler/popülerlik nosyonunun sürece dahil olmasına mahal verir. Popüler öznenin tüketim alışkanlıklarının neredeyse merkezinde bulunan televizyonun dramatik yapımları ile bunlara temel oluşturması beklenen disiplinler metinler diyalektiği, nihayetinde ancak gösteriye eklenmiş bir akademiye getirecektir.

Raymond Williams’ın görüşleri doğrultusunda, asıl olarak “yeni medya (new media)” ile ilişkilendirebileceğimiz olan drama/dramatizasyon nosyonu, çalışmamızda ele alacağımız örneklerin ve tartışmaların temelinde yatan –fakat buna mukabil fazlası ile gözden kaçırılan– çarpanı oluşturmaktadır. Williams’a göre; Antik Yunan şenliklerinden orta çağ karnavallarına ve oradan da Elizabeth dönemi İngilteresi’nde\*\* deneyimlenen “izleme” edimi, XX. yüzyılın önemli gösteri nesnelere sinema, radyo ve televizyonun etkileri ile niteliksel bir değişime uğramıştır (Williams, 2014: s. 161-163). Televizyon yayıncılığının etkilerinden nasibini alan Türk izleyicisi ise 1970’li yıllardan itibaren dramatik yapımlı televizyon dizilerinin takipçisi hâline gelmiş, farklı temalarda hazırlanmış televizyon dizileri yeni medyanın sunduğu olanaklar doğrultusunda Türk izleyicisinin gündelik tüketim yelpazesindeki yerini almıştır. Henüz 1974’te ülke nüfusunun %55’ine

---

\*\* I. Elizabeth’in İngiltere tahtına oturduğu 1558 yılından 1603 yılındaki ölümü ile sona eren hükümdar dönemi süresince güzel sanatlarda, tiyatrodaki ve kartografide yaşanan gelişim ile anılan dönemdir. Refah ve barış içinde geçen bu dönem içerisinde görülen lüks tüketime yönelik eğilimden ötürü Elizabeth dönemi çeşitli çevrelerce “tüketim kültürünün” miladı kabul edilmektedir. Okuma yazma oranının 1600’lü yılların başlarında erkeklerde %30’a, kadınlarda ise %10’a yükseldiği bu dönemde; *William Shakespeare*, *Christopher Marlowe*, *William Byrd*, *Anthony van Dyck* gibi sanatçıların eserleri ile yükselen “İngiliz Rönesansı” dönemin sanatsal varlığını imlemiştir (Singman, 1995: s. 40-48, 149-153; Hattaway, 1983: s. 70-97; Elgin, 2005: s. 5).

yayın yapabilme kapasitesine ulaşmış olan televizyonun günümüzde edindiği çehre çarpıcıdır; 2013 verilerine göre uydudan 293, kablodan 139 ve karasal hattın 219 kanalın yayın yaptığı saptanmıştır. Ortalama veriler ile günde 3,9 saatini televizyon karşısında geçiren Türk izleyiciler, bu izleme oranları ile ortalama 3,5 saatlik OECD verilerinin de üzerinde bir seviyede bulunmaktadır (Deloitte Türkiye, 2014: s. 5-6).

Televizyonu konutlarının önemli bir parçası kılmış Türk izleyiciler için dizi filmler içerisinde tarihsel içerikli yapımlar, diğer türlere göre çok daha fazla ideolojik temsil, işaret ve anlatı içermelerinin yanında, akademik tarih çevrelerinde ciddi tartışmalara konu olmaları bakımından da önem arz etmektedirler. Bu halleri ile tarihsel içerikli dramatik yapımları dönemlendirerek öne çıkan belirli biçimsel farklılıkları doğrultusunda kategorilere ayırabilmek, hatta her bir kategori için farklı bir imaj ekonomisinden bahsedebilmek imkân dahilindedir. Yayınlanmaya başladığı dönemden itibaren bu diziler, başlangıç evresine de karşılık gelen “*Teatral Dönem*”; 1990’lı yılların ortalarından 2000’lere dek süren “*Restorasyon Dönemi*”; Osmanlı tarihinden figür, dönem ve olayların karmaşık bir aşk ve entrikalar ağı içerisinde ekrana taşındığı “*Romantik Dönem*”; ve Osmanlı’nın erken dönemlerinden son dönemlerine dek uzanan bir –sinematografik– zaman aralığı içerisinde seçili konuları kendine has plân ve metinler ile dramatize eden yapımlar üzerinden karakter kazanan “*Bildirgesel/Deklaratif Dönem*” olmak üzere dört başlık altında değerlendirilmeye müsait bir yapı arz etmektedir.

Çalışmamız dahilinde yer vereceğimiz bu kategorizasyon işlemi, model niteliği taşıdığını savunduğumuz örnekler üzerinden yürütülecek ve her bir kategori barındırdığı bu örnekler üzerinden karakterize edilerek açıklanmaya çalışılacaktır.

## **1. TEATRAL DÖNEM: TEK KANALLI TELEVİZYONDA TEATRAL BİÇEM, MİLLÎ MUKADDESATÇI SÖYLEM VE TARİH**

*Teatral* kavramı, sözlük anlamı itibarı ile, tiyatro ile ilgili olarak, izleyiciyi etkilemeye dayalı doğal olmayan bir oyunculuğu (Davis, 1998: s. 394) karşılıyor olsa da Türk televizyonculuk tarihinin belirli bir döneminde yayınlanan tarihsel içerikli dramatik yapımların genel karakteristiğini yansıtması bakımından önemli bir anahtar sayılır.

Televizyon yayıncılığının klasik biçimini almaya başladığı 1980’ler Türkiye’sinde bu karakteristiğın temel kaynaklarından olan edebiyat, tiyatro ve tarihyazım eserleri uyarlama yolu ile ekrana taşınırken, oyuncu performanslarının ve kurgunun teatral biçemi bu dönem yapımlarının diğeri dönemlerden ayrılmalarına zemin hazırlamıştır.

Türk siyasal tarihi bağlamında, teatral-olanın tarihsel-olan ile ilişkileri –televizyondan bağımsız fakat onunla ilişkilendirilebilecek– önemli bir yer tutar. Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre; Tanzimat’ın yarattığı havada, 1839’dan itibaren tanış olunan tiyatro oyunları, Batıcılık fikrinin işaret ve temsillerini de beraberinde getirerek devlet ricalinin dönüşümünde rol almış önemli bir gösteren olarak ilgili döneme damgasını vurmuştur. Reşid Paşa’nın yönlendiriciliğinde gelişen bu hareket, Osmanlı’da Frenk kültürünün yerleşmesinde önemli bir sac ayağına tekabül etmektedir. Tanpınar, bu çerçevede, tiyatroyu, Tanzimat’ın “en mühim” unsuru olarak tiyatroyu görmektedir. Erken dönem Türk modern tiyatrosunun ilk örnekleri, kurulmakta olan yeni görme rejimi dahilinde oluşan yaratılmış tarihsel-olana ilişkin hatları sunmaya fazlası ile vâkıftır; Nâmık Kemal’in kaleme aldığı “*Vatan yahut Silistre*” piyesi, sahnelendiği 1 Nisan 1873 günü, XIX. yüzyıla damgasını vuran Osmanlı-Rus savaşları boyunca kayıplara uğrayan ve içeride Abdülaziz - Murad çatışmasının etkilerini barındıran Osmanlı tebaası için bir tepki patlaması meydana getirmiş, izleyici kitlesi piyesin sonunda uzun süre boyunca alkış tutmuş, sahneye inmiş, piyesin yazarını bizzat tebrik etmek istemiş, bu amacında başarılı olamayınca da –piyesin sunulacağını haber veren bir yazı yayınlamış olan– *İbret* gazetesine giderek Nâmık Kemal’e ulaşmak istemiştir (Tanpınar, 1988: s. 359). Kırım Savaşı’nda (1854) Osmanlı ordusuna gönüllü olarak katılan *İslâm Bey* ile ona duyduğu güçlü aşkın etkisi ile Silistre’ye dek gelen Zekiye’nin hikayesinin anlatıldığı “*Vatan yahut Silistre*” piyesi (Nâmık Kemal, 1307; Nâmık Kemal, 2011) bir işaret olarak “vatan” kavramının epik bir anlatı dahilinde sunulması çerçevesinde, “tezli tiyatro” ya da “dava tiyatrosu” olarak da isimlendirilen bir ekolün, dönemin kitle iletişiminde etkili bir duyuru aygıtı olarak yer almasının kaynaklarından biridir (Çılgın, 2005: s. 136). Rus ordularının ilerleyişine karşı kazanılan Silistre başarısının bir piyes konusu olarak seçilmesinin motivasyon kaynakları düşünüldüğünde; Kırım Savaşı’nın XIX. yüzyılda yaşanan Osmanlı-Rus savaşları içerisinde –cephe başarılarından ziyade, savaş başarısı bazında–



kazanılmış tek başarıya tekabül etmesi (Aytekin, 2015: s. 77) ve bu doğrultuda Tanzimat sonrası Yeni Türk Edebiyatı'na kaynaklık eden ilk savaş olması (Çakır, 2009: s. 1828) yönündeki gerçeklik, yazarı etkileyen ve onu bir “tarih eğitimcisi” (Şirin, 2015: s. 564) olmaya yönelten dışsal etmenlerin ciddi bir parçası olarak karşımıza çıkar. II. Meşrutiyet döneminde de tarihsel-olanın sahnelenmesi/gösterilmesi önemsenmiş olsa da İlber Ortaylı'ya göre, bu dönemde kalıcı ve değerli yapıtlar verilememiştir. Batılılaşma fikrini işleyen –Celal Esat (Arseven) ile Salah (Cimcoz) kaleminden çıkan– “*Selim-i Salis*” piyesi (Tuncel, 2016) ve II. Abdülhamid devrini konu alan –Hüseyin Suat'ın yazdığı– “*Şehbal yahut İstibdadın Son Perdesi*” piyesi (Hüseyin Suad, 1324: s. 363-373; And, 2014: s. 134) örneğinde belirgin olarak göze çarpan tarihsel-olanın kullanılması hususu; Türkiye Cumhuriyeti tarihinin erken dönemlerinde sergilenen tiyatro oyunlarına da sirayet eden bir Osmanlı tarihi eleştirisini barındırır (Ortaylı, 1976: s. 229-232).

Teatral-olanın tarihsel konular ile bir diğer kesişim noktası, yine Türkiye Cumhuriyeti tarihinin erken döneminde, “Tiyatrocular Kuşağı” olarak anılan sinema evresinde karşımıza çıkar. Bu kez tiyatro sahnesinde değil, fakat o sahneden geçmiş tiyatrocuların ellerinde bir sinematografik gösteriye dönüşen yapımlar, kendilerine has özellikler barındırmak ile birlikte, –ekseriyetle Millî Mücadele tarihine ilişkin olayları epik bir kurgu ile birleştiren– teatral karakteristikleri ile göze çarparlar. Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde çekilen –Halide Edip'in (Adıvar) aynı isimli romanından uyarlanan– “*Ateşten Gömlek* (Ertuğrul, 1923)”; –Reşat Nuri Güntekin'in “*Bir Gece Faciası*” romanından uyarlanan– “*Ankara Postası* (Ertuğrul, 1929)” ve “*Bir Millet Uyanıyor* (Ertuğrul, 1932)” sinema filmleri, bahsi edilen dönemin önemli yapımları arasında yer alırlar. Cumhuriyetin ilânını izleyen dönemde, bir millî kimlik inşasının gereksinimleri mucibince kullanılan “teatral sinema,” yeni rejimin yarattığı soy ve dil mensubiyeti esasına uygun ve militan reflekslere sahip “makbul vatandaş” modelini (Üstel, 2008: s. 325-328) dolaşıma sokan önemli bir aygıt olarak işlev görmüştür.

Tarihsel-olanın yeniden-yaratım sonrası sunumunun teatral-olan ile girdiği bu ilişki, televizyonun artık gündelik kültürün değişmez bir parçası hâline geleceği 1970-1980 aralığına ve özellikle 1980'li yılların ilk yarısına dek kurucu ideolojinin çevrelediği

imaj ekonomisinin temel biçimini oluşturmuştur. Teatral-olan ile tarihsel-olan ilişkisi, bu topraklarda, Tanzimat Dönemi'ne dek götürülebilecek denli uzun bir geçmişe sahip olduğu gibi, televizyonun kullanıma girmesi ile sonlanmış da değildir. Aksine, yeni bir izleyici modelinin ve görme rejiminin inşa edildiği “televizyon çağında” Türk televizyon yayıncılığı kendi izleyicisini yaratmış; bunu yaparken de on yıllar boyunca teatral-olanın gösteri metodolojisi ile tanış olduktan, “Sinemacılar Kuşağı'na (1952-1963)” dek bu metodolojiyi deneyimledikten ve ardından 1980'li yıllara dek süren “Yeni Türk Sineması (1963-1980)” (Â. Ş. Onaran, 1994: s. 52-102) dönemi yapımlarından sonra belirli bir cisme kavuşmuş “Türk izleyicisi” formunu dönüştürerek televizyon ekranına uyumlu hâle getirmiştir.

Askerî darbe ile başlayan 1980 yılı, Türkiye için siyasal hayatın felce uğraması ile sokaklardan/meydanlardan evlere –zorunlu– dönüşün ve böylece evlerde artık vazgeçilmez bir yer kazanmış olan televizyona bağlanmanın dönemeci niteliğindedir. Üstelik televizyon, salt sosyal yapıdaki yerinin haricinde; yönetime müdahale eden askerî cuntanın da meşruiyetinin inşası ve duyurulması noktasında en işlevsel aygıtı olmuştur. 12 Eylül için kitle iletişim araçları içerisinden sembol devşirilmesi gerekirse, bunlar kuşkusuz radyo ve –artık yeni bir görme rejimi inşa etmeye başlamış olan– televizyon olacaktır; öyle ki, 12 Eylül'ün başındaki isim Kenan Evren'in hazırladığı darbe bildirisi, sıkıyönetime riayet adına tüm vatandaşları “radyo ve televizyon başında” çağıran ifadeler barındırır:

“Vatandaşların can ve mal güvenliğini süratle sağlamak bakımından saat 05.00'ten itibaren ikinci bir emre kadar sokağa çıkma yasağı konulmuştur. Bu kollama ve koruma harekâtı hakkında teferruatlı açıklama bugün saat 13.00'teki Türkiye Radyoları ve Televizyonun haber bülteninde tarafımdan yapılacaktır. Vatandaşların sükûnet içinde radyo ve televizyonları başında yayınlanacak bildirimleri izlemelerini ve bunlara tam uymalarını ve bağrından çıkan Türk Silahlı Kuvvetlerine güvenmelerini beklerim. (Evren, 1990: s. 146-147)”

Kitle iletişim araçlarının otoritenin kararlarına saygı ve bağlılık noktasındaki belirleyici/etkileyici yeri, gelişmekte olan yeni “ekran kültürünün” bu süreçteki kritik rolünü de içerecek ölçüde kapsamlı bir sorunsal olarak ele alınmaya değerdir. Antonio

Gramsci'nin *hegemonya* üzerine değerlendirmelerinde göze çarpan "kitlesele medyanın yönetimler tarafından sıklıkla seferber edilebilirliği" değinisini (Femia, 1981: s. 26-27; Fairclough, 2015: s. 127-134) hatırlatan televizyon ve radyoda okunmak üzere hazırlanmış darbe bildirileri rneği, 1980'ler Türkiyesi'nin iletişim teknolojilerini açıklamaya yardımcı, etkili unsurlar arasındadır. Televizyonun kamu algısı oluşturmaya yönelik bu denli bildirgesel/deklaratif hatlar barındıran yapısı, teatral gösteri ile kırılmaya ve dönüşüme uğrayarak fazlasıyla esnekleşir. Kitlesele medyanın en ihtişamlı yüzü, salt belirli bir metni okuyan dış sesin değil, temsil, işaretler, mekân tasarımı ve anlatı ile bütünleşmiş yeni bir imaj ekonomisinin aynasından görünmektedir.

### 1.1. rnek Yapımların Analizi

Türkiye'nin askerî müdahaleyi üçüncü kez deneyimlediği 1980 tarihi, Türk televizyon sinematografisi için travmatik dönemece karşılık gelir. Kemal Tahir'in ünlü romanının (Tahir, 1993) aynı isimli uyarlaması "Yorgun Savaşçı (Refiğ, 1979-1980)" televizyon dizisi, TRT'de gösterilmek üzere çekilmiş, fakat 12 Eylül 1980'de gerçekleşen askerî darbe döneminde yayın projesi iptal edilmiştir. I. Dünya Savaşı sonunda yenik düşen Osmanlı Devleti'nin Mondros Mütarekesi'ni imzalamasının ardından memleketi İstanbula dönen *Yüzbaşı Cemil* karakteri üzerinden mütareke, işgal ve Millî Mücadele dönemlerini tema edinen televizyon dizisinin film makaraları, askerî cuntadan gelen resmî emirler doğrultusunda Genelkurmay Başkanlığı binasındaki fırınlarda yakılarak imha edilmiştir. Dizi filmin yapımcısı mer Serim'in –ilgili olaydan yaklaşık 29 yıl sonra– verdiği beyanata göre; çekimleri darbe öncesinde Türk Silahlı Kuvvetleri yetkililerinin gözetiminde gerçekleştirilmiş olan Yorgun Savaşçı'nın dizisi, darbenin hemen sonrasında yine aynı merci tarafından imha kararı alınarak yok edilmiştir:

"Bu filmi askerlerin gözetimi ve yardımı altında çektik. Fakat darbe olunca Kenan Evren ve arkadaşlarının yaptığı ilk işlerden biri filmin yakılmasına karar vermek oldu. Bir yıl geçtikten sonra filmin yakıldığı ortaya ıktı. Yakılmasını da o sırada TRT Genel Müdürü olan Macit Akman üstlendi ve 'Ben yaktırdım' dedi. Ortalık çok karıştı. Bu film yakıldıktan 2 yıl sonra filmin bir komisyon tarafından yakıldığı anlaşıldı. Filmin Genelkurmay Başkanlığı matbaasına götürüldüğü, oradaki fırınlarda komisyon üyelerinin denetimi altında kl edildiği öğrenildi. Filmin aslı, müzik ve dublaj bantları yakıldı. Sadece bir negatif kopyası saklandı.

O da negatif olduğu için asla bastırılamaz (“Çılgın Türk, Yorgun Savaşçı'yı nasıl yaktı!”, 2009).”

Kemal Tahir uyarlamaları meselesinin başlangıcı kuşkusuz Yorgun Savaşçı ile başlatılabilecek denli yeni değildir. Televizyon ekranlarına taşınmadan önce, Kemal Tahir'in 1965 yılında senaryosunu kaleme aldığı “Haremde Dört Kadın (Refiğ, 1965)” isimli sinema filmi, 1980 Askerî Darbesi'nden yaklaşık on dört yıl kadar önce, gösterildiği *III. Altın Portakal Film Festivali*'nde (24 Mayıs – 4 Haziran 1966) benzer bir akıbete maruz kalmıştır. *Sadık Paşa* isimli işrete düşkün fakat mutaassıp görünen bir Osmanlı paşasının konağında Osmanlı son döneminin sosyal ve siyasal bir eleştirisi yapan ve paşanın haremde kapalı yaşayan dört eşinin giderek eşcinsel ilişkiye varan ilişkilerini anlatan filmin (Özgüç, 1988: s. 107-109) gösteriminin yapıldığı esnada makine dairesini basan sağ görüşlü bir grup zor kullanarak filmin bobinlerini imha etmiştir (Milliyet, 1966). Film 1974 yılında, İsmail Cem'in TRT Genel Müdürlüğü görevini yürüttüğü dönemde televizyonda gösterildiğinde ise bu kez ilgili TRT yöneticileri ile ilgili soruşturma başlatılmıştır (K., 2018: s. 66-67).



**Sahne 6a:** “Yorgun Savaşçı (Refiğ, 1979)” dizi filmi, Türk televizyon sinematografisinin en çarpıcı ve en tartışmaları yapımları arasında yerini almıştır. İstanbul'un işgal dönemi yıllarını çarpıcı dekor, mekân ve kostüm tasarımları ile sunan yapım, anlatsal gücünü Kemal Tahir'in kaleminden alırken, görsel gücünü temsillerin, işaretlerin ve sinematografik kurgunun içyapısından almıştır. Dizinin birinci bölümünün ilgili sahne görselinde, sandallar ile İstanbul rıhtımına ulaşan “yorgun” Osmanlı askerleri, Hint/Sih ve Fransız askerleri tarafından “tartaklanarak” rıhtıma itilirken görülmektedir. Filmde, düşman temsilleri ve işaretleri, oldukça kolay anlaşılır ve çarpıcı bir görsellik ile sunulmuştur.

Yorgun Savaşçı'nın imhası ise ilgili makamlar tarafından "Atatürk'e yeterince yer verilmediği", –hatta– "Atatürk düşmanlığı yapıldığı", "Çerkes Ethem'den kahraman gibi bahsedildiği" gibi gerekçeler gösterilerek 19 Nisan 1983'te gelen bir ihbar üzerine gerçekleştirilmiştir (Aslan, 2003: s. 66; Hızlan, 2001: s. 13)



**Sahne 6b:** "Yorgun Savaşçı (Refiğ, 1979)" dizisinin ana karakteri Yüzbaşı Cemil (oyun. Can Gürzap), İstanbul'un yokuşlarını tırmanarak evine dönerken. İlgili sahnede anlatı çerçevesince kullanılan temsil ve işaretler dikkat çekicidir.

Yorgun Savaşçı'nın temsiller, işaretler ve anlatı bazındaki görsel sunumu ise – dönem yapımları ile birlikte değerlendirildiğinde– oldukça çarpıcı hatları ile öne çıkar. İstanbul rıhtımına "yorgun" çehreleri ile ulaşan Osmanlı askerlerini Hint/Sih, Fransız ve İngiliz askerleri beklemektedir; sandallardan rıhtıma doğru "itilen", "tartaklanan" ve "hakaret gören" yenik ordunun askerleri, dizinin temsil sisteminin tarihsel-olan ile bütünleştiği önemli örnek-sahneler arasındadır. Filmde, Yüzbaşı Cemil karakteri, kendi şahsında Osmanlı'nın askerî ve siyasî başarısızlığını sırtlamış bir görünüm arz eder; paltosunu omuzlarına atmış, yorgun dizleri ile İstanbul yokuşlarını tırmanan Yüzbaşı Cemil'in görüldüğü sahnede, yokuşlu sokak, fon ve tepe ışığının verdiği derinlik içerisinde, kasvetli bir mekân olarak tasarlanmıştır.

Teatral-olanın 1980'li yıllardaki bir uzantısı mahiyetindeki "TV. Murad (Çakmaklı, 1980)" dizisi böylesi bir dönemin içinde doğar. Yücel Çakmaklı yönetmenliğinde

hazırlanan dizi film, bir mini dizi olarak 1981’de TRT ekranında gösterilmeye başlanmıştır. A. Turan Oflazoğlu’nun aynı isimli tiyatro eserinden (Oflazoğlu, 2018) uyarlanan dizi, yazarın “*İktidar Üçlemesi*” başlığı altında kaleme aldığı eserlerinin ilk kitabına dayanır. Oyunda ve dizi filmde güç arayışı ekseninde gelişen olay örgüsü, IV. Murad (birinci kitap), I. İbrahim (ikinci kitap) ve Kösem Sultan (üçüncü kitap) temsillerinin iktidarı ele geçirmek/elde tutmak ve onu şahsî menfaatleri adına kullanmak isterken bu istenç tarafından zehirlendiği anlatısına dayanır (Kacıroğlu, 2006: s. 297-311).



**Sahne 7:** “IV. Murad (Çakmaklı, 1981)” dizi filminin birinci bölümünde, Sultan Murad (oyun. Cihan Ünal), Hafız Paşa’nın yeniçeriler tarafından katledilmesi üzerine ellerini semaya doğru kaldırarak defalarca “Tanrım! Güç ver bana!” diye haykırır. Oyunculukların teatral düzeyde seyrettiği dört bölümlük dizi boyunca, kamera açılarının payı haricinde, teatral-olanın sinematografiye baskın geldiğini söyleyebilmek mümkündür.

Askerî darbeden hemen bir yıl sonra, 1981’de gösterilmeye başlanan IV. Murad dizisi, dönemin siyasal eleştirilerinin tarihsel kurgusu görünümü arz eder; dramatik yapısında güç ve ona bağlı olarak gücü elde tutma hırsı nosyonlarının “yozlaşmışlık” ve “düzen bozukluğu” ile aynı bağlamda kullanıldığı göze çarpar. Bu karşılıklılık, darbe bildirilerine dek yansıyan koalisyon dönemine yönelik siyasal eleştirileri anımsatacaktır (Zürcher, 2000: s. 379-385). Oflazoğlu’nun 1970’te kaleme aldığı metnin, 1981’de

yapılan televizyon uyarlaması, metnin tarihselliğinden ziyade gösterinin tarihselliğinde biçim ve anlam kazanır.

Yücel Çakmaklı'nın TRT bünyesinde sürdürdüğü dizi film yönetmenliği kariyerinin ikinci popüler yapımı olarak izleyici ile buluşan “Hacı Arif Bey (Çakmaklı, 1982)” dizisi ekranın odağını bu kez hükümdardan sanatkâra çevirir. XIX. yüzyıl Osmanlı musiki cemiyetinin önde gelen üyelerinden biri olarak kabul edilmiş, I. Abdülmecid tarafından Harem-i Hümayun'da musiki hocası olarak görevlendirilmiş olan ünlü bestekâr Hacı Ârif Bey'in (Salgar, 2011; Mert, 2016: s. 807-821) sanat hayatını beyaz ekrana taşıyan yapım; Osmanlı modernleşmesinin tarihsel gelişimi dahilinde önemli bir kilometre taşı sayılan Tanzimat Dönemi temsillerini melodramik bir anlatı ile sunmuştur. Hacı Ârif Beyi canlandıran Türk Sanat Müziği yorumcularından Ahmet Özhan'ın beste yorumları ile müzikal bir sinematografik atmosfer barındıran dizi, *Millî Sinemacılar* kuşağının önde gelen yönetmenlerinden Yücel Çakmaklı'nın bu kuşağa özgü karakteristik film dilinin fazlasıyla duyumsanabileceği örnek bir yapıdır.<sup>††</sup> TRT'de gösterilen Çakmaklı yapımları arasında *Hacı Arif Bey* dizi filmi, içeriği ve temsilleri çerçevesinde farklı bir yapıya sahiptir. *Donizetti Paşa*'nın klasik Batı müziğinin temsili olarak yer aldığı dizi anlatısında, *Hacı Ârif Bey* karakteri Osmanlı klasik musikisini temsil eder; haremde verdiği musiki derslerinden kalan zamanda İstanbul bahçelerinde ve yitirdiği annesinin yattığı mezarlıkta dolaşan, dolaşırken de sürekli anıları hatırlayan Yücel Çakmaklı'nın Hacı Ârif Bey'i, Nijat Özön'ün *Millî Sinema* akımına ilişkin olarak getirdiği eleştiriyi anımsatacak biçimde, ekranda bir yüksek ahlâk sembolü olarak boy gösterir (Özön, 1985: s. 356-390). Dizide Hacı Arif Bey, kültürel dönüşümün eşiğine gelmiş geleneksel Osmanlı Devleti'nin yüksek kültürünün eksiksiz bir temsilcisi olarak yansıtılır. Bununla birlikte herhangi bir Doğu-Batı çatışmasının tarafgir bir temsili değil, salt bağlı bulunduğu geleneksel ahlâk sisteminin temsili olarak görünür. Siyasal-tarihsel içerikli yapımların

---

<sup>††</sup> Türk sinemasında dinî-olanın temsillerinin seyrekliği ve millî kültür düşüncesine tematik yapımlarda yer verilmemesi eleştirisine dayalı özgün bir üslup geliştiren *Millî Sinema* akımının temelleri, Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Yücel Çakmaklı'nın katıldığı Millî Türk Talebe Birliği'nin 10 Mart 1973'teki toplantısında atılmıştır. Millî ve İslâmî düşünceyi sinema ve televizyon yapımları ile buluşturmaya hedefleyen akım, 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren duraklama evresine girerek eski gücünü yitirmiş olmasına rağmen günümüzde sayılı yapımlar üzerinden dahi olsa varlığını sürdürmektedir. Millî Sinema akımının en faal yönetmenlerinden olan Yücel Çakmaklı'nın yeri, akımın teorisyeni olması sebebiyle önemlidir (Yenen, 2012: s. 254-256).

arasında, *Hacı Arif Bey* dizi filmi, özgül temsil sistemi ile Türk televizyonculuk tarihinin yanında Yücel Çakmaklı'nın filmografisinde de özgün bir yere sahiptir.



**Sahne 8:** “Hacı Arif Bey (Çakmaklı, 1982)” dizi filmi, iktidar çatışmalarının ya da sosyal çalkantıların ötesinde, Osmanlı modernleşmesine dair, melodram ve müzikal ile birleştirilmiş farklı bir anlatı sunar. Dört bölümlük dizi filmin ikinci bölümünde, I. Abdülmecid’in huzurunda Giuseppe Verdi’nin “*La traviata*” librettosunun “*Libiamo Ne’ Lieti Calici*” bölümünü (birinci perde) okur ve sultanın iltifatlarına mazhar olur. İlgili sahnede, Donizetti Paşa ve beraberindeki sanatçıları izleyen Sultan Abdülmecid’in (oyun. Numan Pakner) hemen sağ yanında Hacı Ârif Bey (oyun. Ahmet Özhan) görülmektedir.

Tarık Buğra'nın 1963'te kaleme aldığı aynı isimli romanından (Buğra, 1997) uyarlanan “*Küçük Ağa* (Çakmaklı, 1984)” dizisinin odağı yeniden Millî Mücadele dönemine evrilir. Orijinal metin; I. Dünya Savaşı sonunda, Konya'nın Akşehir kasabasında süren yoksulluğun ortasında, “İstanbul Hoca'nın” Kuvay-ı Milliye'yi eleştiren ve padişaha bağlı olmamakla suçlayan vaazları sebebi ile hakkında çıkarılan ölüm emri üzerine bölgedeki eşkıya çetesine katılarak *Küçük Ağa* oluşunun ve ardından *Çolak Salih* isimli bir Kut'ül-Ammare gazisinin telkinleri ile Anadolu direnişi saflarına katılımının öyküsünü anlatmaktadır. Kut'ül-Ammare Savaşı'nda sağ kolunu yitirmiş olan *Çolak Salih*'in protagonist karakter olarak başlangıçta izleyiciyi karşıladığı dizi anlatısı, ekseriyetle iç mekânda geçen sahneler boyunca sergilenen teatral diyaloglar üzerinden ilerler. Dizide, özellikle *Çolak Salih*'in yer aldığı sahnelerde yapılan üst açış ve aşırı yakın plân çekimleri, izleyicinin mesaj alımlayışını kolaylaştırmaktadır; roman metninde

†† Dramatik açı türleri arasında yer alan *üst aç çekimleri*, teknik olarak, izleyicinin, “tepeden” bir açı ile sunulan oyuncuyu aciz ve acınası bir figür olarak algılamasına hizmet eder (Vineyard, 2010: s. 25).



doğrudan böylesi bir bahis geçmiyor ise de dizinin görsel anlatısında Çolak Salih sıklıkla kullanılan “geri dönen asker” profili çizer.



**Sahne 9:** “Küçük Ağa (Çakmaklı, 1983)” dizisinde Çolak Salih (oyun. Fikret Hakan), annesinin (oyun. Muazzez Kurdoğlu) dizleri dibinde bir geçmiş ve vicdan muhasebesi yaparken. Üst açı çekimi ile başlayıp aşırı yakın plan çekimi ile sonlanan tiradında, Çolak Salih, “Biz kimler için yürüdük; kimler bize yürüyüş düzer be!” diye haykırarak yitirdiği dostlukları ve uğradığı hayal kırıklıklarını dışa vurur.

Bu profile tartışmalar yaratmış olan Yorgun Savaşçı dizisinde de rastlayabileceğimiz gibi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun “*Yaban*” romanında geçen *Ahmet Celal* karakterinde görebilmemiz mümkündür (Karaosmanoğlu, 1972). Savaş-sonrası hikayelere dayalı dramatik yapımlarda göze çarpan en belirgin yenilgi işareti olarak belirli bir uzvunu yitirmiş asker portresi, Mütareke Dönemi ile açılan Türk televizyon dizilerinde de sıklıkla kullanılır. Yine aynı işaretlemeye, işaretlenen figür/kahraman “devletin yenilgisini” gösterir: Yorgun Savaşçı'da evine dönen Yüzbaşı Cemil bezgin ve yorgun adımlarla evine dönen “Osmanlı askeri” Küçük Ağa'da da yine bitkin ve üstelik bu kez tek kolunu yitirmiş olarak memleketine dönmektedir. Karakterlerin kişisel bunalımları da çoğu kez daha aşkın bir siyasal yapıya isnat edilebilecek türden hayıflanmalar, pişmanlıklar, öfke nöbetlerine dayalıdır. Yorgun adımlar ile evine dönen asker yenilginin temsili, kaybedilmiş uzuv ise yenilmişliğin işaretidir. Bu tarz anlatılarda, Osmanlı Devleti'nin –ya da hangi yapı konu ediliyor ise o

yapının– aldığı yenilgi, evine dönen askerde cisimleşir. Çolak Salih’in roman kurgusundaki yerinin, dizi film kurgusunda protagonist bir mertebeye ulaşması, dizi kurgusunun temsil sistemini ve anlatı tercihlerini gözler önüne serer. Dizi kurgusunda Çolak Salih’in yeri Küçük Ağa’ya nazaran daha etkili olarak vurgulanır. Küçük Ağa iç çekimler boyunca belirli topluluklar içerisinde vaaz verirken, Çolak Salih savaş-sonrası bunalımının canlı temsili olarak varlık gösterir. Roman kurgusunda Tarık Buğra “hangi beden ve ruhla” gelecekleri belirsiz bir “askerler” imajı üzerinden Osmanlı profili sunarken; Yücel Çakmaklı tüm bu anlatıyı tek bir temsilde birleştirerek Çolak Salih’i öne çıkarır.

Bir diğer Tarık Buğra uyarlaması olarak ekranlara taşınan “Kuruluş/Osmancık (Çakmaklı, 1987)” televizyon dizisi döneminin en popüler televizyon yapımları arasında gösterilebilmesinin yanı sıra; Türk Tarih Kurumu teşviki ve yardımları ile çekilmesi itibarı ile tarihsel içerikli televizyon yapımları arasında örnek bir yapı arz eder. Tarık Buğra’nın “*Osmancık*” romanından (Buğra, 2011) uyarlanan dizi, yönetmen Yücel Çakmaklı’nın şahsında Millî Sinema akımının manifestosu niteliğindedir. “Osmancık” olarak anıldığı yıllarından “Osman Bey” olduğu beylik dönemine dek, Osmanlı Beyliği’nin kurucusu I. Osman’ın hikayesini anlatan dizi film, Tarık Buğra’nın roman anlatısının da ötesinde bir tarihsel anlatı olarak yükselir. Teatral oyunculukların ön plânda olduğu Kuruluş/Osmancık dizisi, temsilleri ve işaretleri ile 2000’li yıllarda karşımıza çıkacak olan “Osmanlı dizileri” için –ötesine geçilmiş– bir arketip teşkil eder. Tarık Buğra’nın “millî şuur” düsturuna dayalı sağ tandanslı anlatısının (M. Belge, 1998: s. 191-193) Yücel Çakmaklı’nın sinema dili ile birleşiminin en önemli işaret ve temsillerini içeren dizinin sekizinci bölümü, yapının –görece– en çarpıcı parçası olarak öne çıkar. İznik’in alınması sonrası Bizans ve Osmanlı ordularının karşı karşıya geldiği Koyunhisar Savaşı’nın anlatıldığı ilgili bölümde, özellikle Osman Bey ve Şeyh Edebalı’nın bulunduğu sahnelerde, alçak açılı çekim açıları ile yüceltilen tiratlar ve temsiller, dizinin temsil sisteminin doruk noktasını oluşturur. Tekbirler ve dualar ile girişilen taarruz, izleyiciye epik bir destan suretinde yansırken; Kuruluş/Osmancık dizisi, Türk televizyonunda millî mukaddesatçı üslubun en güçlü temsilcilerinden biri hâline gelir.



**Sahne 10:** “Kuruluş/Osmancık (Çakmaklı, 1987)” dizisi, temsilleri, işaretleri ve anlatısı ile siyasal söylemin sınırlarında bir tarihsel canlandırma örneği sunar. Dizi filmin sekizinci bölümünde, Koyunhisar Savaşı’nda Osmanlı alp ve nökerlerine liderlik eden Osman Bey’in (oyun. Cihan Ünal) askerlerine yaptığı söylev, arka plânda dalgalanan sancak eşliğinde, alt aç çekimleri ile yüceltilirken; izleyici Osmanlı tarihini “idealize” bir portresi ile tanışır.

## 1.2. Tartışma ve Değerlendirme

Türkiye Cumhuriyeti’nin siyasal tarihinde, 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi siyasal, hukuksal ve sosyal etkilerinin uzun yıllar hissedildiği önemli bir dönemeç teşkil eder. Radyo ile tanışıklığı XX. yüzyılın ilk çeyreğine dek götürülebilecek denli kadim olan Türk toplumu için, televizyon, yepyeni bir –görsel– deneyimin anahtarı olduğu gibi, 1980’de yaşanan askerî darbenin de adeta sembol aygıtıdır. Televizyonun ve yapımların uzun süre tek kanalda yürütüldüğü Türk televizyon yayıncılığı tarihinin tartışmalı siyasal hatları dahilinde, 1980 Askerî Darbesi, hegemonik bir medya aygıtı olarak televizyonun tarihsel içerikli dramatik yapımlar bazında kullanımı praksisinin milâdı görünümündedir. Mesajların/anlamın yüklendiği temsil ve işaretlerin artık yeni bir “üslup” ile ve televizyon dizi film dramaturjisinin tüm olanakları çerçevesince sunulduğu ilgili dönem, ülkenin siyasal hayatından ayrı düşünülemez ölçüde içsel ve dışsal etmenlerin ilişkiselliğini de bünyesinde barındırır. Bir “yaratıcı” olarak yönetmen figürünün özgül içsel etmenlerine dayalı üretimi ile bir “buyurucu” olarak siyasalın ve imaj temsil sisteminin dışsal etkileri ilişkiselliğinde gerçekleşen bu yaratım, çalışmamız dahilinde, iki yönlü bir değerlendirmeyi elzem kılmaktadır.

12 Eylül-sonrası dönem televizyonuna damgasını vuran Yücel Çakmaklı yapımları, bahsini ettiğimiz iki yönlü ilişkiselliğin neredeyse tüm önemli hatlarını bünyesinde barındırır. Bir Millî Sinemacı olarak anılan ve kendisi de bu akımın düsturlarınca üretimde bulunan bir yönetmen olarak Çakmaklı; 12 Eylül-sonrası dönemin, küresel ılımlı İslâm politikalarının karakteristiğine uygun biçimde uzlaştırmacı (Rabasa vd., 2007: s. 66-90) ve sınıf tabanlı eleştirilerin önünü tıkayan anti-komünist atmosferinde bir “ideal tarih” yaratma furçasının parçası olabilmıştır. Ortanın sağında aradığını bulamamış seçmenin gittikçe demokratik İslâmcılık çizgisine yönelmeye başladığı, Millî Mukaddesatçılık ve Türk-İslâm Sentezciği eğilimlerinin ciddi bir yükseliş yaşadığı 12 Eylül-sonrası dönemde (Bora, 2017: s. 400-411) Çakmaklı’nın yönetmenliğini yaptığı yapımlar, ilerleyen yıllarda geniş kitlelere hitap etmeye başlayacak bir ekran dilinin nüvelerini barındırır. Bu hâli ile 1980’li yılların televizyon sinematografisi özgül bir karakteristik sunarak, Türk televizyonculuğunun tarihsel gelişiminde, mesajları, temsilleri ve işaretleri çerçevesinde etkileri geniş bir zaman dilimine sirayet etmiş önemli bir dönem olarak yerini alır.

## **2. RESTORASYON DÖNEMİ: ÇOK KANALLI YAYINCILIĞIN ŞAFAĞINDA KEMALİST RESTORASYON, TELEVİZYON SİNEMATOĞRAFİSİ VE TARİH**

Askerî darbenin dönüştürdüğü Türkiye sosyal ve siyasal hayatı, farklılıkların ve aşırı uçtakilerin törpülediği, “toplumsal uzlaş” söylemlerinin ve 12 Eylül-öncesine ilişkin korku kültürünün, reel siyaset dahilinde olduğu kadar gösteri dünyasında da hissedildiği bir yapı arz eder. Parlatonun feshedildiği, partiler demokrasisinin yerini Anavatan Partisi iktidarına dek sürecek bir askerî cunta yönetimine bıraktığı bu dönem, asıl şeklini 1982’de hazırlanan ve referandum sonucunda yürürlüğe konan yeni anayasa ile almıştır. Anayasa referandumunun yapılacağı 7 Kasım 1982 tarihine dek süren “anayasayı tanıma” sürecinde televizyonun yeri bir kez daha hissedilir: Bülent Tanör’ün “eşine az rastlanır bir fütursuzluk örneği” olarak nitelendirdiği Millî Güvenlik Kurulu’nun çıkardığı “71 No’lu” karar ile radyo ve televizyon hegemonik yapıyla olan bağlarını bir kez daha hatırlatır:

“...Anayasanın geçici maddeleri ile Devlet Başkanının Radyo-Televizyonda ve yurt gezilerinde yapacakları Anayasayı tanıtmaya konuşmaları hiçbir surette eleştirilemez ve bunlara karşı yazılı veya sözlü herhangi bir beyanda bulunulamaz. (Tanör, 2004: s. 45)”

Tek kanallı televizyonun buyurgan siyasal retoriği, Türk-İslâm Sentezi'nin ve Millî Mukaddesatçılık'ın özellikle tarihsel içerikli dramatik televizyon yapımlarında kendini yeniden üretmesine imkân tanırken; diğer yandan, “Kemal Tahir uyarlamaları” olarak başlıklandırabileceğimiz “tehlikeli” addedilmiş tarihsel içerikli yapımlar ciddi bir aforozu uğramıştır. “Yorgun Savaşçı” örneğinde ele aldığımız bu bastırma hareketi, “Çerkes Ethem'in kahraman olarak gösterilmesi” ve “Atatürk'e yeterince yer verilmemesi” eleştirileri bağlamında –Kemalist çevrelerin gözünde– bir “*Sözde Kemalizm*” (Bora, 2017: s. 180) görüntüsünün önemli bir parçasını oluşturmuştur. Özellikle üst bürokraside uzun bir süre boyunca ayrıcalıklı bir konumda bulunan Kemalizm için restorasyon döneminin kaçınılmazlığı sorunsalı, özellikle 1990'lı yıllar itibarı ile daha ciddi bir hâl alacaktır.

Askerî cunta yönetiminin iktisat politikalarının teşkil ettiği liberal iktisadî sürecin ardından; Anavatan Partisi'nin 1984'teki yükselişi ile başlayan yeni siyasal süreç, kentli yoksul kitleleri kazanmaya dönük yeni hedeflerin saptanmasını da beraberinde getirmiştir. Sınıf bilincinden yoksun ve ANAP'ın ideolojisine angaje yeni bir kitle yaratmak adına kullanılan televizyon yayıncılığı, “İcraatin İçinden” programı üzerinden hedef kitle olarak görülen kent insanını “ulusa sesleniş” terimi ile –yeniden– tanışmıştır.<sup>§§</sup> Dönemin sonlarında patlak veren işçi eylemleri ve sosyal tepkiler, yükselen sağ popülizmin 1980'lerin sonlarında uğradığı yenilgiyi muştularken (Boratav, 2004: s. 187-197) 1990'lar itibarı ile “*Yeni-Kemalizm*” olarak adlandırılacak bir hareket Türk siyaset sahnesine çıkmıştır.

---

<sup>§§</sup> Dönemin başbakanı Turgut Özal'ın gerçekleştirdiği –Türk televizyon yayıncılığının– ilk ulusa sesleniş yayını tam da hedef kitleye ulaşım noktasındaki iktidar kaygılarını açığa vuran bir sunum metnine dayanır. TRT Kanunu'na konulan yeni bir madde uyarınca, hükümetlerin kendi icraatlarını her ay halka beyan etme haklarının mümkün kılındığı bahsi ile başlayan konuşmanın görünürdeki teması “vatandaş ile sohbet” olsa da temelde –konuşmanın bir bölümünde de vurgulandığı üzere– “devlet ile milletin bütünleşmesi; devleti halk için, halk ile birlikte bir bütün olarak idare etmek” gerekçeleri söz konusudur (“Özal'ın ilk 'icraatın içinden' yayını”, 2018)

Darbe ile üst bürokrasiye yerleşme imkânı bulan Yeni Sağ'a yönelik eleştiriler ve yükselen İslâmcılık'a yönelik laisizmde biçim kazanan tepkiler ile gelişen Yeni Kemalizm, 1990'lı yıllara doğru görülmeye başlanan Kemalist restorasyonun dinamosu olmuştur. Kemalist ideolojinin 12 Eylül kadrolarınca içinin boşaltıldığını savunan Yeni Kemalizm, Tanıl Bora'ya göre, "sol olma" idealini laiklik ile doldurmaya çalışırken, anti-Arap ve anti-İran motifleri üzerinden özgül bir milliyetçilik de ortaya koymuştur. Yeni Kemalizm'in 1990'lı yıllardaki serüveni, Bora'nın "liberal milliyetçilik" olarak tanımladığı bir milliyetçilik gerilimi ile resmî milliyetçilik arasında; hümanizm ile şovenizm –hatta ırkçılık– arasında gidip gelen değişken bir izleği takip etmiştir. Yine aynı dönemde baskın bir görünüm arz eden iktisat ideolojisine dayalı liberal milliyetçi söylemler, hadiselere bağlı olarak dozajı artabilen bir seçkinliği de beraberinde getirmiştir. "Beyaz Türk" kavram ve açılımlarının, böylesi bir seçkinci anlayışın ürünü olarak, özellikle gündelik medyada gittikçe daha çok kullanılması (Bora, 1995: s. 106-120) televizyon sinematografisinde başlayan yeni restorasyon döneminin de ana hatlarının biçimlenmesinde katkıda bulunacaktır.

Yeni Kemalizm'in, darbe rejiminin televizyon yayıncılığı üzerinde geliştirdiği politikalara eleştirileri 1990'ların başlarında yaygınlık kazanır. Yorgun Savaşçı örneğinde ciddi bir "imha" deneyimi yaşayan Türk televizyonculuğu da bu yeni siyasal eğilimin eleştiri oklarının hedefi olacaktır. Yorgun Savaşçı dizisinin mâlum akıbeti özellikle sinema çevrelerinde şaşkınlıkla karşılanmış ise de ilgili tartışmalar, salt sinema çevreleri ile sınırlı kalmamış, meclisin de gündeminde yer etmeye başlamıştır. Dönemin Cumhuriyet Halk Partisi İzmir Milletvekili Ahmet Ersin'in, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 30 Mart 1990 tarihli oturumunda, dönemin başbakanı Yıldırım Akbulut'a sunduğu soru önergesinde yaktırılan Yorgun Savaşçı filmi meselesi de yer almıştır:

"4. 12 Eylül döneminin TRT Genel Müdürü olan ve yazar Kemal Tahir'in eserinden, TRT'ye aktarılan Yorgun Savaşçı filminin orijinalini yakarak TRT'nin bu eser için harcadığı paranın boşa gitmesine neden olane emekli General Macit Akman'a halen görev yaptığı Devlet Hava Meydanları İşletmeleri danışma kurulunda, hangi konular danışılmaktadır? (T.B.M.M. Tutanak Dergisi, 1990: s. 380)" (Sic)

Yeni Kemalizm'in kendi sinematografisini biçimlendirmeye başladığı 1990'lı yıllarda, yönetmen Ziya Öktan ile yazar Turgut Özakman kilit isimler olarak öne çıkarlar. En az Türkiye Cumhuriyeti tarihi kadar eski "Atatürk filmi" tartışması da yine bu kilit isimlerin faal oldukları dönemde pratik karşılıklar bulmaya başlayacaktır. Bu haliyle, 1980'lerin sonlarından 2000'li yılların başına dek geçen zaman dilimi, siyasal anlamda olduğu kadar, sinema ve televizyonda da Kemalizm'in restorasyon dönemi olarak tarihsel süreçte kendisine yer bulacaktır.

### 2.1. Örnek Yapımların Analizi

Türkiye'de siyasal restorasyon sürecinin yansımalarını barındıran dramatik kurgulu televizyon yapımları, henüz 1980'lerin sonlarında erken dönem örneklerini vermeye başlamıştır. Üst bürokrasiye yönelik eleştirilerin sinema diline dönüşümünü temsil eden bu yapımların öne çıkan örnekleri, tıpkı 12 Eylül-sonrasında Yücel Çakmaklı-Tarık Buğra örneğinde görüldüğü gibi, –çoğunlukla– bir Ziya Öktan-Turgut Özakman iş birliğinde hayat bulmuştur. Bu örnekler arasında "Ateşten Günler (Öztan, 1988)" televizyon dramasında Kemalist Restorasyon'un izlerinin tam manası ile belirgin olarak görülebildiği ilk yapım olarak öne çıkar. Halide Edib Adıvar'ın Kurtuluş Savaşı konulu "Ateşten Gömlek" romanından uyarlanan "Ateşten Günler" dizisi Ziya Özkan'ın senaristliğinde ve yönetmenliğinde, 1988 yılında TRT'de yayınlanmıştır. Yayınlandığı dönemde hem dayandığı anlatı hem de temsil sistemi ile dikkat çeken Ateşten Günler dizi filmi, Mütareke ve Kurtuluş Savaşı yıllarının Kemalist bir yorumunu beyaz ekrana taşıyarak Türk-İslâm Sentezi çizgisindeki dramatik televizyon yapımlarına bir alternatif olarak kendisini göstermiştir. Mütareke ve Millî Mücadele döneminden alınan tarih nesnelere çoğunlukla din adamı ve geleneklerine bağlı yerel halktan devşirildiği Çakmaklı yapımlarına karşı; Özkan'ın yönetmenliğini yaptığı bu yapım –temelde roman kurgusunun doğrultusunda– asker ve –toplumun seçkin sınıflarını temsilen– sivil bürokrat sınıfı ile kentsoylu aydınları anlatının merkezine yerleştirmiştir. Anlatıda, *Ayşe* (oyun. Zuhal Olcay) karakterinin karşısındaki antagonist *Mister Cook* (oyun. Zihni Küçümen) karakterinin arasında geçen tartışmanın mekânı yine böylesi bir cemiyet ortamıdır. Mütareke yıllarında, bir konakta verilen davet esnasında İngiliz işgal kuvvetlerinin yetkililerinden

Mister Cook'un davette bulunan Türklere ve İttihatçılara hitaben sarf ettiği suçlamalar üzerine kendisini tutamayan Ayşe'nin konuşması ve bu esnada çekimin sahneye kattığı anlam, önemli temsiller barındıran bir tablo sunmuştur. Sahnenin başlangıcında yakın çekimde olan kamera, Ayşe'nin tiradı keskinleştikçe uzaklaşır ve sonunda tilt yaparak yüksek açığa geçer. İşgal kuvvetlerinin mezalimini anlatan ilgili tirat, kentli ve tahsilli "Cumhuriyet kadını" tipolojisine uygun bir kadın olarak Ayşe'nin ağzından tarihsel bir anlatının özetini sunarken, çekim hareketleri ile uzaklaşan odağın sunduğu önce genel ve ardından yüksek açılı plân, o sırada odada bulunan katılmış figürlerin arasında Ayşe'ye ve onun tiradını etkileyici kılar; gerçekliğin acı tarafı karşısında tüm suretler adeta taş kesilmiştir:

"İngilizler o bağışlarını isteyenlere yapsınlar mösyö! Bağışı zalimler değil mazlumlar verir. Çanakkale'de dövüşürken ne asi ne de esirdik! Namuslu bir millet gibi dövüştük, öldük, öldürdük. Ne zamandan beri ve hangi milletle savaş edilir ve katil denir? (...) Siz bizden af isteyiniz! Dün mütareke yaptınız, silahlarımızı bıraktırdınız. Bugün memleketimize hırsızları katilleri gönderiyorsunuz. İzmir'i kan ve ateş içinde bıraktınız. Bakınız sokaklarına, üniformalı hırsızlar, katiller, silahsız halkı kurşunla, dipçikle öldürüyorlar!"



**Sahne 11:** "Ateşten Günler (Özta, 1988)" dizi filminde, Ayşe, Mister Cook'un odadaki Osmanlı subaylarına hitaben "Samimi bir pişmanlık olursa İngiltere sizi bağışlayabilir" sözüne cevap verirken; çekim açıları ile etkileyicilik kazanan bu tirat, aktarılan çarpıcı anekdotlar karşısında odada bulunanların suskun ve katılmış suretleri üzerinden sahnenin merkezinde konumlandırılır.

Bir kentsoylu tepkisi olarak doğan Yeni Kemalizm, Ateşten Günler dizi filmi ile Cumhuriyet'in kadın modellemesini, vurgulanan "çağdaşlık" ve "laiklik" nosyonları ile birlikte (Erdoğan, 2009: s. 585) yeniden anımsar ve yeniden-üretir. Ateşten Günler'in



anlatısında “hemşire” olarak izleyici karşısına çıkan kadın ana karakter tahsilli, dil bilen kentsoylu kadın figürünün temsili olarak karşımıza çıkar. Bu temsilin yanında, özellikle, bahsini ettiğimiz Restorasyon Dönemi’nin en temel vurgularından birine temas ediyor olması ve yine aynı dönemde ortaya konan tarihsel içerikli dramatik yapımlarda kendisine yer bulması bakımından da önemli sayılan “eğitimci kadın” figürü burada anılmaya değerdir. Anavatan Partisi’nin meclisteki siyasal çoğunluğunu yitirdiği 1990’lı yıllarda yeniden yapılanan Kemalizm’in kadın hareketinde yinelenen “eğitim” vurgusunun (Bora, 2017: s. 156) kökenleri, Ayşe Durakbaşa’nın kullandığı ifade ile “Cumhuriyet’in saygıdeğer simgeleri” olarak görülen kadınların, yeni rejim ile birlikte yükselen yeni orta sınıf içerisinde kendilerine yer bulmalarına (Durakbaşa, 2007: s. 92-93) dek götürülebilir mahiyettedir. Hastabakıcılık ve ebelik gibi mesleklerin yanında “öğretmenlik” mesleğinde eğitim görmeleri de resmî politikalar çerçevesinde desteklenen (Sancar, 2014: s. 192) ve böylece bu mesleğe yoğun bir katılım gösteren kadınlar (Caporal, 1982: s. 622-623) özellikle 1949 yılında Ömer Lütfi Akad’ın yine Halide Edib Adıvar’ın aynı isimli romanından (Adıvar, 2000) uyarladığı “*Vurun Kahpeye*” filmi itibarı ile filmlerde bir temsil olarak görünmeye başlanmıştır. Aynı filmin 1964’te Orhan Aksoy (Aksoy, 1964) ve 1973’te de Halit Refiğ (Refiğ, 1973) tarafından yeniden çekilmesi ile Türk sinemasındaki “kadın ajitatör öğretmen” temsili görece daha büyük bir popülerliğe kavuşur (Şirin ve S. Vardar, 2017: s. 39-40). Ziya Öztan’ın *Ateşten Günler* dizi filminde kullandığı sinema dilinin kökenleri, bir proje olarak “cumhuriyet kadını” modelinin erken dönem biçimselliğinde ve 1990’lı yıllarda “restore edilmiş” niteliğinde yatmaktadır. *Vurun Kahpeye* filminin öğretmeni “eğitimli” Aliye ile *Ateşten Gömlek’in/Ateşten Günler’in* hemşiresi “eğitimli” Ayşe, temel karakteristiğini, cumhuriyet ideolojisinin kadim köklerinde ve bu ideolojinin neo-liberal dönemdeki dönüşümünde bulur.

Öztan’ın Turgut Özakman ile birlikte hazırladığı popüler yapımlardan biri olan “*Kurtuluş*” dizi filminin artık çok kanallı yayına geçmiş televizyonun “devlet televizyonunda” gösterilmeye başlandığı 1996 yılı, Yeni Kemalizm’in tarihsel serüveninde olduğu kadar, ülke içi siyaset gündemi bağlamında da dikkat çekici bir noktaya denk gelir. Tansu Çiller’in başbakanlığı döneminde, 2 Temmuz 1992’de *4. Pir Sultan Abdal Etkinlikleri*’ne katılmak üzere Sivas’taki Madımak Oteli’ne yerleşmiş

gazetecilerden, yazarlardan, sanatçılardan ve aktivistlerden oluşan 35 isim, İslâmcı söylemlerle civarda toplanan –ve günümüzde provokasyon payının hâlâ tartışıldığı– öfkeli bir grup tarafından katledilmesi ve buna karşılık üst bürokrasiden de tatmin edici açıklamalar yerine tepki toplayan demeçlerin verilmesi kolektif bellekte kalıcı izler bırakmıştır. Doğru Yol Partisi ile Sosyaldemokrat Halkçı Parti karma hükümeti döneminde, SHP içerisindeki idarî dönüşüm dahilinde, 11 Eylül 1993 tarihinde yapılan kurultayın neticesinde Murat Karayalçın başkan seçilmiş, Erdal İnönü’ye partinin “onursal başkanı” payesi verilmiş (Tanör, 2000: s. 90) fakat idarî değişime uğrayan SHP 1994 siyasi seçimlerinde %13,6’lık oy oranı ile dördüncü olmuştur. Erdal İnönü’nün parti başkanlığı döneminden bu yana, sosyal demokrat bir çizgide konumlandırılabilir SHP geçmişi ile Deniz Baykal’ın kişiliğinde somutlaşan sol siyasete ve Kemalizm’e mesafeli tavır arasındaki antagonizma; 1995’te, gerçekleşecek Sosyaldemokrat Halkçı Parti-Cumhuriyet Halk Partisi birleşimi (Akşin, 2004: s. 167-168) ile Yeni Kemalizm’in biçimlenişinde önemli halka teşkil edecektir.

Yeni Kemalizm için böylesi çalkantılı bir tarihsel sürecin içinde doğan “*Kurtuluş*” dizi filmi, köklü bir cumhuriyetçilik ve Kemalizm geçmişi yeniden yorumlama anlamı taşır. Yapımda Turgut Özakman’ın payı önemlidir; zira yazarın Millî Mücadele ve Cumhuriyet tarihini işleyen ve satış rekorları kıran belgesel-romanlarının (“Türk Mucizesi 10 Günde 130 Bin Sattı”, 2009; “Özakman’ın kitapları satış rekoru kırdı”, 2013) dolaşımını açıklarcasına, senaristliğini yaptığı dizinin anlatısında da baskın gelen epik kurgu, Kurtuluş dizisinin temsil sisteminin zeminini oluşturur.

TRT’de gösterilmek üzere, 1994’te, altı bölüm hâlinde çekilen Kurtuluş dizi filminin (Öztan, 1994) dramatik kurgusu, bir historiografik kurgu gibi okunmak istendiğinde, “aşkın bir plânlama” söz konusu olmuşçasına serüvenin baştan belirlenmiş bir akıbete doğru hızlıca itildiği izlenimini uyandırır. Bu hızlı kurgunun ereği, Mustafa Kemal (oyun. Aziz Rutkay) temsilinin bildirgesel tiratları boyunca sürekli olarak hatırlatılarak, izleyicinin içinde bulunduğu klasik anlatıdan ve bu anlatının tatmin noktasından uzaklaşması engellenir. Bu noktada, anlatı, izleyici-okur için sonucu neredeyse her sahnede müjdelenen bir yapıya dönüşür. Arınmaya doğru hızlı adımlar ile

ilerleyen kurgu, endişeye ve tüm olayları en keskin anda düzene sokacak “deus ex machina”ya\*\*\* mahal vermeyen, duygu teklifine dayalı bir çizgi üzerinde ilerler; zira özellikle Mustafa Kemal’de cisimleşen umut ve bir nihaî gerçeklik olarak başarı temsilleri olaylar arasında keskin müdahalelere gerek duyulmayacak ölçüde seyirinde ilerlemektedir. Endişeyi körükleyecek her olumsuz anda, anlatı, herhangi bir yukarıdan müdahaleye gerek duyulmaksızın, izleyiciyi sorunun çözümüne sürükler. Bu deus ex machina’yı gereksiz kılan çözümler silsilesi, Aristoteles’in çözümlemesinde, bir hikâyenin “olması gereken” anlatım biçimine tekabül eder. Aristoteles’e göre, çözüm herhangi bir tanrısal müdahil figürden değil, doğrudan doğruya “karakterlerden” ve kendiliğinden doğmalıdır (Aristoteles, 1987: s. 44). Her bir antagonizmanın hemen ertesinde getirilen çözüm, izleyicide, “her şeyin yolunda gittiği ve nihayetinde başarı ile sonuçlanacağı” düşüncesini/beklentisini diri tutarak böylesi bir çözüm algoritmasının yapımdaki varlığını belli eder. Bu çerçevede, dizinin dördüncü bölümünde gösterilen Türbetepe sahneleri önemli bir örnek niteliğindedir.

Sakarya Meydan Muharebesi esnasında, 25 Ağustos 1921 tarihinde gerçekleşen ve 26 Ağustos’ta en üst sınırlara varan Yunan taarruzu sonucunda Türbetepe mevzilerinin kaybedilmesinin; bu kaybın ardından ise Fevzi Paşa’nın (Çakmak) direktifleri doğrultusunda II. ve III. grubun geri çekilmeksizin mevzilerinde kalarak zaferin elde edilmesini sağladığının (Erikan, 1971: s. 154-155) anlatıldığı dizi film sahneleri siperde bekleyen Türk askerlerinin arasında başlar. Yunan kuvvetlerinin top atışları ile başlayan sahne, Türk askerinin cephaneye azlığından dert yanmasına karşılık tecrübeli Eyüp Onbaşı’nın (oyn. Eyüp Çekmez) “Gelecekleri varsa, görecekları de var; evelallah yine kırarız” repliği ile endişe payı klasik anlatı kurgusunda bir kez daha bertaraf edilir. Başlayan Yunan taarruzunun neticesinde, izleyici olarak Türbetepe’nin düştüğünü salt merkez karargâha ulaşan bir telsiz haberi ile öğrenir, endişeyi kısa süreliğine Halide Edib’in (oyn. Ayda Aksel) yüzünden okuruz. Bu kaybın hemen ardından kendisine haber

---

\*\*\* *Deus ex machina* (makineden tanrı) kavramı, kökleri Antik Yunan dramaturjisine dayanan bir nosyon ve sahne ögesidir. Bir vinç düzeneği yardımı ile sahneye sarkıtılmış tanrıyı canlandıran oyuncu, oyun esnasında çözülemeyen bir sorunu beklenmedik bir biçimde ve hızlıca müdahale edip çözerek karakterleri içinde buldukları çıkmazdan kurtarır. Aristoteles’in “*Poetika*” eserinde de işlenen bu kavram, “tanrının her şeyi duyup bildiği kabulüne” dayalı olarak biçimlenir (Aristoteles, 1987: s. 42; Davis, 1998: s. 95).

verilen Fevzi Paşa (oyun. Mahmut Cevher) ise “inancın yüksek olduğunu; endişeye mahal olmadığını” sakin bir üslup ile dile getirerek mutlak ereğe duyduğumuz beklentiden uzaklaşmamızı bir kez daha engeller. Bu seçili örnek, yapımın dramatik anlatısı boyunca devam eden anlatım tarzının temel hatlarını barındırıyor olması bakımından önemlidir.



**Sahne 12:** “Kurtuluş (Özta, 1996)” dizi filminin dördüncü bölümünden alınan ilgili görsellerde, Türbetepe’ye yapılan Yunan taarruzunun öncesi ve sonrasını anlatan iki ayrı sahne görülmektedir. Taarruz öncesinde silah arkadaşlarının endişelerini gideren tecrübeli onbaşının (solda) yerini; kendisine iletilen haberi sükûnet ile karşılayarak “endişe edilecek bir şey olmadığını” müjdeleyen Fevzi Paşa (sağda) alırken, her iki figür de yapımın tarihsel-olana ilişkin anlatısının “müjdeleyici” temsilleri olarak göze çarparlar.

Kurtuluş dizi filminin bölümleri boyunca anlatıya hâkim olan “inanç” teması, yapımın dönemsel şartları penceresinden bakıldığında, salt film karakterleri için değil o filmin ideolojik alımlayıcıları konumundaki belirli bir izleyiciler topluluğu için de aranan kandır. Bir ihtiyaç olarak algılanan romanlar, televizyon yapımları, sinema filmleri, tiyatro oyunları, akademik ve sanatsal çalışmalar, Kemalist Restorasyon döneminin “ihtiyaç” kültürünün oluşmasında rol oynadığı gibi, ilgili ihtiyacın karşılanması adına da temel üretim alanları olarak görülmüştür.<sup>†††</sup> Turgut Özakman’ın metinlerinin her biri, kimi çevrelerde “ikinci bir Nutuk” olarak görülmesi (Tosun vd., 2007) temelsiz değildir. Özellikle “*Şu Çılgın Türkler*” metninin ilk kez basılarak satışa sunulduğu 2005 yılından

<sup>†††</sup> Turgut Özakman’ın “*Şu Çılgın Türkler*” metninin Bilgi Yayınevi’nden çıkan ilk baskılarından itibaren kullanılan kapak resmi, doğrudan Özakman’ın senaristliğini üstlendiği Kurtuluş dizisinin altıncı bölümünde, 26 Ağustos 1922 günü başlayan Türk süvari taarruzunun canlandırıldığı plândan alınmıştır. İlgili anekdot, dizinin içerdiği temsil ve işaretlerin popüler dolaşımı hakkında bilgi vermesi çerçevesinde önemlidir. Bkz.: (Özakman, 2006).

Temmuz 2006’ya dek geçen yaklaşık bir yıllık süre dahilinde “311. baskısını” yapması, kitabın bir yayıncılık ve dağıtımıcılık başarısı örneğinin olmasının yanında birçok devlet kurumu tarafından destek görüp Genelkurmay Başkanlığı tarafından askerî personele tavsiye edilmesi anekdotunda daha anlaşılır bir anlam kazanmaktadır. Yıllar sonra, Cumhuriyet gazetesi köşe yazarlarından *Zeynep Oral*’ın, Turgut Özakman’ın vefatı üzerine kaleme aldığı yazısında görülebilecek bir arayıştır bu:

“Söylenen bir yalan, bin kez tekrarlanınca herkes inanır sanılıyordu. Oysa bu doğru değildi. Ama yine de gerçeği öyle çok, öyle çok özleyorduk ki! Kışkırtmalardan, yalanlardan ve kavgalardan bıkmıştık. Sevgiyi özlemiştik, saygıyı özlemiştik.

“İşte bu koşullarda ve ortamda usta bir yazar, belgelere dayanarak bize tüm ayrıntılarıyla bir mucizeyi, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet Mucizesini anlatıyordu. Bir ulusun yoktan var oluşunu anlatıyordu. Bağımsızlık mücadelesini ama aynı zamanda yüzlerce, binlerce kadının, erkeğin, çocuğun, yaşlının hayatını anlatıyordu. İnsanı insan yapan değerleri, insanlık onurunu anlatıyordu. Hem de gerçeğini, özünü! Ne çok, ne çok özlemiştik! (Oral, 2018)”

Oral’ın metninde bir “tamamlayıcı” olarak görülen ilgili metnin önemi oldukça anlaşılır bir surettedir. Özellikle 1990’lı yıllarda yükselen dönüşüm rüzgârı içerisinde açığa çıkan Kemalizm’in yeni çehresinin inşası sorunsalında, Özakman’ın anlatıları, bir yapı taşı olarak karşılanmış ve bu amaçla da kullanılmıştır. Anlatının bir roman metni, bir sinema filmi ya da bir televizyon dizisi olarak reel politiğin bir parçası kılınması, Kurtuluş dizi filminin yanı sıra, bir diğer önemli Öztan-Özakman birlikteliği ürünü olan “*Cumhuriyet*” yapımında bir kez daha kendisini gösterir. Bu sebeple, Cumhuriyet televizyon filminin içinden çıktığı siyasal düzlemi anımsamak faydalı olacaktır.

Türkiye siyasal tarihinde Doğru Yol Partisi–Cumhuriyet Halk Partisi koalisyonunun yaşamını sürdürdüğü dönemde, artık seçmen bazında yükselişe geçmiş olan Refah Partisi parametresi oldukça önemlidir. Yeni Kemalizm’in belkemiğini oluşturan kentsoyluluk ve eğitimsizliğe karşılık; taşra küçük burjuvazisinin ve büyük kentlerde yaşayan yoksul kitlelerin desteğini kazanan Refah Partisi’nin 1995’te yapılan genel seçimlerdeki başarısı ile girilen siyasal dönemeç, merkez solda laiklik söyleminin etkinleşmesinin dayanaklarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Refah Partisi’nin birinci parti olarak çıktığı bu seçimlerin ardından yükselen laiklik temelli tartışmalar, 28 Şubat 1997 sürecini

hazırlamış ve bu tarihte verilen ultiomatomun ardından başlayan baskıların neticesinde hükümet istifa etmek durumunda kalmıştır (Gülalp, 2003: s. 76-82). Murat Belge'ye göre, 28 Şubat süreci, "12 Eylül'de kurulan rejimin sağlaması" olan bu müdahale, sistemin kendince aykırı olduğunu tespit ettiği unsurları ayıkladığı bir sürece karşılık gelir (M. Belge, 2012: s. 653-654). Ordunun verdiği ultiomatomda geçen "dış politikada Doğu'ya yönelimden duyulan endişe" ve "Avrupa ile entegrasyonun sağlanmasına yönelik amaç" vurguları, Atila Eralp ve Özlem Tür'ün değerlendirmesine göre, müdahale sürecinin politik söylemine temel teşkil etmiştir (Eralp ve Tür, 1999: s. 94).

Gelişmelerin hemen ertesinde, 1998'de gösterime giren "*Cumhuriyet*" televizyon filmi, Türk kuvvetlerinin İzmir'e girişi ile başlayan yeni süreci konu edinir. Yine Ziya Öztan (yönetmen) ile Turgut Özakman (senarist) birlikteliğinde hazırlanan yapım (Öztan, 1998) kentsoylu yeni orta sınıfa ve bu sınıf ekseninde gelişen kültürel angajmana dayalı bir anlatı içerir. "Postmodern darbe" olarak da isimlendirilen 28 Şubat sürecinin hemen ertesinde, TRT'de gösterilmek üzere çekilen bu film, özgül imaj ekonomisinin dahilinde içinden çıktığı döneme dair birçok işaret ve temsil barındıran göstergesel bir yapı olarak ele alınmaya oldukça müsaittir. Mekanik bir düzende işleyen Kurtuluş filminin dramatik anlatı yapısı, Cumhuriyet filminde de devam ettirilerek nihayete vardılır. Buna karşılık, Kurtuluş dizi filmine nazaran, birbirinin devamı olan beş ayrı epizot halinde çekilen Cumhuriyet filminde işaretlerin dolaşımı daha fazla ve temsiller daha belirgindir.

Cumhuriyet filminin birinci epizotunda, hilafetin kaldırılması tartışmalarını konu edinen anlatı ve sahneler, filmin temsil sistemine ilişkin önemli veriler sunmaktadır. Lozan Barış Antlaşması'na giden süreçte, İstanbul Hükümeti adına Tevfik Paşa'nın gönderdiği 17 Ekim 1922 tarihli telgrafta, İstanbul ve Ankara hükümetlerinin birlikte çağırıldıkları Lozan'da yapılacak konferansa Ankara'yı temsilen seçilecek bir kişinin hızla İstanbul'a gönderilmesi istenmiş ve mücadelenin başarıya ulaşması ile artık bir ikiliğin söz konusu edilmemesi gerektiği vurgulanmıştır. Tevfik Paşa'nın bu söylemi meclisin çoğunluğunda tepki ile karşılaşmış ve saltanatın kaldırılması adına yürütülen çalışmalar hız kazanmıştır. Bu süreçte, Hüseyin Avni Bey'in meclise sunduğu 26 imzalı önergesi doğrultusunda Şer'iyeye, Adliye ve Kanunu Esasi encümenlerine havale edilen

saltanatın kaldırılması meselesi, 1 Kasım 1922 günü başlayan toplantı boyunca tartışılmıştır. Tartışma esnasında Şer'îye Encümeni'ne mensup kimi hocaların “hilafetin saltanattan ayrılamayacağı” yönündeki itirazları üzerine; Mustafa Kemal Paşa söz alarak Osmanlı'nın zorla Türk milletinin yönetimini ele geçirdiklerini, egemenliğin halktan başka herhangi bir güce dayandırılmayacağını ve bu tasarıya karşı çıkılması durumunda “bazı kafaların kesileceğini” kati sözler ile ifade etmiş, böylece tartışmaları sonlandırmıştır (Atatürk, 1999: s. 610-612; Çoker, 1994: s. 250-267).



**Sahne 13a:** “Cumhuriyet (Özta, 1998)” filminin görselde verilen ilgili sahnesinde, hilafetin kaldırılması meselesini tartışan Şer'îye, Adliye ve Kanunu Esasi encümenleri üyelerinin bir karara varamaması üzerine, Mustafa Kemal Paşa'nın müdahalesi canlandırılmıştır. Tartışmalar boyunca diyalogların seslendirilmesi yapılmazken, toplantıdaki tüm karşıtlıkların kalpak-fes antagonizmasında resmedilmiş oluşu, filmin temsil sistemi bağlamında önemli bir anekdottur.

Encümen üyelerinin toplantısının konu edildiği filmin birinci epizotunda görülen kalpaklar ve fesler, tartışmanın taraflarını ayırtmak adına birer işarete dönüştürülür. Bu antagonizmada, bir işaret olarak “fes” eski düzenin kalıntılarını, saltanat fikrinin savunucularını göstermek adına kullanılırken; “kalpak” saltanatın kaldırılması gerektiğini savunan kadroların işareti kılınır. Fes ve kalpak, filmin imaj ekonomisi içerisinde kendisine yer etmiş önemli işaretler olarak öne çıkarken, karşıt kutupların temsilleri yine bu işaret üzerinden biçimlenir. İlgili sahnede, tartışan tarafların savları hiç duyulmazken, diyalog Mustafa Kemal Paşa'nın elini masaya vurması ve tartışmalara müdahale etmesi ile başlar. Sahnede tarafları ayıran tek belirteç, fes/sarıkalpak farklılığında cisim kazanır.



**Sahne 13b:** “Cumhuriyet (Özta, 1998)” filminin odağındaki kentli orta sınıf birçok sahnede kendisini gösterir. Baloların, davetlerin, kutlamaların ve sanatsal etkinliklerin yanında, gündelik yaşam da aynı temsil sisteminin bir parçası kılınmıştır. İlgili sahneden alınmış görselde, Mustafa Kemal Atatürk’ün yatının Büyükkada açıklarında karşılanışını radyodan dinleyen bir kentli aile görülmektedir.

Cumhuriyetin ilâmi ile başlayan tarihsel sürecin karşıt kutuplarını sunma noktasında –televizyonun basitleştirici metodolojisinin de gereğince– anlaşılır temsiller kullandığını gördüğümüz *Cumhuriyet* filmi, odağındaki halk ve sınıfa ilişkin barındırdığı temsiller çerçevesinde de yapım döneminin ideolojik etkilerini düşündürür. Kente yönelen, kültür ve eğitime vurgu yapan ve –28 Şubat muhtırasından bahsederken ele aldığımız üzere– Batılılaşma düşüncesini yeniden tartışan 1990’lı yılların modernist eğilimlerinin (Keyder, 1999: s. 29-42) tüm bu içeriğini düşündüğümüzde, bir devlet kanalının yapımı olarak Cumhuriyet dikkat çekici bir anlam kazanır. Film incelendiğinde görülecektir ki kırsal dair neredeyse hiçbir tema yoktur; karakterler ancak kasabalara kadar gelirler, fakat “köy” –filmde– bir bilinmezlikten ibarettir – filmde hiç gösterilmez.<sup>\*\*\*</sup> Cumhuriyetin

<sup>\*\*\*</sup> Cumhuriyetin ilâmi ile birlikte başlatılan reformlar salt endüstriyel ilerlemeden ibaret değildir. Tarım alanında başlatılan politikalar neticesinde aşar vergisinin kaldırılması, 1923-1929 arasında dönemde ciddi oranda bir tarımsal büyümenin görülmesi, hatta savaş sonrası Türkiye ekonomisinin yeniden inşası sürecinde tarımsal gelirin en önemli dayanağı teşkil etmesi söz konusu iken; filmde tüm bu gelişmelerin salt “buğday tarlaları” ile temsil edilmesi, üstelik 1929 Ekonomik Buhranı’na ve buhranın özellikle tarımsal üretime getirdiği zararlara hiç değinilmemesi söz konusudur. Neticede, kent gündelik yaşamının dönüşümünün neredeyse tüm film boyunca şölensel bir dille anlatılması, filmin bir Kemalizm anlatısı olmaktan ziyade, kent istihdam oranlarının gittikçe kırsal önüne geçtiği bir dönemin ürünü olarak Yeni Kemalizm panoraması olduğu çıkarılmasını desteklemektedir. Bkz.: (Boratav, 2005: s. 39-57; Keyder, 2014: s. 117-132; Buğra, 2015: s. 87).



kurguladığı eğitimli ve devrimlere sadık orta sınıfın dönüşümü filmin birçok sahnesinde göze çarpar.

Dönüşen gündelik yaşam ve değişen estetik, filmin en güçlü siyasal savlarından biri olarak karşımıza çıkar. Balolar, davetler, danslar, eğlenceler, fener alayları ve moda bir kentsoylu işaretleri olarak sahnelerde yer bulurken, Mustafa Kemal Atatürk temsili her daim bu işaret sisteminin merkezinde yer alır. Bu temsil, Kurtuluş dizi filmine dair izlenimlerimizde hiç rastlamadığımız kadar deus ex machina niteliği gösterir: Çözüm getirir, açıklar ve kötü giden bir süreci iyileştirir. Bu hâliyle Cumhuriyet filminin kurgusunun, Aristoteles'in ele aldığı mânâda “hikâyenin kendi/özümlü akışına” pek uymadığı söylenebilir. Yenilikler ve başarılar bu filmde de Kurtuluş dizi filminde olduğu gibi ardı ardına, hızlıca gelişir; fakat Cumhuriyet filminde değişimin motoru sinematografik zamanın ruhu değil, neredeyse her sahnede Mustafa Kemal Atatürk temsilinin kendisidir. Temsiller ve işaretler üzerinden değerlendirildiğinde anlaşılabilirlik kazanacağını umduğumuz Cumhuriyet filmi bu hâliyle olduğu kadar, merkezindeki Mustafa Kemal Atatürk temsili ekseninde biçimlenmiş bir sinemacılık tartışması dahilinde ele alınabilecek bir örnek olması bakımından da önemlidir; bu noktada ilgili tartışmayı anımsamak adına bir parantez açmakta fayda vardır.

“Atatürk filmi çekmek” sorunsalı en az cumhuriyet dönemi sinema tarihi kadar eskiye dayanır. Millî Mücadele'nin en zorlu günlerinde başlayan Millî Mücadele dönemi Türk sinemasında, “Kemal Film” ve “Ordu Film Teşkilatı” doğrudan Mustafa Kemal'in (Atatürk) teşvik ve direktifleri ile belgesel nitelikli yapımlar sunmuştur. Mustafa Kemal'in 1922'de İzmit ziyaretinin yönetmen Şakir Bey tarafından filme alınması ile ortaya çıkan “*Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın İzmit Cephesini Teftişi*” haber filmi, ilgili dönemin erken yapımları arasında önemli bir parametre sayılmaktadır. Film çekilen Şakir Bey, çekimlerin ardından Mustafa Kemal'in de filmi çekmek istediğini iletmiş ve bu isteğinin bizzat Mustafa Kemal tarafından kabul edilmesi ile kısa bir görüntü kaydı almıştır. Ardından, Fuat Uzkınay<sup>§§§</sup> Kurtuluş Savaşı'nı anlatan filmlerin erken dönem örneklerinden sayılan

---

<sup>§§§</sup> Nijat Özön tarafından “ilk Türk sinemacısı” olarak nitelendirilen *Fuat Uzkınay*, özellikle mütareke döneminin kaydı niteliğindeki belgesel filmlere imzasını atmış önemli bir yönetmendir. İstanbul Dar'ül-Fünunu'nda tanıştığı sinemanın Osmanlı'da yaygınlaştırılması adına çalışmış, dahiliye müdürlüğü yaptığı

“*Zafer Yollarında (1923)*” filmini çekmiş ve büyük ilgi görmüştür. Yine Kurtuluş Savaşı dönemini anlatan belgesel filmlerden biri olan “İstiklal/Zafer Yolları” filmi ise Atatürk tarafından eksik bulunur ve genişletilmesi emredilir. Aynı yıl Sovyet yönetmenler Sergey Yutkeviç ve Oskaraviç Arnstam davet edildikleri Türkiye’de, cumhuriyetin ilânının onuncu yılı şerefine “*Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)*” filmi çekilir ve bir yıl sonra teknik işlemleri tamamlanarak gösterime hazır hâle getirilir. Atatürk’ün, 1937’e gelindiğinde, genişletilmesini emrettiği “Zafer Yolları” filminin işlemlerinin hâlâ tamamlanmamış olması üzerine, kendisi hayattayken bu filmin tamamlanmasını istediğini, gerekirse oyuncu olarak bu yapımlarda yer alacağını belirten tepkisi, 1938’deki ölümü ile birlikte yapım işlemlerinin rafa kaldırılması ile somut bir karşılık bulamamıştır. Yine aynı dönemde, Ester Shaub ile Necati Çakus’un hazırlamaya çalıştıkları belgesel film de bu vefat sonucunda sekteye uğramıştır (“Atatürk ve Sinema”, 1971: s. 11-12; “Kurtuluş Savaşı ve Atatürk’le İlgili Filimler”, 1973: s. 5-6).

Atatürk’ün ölümünden itibaren geçen on yıllar boyunca bir “Atatürk filmi” çekmek arzusu muhtelif sinema çevrelerinde söz konusu olmuş, fakat eylemsel bir karşılık bulamamıştır. Sözgelimi, 1950’li yıllarda Amerikalı aktör Douglas Fairbanks Jr. ve Adil Özkaptan’ın girişimlerinin de bir Atatürk filmi çekmek konusunda başarıya ulaşamaması üzerine, “Amerikalılara Atatürk filmi çekertirmek” işi tartışılmaya başlanmış, sinema çevrelerinin geneli böylesi bir ihtimale pek sıcak bakmadıklarını belirtmiştir. “*Sinema*” dergisinin 1956 tarihli birinci sayısında *Mehmet Soğuksulu* imzası ile yayınlanan “*Atatürk Filmi Üzerine*” yazısı bu tartışmalarda savunulan genel görüşe örnek teşkil etmektedir:

“Hollywood ve Avrupa stüdyoları sınırı içinde, Atatürk’ün hayatını filme almanın baştan sona yanlış bir hareket olduğuna inanıyoruz. Sonuna kadar da bu inancımıza bağlı kalacağız. Bu demektir ki, Atatürk’ün hayatı, bir senaryo ile hikaye edilerek, ne kadar meşhur ve değerli olurlarsa olsunlar şu veya bu aktöre oynatıldıktan sonra meydana çıkarılamaz. Bunu Türk

---

İstanbul Sultanisi’ndeki öğrencilerine –aynı okulda öğretmenlik yapan Şakir Seden ile birlikte– gerçekleştirdiği düzenli gösterimler ile sinemayı tanıtmıştır. Osmanlı’daki ilk halka açık gösterimleri gerçekleştiren Sigmund Weinberg’ten sinematografik ve teknik bilgiler öğrendikten sonra sürdürdüğü yönetmenlik faaliyetleri boyunca –dönemin Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın direktifleri ile– 1915’te “*Merkez Ordu Sinema Dairesi*” bünyesinde çalışmaya başlamış, Almanya’da sinema eğitimi almış, günümüzde ulaşamayan “*Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Hedmi (1914)*” ile Osmanlı’da çekilmiş ilk konulu film olan “*Himmet Ağa’nın İzdivacı (1914)*” filmlerini çekmiştir (Özön, 1970; Özgüç, 1993: s. 13-23).

milletinin muhayyilesi mutlak surette yadırgar. Bir aktörün başarı derecesi ne olursa olsun, yarattığı tip kendi muhayyilesinin tipi olacaktır. Oysaki Atatürk, milletimizin maşeri vicdanında, hiç değilse bizim nesil için, kalıplaşmıştır. (Soğuksulu, 1956: s. 1)”

Yazarın değerlendirmesinde, dönemin en önemli çekincelerinden biri vücut bulur: Atatürk filmi çekildiği takdirde, Atatürk’e ilişkin kalıplaşmış algı, böylesi bir yapıyı kabul etmeyecek, üstelik yönetmenin ve senaristin tasarımına dayanan bu yapıyı Türk izleyicisinin bu algısına zarar verecektir. Bu örnek yazı önem taşır, zira uzun yıllar boyunca devam eden bir sürecin ana hatlarının görülmesine yardımcı önemli öğeler barındırmaktadır.

Sürecin sonunda, 1988’e gelindiğinde, Ankara’da, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından gerçekleştirilen “*Atatürk Filmi*” başlıklı panelde yönetmen Metin Erksan uzun yıllardır gözden kaçan ya da çözüme kavuşturulamayan bir hususu, “Atatürk filmi çekmek” sorunsalını yeniden gündeme getirir. Erksan, paneldeki konuşmasında, Atatürk filminin, insanların, Atatürk’ün hikâyesini “özgürce hayal etme” ihtimalini ortadan kaldıracığını, bu sebeple çekilmemesi gerektiğini savunduktan sonra; eğer çekilecekse bu işin Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas gibi büyük bir yönetmene, Hollywood stüdyolarında çekilmek üzere verilmesi gerektiğini savunur. Erksan’ın bu görüşü ilgi görürken, Halit Refiğ bu görüşü “Amerikalıların kuyruğuna takılmak” olarak nitelendirerek reddeder. Refiğ’e göre, Amerika’dan yardım almaksızın başarıya ulaştırılmış olan Millî Mücadele’nin ve Kurtuluş Savaşı’nın filminin çekilmesi meselesini de Amerikalılara bırakmaya gerek yoktur (Arslan, 2003: s. 65-66).

Erksan bu panelde yaptığı konuşmaları ve muhtelif yayınlarda çıkan yazılarını derlediği, 1989’da çıkan “*Atatürk Filmi*” kitabında meselenin takipçisi olmayı sürdürmüştür. Erksan, kitabında da yayınladığı panel konuşmalarında, önce Atatürk filminin Türk insanının Atatürk’e ilişkin imajınasayonuna ket vuracağını düşündüğünden karşı çıksa da ardından, böylesi bir filmi, durağan bir olgu hâline gelen Atatürk’ün devrimci düşüncelerinin yeniden devingenlik kazanması adına faydalı olabileceğini savunduğunu açıklar (Erksan, 1989: s. 18-33). Erksan’ın önceki çekincesinin kaynağı salt kendi düşüncesine de dayanmaz; daha öncesinde de ele aldığımız üzere, aynı görüş, geçen

on yıllar boyunca Türk sinema çevrelerinde farklı yayınlarda dile getirilmiştir. Atatürk'e ilişkin kalıplaşmış algının yıkılmasını önlemek adına dramatik yapıda bir Atatürk filmi çekmeyi reddetmek düşüncesi, Erksan'ın –panelin diğer bölümünde fikirlerini değiştirerek savunduğu– “Atatürk filminin Hollywood standartlarında çekilmesi gerektiği” savunusu üzerinden eleştirilmesinin ardından, Ziya Öztan ve Turgut Özakman iş birliğinde hazırlanan “*Kurtuluş*” dizi filmi ve “*Cumhuriyet*” televizyon filmindeki Atatürk temsilleri ile tartışmalar bir üst boyuta ulaşır. Artık devlet bütçesi ile hazırlanmış Atatürk filmindeki temsiller gündelik dolaşıma girmiştir; üstelik epey ilgi çekmiş ve geniş kitlelerce izlenmiştir. Bununla birlikte, kalıplaşmış Atatürk imajına aykırı bir tasarımda bulunulması yönündeki çekince, meselenin farklı bir yüzünü daha gözler önüne serer: Her ne koşulda olursa olsun, çekilen Atatürk filmi/filmleri, bahsini ettiğimiz içsel ve dışsal etmenler çerçevesinde, yaratılmış bir imaja dayanmaktadır. “*Kurtuluş*” ve “*Cumhuriyet*” filmleri de yine böyle bir imajın ve televizyon sinematografisinin özgül metodolojisinin ürünleri olarak var olmuş, içerdikleri temsiller 1940'lı ya da 1950'li yılların Atatürk imajından farklı olarak, 1990'lı yılları “restore edilmiş” bir Atatürkçülük düşüncesinin içinde biçimlendirilmiştir. Bu halleri ile, ilgili yapımlar, uzun soluklu bir sinema ve televizyon tartışması dahilinde önemli parametre haline gelmiştir.

## 2.2. Tartışma ve Değerlendirme

Televizyonda Kemalist Restorasyon sürecinin en belirgin temsillere ulaştığı Ziya Öztan yapımları, 1990'lı yılların düşünsel ruhunu yansıtmalarının yanı sıra, yine aynı dönemde etkili ideolojik ürünler olarak kabul görmüştür. Özellikle 1980-sonrasında gelişen Türk-İslâm Sentezi düşüncesine odaklanmış anlatılara belirli bir tepkinin gözlemlendiği bu yapımlar, televizyon izleyicisinin gündelik tüketiminin popüler parçaları hâline gelirken, diğer yandan Türkiye'de televizyon sinematografisi dilinin gelişiminde kilit bir kategori/dönemi temsil etmektedir.

İlgili dönem bir diğer özelliği ile de Türk sinema ve televizyon yayıncılığı tarihinde önem arz eder. Millî Mücadele ve Kurtuluş Savaşı dönemlerinden bu yana süren “Atatürk filmi yapmak” eksenli tartışmalara, 1994 yılında çekilen ve TRT'de gösterilen “*Kurtuluş*” dizi filmi ile yeni bir açılım getirilmiş, bu açılım 1996'da çekilen “*Cumhuriyet*” televizyon

film ile daha da genişletilmiştir. Bu hâli ile, ilgili dönem, çok kanallı televizyon yayıncılığının yükselmeye başlayacağı 2000’li yılların romantik anlatılarının öncesinde hem sinema hem de televizyonculuk eksenli tartışmalara ürünler vermiş bir dönem olarak anımsanmaya değerdir.

### **3. ROMANTİK DÖNEM: DRAMATİK TELEVİZYON YAPIMLARINDA ROMANTİK ANLATI VE TARİH İLİŞKİSELLİĞİ**

Türkiye’nin 2000’li yıllardaki serüveni, ülkenin sosyo-ekonomik ve siyasal yaşamını etkilediği gibi, televizyon yayıncılığında da köklü dönüşümlerin zemini olmuştur. “Postmodern darbe” olarak adlandırılan bir askerî muhtıra ile sona erdirilen Refah-Yol koalisyonunun ardından Demokratik Sol Parti – Doğru Yol Partisi koalisyonunun kurulması ve 1999’daki seçimler neticesinde Demokratik Sol Parti iktidarının kurulması ile başlayan dönem, gündelik kültürün formasyonunda da muhtelif değişimlerin oluşumunu etkilemiştir. Bu dönemde, Demokratik Sol Parti’nin lideri Bülent Ecevit’in, Türkiye Sanayiciler ve İşadamları Derneği’nin (TÜSİAD) başını çektiği sermaye sınıfı ile ilişkilerini geliştirmek noktasında stratejik bir adım olarak Anavatan Partisi ve Milliyetçi Hareket Partisi ile koalisyon yoluna gitmesi ile merkez sol milliyetçi bir imajı da içermeye başlayarak yeni bir seçmen tabanı inşa etmiştir. Yaşanan 17 Ağustos ve 12 Kasım 1999 depremlerindeki can ve mal kayıpları ise dönem kamuoyunu ciddi biçimde etkilemiş, 2001’de yaşanan büyük mali kriz neticesinde ise koalisyon dağılma evresine hızla yaklaşmıştır. Milliyetçi Hareket Partisi lideri Devlet Bahçeli’nin çağrısı üzerinde 3 Kasım 2002’de yapılan seçimler sonucunda ise Adalet ve Kalkınma Partisi’nin elde ettiği galibiyet ile yeni bir dönemin kapısı aralanmıştır. Refah Partisi’nin siyasal İslâmcı geçmişini paylaşan Adalet ve Kalkınma Partisi bürokratları, bu eski çizgiden farklı olarak seküler, demokratik ve muhafazakâr eğilimleri bünyesinde barındıran “Müslüman demokrat” bir çizgi doğrultusunda, yeni bir orta sınıf ve mevcut seçkin sınıfın karşısına Anadolu merkezli yeni bir aydınlar sınıfı meydana getirmiştir. Ahmed Necdet Sezer’in cumhurbaşkanlığı süresinin sonunda gerçekleştirilen Mayıs 2007 seçimlerinde Abdullah Gül’ün Adalet ve Kalkınma Partisi’nden aday olarak cumhurbaşkanlığı koltuğuna oturması, ardından Temmuz 2007’de yapılan genel seçimlerde partinin %45,5’luk oy

oranı ile iktidarını koruması, 2000’li yılların başlarındaki Türk siyasal ve kültürel yaşamının ana hatlarının biçimlenmesinde etkili olmuştur (Ahmad, 2008: s. 259-265).

Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarı döneminde oluşan yeni muhafazakâr orta sınıfın (Bora, 2006: s. 283) siyasal ve kültürel eğilimlerine yönelik televizyon yapımlarının görülmeye başlandığı 2000’li yılların ortaları, tarihsel içerikli televizyon yapımlarının da adeta patlama yaşadığı bir dönem olarak kendisini göstermektedir. Bu süreçte, tarihsel-olanı işleyen televizyon sinematografisinin iki karşıt yüze sahip olduğunu belirtebilmek mümkündür. Bu karşıtlık, bir yanında yakın tarihin ve sol hareketin ülke tarihindeki yerine odaklanan televizyon dizilerini, diğer yanında ise klasik anlatılardan saparak yer yer oryantalizme varan Osmanlı tarihi anlatılarını barındırmıştır. Karşıtlığın her iki tarafında da görülen romantizm, ilgili televizyon janrının temel niteliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Muhafazakâr yeni orta sınıfın gündelik yaşam dinamikleri merceğe altına alındığında, geleneksel olarak görünen kültürel nesnenin modernliği göze çarpar. Hasan Bülent Kahraman’ın “gelenek içinde modernizm” biçiminde ifade ettiği bu girift yapı (Kahraman, 2013: s. 32-50) 2000’li yıllar Türkiye’sinin kültürel ruhunu kavrayabilmek adına yol gösterici bir anlama sahiptir. Dönüşen bir siyasal yapıda var olan öznenin kültürel yaşamı, bu dönüşüm rüzgarlarından etkilenmeyecek kadar aşkın ya da ayırksı değildir. Televizyonun önceki devirlerin popülaritesini fazlasıyla aşarak –Türkiye için– “internetin altın çağı” öncesinde gündelik kültürün ve bu kültürel biçimin içinde bulunduğu ilişkiselliğin temel *apparatus*’u (Agamben, 2009: s. 2-3) hâline gelmesi, izleyicisini daha önce hiç olmadığı kadar güncel siyasî söylemlerin ve bu söylemlerin etkisi ile gelişen yeni televizyon estetiğinin muhatabı kılmıştır. Nilüfer Göle’nin de işaret ettiği üzere, İslâm ve muhafazakârlık imajlarının yeni yüzleri, modernist bir biçimlenişin ürünleri olarak ortaya çıkmıştır (Göle, 2017: s. 159-174).

“Gelenek içinde modernizm” tabiri önemlidir; zira 28 Şubat Süreci’ne giden süreç dahilinde, siyasal İslâmcı politikacıların söylemlerinin bir karşılığı olarak başlayan laik seçkinler ile onlara bir karşı-alternatif olarak İslâmcı “karşı seçkinler” arasındaki mücadele muhafazakârlığa da yeni bir çehre getirmiş, artık tarihsel-olan dahi bu eklektik

ve reaksiyoner siyasetin laboratuvarının bir parçası hâline gelmiştir. Tarihsel-olanın Türk televizyon sinematografisindeki yeni biçemi, modernizm ile muhafazakârlığın, İslâmî düsturlar ile “soap opera” estetiğinin, siyasal söylemler ile dizi metinlerinin birbirine karıştığı bir dönemin işareti olmuştur. Öncül dönem seçkinciliğinin muhalif tavrının hâlâ televizyon dizileri üzerinden takip edilebildiği böylesi bir sürecin dramatik yapımları, televizyon izleyicisinin tarihsel-olanı gündelik olarak tüketmeye alıştığı bir dönemin görme rejiminin inşasında etkili yapı taşları olarak görünmüştür.

Tarihsel-olanı bir “pembe dizi” kurgusu ile sunarak popüler özneyi ele geçirmeyi başaran bu televizyon yapımları, Osmanlı klasik dönemi, XIX. yüzyıl Balkan tarihi, Erken Türkiye Cumhuriyeti tarihi, Demokrat Parti’nin siyasî tarihi, ’68 Kuşağı ve 12 Eylül süreci gibi tarihsel dönemleri aşk ve entrika sarmalında ele alarak yeni nesil televizyon draması kuşağını var etmiştir. Estetize edilemeyen televizyonun, romantik ve kolay tüketilebilir tarihsel içerikli anlatılar ile toplumu kendi üslubunca estetize ettiği 2000’li yıllar, o güne kadarki Türk televizyonculuk tarihinin en bol temsil ve işaretlerini bünyesinde barındırmıştır.

### **3.1. Örnek Yapımların Analizi**

Tarihsel-olanı işleyen televizyon dizilerinin 2000’li yıllarda yakaladığı patlama, eskinin tarih anlatmaya dayalı biçemlerinden kopuşu ve her dizi metnine uyarlanabilecek bir aşk-entrika-nefret sarmalını ekranlara kazımıştır. Bu dönemin ilk göze çarpan özelliği, artık tarihsel içerikli dizilerin en az bir pembe dizide olduğu kadar karmaşık hikayeler anlatmaya başlamasıdır. Göze çarpan bir diğer nokta ise, 12 Eylül’e ilişkin sosyal ve siyasal travmaların sinemanın ardından artık televizyon dramasında da işlenmeye başlanması olgusu olarak belirlemektedir. Televizyon sinematografisinin 12 Eylül’e ilişkin –muhtelif sebeplere dayandırılabilir– kayıtsızlığının ardından başlayan bu yapım döneminde, salt 1980 Darbesi değil, 27 Mayıs Askerî Darbesi’nden itibaren ülke gündeminde yer etmiş tüm müdahaleler ve siyasal çatışmalar özgün anlatılar hâlinde izleyici karşısına çıkmıştır. Bununla birlikte, bu anlatıların, TRT yapımlarında alışık olunan tarzda bir “tarih anlatıcılığı” ile sınırlı kalmadığını görebilmek de mümkündür. Siyasetin biçimlendirdiği bir ekrandan, “siyaset ile biçimlenen” bir ekran deneyimine

adım atan televizyon izleyicileri için ise bu süreç oldukça şaşırtıcı hatlar barındırmaktadır. Değişen gündem ile bağlantılı olarak biçim kazanan dizi anlatılarının büründüğü suret, 2000’li yılların televizyon dramasının özgül karakterini ortaya koymaktadır. Ayrıca, “reklam” faktörünün artık köklü olarak kendisini hissettirdiği ilgili dönemde, popüler öznenin/izleyicinin bu bağlamdaki gücü daha önce hiç olmadığı kadar hissedilir bir hâle gelmiştir. Bir anlatım formu olarak pembe dizi estetiği ile çevrelenmiş tarihsel içerikli televizyon dizilerinin popüler öznedeki karşılıkları mucibince oluşturulan yayın politikaları, tarihsel olanı işlemekten ziyade, “işletmeye/pazarlamaya” dayanır hâle gelmiştir.

Kanal D ekranlarında, 2004 yılında gösterilmeye başlanan “Çemberimde Gül Oya (Irmak, 2004)” dizi filmi izleyiciyi yakın tarihin en önemli dönemeçlerinden biri ile buluştururken, bellek ve travma nosyonları ekseninde bir “geçmişle hesaplaşma” anlatısına dayanmıştır. Sağ ve sol hareket arası çatışmaların yoğunlaştığı 1970’li yılların siyasal ortamına ilişkin tablolar sunan yapım, tüm bu çatışmaların ortasında apolitik bir karakterin gözünden geçmiş ile şimdi arasında yolculuklara yer vermiştir. Konu edilen dönemin sonunda gelen 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi’ne ilişkin temsiller ise oldukça travmatik nitelikler barındırır. Darbeyi hatırlama sürecinin artık televizyonda da işlenmeye başlandığı 2000’li yılların başlangıcında, Çağan Irmak yönetmenliğinde çekilen Çemberimde Gül Oya dizisi, sinemada çok erken dönemde başlamış olan 12 Eylül konulu tematik yapımların ertesinde, televizyonun 12 Eylül deneyiminin başlangıcına dair önemli veriler sunmaktadır. Bu hâli ile yapımın ulaştığı başarı, yönetmeninin değerlendirmelerinin aksine, bir “mucizeden” (“Çemberimde Gül Oya gezdik seti doya doya”, 2004) daha fazlasına işaret etmektedir. Fark edilebilir temsiller ve işaretler barındıran dizide, 12 Eylül, merkezde olmaktan ziyade bir aşk hikayesini çevreleyen anlatı unsuru olarak görülmektedir. Bu hali ile dizi, belirli surette tarihsel içerikli bir televizyon yapımı niteliği sergilemek ile birlikte, daha ziyade bir melodram olarak izleyici karşısına çıkmıştır.





**Sahne 14:** “Çemberimde Gül Oya (Irmak, 2004)” dizi filmi, 1970’ler Türkiye’si’nin siyasal çatışmalarının ortasında, apolitik bir üniversite öğrencisi olan *Yurdanur* (oyun. Özge Özberk) ile *Mehmet* (oyun. Mehmet Ali Nuroğlu) karakterlerinin hikayeleri ekseninde, öğrenci hareketleri, mücadeleler ve 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi’ne ilişkin özgün bir melodram olarak yayınlanmıştır. Dizinin birinci bölümünden alınan ilgili görselde, 1970’li yılların siyasal durumuna dair muhtelif işaretler barındıran bir üniversite kantini kompozisyonu görülmektedir.

Türk televizyon sinematografisinin en çok rağbet gören örneklerinden biri olan “Hatırla Sevgili” dizi filmi (Burhan, 2006-2008) ise, tarihsel-olanı işleyişi bağlamında, daha önce pek değinilmemiş bir dönemi hikâye edinmiştir. Ümmü Burhan yönetiminde, 2006-2008 yılları arasında Atv kanalında gösterilen dizi, Demokrat Parti’nin yükselişinden 12 Eylül Askerî Darbesine dek varan yaklaşık otuz yıllık bir sinematografik zaman düzleminde biçimlenirken, bu düzlemde varlık göstermiş her bir siyasal görüş için özgün temsiller barındırmıştır. Bununla birlikte, tüm bu zamansal süreç dahilinde gelişen siyasal süreçlerin panoramasında asıl olarak bir aşk hikayesi anlatılmıştır; fakat yaratılan temsillerin dolaşımına getirilen eleştiriler, dizinin kurmacaya dayalı yapısına tarih anlatıcılığı görevinin yüklenmeye çalıştığını akla getirmektedir. Neredeyse tüm siyasal figürlerin romantik kahramanlar olarak sunulduğu dizi filmde, dönün “ıdamlıkları” şimdinin pembe dizi kahramanlarına dönüştürülür. Dünya siyasetinin yakın tarihinde yer etmiş olan 1968 yılı işçi-öğrenci protestolarının ve kültürel ortamının Paris sokaklarından başlayarak (Klimke ve Scharloth, 2008: s. 1-9) Türkiye’ye dek ulaştığı dönemde, öğrenci liderliğinden militan aktivizme geçen Deniz Gezmiş, Mahir Çayan, Sinan Cemgil, Hüseyin Cevahir temsillerinin birer “romantik kahraman” olarak sunulduğu Hatırla

Sevgili dizisi, sol romantizmin en popüler öğelerinin ticarî gösterisi hâline dönüşürken, farklı siyasî görüşlerdeki yazar ve sanatçılar diziyeye yönelik tepkilerini dile getirmiştir. Dizinin, geçmişin silahlı militanlarını meşru kahramanlara çevirdiği görüşünü paylaşan sağ eleştirilere (Muradoğlu, 2008) karşılık, sol eleştiriler özellikle bu isimlerin dizinin kurmacaya dayalı yapısı içerisinde tarihsel bağlamlarından koparıldıkları ve siyasal görüşlerinin beyaz ekrana aktarılırken törpülediği savunusu (Üstündağ, 2008) üzerinde biçimlenmiştir.

Dizi filmde göze çarpan en önemli vurgulardan biri de “askerî darbe” eleştirileri üzerinden biçimlenmiştir. Yapılan 2007 genel seçimleri öncesinden yayınlanan 27 Nisan Muhtırası’ndan (“Basın Açıklaması”, 2007) bu yana toplumun sağ kesiminde de yükselen tepkiler ile artan darbe eleştirileri ve “darbelerle hesaplaşma” söylemleri; 12 Eylül 2010 tarihinde gerçekleştirilen anayasa referandumu neticesinde çıkarılan “darbeci komutanlara yargı yolunu açan” kanun maddeleri ile bir üst boyuta ulaşmıştır (Resmî Gazete, 2010; B. Belge, 2010; “YSK kararını verdi: 12 Eylül 1980'nin rövanşını 12 Eylül 2010'da”, 2010) Türkiye siyasal tarihinden 27 Mayıs 1960’dan bu yana sürekli olarak tartışılan darbelerle yönelik eleştirilerin, 27 Nisan Muhtırası ve 12 Eylül Anayasa Referandumu eksenli işleyen siyasal süreçte artması, dizi kurgusunun biçimlenişini etkileyen bir dışsal faktör olarak okunmaya müsait bir yapı arz etmektedir.

Dizide romantik kahramanlar olarak sunulan tüm bu temsillerin etki boyutları salt yayın başarısından ibaret kalmamıştır. Dizinin 1968-1972 arasındaki süreci anlattığı bölümlerinin yol açtığı tüketim patlaması dahilinde, özellikle Deniz Gezmiş’i ve Mahir Çayan’ı anlatan kitaplara müthiş bir rağbet görülmüş (“TV Dizileri kitap satışlarını patlattı!”, 2009) hatta İstanbul’da bulunan birçok kitapevi sorumlusu %90’ı aşan satış oranları karşısında “şaşkınlık” yaşadıklarını belirtmiştir (“Liseli kızların yeni sevgilisi”, 2008). Ekranın yarattığı bu okur kitlesinin yarattığı yanılsama, bu diziden yıllar sonra çekilecek olan tarih dizilerine de sirayet edecektir. Dizinin takipçilerince satın alınan kitaplar, televizyonun biçimlendirdiği bir kültür yaşamının genel hatları hakkında fazlasıyla bilgi vericidir. Gösterinin tarihsel-olanı dönüştürerek birer tüketim metası hâline getirmesi sürecinin en canlı örneklerinden biri olan Hatırla Sevgili dizi filmi, güncel

siyaseti de etkilemeyi başarmıştır. Öyle ki, 2008 yılında, bir yanda dönemin Cumhuriyet Halk Partisi lideri Deniz Baykal'ın ilk kez Deniz Gezmiş'i anması, diğer yanda ise Milliyetçi Hareket Partisi'nin sol odaklı bir anlatıya dayandığını savunduğu dizinin yayından kaldırılması adına başvuruda bulunması üzerine, dizinin senaristi Nilgün Öneş –kendisi ile yapılan bir basın görüşmesinde– 1968'den bu yana sol hareketin içerisinde yer aldığı için dizide “tarafsız olamadığını” itiraf etmek durumunda kalmıştır. Bir tarihsel figür olarak Deniz Gezmiş'in, dizi ile birlikte, Che Guevara temsili bağlamında söz konusu olduğu gibi bir “pop ikonu” hâline geldiğini belirten Öneş, “liseliler” olarak nitelendirilen ortaöğretim öğrenci kitlesinin rağbetini “politikadan uzak bırakılmışlık” ve “kahraman eksikliği” çerçevesinde ele almıştır (“Hatırla Sevgili'de tarafsız olamadım”, 2008). Öneş'in değerlendirmesinde fark edilen temel nokta, dizinin yayınlandığı 2000'li yılların ortalarında hâlen oluşmakta olan yeni muhafazakâr orta sınıfın ötesine itilmiş radikal muhaliflerin ve onların biçimlendirdiği karşı kültürün, ana akım medya tarafından bir gösteri nesnesine dönüştürüldüğü gerçeğidir.



**Sahne 15:** “Hatırla Sevgili (Burhan, 2006-2008)” dizi filmi, tarihsel-olanın, şimdinin romantğine dönüşümü sürecini yansıtan örnekleri ile dikkat çekici bir yapımla kendisini gösterir. Dizinin 48. bölümündeki bir sahneye ait ilgili görselde, Deniz Gezmiş'in (oyun. Barış Koçak) yakalandığı Şarkışla'da etrafının askerlerce çevrilmesini işleyen canlandırma görülmektedir.

Bu dönüştür(ül)mede, –Joseph Heath ve Andrew Potter'ın ifadeleri ile– karşı kültürün halihazırda sahip olduğu “suçu romantikleştirme” eğiliminin (Heath ve Potter, 2012: s. 146) “pazar vitrini” ürünü gibi sunulan tarihsel/siyasal muhalif figürler üzerinden

sömürülmesinin ayrıntılarını görebilmek mümkündür. Aykırı olanın cazibesi, daha sonra ele alacağımız kimi yapımlarda da görüleceği üzere, Hatırla Sevgili dizisinin özellikle 1968-1980 arası süreci işleyen bölümlerinde daha önce görülmediği kadar başarılı bir biçimde pazarlanmıştır. Hatırla Sevgili dizi filmi, bu anlamda, Türk televizyon yayıncılığı tarihinde köklü bir parametreye tekabül etmektedir; fakat dizinin bu önemi sinematografik yapısından ya da estetik biçeminden değil, kendi izleyici kitlesini yaratarak o kitleyi belirli bir tüketim yelpazesine yönlendirebilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. “Reklam araları” ile kesilen bu romantik anlatı, Türk televizyon dizilerinin 2000’li yılların ortalarında dönüşüme uğrayan –tüketim kültürüne entegre– imaj ekonomisi hakkında önemli detaylar sunmaktadır.

Yakın tarih içerikli dizi filmlerin yükselişinin ardından, XIX. yüzyıl Osmanlı Makedonyası’nı işleyen bir yapımlar arasında konumlanır. Dünyaca ünlü “*Fiddler on the Roof* [=*Damdaki Kemancı*]” müzikali\*\*\*\* ile bu müzikalin dayandığı –Sholem Aleichem tarafından kaleme alınan– “*Tevye der milkhiker* [=*Sütçü Tevye*]”†††† romanından ve 1939’da çekilen “*Tevya* (Schwartz, 1939)” filminden uyarlanan Elveda Rumeli dizisi†††† tıpkı orijinal metinlerde geçtiği gibi, yaşlı bir sütçü ve ailesinin hikayesini anlatır. XIX. yüzyılın sonlarına gelinirken, Osmanlı Makedonyası’nda yaşayan Balkan halklarının durumunu, özgürlük hareketlerini ve bölgedeki asayiş sorunlarını, *Sütçü Ramiz* (oyun. Erdal Özyağcılar) ve ailesi ekseninde işleyen dizi, dayandığı orijinal metne nazaran birtakım temsil ve işaretler ile daha ilk bölümlerinde bir “vatanperverler – hainler”

---

\*\*\*\* Jerry Bock ile Sheldon Harnick tarafından bestelenen ve Joseph Stein tarafından tiyatroya uyarlanan – yazar Şalom Aleyhem’in kaleme aldığı– *Tevye der milkhiker* romanı, “*Fiddler on the Roof*” ismi ile ilk kez 1964 yılında, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Broadway Tiyatrosu’nda sahnelenmiş; ardından 1971’de Norman Jewison yönetmenliğinde çekilen aynı isimli uyarlama ile uzun yıllar izleyicilerin belleklerinde yer etmiştir (Jewison, 1971; Ebert, 1971).

†††† Çarlık Rusyası’nda bir Yahudi kasabasında yaşayan yaşlı bir sütçü ve kızlarının hikayesini anlatan *Tevye der milkhiker* romanı, Türkiye’de, “*Damdaki Kemancı: Sütçü Tevye ve Kızları*” başlığı ile yayınlanmıştır. Bkz.: (Aleyhem, 2018).

†††† *Elveda Rumeli* dizi filmine varıncaya dek, *Tevye der milkhiker* romanına dayanan müzikal ve film uyarlamaları arasında yer alan, Hulki Saner’in yönetmenliğini üstlendiği 1972 yapımı “*Damdaki Kemancı* (Saner, 1972)” filmi de anılması elzem bir yapımlar arasında karşımıza çıkmaktadır. Aleyhem’in Çarlık Rusyası’ndaki bir Yahudi sütçü olarak kurguladığı *Tevye* karakterinin serüveni; Saner’in uyarlamasında Kafkasyalı yaşlı sütçü *Asım*’a ve Rus baskısı altındaki Kafkas Türklerinin dramına dönüşür.

antagonizmasına saplanır. Atv ekranlarında yaklaşık iki yıl boyunca yayınlanan dizide, Mustafa Kemal'den II. Abdülhamid'e, Kara Yorgi'den Manaki Kardeşler'e (Yanaki ve Milton Manaki) dek birçok tarihsel figür de yer alırken; Balkan isyanları da belirli temsiller üzerinden dizide resmedilir. Bulgar bağımsızlık hareketinin bir “ihanet hareketi” olarak işlendiği dizide (Tekelioğlu, 2017: s. 53) bu hareketin bölgedeki temsilcilerinden Bulgar *Dimitri* (oyun. Luran Ahmeti), Ramiz'in kızı Vahide'ye (oyun. Hande Subaşı – Berrak Tüzünataç) göz dikmiş, eli kanlı bir katil olarak resmedilir. Dimitri karakteri, dizi filmin dayandığı anlatıda Bulgar isyanının canlı temsili olarak yer alır; öldürür, yağmalar, zarar verir ve tüm bunları yaparken hiç acıma duymaz. Yaratılan bu antagonist karakter, Bulgar isyanının yanında, Osmanlı hakimiyetine başkaldırmış tüm bölge halklarının temsili durumundadır.



**Sahne 16a:** “Elveda Rumeli (Akar, 2007-2009)” dizi filminde, tarihsel figürlere ait canlandırmalar da muhtelif sahnelerde ekrana yansıtılır. Dizinin 81. bölümündeki bir sahneye ait ilgili görselde, Manastır’da çekim yapan yönetmen Manaki Kardeşler görülmektedir.

İttihatçılıktan arandığı için bölge kaymakamı *Dilaver*'in (oyun. Erman Saban) yanına sığınan *Tıbbiyeli Mustafa*'nın (oyun. Tolgahan Sayışman) Pürsıçan (Prüşçan) köyüne varması ile dizinin anlatısı daha da detaylandırılır ve çoğu sahnede epik bir biçime bürünür. Yanında kaldığı Sütçü Ramiz'in koruyuculuğunu üstlenen Mustafa, çatışmanın “haklı” protagonist tarafını temsil eder; bağlı bulunduğu değerler ve karakteri itibarıyla, Dimitri karakterinin tam karşısında konum alır. Dizi film bölümlerinin ekserisi bölgede

yaşanan çatışmaları arkasına alsa da anlatının asıl merkezi Müslüman bir Balkan köylüsü olarak Ramiz'in kayıplara uğrayan yaşamıdır.



**Sahne 16b:** “Elveda Rumeli (Akar, 2007-2009)” dizi filminde, kurgusal bir karakter olan *Kara Kalpaklı* figürü, önemli bir temsil olarak ekrana yansır. Dizinin 36. bölümündeki bir sahneye ait ilgili görselde, Kara Kalpaklı kılığına giren Ramiz'in, Bulgar çetecileri “hiç kurşun atmaksızın” korkutarak kaçırmayı resmedilmiştir.

Dizide tarihsel-olanın işlenmesi sürecinde, dekor tasarımı ve kullanımı da öne çıkmaktadır. Neredeyse tamamı doğal mekânlarda çekilen dizinin dekor ve kostümleri, belirli ölçüde, işlenen tarihsel içeriği destekler. Kostüm bağlamında, daha önce ele aldığımız dizi filmlerde rastladığımız “kalpak” motifi, bu yapımda da bağımsızlığın, devrimciliğin ve “haklılığın” işareti olarak kullanılır. Bu motifin/işaretin işlendiği bir temsil olarak *Kara Kalpaklı* figürü, dizinin imaj ekonomisi dahilinde kilit bir role sahiptir. Bulgar çetelerinin zulmü karşısında Müslüman köylülerin koruyucusu olarak çıkagelen Kara Kalpaklı, silahını kullanmasa da düşmanlarına korku salabilecek kahramanlıkta, romantik bir figür olarak karşımıza çıkar. Dizinin ilk bölümlerinde Osmanlı zaptiyelerince suçlu sıfatı ile aranan, fakat bölgedeki faaliyetleri sayesinde bir kahraman olarak görülmeye başlanan Kara Kalpaklı figürü, adeta bölgedeki İttihatçılık hareketinin ve bu harekete içkin “vatanperverlik” nosyonunun temsili olarak kendisini gösterir.

Osmanlı'nın, dramatik televizyon yapımlarında pek de konu edilmemiş bir dönemini işleyen Elveda Rumeli dizisinin ardından; 2011-2014 arası dönemde, Türk

televizyon izleyicileri arasından kendi kitlesini devşirebilecek ölçüde etkilerde bulunmuş olan “Muhteşem Yüzyıl: Aşk-ı Derûn (Taylan ve Taylan, 2011-2014)” dizisi imparatorluğun klasik dönemini mercek altına alır. I. Süleyman döneminin “ihtişamlı” yıllarını beyaz ekrana taşıyan yapım, dayandığı tarihsel zeminin ötesinde, asıl olarak entrika-aşk-nefret sarmalında bir güç hikayesi ele alır. Yücel Çakmaklı’nın 1981’de yönettiği “*IV. Murad*” dizisine benzer bir tema ekseninde biçimlenen Muhteşem Yüzyıl dizisi, çekildiği dönemin kültürel formasyonuna ait unsurları barındırıyor olması ve yine aynı dönemdeki televizyon dramaturjisinin temel karakteristiği olan romantizmi tepe noktaya çıkarması çerçevesinde yaygın bir popülerliğe kavuşmuştur. I. Süleyman’ın tahta çıktığı 1520 yılından, vefatının ardından II. Selim’in tahta geçtiği 1566 yılına dek geçen zaman diliminde Mohaç Meydan Muharebesi (1526), I. Viyana Kuşatması (1529), Preveze Deniz Savaşı (1538), Zigetvar Kuşatması (1566) gibi önemli gelişmelerin –pek de detaylı surette olmamakla birlikte– canlandırıldığı yapımın sahnelerinin ekserisi sarayda geçmektedir. Dizinin bir “tarih dizisi” olmaktan ziyade, romantik unsurların ağır bastığı bir pembe dizi niteliği gösteriyor oluşu, tarihsel-olanın salt “modernist” temsiller ve işaretler ile ekrana taşınması ve dönemin siyasal gelişmelerinin pembe dizi kurgusu içerisinde sönük kalması, dizinin en tartışmalı yanları arasında yer almıştır.

Dizi filmdeki kostüm tasarımları ve yaratılmış temsiller, işlenen klasik dönem olaylarının bir modern dönem hikâyesine dönüştürülmesi sürecinin en önemli ve tartışmalı unsurları olarak öne çıkmıştır. Sarayın bir entrika merkezi olarak kurgulandığı, sultanın kendi çevresinde gelişen komplolar ağı karşısındaki acziyetinin rahatlıkla görülebildiği, haremın oryantalist bir üslupla yeniden yaratılarak bütün bir dramatik anlatının merkezine yerleştirilmesi –hatta anlatının temel sinematografik mekânını teşkil etmesi– çerçevesinde gelişen dramatizasyon (Karabıyık, 2014: s. 100) bu hali ile hem izleyici kesimden hem akademisyenlerden hem de devletin üst bürokrasisinden yoğun tepkiler almıştır. Tarihsel-olanın şimdide yeniden biçim kazandırılan görüntüsü, modernist bir olgu olarak yeni-muhafazakârlığın toplumdaki sancılarını ifade ettiği oranda, Guy Debord’un “nesneleşmiş bir dünyanın görüntüsü” olarak ele aldığı gösteri nosyonunun iç yüzünü yeniden hatırlatır (Debord, 1996: s. 14). Beyaz ekranda sunulan görüntü, “uydurma” ya da “çarpıtma” olmaktan da öte, postmodern apparatus’lara ayak

uydurmaya çalışan bir modernist tasarı olarak yeni-muhafazakârlığın tartışmalı tepkiselliğinin hedefidir. Ekranda düzenli olarak seyrettiği entrika, aşk ve komplo anlatılarının, bir “tarih dizisine” uyarlanması karşısındaki tutumu, açıklamasını burada bulur. Ekranda görülmesi arzulanan aşk-entrika-nefret sarmalının, yeni bir muhafazakâr orta sınıfın biçim kazanmaya başladığı bir dönemde, Osmanlı tarihinin en bilinen padişahlarından birinin hikayesine büründürülerek işlenmesi ve anlatılması, bir kafa karışıklığının varlığına işaret eder. İzleyici kitlelerin oldukça rafine ekran beğenilerine sahip olduklarını düşünmenin imkânsızlığı bir yana, ekran tutkunlarının gayet isteyerek izledikleri entrika dolu aşk dizilerinin Osmanlı tarihine değindiği anda bir feveranı tetiklemesi, ekran beklentileri ile siyasî beklentiler arasında gidip gelen bir medceziri görünür kılmaktadır. Muhteşem Yüzyıl’ın dizi danışmanlığını da yapmış olan tarihçi Erhan Afyoncu’nun tam da bu konuya ilişkin olarak verdiği demeç, bir “dramatik yapı” olarak Osmanlı dizilerinin, pembe dizilerden ayrıksı bir yapı arz edemeyeceğini düşündürmektedir:

“İnsanlar yorulmayacakları diziler istiyorlar. Yalnızca tarihi dizide değil, diğerlerinde de. Biraz entrika ve karmaşa istiyorlar. Farklı bir şey görmek istiyor. Bu dizi sektörü enteresan bir şekilde gelişti Türkiye’de ve 50 ülkeye ihracatı yapılıyor. Macaristan’a gittiğimde, 'Muhteşem Yüzyıl' ne zaman buraya gelecek diye soruyorlardı. ("Ünlü tarihçiden Muhteşem Yüzyıl Kösem eleştirisi", 2015)”

Bir televizyon gösterisi olarak televizyon dizisinin anlatısı değişmiyor olsa da özellikle siyasal anlamlar ifade edebilecek muhtelif temsil ve işaretler devreye girdiğinde ilgili sorunsal farklı bir boyut kazanmaktadır. Yeni orta sınıfın, İslâmcılık fikrinin ve milliyetçi-muhafazakâr yaklaşımların varması muhtemel bir menzil olarak “Osmanlı nostaljisi” (Bora, 2003: s. 137) ekseninde sergilediği bu tepkisellik, diziyi daha farklı bir tartışmanın konusu hâline getirmiştir. Bu hâli ile Muhteşem Yüzyıl dizi filmi hem tarihçilerin akademik kaygılarını hem de yeni orta sınıfın siyasal kaygılarını tatmin etmek zorunda bırakılmış bir gösteri nesnesi hâline gelmiştir. Üstelik, eleştirilerin yanı sıra, hakkında açılmış davaların da konusu olan dizi, dönem Türkiye’si’nin televizyon ve gösteri ile tarihsel-olan arasındaki ya da diğer tabirle “gerçek ile kurgu arasındaki” kafa



karışıklığının neredeyse tüm işaretlerini üzerinde barındıran önemli bir örnek oluvermiştir.



**Sahne 17:** “Muhteşem Yüzyıl: Aşk-ı Derûn (Taylan ve Taylan, 2011-2014)” dizi filminde temsiller ve dramatik canlandırmalar, tarihsel-olanın etkili bir gösteri nesnesine dönüştürüldüğü noktada ulaşabileceği popüler etki boyutu hakkında fikir vermektedir. Dizinin –bahsini ettiğimiz türden etkilere ulaşmış olan– 123. bölümünden alınan ilgili görselde, Şehzade Mustafa’nın katline ilişkin dramatizasyon çarpıcı bir tablo sunmaktadır.

Dizinin 123. bölümünde işlenen Şehzade Mustafa’nın (oyun. Mehmet Günsür) katline ilişkin sahneler, bu değerlendirmeye malzeme olabilecek türden tepkilerle karşılaşmış ve nihayetinde “davalık” olmuştur. Dizinin ilgili bölümünün yayınlanmasının hemen ertesinde, sosyal medyada, televizyonda ve gazete yazılarında defalarca ele alınan, hadisenin nasıl gerçekleştiğini sorgulamaktan ziyade “Nasıl olur?” sorgusuna girişen, hatta meseleyi daha da ötelere taşıyarak I. Süleyman’ın (oyun. Halit Ergenç) “babalığını” ve “insanlığını” dahi sorgulayan kesimlerin durumu oldukça enteresandır. Bu tepkili kitlenin, şehzadenin Bursa’daki türbesine akın etmesi (“İlber Ortaylı: Şehzade Mustafa tarihe uygun boğuldu”, 2014) ve meseleyi tarihsel bağlamından kopararak “bir babanın kendi oğlunu öldürtmesi” olarak algılaması (“Mehmet Günsür: Şehzade Mustafa’nın idam sahnesinde cellatları görene kadar umutluydum”, 2014; “Muhteşem’ çılgınlık sürüyor!”, 2014), nihayetinde “kendi oğlunu öldürten sultan” hakkında ve olayda pay sahibi oldukları iddiası ile Hürrem Sultan (oyun. Meryem Uzerli) ve Rüstem Paşa (oyun. Ozan Güven) hakkında mahkemede dava açılması sürecine dek varmıştır (“Muhteşem Yüzyıl’ın

durdurulması için başvurdu”, 2014; “Kanuni, Hürrem Sultan ve Rüstem Paşa’ya suç duyurusu”, 2014). Bir izleyicinin, “Süleyman Osmanoğlu” adına suç duyurusunda bulunması üzerine başlayan soruşturmada, “olayın üzerinden 460 yıl geçmiş olması” sebep gösterilerek zaman aşımı kararı alınmış ve soruşturma dosyası kapatılmıştır (“Kanuni’ye dava zamanaşımında...”, 2014).

I. Süleyman’ın bir gösteri olarak sunulan saray-içi hayatı ve hayatını çevreleyen entrikalar, bu yüzden geniş kitleler tarafından eleştirilmiş ve gerçekliğe uygunluğu üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. “Görölmek istenen” Kanunî imajı ile “ekranda beliren” I. Süleyman imajı arasındaki farklılık, tarihsel-olan ile ekrandaki görüntüsü arasındaki bağlantısızlıktan ziyade; siyasal surette umulanın ekranda bir karşılık bulamaması noktasında hararetili bir tartışmaya zemin hazırlamıştır. Şüphesiz, I. Süleyman’ın bütün bir yaşamı, dizide anlatıldığı gibi değildir; bununla birlikte tarihsel-olanın belirli bir historiografik kaygı çerçevesinde ele alındığını savunabilmek de pek imkân dahilinde bulunmamaktadır. Bu çatışmalı tavır, Jean Baudrillard’ın beyaz ekranın algılanımına ilişkin getirdiği yorumda ortaya konulur. Baudrillard, “bir nesne olarak televizyon” ile “ekrandan imgeler yansıtması beklenen televizyon” arasında bir farklılığın söz konusu olduğunu belirtir. Bir “imge üreticisi” olarak nesne ile “anlam taşıyıcı” olarak imge arasında kurulan bu tartışmalı ilişki, televizyon bağlamında, toplumsal çelişkinin en göze çarpan hatlarından biridir (Baudrillard, 2009: s. 40-41). Umulan sultan imajının gösteride kendisine yer bulamaması noktasında, ortalama izleyicide olduğu kadar, akademisyenlerde ve üst bürokraside de ciddi bir tepki ile karşı karşıya kalmasının açıklaması büyük ölçüde bahsini ettiğimiz değerlendirmede yatar. Akademisyenlerin ve konu ile ilgililerin kaygılarının temelini teşkil eden “tarihin dramatik yapımlardan yanlış öğrenilebileceği” düşüncesi, özünde makul bir yaklaşımdır. Gerçekten de Roland Barthes’ın altını çizdiği gibi, görüntü, hiçbir bilginin tersini söyleyemeyeceği o son sözün sahibidir (Barthes, 2014: s. 122). Fakat, bu bağlamda sorulması gereken soru, televizyon ekranında beliren bu dramatik yapının, tarihsel-olanı “anlatmak” amacıyla mı, yoksa “işlemek” üzerine mi biçimlendirilmiştir. Üstelik, bu tartışmada tartışmalı kalacak olan bir diğer alan vardır ki ekrandan umulanın, ekranda bulunan ile girdiği çatışma çerçevesinde oldukça enteresan bir yere tekabül eder: Dizi danışmanı akademisyenler

dünyası. Televizyona çekilen dizinin dramatik bir kurguya sahip olacağını, bu suretle de tarihsel-olanı –bir tarihinin kaygılarının ürünü olacak biçimde– ele alamayacağını, onu yaratarak sürekli bir imaj dolaşımına dahil edeceğini bilmeksizin “tarih dizileri tarihi anlatamıyor” demek, bir kutu pastörize sütü taze sağılmış süt olmadığı/olmadığı için suçlamaya benzer. Televizyonda yaratılanın tarihsel-olanın anlatımı olmaktan ziyade, bir simülasyon olacağı gerçeğinin idraki, dizi danışmanı akademisyenler örneğinde karşımıza çıkan kafa karışıklığını görebilmenin ön koşulu suretindedir.

Beyaz ekranın sinematografisine ilişkin iyimser görüşler beyan etmekten ziyade; ilgili alanın metodolojisini kavramış, imaj üretiminin akademik historiografi ile bağdaşamayacağını farkına varmış akademisyenlerden de bahsetmek elzemdir. Bir tarihçi olarak İlber Ortaylı'nın konuya ilişkin tavrı, bahsini ettiğimiz akademisyenlerin –açıklayıcı– bir örneğini teşkil eder. Tarihsel-olanın ekranda –imaj hâlindeki– dolaşımının “tarih anlatma” ile aynı şey olamayacağını satır aralarında dahi olsa belirten Ortaylı, Muhteşem Yüzyıl dizi filmine ilişkin olarak, bir yapımın, tarihsel metinlere sadakatle bağlı kalınmasının beklenemeyeceği, fakat bahsi geçen dizinin adına tarihsel gerçeklik denebilecek kabuller ile hiçbir ilgisinin bulunmadığı eleştirisinde bulunmuştur:

“Çok para getiren bir film. Dizilerin dışarı açılmasını temsil ediyor. Oyunlar iyi fevkalade... İyi oyunculuklar var bunu belirtmek gerekiyor. O yüzden insanlar tuttu. Ama orada tarih denen alanın orijinal ve çekici taraflarının yakalandığını zannetmiyorum. Yanlış yansıtıyor. Genellikle bu tip dizilerde tarihi gerçeklik bire bir aranmaz ama hiç değilse bir hava bir ilgi getirir ve o ilgi dolayısıyla doğruya bir yaklaşım getirir. Yani tarihi roman ve tarihi tiyatrunun fonksiyonunu az çok yapar. Ama burada öyle bir şey yok. Bunu yazarların hiçbir şekilde tarih edebiyatıyla, tarih romanıyla, tarih dramaturji olarak tiyatroyla alakası yok. (“İlber Ortaylı'dan Muhteşem Yüzyıl yorumu: Bunu yazarların hiç bir şekilde tarihle ilgileri yok”, 2012)”

Tarihsel içerikli televizyon yapımları ekseninde öne çıkan bir diğer yanılsama da ekranın tarihsel-olana ilişkin bir farkındalık yaratarak izleyiciyi okumaya ve araştırmaya özendirileceği sanrısına dayanır. Kitle iletişim araçlarında var olmuş –görsel ya da işitsel olsun– bir nesnenin, yaratacağı tüketici kitleyi akademik bir uğraşıya yöneltmesini beklemek, sorunsalın barındığı tüketim ağları zeminini gözden kaçırmak anlamı

taşıyacaktır. I. Süleyman dönemi Osmanlı Devleti’ni işleyen bir dramatik yapımın ve bu anlatının imaj ekonomisi çerçevesinde yarattığı temsil ve işaretlerin izi, ancak tarihsel-olanı işleyen popüler ve “çoksatar” ürünler üzerinden sürülebilecek bir suret arz edecektir. Sorunsal bize yeniden “Hatırla Sevgili vakasını” anımsatacaktır: ’68 Kuşağı’na ait figürlerin ekranda geniş bir tüketici kitle yarattığı 2006-2008 arası dönemde, ilgili figürler bir popüler tüketim nesnesi hâline getirilmiş ve bu süreçte onlarca popüler kitap ve görsel, herhangi bir akademik değerlendirmeye tabii tutulmaksızın, bu kitle tarafından tüketilmiştir. Hâl böyle olduğunda, “televizyondan tarih öğrenilemeyeceğini” savunan eleştirmenlerin, disiplinler bağlamda “tarih öğretemeyecek” kapasitedeki popüler yayınlara gösterilen rağbeti, olumlu bir “esinlemenin” ya da “yönlendirmenin” ürünü olarak kabul etmeleri anlaşılabilir bir tutum hâline gelir. Bu çerçevede, hem değerlendirmemizde bahsini ettiğimiz kafa karışıklığına bir örnek hem de “araştırmaya yönlendirme” konusunda çarpıcı bir değerlendirme teşkil ediyor olması bakımından tarihçi Feridun Emecen’in ifadelerini yeniden düşünmek önem kazanmaktadır:

“Dizilerden tabii ki doğru tarih öğrenilmez, bunlara tarihi gerçekler gibi bakmak son derece yanlıştır. Dizi yapımcılarının gayesi tarihi bir belgesel sunmak değildir, onlar daha çok ticari şekilde seyirciyi celp edecek yönleri ortaya çıkararak dizilerine revaç vermeyi isterler. (...) Burada yalnız şunu belirtmekte fayda var. Tarihi kişilikleri olduğundan farklı yansıtmamak gerekir. (...) Gerçek tarihi şahsiyetler üzerinde mübalağalı şekilde oynamak, yanlış bilgilere dayalı olarak konuyu sunmak fikrime göre yapılmaması gereken şeylerdir. (...) Son olarak şunu belirtmek isterim, diziler tarih merakını artırıyor, bu sevindirici bir gelişme, aynı ilgi tarih kitaplarına da yansıyor, ama okuyucuların ve meraklıların doğru kaynaklar ele alınarak hazırlanan akademisyenlerin kitaplarına daha çok temayül etmeleri gerekir. (“Şehzade Mustafa’nın gerçek hikayesini Prof. Dr. Feridun Emecen anlattı”, 2014)”

Muhteşem Yüzyıl’ın imaj ekonomisi, tarihsel-olanın canlandırılması bağlamında, oldukça modernist tasarımlar içerir. Yeniden-yaratılan harem içerisinde yer alan tüm unsurlar, davranış modellerinden kılık kıyafetlerine dek yapımın kostüm tasarımcılarının ellerinde adeta “şimdinin sultanlarına” dönüşmüşlerdir. Bu modernist yaklaşım dahilinde, tarihsel olarak değil fakat sinematografik bir mekân olarak saray başkalaşıma uğrayarak mahrem olanı görünür kılmış, haremi ekranlardan evlere taşımıştır. Christian Metz’in tabiri ile, “dikizleyerek” (Metz, 2001: s. 58-68) harem imajını tüketen izleyici, dizide –

Baudrillard'ın tabiri ile– televizyonun “mesafeleri ortadan kaldıran” yapısı (Baudrillard, 2004: s. 129-133) çerçevesinde artık sultanın mahremine daha önce hiç olamadığı kadar yakındır. Tarihsel-olanın temsilleri olarak sunulan figürler ise alışık olduğu bir dilin ve biçimin ürünleridir; frapan giyimli cariyelerin birbirleri ile giriştikleri saray kavgaları, gündeliğin/popüler-olanın saraya taşındığı izlenimini uyandırır. Yer yer uzun tiratlar ile psikanalitik geri dönüşler yaşayan dizi karakterleri, Şehzade Mustafa'nın romantik bir genç, I. Süleyman'ın ise çaresiz bir baba olarak algılanmasına zemin hazırlar. Tarihsel-olanın aktarılmasından çok romantize edilerek dramatik bir kurgunun parçası hâline getirilmesine dayalı olan dizi, imaj ekonomisi, etkileri ve ekseninde biçimlenen tartışmalar dahilinde Türk televizyon yayıncılığı tarihinin unutulmaz yapımları arasında yer almıştır.

Televizyon sinematografisinde Romantik Dönem'in son büyük yapımı olarak göze çarpan “Öyle Bir Geçer Zaman ki (Tan, 2010-2013)” dizi filmi ise merceğini yeniden 1968-1980 arası sürece kaydırır. Baştan sona romantik bir kurguya sahip olan dizi için bahsi edilen tarihsel süreç –tıpkı Hatırla Sevgili dizi filminde de olduğu gibi– bir fondan öteye gitmez. İstanbul'da yaşayan bir ailenin dağılışını ve dağılıırken her bir ferdinin – işlenen dönemin şartları çerçevesinde– farklı bir uca sürüklendiği bu klâsik anlatı, bu yapısı itibarıyla dönemin gündelik kültüründen sanat çevrelerine ve oradan da siyasal ortamına rahatlıkla geçişler yapabilecek bir manevra kabiliyetine sahiptir: Okuduğu lisedeki müzik öğretmenine âşık olan *Mete* (oyun. Aras Bulut İynemli) müzisyenliğe soyunur, '68 kuşağından bir militanla birlikte olan *Berrin* (oyun. Yıldız Çağrı Atiksoy) öğrenci eylemlerine katılmaya başlar ve eşinden şiddet görerek terk edilen *Cemile* (oyun. Ayça Bingöl) çalışmaya başladığı konfeksiyon atölyesinde dönemin işçi hareketi ile tanışır. Dönemin siyasal ve kültürel alanlarına farklı karakter kurguları üzerinden değinen dizi, Türkiye'de “dönem dizisi” olarak da isimlendirilen janrın en romantik yapımı olarak göze çarpar.



**Sahne 18:** “Öyle Bir Geçer Zaman ki (Tan, 2010-2013)” dizi filmi, televizyonda Hatırla Sevgili dizisi ile yükselen romantizmi tarihsel içerikli anlatılar ile birleştirerek geniş bir izleyici kitlesine ulaştırırken; siyasal jargon kullanımı sebebiyle de ciddi tepkiler almış popüler bir yapımdır. Dizinin 91. bölümünden alınan ilgili görselde, öldürülmüş bir solcu genç için düzenlenen cenaze töreninin canlandırması görülmektedir.

Dizi film, daha önce Hatırla Sevgili dizisi örneğinde de görüldüğü gibi, sol eksenli bir anlatıya dayandırılmış ve bu sebeple özellikle milliyetçi kesimden ciddi bir tepki almıştır. Türkiye’nin 1968-1980 yılları arasında yaşadığı siyasal gerilimlere de değinen dizi karakterleri, dizinin muhtelif bölümlerinde sol görüşlü aktivistler olarak karşımıza çıkarken, bu karakterlerin karşısında konumlandırılanların bileşkesi antagonist kutbu oluşturmuştur. Dizinin özgün kurgusu dahilinde yer verilen bu anlatı, milliyetçi kesimin tepkisini çekmiş, dönemin Milliyetçi Hareket Partisi Iğdır Milletvekili Sinan Oğan diziyi “ülkücü hareketi karalama kampanyası” yürütmek ile itham etmiştir (“Öyle Bir Geçer Zaman Ki dizisi ülkücüleri kızdırdı”, 2012). Sözlü tepkiler nihayetinde protesto eylemine de dönüşmüştür. Milliyetçi bir grup 6 Aralık 2010 akşamı dizinin Cibali’deki (Fatih, İstanbul) setini basarak eylem düzenlemiş ve set alanına siyah çelenk bırakarak diziyi protesto ettiğini açıklamıştır (“Ülkücüler seti bastı”, 2010).

Dizi kurgusuna içkin karakterizasyon incelendiğinde, öncül türdeşlerine nazaran daha üst perdede seyreden bir romantizm ile karşılaşmak mümkündür. Dramatik kurgunun tarihsel süreçlerden müteşekkil bir fon önünde ilerlediği sahneler boyunca, aynı dönemi

işleyen diğer televizyon dizilerindeki kadar olmasa da belirli tarihsel figürlere yer verilmiş ve bu figürler daha önce hiç olmadığı kadar romantize edilerek ekrana yansıtılmıştır. Dizi filmin 16. bölümünde, 1960'lı yılların sonunda bir yürüyüş sırasında gözaltına alınan ve karakolda işkence gören Berrin ve arkadaşı Ahmet (oyn. Tolga Güleç), diğer arkadaşları ile birlikte atıldığı hücrede Deniz Gezmiş'in desteği ile ayağa kalkar. Tarihsel temsil bağlamında, ilgili sahnede, Deniz Gezmiş gösterilmez; “birinci kişili/birinci göz bakış açısı çekimi” ile fiziksel varlığı gösterilmeksizin, sadece seslendirme ile kurguda yer alır. Bu hâli ile, temsil, Türk televizyon sinematografisinde pek alışık olunmadık bir biçimde sunulur. §§§§ Kısa süreliğine dahi olsa, izleyici, Deniz Gezmiş'in elleri ile işkence görmüş bir aktivisti yerden kaldırır ve yine onun gözlerinden hücredeki diğer mahkumların sevinç dolu bakışlarına şahit olur. Bir tarihsel figür olarak Deniz Gezmiş'in bu çekim açısı ile sunulması, bir yandan ekran başındaki izleyiciye Deniz Gezmiş'in perspektifinden bakma deneyimi yaşattığı gibi, diğer yandan figüre teolojik bir görünüm de kazandırmıştır. Fiziksel görüntüsüne yer verilmeksizin, salt seslendirme ile sunulan Deniz Gezmiş temsili, dizinin imaj ekonomisinin en romantik ögesine karşılık gelmektedir.

Öyle Bir Geçer Zaman ki dizi filmi, tarihsel-olanın işlenmesi bağlamında, fazlasıyla romantik temsiller kullanmış ve canlandırmalar dönemin siyasal antagonizmasını ekseriyetle sol kutupta konumlanan bir anlatı içerisinde oluşturulmuştur. Bununla birlikte, dizi, bir “tarih anlatıcılığı” görevi üstlenmekten ziyade, dramatize bir kurguya sahip olduğuna dair belirgin işaretler barındırır. Dizi anlatısı, ailenin yaşça en küçük ferdi olan *Osman* (oyn. Emir Berke Zincidi – Gün Koper) karakterinin kurgusu olarak biçimlenir; dizinin 109. bölümünde, Osman'ın bilgisayar başında, eski Central Intelligence Agency [=Merkezî İstihbarat Teşkilatı (ABD)] başkanı Stansfield Turner'ın –Mustafa Ünlü'nün yönettiği ve Mehmet Ali Birand'ın sunduğu “12 Eylül (Ünlü, 1998)” belgesel dizisinde de yayınlanan– konuşmasını izledikten sonra, tepkiyle yazmaya başladığı “diyaloglara”

---

§§§§ *Birinci kişili/birinci göz bakış açısı çekimi (point-of-view shot/first-person shot)* olarak isimlendirilen bu çekim açısında, olaylar belirli bir figürün gözünden yansıtılır. İzleyicinin bir figür/karakter ile duygusal bağının sağlanması adına da kullanılabilir bir çekim açısı olarak birinci kişili/birinci göz bakış açısı çekimi, yönetmen Mustafa Akkad'ın 1976'da çektiği “*The Message: The Story of Islam* [=Çağrı: İslâmın Öyküsü]” filminin yanı sıra, “*The Connection* (Shirley Clarke, 1961)”, “*Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999)”, “*Predator* (John McTiernan, 1987)”, “*Hardcore Henry* (Ilya Naishuller, 2015)” film örneklerinde de kullanılmış bir çekim türüdür (Mascelli, 1998: s. 22-23; Vineyard, 2010: s. 71-87).

varıncaya dek dizinin tüm kurgusu Osman'ın kaleminden çıkmaktadır. Bununla birlikte, dramatisasyon bağlamında yaratılan tip ve karakter yapıları ile olay örgüsü, yer yer “arabesk” esintiler yayan bir romantizm içerisinde biçimlenmiştir. Bu baskın romantik anlatıya karşılık, tarihsel-olanın kurgudaki yeri bir tamamlayıcı olmaktan ya da fon oluşturmaktan öteye gidememiştir. Ortalama izleyicinin beklentileri dahilinde dramın, entrikanın, aşkın ve şiddetin fazlasıyla ekranda yer bulduğu “Öyle Bir Geçer Zaman ki” dizi filmi, Türkiye’de yayınlanmış tarihsel içerikli dramatik yapımların Romantik Dönem’inin son popüler yapımı olarak göze çarpmaktadır.

### **3.2. Tartışma ve Değerlendirme**

Yaşanan 28 Şubat Süreci’nin ardından başlayan koalisyon dönemlerinin sonunda, 2002 genel seçimleri neticesinde iktidara gelen Adalet ve Kalkınma Partisi döneminde oluşmaya başlayan yeni muhafazakâr orta sınıf, siyasal düzlemde olduğu kadar televizyon yayıncılığı için de bir unsur olarak öne çıkmıştır. Ele aldığımız dönemde, yeni orta sınıf, televizyon yapımları karşısındaki tavrını Osmanlı sultanlarının temsillerine ve yakın tarih dizi filmlerindeki “solcu genç” temsillerine yönelik eleştiriler üzerinden bu tepkiselliğini ortaya koymaya başlamıştır. Bu yeni orta sınıfın tepkiselliği ve izlenme oranlarına etkisi, bir sonraki dönem değerlendirmemizde daha detaylı olarak üzerinde duracağımız gibi, televizyonda bir “Osmanlı romantizmi” dalgasını tetikleyecek ve televizyon kültürünü yeni baştan biçimlendirecek olması bakımından önemlidir.

Özellikle 2004-2013 yılları arasında göze çarpan romantik anlatılar ve karakterizasyon, bu dönemi, ele almakta olduğumuz diğer yayıncılık dönemlerinden ayıran farklılıkların kaynağını teşkil etmiştir. Türkiye Cumhuriyeti yakın tarihine damgasını vuran askerî darbelerin öncesi ve sonrasının fazlasıyla işlendiği bu yapımlar, tarihsel-olanı salt bir tamamlayıcı ya da fon olarak kullanmış, bu fonun önünde – ekseriyetle– trajik hikayeler anlatmıştır. Darbelere yönelik tepkilerin arttığı, “12 Eylül Referandumu” ile darbe eleştirilerinin siyasal düzlemde de karşılık bulmaya başladığı böylesi bir devrin televizyon yapımları da dışsal faktörlerin etkilerini yansıtır yapılar arz etmiştir (Çelenk, 2018: s. 128).



Türk televizyon yayıncılığının bu dönemi, televizyon sinematografisinin “rekorlar” ile tanıştığı ve “dizi ihracatının” başladığı önemli bir parametreye tekabül eder. Dramatik yapımların basit bir gündelik tatmin ögesi olmanın ötesine geçerek, ülkenin tüketim kültürünün başat dinamolarından biri haline geldiği bu dönemde, televizyon sinematografisi siyasal temsillerini ve işaretlerini hızla artırmaya başlamıştır. Ele alacağımız son dönemde artık bildirgesel bir işleve ulaşan tarihsel içerikli dramatik yapımların iz sürümünü yapabilmek adına, bu dönemin dinamiklerini görmek önem taşımaktadır.

#### **4. BİLDİRGESEL/DEKLARATİF DÖNEM: SİYASAL BİR NESNE OLARAK DRAMATİK TELEVİZYON YAPIMLARI VE TARİH**

Tarihsel-olanın Türk televizyon ekranlarındaki son ve güncel merhalesi olan “Bildirgesel/Deklaratif Dönem” televizyon sinematografisinin Türk televizyon yayıncılığı tarihinde daha önce hiç olmadığı kadar siyasal sistemin etki alanına girdiği bir dönem olması bağlamında ciddi farklar barındırmaktadır. Televizyon kurgusunun, ilgili yapımlardaki temsil, işaret ve canlandırmaların, senaryoların ve dizi film temalarının doğrudan ülkenin siyasal gündemi çizgisinde biçim kazandığı bu dönemde; televizyon kahramanları basit birer seyirlik figür olmaktan çıkarak çok daha geniş bir izleyici kitlesini –yer yer nevroitik tepkilerde bulunmaya itecek kadar– etkilemeyi başarmıştır. Tüm büyük bütçeli televizyon kanallarının artık finans-kapitalin bir parçası haline geldiği, dramatik televizyon yapımlarının iç pazarın yanı sıra dış pazarda da geniş bir pazar yarattığı, “temsilin ve imajın en az tarihsel-olan kadar ilgi gördüğü” böylesi bir dönem, 1980’den itibaren başlayan dizi film serüveninin en güncel halkasını temsil etmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti tarihinin 2013-2018 arası süreci, genel seçim ve referandum pratiklerinin yanı sıra; askerî darbe girişiminin ve sınır ötesi operasyonların yaşandığı, siyasal bakımdan oldukça yoğun geçmiş bir döneme tekabül eder. Adalet ve Kalkınma Partisi’nin 2002’den bu yana iktidar partisi payesiyle sürdürdüğü siyasal yönetim, 12 Haziran 2011’de yapılan milletvekili seçimlerinin neticesinde ulaştığı galibiyet ile pekişirken; 28 Mayıs 2013 akşamı başlayan ve ülkenin birçok bölgesine yayılan “Gezi Parkı Protestoları” sona erdiği 30 Ağustos 2013 tarihine dek iç politikasında önemli bir

yer tutmuş; can ve mal kayıplarının yaşandığı, eylemciler ile kolluk kuvvetleri arasında geçen bu sokak çatışmaları dalgası, televizyon yayıncılığını fazlasıyla etkilemiş, anlık haber akışları ve aktarımların yanı sıra sinematografide de yaratılan temsiller minvalinde kendisine yer etmiştir (Pedersen ve Zoppi, 2017: s. 135-152; Karayakalı ve Yaka, 2014: s. 121-134; Gürcan ve Peker, 2015: s. 141-160). Yine aynı yıl içerisinde, “17-25 Aralık Süreci” olarak da isimlendirilen tarih aralığında, “paralel örgüt” kurmaya yönelik girişimlerde bulunduğu açıklanan Gülen Cemaati’ne ve bu cemaatin bir uzantısı olduğu belirlenmiş Fethullahçı Terör Örgütü/Paralel Devlet Yapılanması’na yönelik operasyonlar ile siyasal yapı yoğun bir döneme girmiştir (Hamsici, 2014). 7 Aralık 2015’te yapılan genel seçimlerin sonunda Adalet ve Kalkınma Partisi’nin tek başına iktidar konumunu yitirmesi ile ülkenin siyasal gündeminde bir koalisyon hükümetinin kurulması noktasında tartışmalar başlamış, fakat yeni bir hükümetin kurulamaması neticesinde gidilen erken seçimlerde Adalet ve Kalkınma Partisi %49,26’lık oy oranı ile yeniden iktidara gelmiştir (Ural, 2015). Seçimlerden bir yıl sonra, 15 Temmuz 2016’da Fethullahçı Terör Örgütü/Paralel Devlet Yapılanması’na mensup oldukları açıklanmış bir grup subayın kendi içlerinde koordineli fakat ordunun büyük bölümünden bağımsız bir biçimde darbe girişimine kalkışarak özellikle İstanbul ve Ankara gibi büyükşehirlerde can ve mal kaybına sebep olması, geniş kitleler tarafından ciddi bir tepki ve direnişle karşılanmıştır (TBMM Darbe Araştırma Komisyonu, 2017; Bora, 2017: s. 511-513). Bastırılan bu darbe girişiminin ardından, 2016-2017 aralığında yaşanan yönetim sistemi tartışmaları sürecinde, başkanlık sisteminin getirilmesi noktasında mutabakata varan Adalet ve Kalkınma Partisi ile Milliyetçi Hareket Partisi arası ilişkiler (“AKP, başkanlık sistemini içeren anayasa değişikliği taslağını MHP’ye iletti”, 2016; “AK Parti ve MHP başkanlık teklifinde uzlaştı”, 2016) merkez sağda –kültürel alanı da önemli boyutlarda etkileyecek olan– yeni bir dönemin kapısını aralamıştır.

Ülke içinde yaşanan bu gelişmeler ile bağlantılı olarak, dış politikada karşılaşılan krizler de bu dönemin siyasal ve sosyo-kültürel bağlamda özgül bir niteliğe ulaşmasına zemin hazırlamıştır. Tunus’ta 2010 yılında başlayan ve 2011’de Kuzey Afrika ve Hicaz bölgeleri boyunca yayılan –“Arap Baharı” olarak da nitelendirilen– muhalif halk hareketlerinden etkilenen ülkeler arasında yer alan Suriye’nin durumu, bu dönemin siyasal

gelişmelerinin en önemli hazırlayıcısı olmuştur. Suriye'nin doğusunda baş gösteren radikal İslâmcı terör faaliyetleri ve kuzeyinde güç kazanan ayrılıkçı Kürt hareketinin aralarında PKK'nın da bulunduğu bölgesel terör organizasyonları ile olan organik bağları, bölgenin siyasal yapısında derin çatlaklar oluşturmuştur (Erlich, 2014: s. 46-54, 100-104). Bu süreçte, Türkiye Cumhuriyeti'nin, Suriye'nin kuzeyinde gerilimin artması üzerine tehlike altına giren Süleyman Şah Türbesi'ni 21 Şubat 2015'te başlatılan askerî operasyonlar neticesinde daha güvenli sayılabilecek bir bölgeye taşınması ("Süleyman Şah Türbesi'ne Yapılan Operasyona İlişkin Ak Parti Grubu Adına Açıklaması", 2015; "Süleyman Şah operasyonunun detayları", 2015) ve bu gelişmeden üç yıl sonra, Kuzey Suriye'de yükselişe geçen Kürt ayrılıkçı hareketine karşı Türk Silahlı Kuvvetleri'ne bağlı birliklerin 20 Ocak 2018 itibarıyla başlattığı askerî operasyonlar ("Millî Savunma Bakanı Nurettin Canikli'nin, Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından Suriye'nin kuzeybatısında, Afrin bölgesinde icra edilen Zeytin Dalı Harekâtı'na ilişkin gündem dışı açıklaması", 2018) ülkenin siyasal ve kültürel gündeminin en önemli maddeleri olarak varlık göstermiştir.

Tüm bu gerilimli siyasal süreçler minvalinde kültürel gündemin de artarak daha fazla politize olması, televizyonun dramatizasyon retoriğinin yeniden üretilmesine ortam hazırlamıştır. Televizyonda oldukça geniş bir popüleriteye ulaşan tarihsel içerikli dizi filmler, böylesi bir dönemin etkileri çerçevesinde biçim kazanmış ve dönemi imleyen çok sayıda temsil ve işareti imaj ekonomisi dahilinde dolaşıma sokmuştur. Televizyon ekranı artık salt gündeliği ilgilendiren bir tüketim aracı olmaktan çıkmış, ülke siyasetine göre yeniden ve yeniden üretilen bir apparatus hâline gelmiştir. Yapımların senaryo ve imaj ekonomilerinin belirlenimi çerçevesinde, televizyon, hızla değişen siyasal gündeme dair dramatize gösterenler oluşturma noktasına ulaşmıştır. Bu bağlamda, dönemin siyasal gelişmelerini anımsamak, dizi film anlatılarını daha detaylı olarak ele alabilmek adına önem arz etmektedir.

#### **4.1. Örnek Yapımların Analizi**

Osmanlı tarihini işleyen televizyon dizilerinin yükselişini muştulayan "Diriliş: Ertuğrul (Günay, 2014-2018)" dizi filmi televizyon sinematografisinin de dönüşüme uğrayarak siyasal bir nesne hâline geldiği dönemin ilk büyük yapıımı olarak karşımıza

çıkar. Yücel Çakmaklı'nın 1987'de TRT için çektiği "Kuruluş: Osman" dizisi ile birlikte düşünüldüğünde bir ön-anlatı görünümü arz eden Diriliş: Ertuğrul dizisi, Osmanlı Beyliği'nin kurucusu olarak kabul edilen Osman Bey'in babası Ertuğrul Gazi'yi anlatısının merkezine yerleştirir. Söğüt'teki obasının başında, bir yandan Moğollara diğer yandan Haçlılar'a karşı mücadele veren Ertuğrul Gazi karakterinin dayandığı bu epik anlatı, tarihsel olanı işlerken, sarıh bir siyasal söylem üzerinde kurgulanmıştır. Bir düşman temsili olarak "Haçlılar" dizi filmin birçok sahnesinde farklı olaylar çerçevesinde ekrana yansır. Ertuğrul Gazi'nin Haçlılara karşı kazandığı zaferler, askerî niteliğinin yanı sıra siyasal anlamı üzerinden ele alınırken, seslendirilen tiratlar bu siyasal anlamın içini dolduran bildirgesel iletiler ile doludur. Tarihsel-olan ile şimdi arasındaki hatların gittikçe belirsizleştiği, tarihsel temsillerin ve anlatıların güncel siyasal retorik üzerinden biçimlendirildiği dizi filmde, Ertuğrul Gazi karakteri, her tiradında bu ilişkiselliği yeniden hatırlatır. Dizi filmin 61. bölümünde yer alan Ertuğrul Gazi'nin beylik konuşması sahnesi, bu türden işaretleri barındıran bir örnek olarak değerlendirmeye oldukça müsaittir:

"Beni bu yolda yalnız ko'mayan Kayı'nın şerefli ahalisi! Çıktığımız bu kutlu yolda, atalarımızın şanlı tarihinden güç alıp bir avuç insanla neler yapabileceğimizi tüm cihana ispatlayacağız. 'Yapamaz' diyenleri, bizi engelleyenleri, 'Keferenin elinde helâk olacaksınız' diyenleri kuracağımız devletle utandıracacağız. (...) Adaletin ve merhametin muhafızları olacağız. Pusatım gök girsin, kızıl çıksın ki bu uğurda gece gündüz demeden çalışıp didinip soyumuzu da obamızı da muzaffer kılacağım. Allah yar ve yardımcımız olsun!"

Diriliş: Ertuğrul dizi filminin anlatısı, dışsal faktörlerin çevrelediği koşullar dahilinde yaratılan Ertuğrul Gazi imajında, güncel siyasal sorunlara ilişkin söylemleri yeniden var eder. Öyle ki, Türkler ve Batılı düşman-öteki arasındaki imgesel antagonizma, bir tarafında "dini bütün savaşçılar" olarak resmedilmiş –fakat historiografik tezler bağlamında heterodoks bir sosyal yapıdan gelmiş oldukları hâlen tartışılmakta olan–<sup>\*\*\*\*\*</sup> alp ve nökerleri; diğer tarafında ise bir antagonist unsurlar zümresi olarak historiografik bağlamından koparılarak tasarlanmış "Tapınakçılar" temsilini barındırır. Türkleri bölgede barındırmak istemeyen Tapınakçılar'ın faaliyetlerine karşı birleşen "Müslüman" Türkler,

\*\*\*\*\* Osmanlı Beyliği'nin kuruluş dönemi sosyal ve siyasal yapısı eksenindeki tartışmalara ilişkin olarak, bkz.: (Sümer, 1972: s. 215-221; Köprülü, 1986: s. 1-30; Köprülü, 1991: s. 1-30; Wittek, 1995: s. 40-46; İnalçık, 2003: s. 1-23; İnalçık, 2009: s. 1-50; Lowry, 2010: s. 1-9; Lindner, 2014: s. 1-22).

dönemin Türk dış politikasının televizyondaki temsili durumundadır. “Diklenmek değil, ama dik durmak” söyleminde varlık kazanan Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa Birliği’ni karşısına alan uluslararası politikalar ve 2010 yılından itibaren gerilen ülkelerarası ilişkiler, Sinan Birdal’ın ifadeleri ile, Birinci Dünyacı çizgiden Üçüncü Dünyacı çizgiye doğru kayışın içeriğini oluşturmuştur. Sağ popülizmin gün geçtikçe daha da yayılım gösterdiği ilgili dönem dahilinde (Birdal, 2015: s. 97-103) Diriliş: Ertuğrul dizi filmi, ekrandaki en önemli gösterenler/yapım örnekleri arasında yer almıştır.



**Sahne 19:** “Diriliş: Ertuğrul (Günay, 2014-2018)” dizi filmi, tarihsel-olanı işleyen ve bunu yaparken de yayınlandığı dönemin dışsal faktörlerine ilişkin veriler sunabilecek görsel temsiller ve çatışmalar yaratmış olan popüler bir yapımdır. Dizinin 99. bölümünden alınan ilgili görselde, dizi kurgusu gereği öne çıkarılmış bir düşman-öteki temsili olarak “Haçlılar” karşısında, Ertuğrul Gazi’nin (oyn. Engin Altan Düzyatan) etkileyici kahraman imajı göze çarpmaktadır.

Tapınakçılar’ın ya da Haçlılar’ın sembolize ettiği Batı’ya karşılık Türk dış politikasının tavrını ve temel politik söylemini temsil eden sinematografik zaferler dizi bölümleri boyunca aralıksız olarak devam eder. “Kefere ile Mü’minîn” arasındaki antagonizmanın galibi, gücünü Hakk’tan alan, “adalet ve merhameti” muhafaza eden Müslüman Türklerdir. Ekranda bir popüler kültür ikonuna dönüştürülen Ertuğrul Gazi’nin hakimiyetinin kökenleri ise yine yaratılmış bir kaynağa dayandırılır. Historiografik verilere göre, 1240’ta Şam’da ölmüş olan *Muhyiddin İbn Arabî* (oyn. Osman Soykut)

dizide Ertuğrul Gazi yönetimindeki Türklerin –ve dolaylı olarak Osman Bey döneminde kurulan *Osmanoğulları Beyliği*'nin– manevî kurucusu olarak sunulur.<sup>†††††</sup>

Dizi filmin imaj ekonomisine içkin bir diğer temsil de “Ertuğrul Gazi'nin babası” olarak sunulan *Süleyman Şah* örneğinde karşımıza çıkar. Irak Şam İslâm Devleti militanlarının Haziran 2014'te Musul'daki Türk konsoloslukuna yaptıkları saldırı neticesinde 48 konsolosluk çalışanını esir almaları (“İŞİD, Musul'da Türk Konsoloslukunu bastı: 48 rehin”, 2014; “İŞİD Türk Konsoloslukuna saldırıp çalışanları kaçırdı”, 2014) ve Eylül 2014'te “Türkiye sınırları dışındaki tek vatan toprağı” sayılan Suriye'nin kuzeyindeki Süleyman Şah Türbesi'ni ablukaya almaları (“İŞİD Süleyman Şah'ı sardı!”, 2014) sürecinde dönemin siyasal gündeminde olduğu kadar kültür çevrelerinde de ciddi bir tartışma konusu durumuna gelen Süleyman Şah Türbesi'nin kurtarılması meselesini anımsatan bu temsil tercihi, bir dışsal faktör olarak siyasal durum nosyonunu bir kez daha gözler önüne serer. Şubat 2015 itibarıyla bir “millî krize” dönüşen Süleyman Şah Türbesi meselesi (“İŞİD Süleyman Şah'taki askerleri rehin aldı, masada takas ve TSK'nın kapsamlı bir operasyon planı var”, 2015) –basına da yansıdığı gibi– Ertuğrul Gazi'nin babasına ilişkin son historiografik veriler doğrultusunda verilebilecek *Gündüz Alp* ismine karşılık<sup>†††††</sup> Süleyman Şah'ın seçilmesini etkileyen önemli bir gelişme olarak anılmaya değerdir.

Diriliş: Ertuğrul dizi filmi, tıpkı Türk televizyonlarında gösterilmiş birçok popüler örnekte de görülebildiği gibi, kendi izleyici kitlesini yaratabilmiş güçlü bir yapımla kendisini gösterir. Bununla birlikte, dizinin yarattığı bu “sadık izleyiciler” kitlesi,

---

<sup>†††††</sup> Ertuğrul Gazi ile Muhyiddin İbn Arabî arasındaki kurgusal/yaratılmış ilişkisellik, dizi kadrosundan oyuncuların, davet edildikleri “*Uluslararası Orhan Gazi ve Kocaeli Tarihi-Kültürü Sempozyumu – V*” sempozyumunun 1 Mart 2018 tarihli oturumundaki ifadeleri ile, ekranı anlamlandırmak bakımından yol gösterici sayılabilecek bir açıklamaya kavuşur: “Hâlâ bize şu geliyor: ‘Arabî o yüzyılda yaşamadı.’ Evet, yaşamadı, ama Osman'dan Ertuğrul'a, cihana hükmedecekleri muştulayan bir haberci olması lazım. Biz de Arabî'yi seçtik onun için.” (*Sic*) (İlgili ifadeler sempozyumda tutulan kayıtlardan faydalanılarak birebir aktarılmıştır.)

<sup>†††††</sup> Dizi filmde söz konusu olan ve kurgusal anlatıyı besleyen temsil yaratma faktörü, Süleyman Şah örneğinin yanında farklı yaratımları da açıklayan dikkate alınması bir noktadır. Bu çerçevede, tıpkı Süleyman Şah temsili gibi, historiografik verilere göre Osman Bey döneminde Müslüman olan *Ares* karakterinin, dizi kurgusu gereği Ertuğrul Gazi dönemine konumlandırılması örneği, ekranın gösteri metodolojisinin iz sürümünü kolaylaştıracak bir diğer önemli anekdot olarak değerlendirilmeye değerdir (“Uzman tarihçiler Diriliş'i yorumladı”, 2014).

televizyon sinematografisinin gücü dikkate alındığında adeta “büyülenmiş” bir kitle portresi çizer. Özellikle paylaşım sitelerinde sıklıkla karşımıza çıkan video örneklerinde<sup>§§§§§</sup> görebileceğimiz öfke krizlerine tutulmuş, üzerine bindiği “pelüş oyuncak atının” sırtında, “kılıç”, “balta” ve el yapımı zırhları ile televizyon ekranına kenetlenmiş, ekseriyetini yetişkinlerin teşkil ettiği izleyicilerin durumu, psikiyatrist İlker Küçükparlak’ın ifadeleri ile, “Delirîş Ertuğrul” olarak isimlendirilebilecek bir nevroza dönüşür. Küçükparlak’a göre, siyasal gündem ile biçim kazanan dizinin izleyici üzerindeki “regresyon (çocuksuluğa gerileme)” etkisi, bu kitlenin baba figürü arayışının ve özdeşleşme arzusunun bir tezahürü görünümündedir (Küçükparlak, 2018).

Temsilleri, işaretleri, anlatısı ve ekran gücü ile Diriliş: Ertuğrul dizi filmi, döneminin siyasal ve kültürel konjonktüründen bağımsız olarak değerlendirilemeyecek bir yapım olmak ile birlikte; tarihsel-olanın işlenmesi söz konusu olduğunda ekranın “öngörülebilir anakronizmine” dair en sarîh örnekleri içeren bir “televizyon olayı” olarak da adından söz ettirmiştir ve ettirmeye de devam etmektedir.

Osmanlı tarihini işleyen anlatılara biçimsel yönden benzer bir alternatif teşkil eden “Sevda Kuşun Kanadında (Özen, 2016-2017)” dizi filmi, mercek altına aldığı dönemi özgül imaj ekonomisi çerçevesinde ekrana yansıtan, görece kıyıda kalmış fakat anmaya değer bir diğer yapımdır. Ayhan Özen’in yönetmenliğinde çekilen ve 2016-2017 aralığında TRT 1 ekranlarında yayınlanan dizi film, 1968-1974 yılları arasında yaşanan öğrenci olaylarını ve siyasal krizleri milliyetçi muhafazakâr bir üslup ile ele alır. Necip Fazıl Kısakürek, Alparslan Türkeş, Muhsin Yazıcıoğlu, Necmettin Erbakan, Emine Yüksel Şenler ve İsmail Kahraman gibi tarihsel temsiller içeren dizi anlatısı, Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en karmaşık dönemlerinden birine ilişkin alternatif bir okuma ekseninde biçim kazanır. Dizinin temel motivasyonu, yapımcı Mert Uçakan tarafından “seyircinin özlemi” üzerinden açıklanmıştır:

---

<sup>§§§§§</sup> İlgili videolara örnek olarak, bkz.: (“Diriliş Ertuğrul İzlerken Efsane Tepkiler”, 2018; “Diriliş Ertuğrul'u İzlerken Kendinden Geçenler”, 2018).

“Dizinin fanatik seyircileri oluştu bu seyirciler hala nasıl bitiyor diye arıyorlar ofisimizi. Bu seyircilerin özlemi vardı, neydi o? Onca sürüyle çekilen dizi içerisinde hiç milli kültüre milli suura dönük dizi çalışması yapılmamıştı. Bu kadar siyasal ağırlıkta. Artık olduğu gibi, hepimiz siyasetin içindeyiz. O da yorum, heyecan ve siyasetin katettiği çileleri, sıkıntıları görmek istiyorlar. (“Sevda Kuşun Kanadında' dizisi ekranlara veda ediyor”, 2017)”

Babası Türkçe ezanı protesto ettiği için “Kontrgerilla” Zafer Erbay (oyun. Yavuz Bingöl) tarafından vurulan Millî Türk Talebe Birliği mensubu Arif Ünlü (oyun. Murat Ünalmiş) ve Arif Ünlü'nün Ülkü Ocakları başkanlığını yürüten yakın arkadaşı Ömer Yiğiter (oyun. Ufuk Yıldırım) merkezinde işleyen olay örgüsü, yan karakterler üzerinden sol görüşlü gruplara ve Kontrgerilla'ya ilişkin sunumlar üzerinden özgül antagonizmasını inşa eder. Bu antagonizmada, “dirayetsiz”, “bilinçsiz” ve “zorba” solcu gençlere karşılık; milliyetçi muhafazakâr genç temsilcileri “vatan için tedbiri asla elden bırakmayan”, “zeki” ve “istediğini bilen” vatanperverler olarak resmedilirler. Solcu gençlere önderlik eden ve ismi zikredilmeksizin salt “Parkalı” olarak anılan Deniz Gezmiş temsili ise bu gruptan ayrılan muhtelif niteliklere sahip, buna karşın Sovyet yayılcı politikalarını doğru analiz edemediği için güven duyulamayacak, eli silahlı bir militan olarak sunulur. Buna ilişkin en sarıh örneklerden biri, 4 Mart 1971 tarihinde 4 Amerikalı askerin kaçıırılması olayıdır. Dizinin 29. bölümünde, haberi radyodan dinleyen Ülkücülerden biri “Ulan az kalsın ‘Ellerinize sağlık’ diyeceğim ha!” diyerek şaşkınlığını ifade ederken, Ülkü Ocakları başkanı Ömer söze girip “solcuların Amerikan emperyalizmine karşı çıkarken Rus emperyalizmini görmediklerini” söyler ve konuşmayı sonlandırır. Ardından gelen ifadeler de Deniz Gezmiş'i temsilen yaratılan “Parkalı” karakterine (oyun. Mehmet Emin Kadıhan) yönelik bu eleştiriyi onaylar. Dizideki Deniz Gezmiş temsili dikkat çekicidir, zira aynı dönemi işleyen önceki yapımlarda gösterilenin aksine romantize edilmemiş, üstelik eleştirilmiş ve bir anlamda “hain” ilân edilmiştir. Bu yaklaşımda şüphesiz dizinin –resmî internet sitesinde de belirtildiği üzere– izlediği siyasal çizginin payı oldukça fazladır (“Sevda Kuşun Kanadında”, 2018) Yine, solcu öğrenciler, üniversitede başörtüsü sorunsalı bağlamında da oldukça tartışmalı temsiller üzerinden ekrana yansıtılırlar. Dizideki Filiz (oyun. Ceyda Olguner) karakterinin başörtüsü ile derse girmesine engel olan solcu grubun liderliğini yapan ve aslen Kontrgerilla adına çalışan bir öğrenci, Filiz'in başındaki örtüsüne elini uzatırken muhafazakâr bir başka öğrenci tarafından durdurulur.



O sırada yere düşen Filiz kalkmaya ve olayın şaşkınlığını atlatmaya çalışırken kenardan iki “başı açık” öğrencinin kendisine “sinsice” güldüğünü fark eder. Sonunda kalkar ve “başörtüsünden neden korktuklarını anlamadığını” beyan ettiği tiradını haykırır. Dizinin imaj ekonomisi için bu sahne oldukça faydalı bir gösterendir.



**Sahne 20:** “Sevda Kuşun Kanadında (Özen, 2016-2017)” dizi filmi, sıklıkla işlenmiş 1968 ve sonrası dönemi milliyetçi muhafazakâr bir siyasal çizgi doğrultusunda işleyerek oldukça farklı bir anlatı meydana getirmiştir. Dizinin 21. bölümünden alınan ilgili görselde, başı kapalı bir öğrencinin başörtüsüne “el uzatan” sol görüşlü bir öğrencinin, milliyetçi muhafazakâr bir genç tarafından engellenişi görülmektedir.

“Parkalılar” olarak ekranda görünen sol görüşlü öğrenciler, anlatı boyunca düzenin altını oymaya çalışan, darbe talepkârı unsurlar olarak resmedilirken, karşılarında mutlaka bir Millî Türk Talebe Birliği ya da Ülkü Ocakları mensubunu bulurlar. “Devletin koruyucusu” olarak resmedilen bu bahsi geçen dernek üyeleri, 12 Mart 1972 Askerî Darbesi’ni önceden tahmin edebilmiş ve solcuların aksine saklanmak yerine hapse girmeyi kabullenmiş gerçek vatanperverler olarak gösterilirler. Dizinin 9. bölümünde çatışmada vurulan bir Ülkücü öğrenci, “Alay Marşı” eşliğinde üzerine Türk bayrağı örtülerek yattığı yerden kaldırılırken, tüm bu enstantane destansı bir enstantane olarak sunulur.

Alay Marşı’nın okunduğu sahneye benzer biçimde, 20. bölümde “Allah’a, Kur’an’a, vatana, bayrağa ve silaha” edilen Ülkücü yeminini epik bir kurgu düzleminde baştan sona izleriz; aynı marşı bu sahnenin sonunda da duyabilmemiz mümkündür. Hatırla Sevgili ile

başlayan “televizyon ekranında 1968” tartışmalarına milliyetçi muhafazakâr çevrelerin bir karşı-yapımı olarak okunabilecek olan Sevda Kuşun Kanadında, aynı tarihsel dönemi işleyen türdeşlerinin durumunu paylaşarak suçu romantikleştirir, fakat bu kez romantizasyonu karşı-kültür için değil, –dizinin yayınlandığı dönemde– kurulmakta olan muhafazakâr-milliyetçi ittifakını ekranda temsil etmek ve bu ittifakın geçmişine bir saygı duruşunda bulunmak adına gerçekleştirir.

Dizinin en dikkat çekici yanlarından bir diğeri de Kontrgerilla temsilleridir. İlgili dönemi işleyen önceki yapımlara nazaran daha fazla yer verilmiş olan bu temsiller, Amerika Birleşik Devletleri istihbaratını temsil eden –kurgusal– fötr şapkalı sosyoloji profesörü Thomas’ın (oyun. Andy Boyns) yönetimindeki hiyerarşik bir yapı dahilinde, karşıt siyasal görüşlü grupları kışkırtarak ülkede kargaşa çıkarmaya çalışırlar. Yine aynı yapıda yer alan ve vaazları ile kandırdığı kitleleri darbecilerin faydasına sahaya süren Fethi (oyun. Kürşat Kurnaz) karakteri ise, yapım ekibinin de belirttiği üzere, 15 Temmuz 2016 tarihinde gerçekleşen darbe girişimini hazırladığı ve bu süreçte devletin düzenini bozmaya yönelik muhtelif faaliyetlerde bulunduğu gerekçesi ile terör örgütü kurmak suçundan hakkında tutuklama kararı bulunan Fethullah Gülen’in bir temsili olarak anlatıdaki yerini alır (“Sevda Kuşun Kanadında’ ekranlara veda ediyor”, 2017). Dizinin işlediği dönem olan 1960’ların sonlarında, devlet içerisinde paralel bir yapı oluşturmanın temellerini atmakta olan Fethi, kiminle ilişkiye girmeyi denediye reddedilir, onunla bir kez konuşan kişi kötü niyetlerinin farkına varır, Fethi’yi yöntemlerinin İslâmî olmadığı yönünde uyarır. Dizinin sonunda Kontrgerilla’yı temsil eden Zafer Erbay karakteri, Ülkü Ocakları başkanı Ömer Yiğiter’in tabancasından çıkan kurşunla vurulur ve felç olur. Ülkeyi kaosa sürüklemeye çalışan bu yapıya, bir milliyetçi muhafazakâr olan Ömer’in vurduğu “felç edici” darbe, Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarı döneminde devlet içindeki Kontrgerilla yapılanmalara yönelik operasyonların adeta bir temsili olarak görünür ve bitirici hamlesi ile diziyi nihayete erdirir. Bu hâliyle, dizi film, “dönem dizisi” olarak isimlendirilen janr dahilinde, tarihsel-olan ile şimdi arasındaki geçişkenliğin oldukça esnek olduğu, özgün temsil modellemeleri ile kendisini gösterir.

Yayınlanan bölümleri boyunca milliyetçi muhafazakâr siyasetin en popüler sloganlarının sıklıkla duyulduğu bir anlatı üzerinde yükselen dizi, 1968-1974 aralığına ilişkin farklı ve bir o kadar da çarpıcı bir anlatı içeren, dikkat çekici bir yapım olarak kendisini gösterir. Özgün bir imaj ekonomisi üzerine oturtulmuş olan anlatı, özellikle Millî Türk Talebe Birliği ve Ülkü Ocakları mensubu karakterlerin epik bir üslup ile “vatan düşmanlarını kırdığı” bir içeriğe sahiptir. Yine, Kıbrıs Sorunu çerçevesinde Necmettin Erbakan “sorunu çözecek kişi” olarak resmedilirken, Bülent Ecevit’e ve partisine hiç yer verilmez. Çalışmamız dahilinde ele aldığımız Hatırla Sevgili ve Öyle Bir Geçer Zaman ki dizileri ile birlikte değerlendirdiğimizde, Sevda Kuşun Kanadında dizi filmi bir karşıt-tez olarak kendisini gösterir. Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki önemli dönemeçlerden biri olan 1968 Olayları’nın salt sol perspektiften değerlendirilemeyeceği tezine dayanan yapım, diğer yapımlara nazaran aşk temasını görece en az içeren bir anlatıya sahiptir. Süren bölümler boyunca vuruşan, ölen ve marşlar söyleyen Ülkücülerin hikayesinde aşk, diğer dizilerin tam tersi olarak, salt bir tamamlayıcı mahiyetinde kurgudaki yerini alır. Kontrgerillanın sosyal krizlerdeki payına ilk kez bu denli fazla değinen Sevda Kuşun Kanadında dizisi, anlatısı bağlamında özgün bir yapım olarak Türk televizyon yayıncılığı tarihindeki yerini almıştır.

Osmanlı tarihini işleyen televizyon dizileri arasında Yeni Muhafazakâr kitleler arasında oldukça popüler olmuş bir diğer yapım da 2017 tarihinde TRT 1 ekranlarında gösterilmeye başlanan “Payitaht: Abdülhamid (Akar, 2017-2018)” dizi filmidir. II. Abdülhamid dönemi Osmanlı toplumunu ve bürokrasisini işleyen dizi film, tıpkı Diriliş: Ertuğrul’da görüldüğü gibi Türk dış politikasının televizyondaki temsili durumundadır. Meşrutiyet-istibdat çatışmasının gittikçe yükseldiği II. Abdülhamid dönemine ilişkin yaratılmış bu anlatı, uluslararası politikaların yanında, iç politikada karşılaşılan sorunlara da değinmeyi ihmal etmez. Devletin üst bürokrasisi içerisinde daima komplocular ve ajanların var olduğu yönünde bir tablo çizen dizide, bir protagonist olarak II. Abdülhamid, tüm bu girişimleri bertaraf ederek devleti ayakta tutmaya çalışan ana kahramandır. “Batıların oyununa gelmek” biçiminde tabir edilebilecek olan meşrutiyet yanlılarının eylemleri ise baştan itibaren olumsuzlanır; bu eylemlerde bulunanlar devlete zarar vermek

ile itham edilirler. Tüm bu anlatıyı yansıtan bölümler, çarpıcı olmakla birlikte tartışmalı sahneler ile doludur.

Dizi filmin henüz 1. bölümünde konu edilen “Hicaz Demiryolu” sorunsalı ve bu sorunsal etrafında inşa edilen kurgu, oldukça tartışmalı sayılabilecek temsiller barındırmaktadır. Araplar arasında “Arap hilâfeti” tartışmalarını sonlandırarak Babıâli’nin hilafet meşruiyetini sağlamlaştırmak adına önemli bir sembol olarak görülen Hicaz Demiryolları’nın 1890’dan (Derinçil, 2014: s. 75) II. Abdülhamid’in tahta çıkışının 32. sene-i devriyesi olan 1908 yılına dek süren inşaatı, “Batı sermayesine karşı Osmanlı teşebbüsünün zaferi” olarak imgesel bir anlama ulaşmıştır (Ortaylı, 1981: s. 95; Engin, 2002: s. 463). Bu bağlamda konu edinen demiryolu projesi, “tokat” işareti üzerinden ekranda gösterilir. İlgili sahnede, Kudüs’ten geçmesi plânlanan demiryolu hatlarını gösteren haritanın Damat Mahmud Celaleddin Paşa (oyun. Hakan Boyav) tarafından, bir saray hizmetlisini de bu uğurda bıçaklamak pahasına çalınarak değiştirildiği, imza töreni esnasında bizzat II. Abdülhamid (oyun. Bülent İnal) tarafından fark edilir. Törene son verilmesi üzerine İngiliz elçisinin yönelttiği “tehdite” karşılık, II. Abdülhamid, elçiyi “tokatlayarak” huzurundan kovar. Dizinin 1. bölümünde geçen bu tokatlama sahnesi, akademisyen tarihçiler, izleyiciler ve hatta Osmanlı hanedanının yaşayan fertleri tarafından farklı yorumlara sebep olmuştur. Kendisi ile yapılan bir basın görüşmesinde “ilgili sahnenin tarihte yaşanmadığını belirten tarihçi Vahdettin Engin’in (Aşık, 2017) yanı sıra II. Abdülhamid’in kızı Ayşe Sultan’ın torunu Ayşe Adile Nami Osmanoğlu Tars da eleştiri ve tepkilerini “tarihe uygunsuzluk” bağlamında dile getirmiştir:

“O (dizi) benim için bir facia. İlk seferinde seyrettiğimde şöyle bir sahneye maruz kaldım, Sultan Abdülhamid at arabasında rahat bir şekilde tabanca çıkarıyor. Siz böyle bir şey düşünebilir misiniz? Bu sahneyi gördükten sonra 'Bu dizinin benim için geçerliliği yok' dedim. (...) Dizilerde hayal dünyası kullanılabilir ama keşke arkasında yorum da yapılabilse. Bir olay anlatıyorlarsa arkasında bildirme olarak anlatsaydılar. Hem benim için hem başkaları için iyi olurdu. (“II. Abdülhamid’in torunundan çok sert dizi tepkisi”, 2018)”



**Sahne 21:** “Payitaht: Abdülhamid (Akar, 2017-2018)” dizi filmi, güncel ile tarihselin birbirine geçtiği, provokatif bir Osmanlı güzellemesi olarak karşımıza çıkar. Dizinin 1. Bölümünden alınan görselde, Hicaz Demiryolları Projesi’ni görüşmek üzere gelen İngiliz elçisinin tahrik edici sözleri karşısında II. Abdülhamid tarafından “tokatlanarak” saraydan kovulmasını anlatan sahne görülmektedir.

Tarihsel-olanın işlenmesi bağlamında değerlendirildiğinde, dizi film, eleştiriye oldukça açık bir anlatıya sahiptir. Dizi anlatısı dahilinde yaratılmış İngiliz elçisini tokatlama hadisesi, öldürülen Çarlık Rusyası konsolosu Mösyö Rostkofski anekdotu ile birlikte düşünüldüğünde –özellikle– televizyon sinematografisinin tarihsel-olan ile girdiği ilişkiadaki tavrı ve kullanması muhtemel metodoloji bir kez daha açıklık kazanmaktadır. Enver Paşa’nın hatıralarında da geçen bu anekdota göre; Rus hükümetinin Manastır General Konsolosu Mösyö Rostkofski’nin nöbetçi Osmanlı askerlerine darba varan uygunsuz tavırları neticesinde, bir jandarma eri tarafından vurularak öldürülmesi üzerine patlak veren kriz, konsolosu öldüren jandarma eri ile “onu engellemeyen” arkadaşının Dîvân-ı Harb kararı doğrultusunda idam edilmesi ile yatıştırılmaya çalışılmıştır (Enver Paşa, 1991: s. 46-48).

Tarihsel-olan ile onu anımsatan bu yaratılmış sahne birlikte değerlendirildiğinde, ekranda sahnelenen gösterinin uyumsuzluğu elbette göze çarpmaktadır. Daha önce de bahsini ettiğimiz üzere, televizyonun gösteri metodolojisi dahilinde öngörülebilir olan, tarihsel gerçekliğin olduğu gibi yansıtılması yönelik belgeci bir kaygının ötesinde, ekran karşısındaki izleyicileri sunulacak gösterinin bir parçası kılarak tatmin etme kaygısına dayanmaktadır. Televizyon sinematografisi özelinde sorunsalı değerlendirdiğimizde, bu

“tokatlama” hadisesi ve benzeri sahneler olağan bir ekran kurgusunun parçalarına denk gelir; fakat gerek üst bürokrasiden gerekse dizinin yapım ekibinden gelen, “dizinin bir tarihsel kaynak gibi okunabileceği/izlenebileceği” yönündeki demeçler, ekranda yaratılan II. Abdülhamid portresini, gazeteci Taha Akyol’un ifadeleri ile “siyasî bir kurgu” hâline getirmektedir (Akyol, 2018). Üstelik bu siyasî kurgu, içerdiği anti-semitist ifade, işaret ve temsiller üzerinden değerlendirildiğinde oldukça tartışmalı bir profil sunar. “Dünyadaki servetin yarısını elinde bulunduran Yahudi” imajı, II. Abdülhamid’in huzuruna çıkarak Kudüs’ten toprak isteyen Theodor Herzl temsili üzerinden yeniden gündeme getirilirken, yine aynı siyasî kurgu dahilinde “Filistin’den toprak vermemek” meselesi, tarihçi Vahdettin Engin’in de değindiği üzere “yıllardır inanılan ve söylenegelen” bir efsaneden devşirilerek ekrana taşınır. Sürecin sonunda, 1902’de borçlarının önemli bir bölümünün Siyonist Cemiyeti’nce ödenmesi karşılığında Yahudilerin Mezopotamya bölgesine yerleşebilecekleri iznini veren bir tarihsel özne olarak II. Abdülhamid\*\*\*\*\* dizi filmin 32. bölümünde, Herzl’i (oyun. Saygın Soysal) “Defol ey sefil!” nidası ile huzurundan kovan “Gök Sultan Abdülhamid” imajına bürünür. II. Abdülhamid’in karşısındaki Herzl karakteri ise “karanlık işler çeviren Yahudi dünyasını” temsil eden bir unsur olarak ekran kurgusuna aktarılır (Korucu, 2017). Herzl’in temsil ettiği “karanlık Yahudi” imajı, üst bürokrasideki ayrışmanın olduğu kadar basındaki muhalefetin ve öğrenci ayaklanmalarının da açıklaması olarak verilir. Dizinin 5. bölümünde, Herzl, Osmanlı basın çevrelerinde muhalif bir yazar olarak tanınan Samir’e (oyun. Emre Kentmenoğlu) bir “kalem” hediye eder; Samir’in iştihla kabul ettiği bu kalemi gösterip “bundan sonra bu kalem ile yazmasını” ister. “Yahudi’nin kalemi” ile yazacak olan Samir, dizi film bölümleri boyunca muhalif basının temsili olarak sunulur ve hediye olarak aldığı kalem üzerinden basının bir Siyonist bir Yahudi tarafından satın alındığı imajı yaratılır.

---

\*\*\*\*\* Vahdettin Engin’in kaleme aldığı “Pazarlık (İkinci Abdülhamid ile Siyonist Lider Dr. Theodore Herzl Arasında Geçen “Filistin’de Yahudi Vatani” Görüşmelerinin Gizli Kalmış Belgeleri)” isimli eserinde yer verdiği bu görüşmeler, bizzat II. Abdülhamid ve Theodor Herzl arasında geçmemiş; Herzl, padişah ile dostluğu bulunan Yahudi kökenli Polonyalı Kont Filip Michał Newleński aracılığıyla dileklerini ileterek bir temas kurabilmiştir. Bununla birlikte, Engin, II. Abdülhamid’in Filistin toprakları konusundaki tavrının da yanlış değerlendirildiğini ifade eder. İlişkilerin Herzl için olumsuz bir surette başladığı 1896 yılından sonra, 1902’de II. Abdülhamid ödenecek borçlar karşılığında Mezopotamya’ya yerleşme izni vermiş, fakat bu süre zarfında Yahudi göçmenlerin Filistin’e yerleşme çabalarına da engel olmaya çalışmıştır (Engin, 2010: s. 100-109, 210-217; Georjon, 2006: s. 367-369).

Dizi filmde işlenen bir diğer konu da meşrutiyet yanlılarının eylemleri ekseninde biçimlenir. Anlatıda, “Batının kışkırttığı deneyimsiz gençlerden” ve bürokratlardan oluşan bu grup, II. Abdülhamid imajı karşısında adeta eritilir ve her seferinde hezimete uğratılır. Dizinin 5. bölümündeki bir sahnede, II. Abdülhamid’in, yazar Samir’in vurulması sebebiyle cuma selamlığında toplanarak “Hürriyet isteriz!” sloganları eşliğinde eylem yapan bir öğrenci grubuna hitaben söyledikleri, tarihsel uyarlanmış güncel siyasî retoriğin hatlarını verir:

“Memleketin mekanik kabiliyeti gelişsin diye o mektebi kim açtı evladım? Bizim saltanatımızda, Payitaht’ta kaç gazete vardı, şimdi kaç gazete var? İstanbul’dan Berlin’e trenle kaç günde gidilirdi? Şimdi üç günde gidilir. Hürriyet istersiniz, hür değil misiniz? Bizim saltanatımızda isteyen camisine gider, isteyen için en büyük kiliseler hür. Türk’ü, Kürt’ü, Boşnak’ı, Arnavut’u, Rum’u, Ermeni’si, Çerkes’i, hangi milletin huzuruna dokunulmuş devletimizde. Size hürriyet fısıldayanlar ne ister peki? Bu milletler yıkılsın, isyan etsin, ayaklansın isterler. Altı yüz yıllık devletimizi yıkmak isterler. Mekteplerinizde bu milletin refahı için çalışmak yerine, sizi sokaklara dökmek isterler. Benim saltanatında kimin canına kastedilmiş ki bir muharririn canına kastedilsin? Peki, Garbın uşakları bizim canımıza kastettiği zaman neden sokaklara dökülmediniz?”

Sahnede de çarpıcı ifadeler ile dillendirilen “Batı kışkırtıcılığının” tarihselliği, dizi film kurgusu üzerinden güncel-olan ile ilişkiye girdiği noktada, hiç değişmeksizin varlığını sürdüren bir komplo projesi olarak yansıtılır. Batının oyunları hiç bitmemiştir; kışkırtmaya, yıkmaya, bozmaya yönelik tüm komplolar kurulduğu ilk günden bu yana kurulu düzeni hedef almaya devam etmektedir (Sinanoğlu, 2017). Batı kışkırtıcılığının ağına düşmüş gençlerin dizi kurgusundaki en çarpıcı temsili ise Prens Sabahattin figürüdür. Eğlenceye, içkiye ve kadınlara düşkün, yoldan sapmış, vatan için tehlikeli sayılabilecek düşünceler taşıyan bir genç olarak kurgulanan Prens Sabahattin (oyun. Kaan Turgut) temsili, dizinin 1. bölümünde, içki içtiği meyhanedeki bir kadın için kavga çıkarır ve sonunda zaptiyelerce tutuklanır. Fakat tutulduğu karakolda çok kalmaz ve –yine kendisi gibi “karanlık işler” çeviren– babası Damat Mahmud Celaleddin Paşa’nın nüfuzu ile buradan kurtulur. İlgili sahnede ve bu sahnenin benzerini teşkil eden sahneler boyunca, Prens Sabahattin, kandırılmış, yozlaşmış ve yoldan çıkarılmış Osmanlı gençliğinin bir temsili olarak imaj ekonomisindeki yerini alır. Dizideki Prens Sabahattin, –güncel

beklentilere de temas edecek biçimde– Osmanlı gençliğinin ideal çehresine ters düşen bir temsildir artık.

İzlediği siyasal çizgi, ekran kurgusu ve sunduğu gösteriyi biçimlendiren imaj ekonomisi bağlamında Payitaht: Abdülhamid dizi filmi, Turgut Özal döneminden beri siyasal düzlemde varlık gösteren Yeni Osmanlıcılık akımının artık dış politikanın bir parçası hâline getirildiği 2000’li yıllar Türkiye’de (Bayraklı, 2014: s. 50-57) “makbul ecdat” yaratma gayretinin bir tezahürü olarak yeni-nesil televizyon izleyicisi ile buluşur (Şirin ve S. Vardar, 2017: s. 53). Tarihsel-olana uyumu/uyumsuzluğu tartışmalarından ayrı olarak; kendine has bir üslup, bildirgesel iletiler içeren bir anlatı ve gösteri metodolojisi barındıran dizi, içsel ve dışsal etmenlerin çevrelediği bir yaratım alanında, muhafazakâr izleyici kitlesinin “ekrandan beklediğini” fazlasıyla veren, hatta onları coşturan ve tatmine ulaştıran popüler bir yapıdır.

Osmanlı dizilerine hem sinematografik hem de siyasal bir alternatif olarak 2016’da yayınlanmaya başlanan “Vatanım Sensin (Taylan ve Taylan, 2016-2018)” dizisi ise, 1990’lı yılların Yeni Kemalizm ekseninde biçimlenmiş televizyon yapımlarının bir artçı üyesi olarak ekranlardaki yerini almıştır. Osmanlı tarihselliğini işleyen yapımlara karşılık, İzmir’in Yunan kuvvetlerince işgal edilmesi ile başlayan dönemi işleyen Vatanım Sensin dizi filmi; Yeni Osmanlıcılık’ın ekrandaki konumuna karşılık Yeni Kemalizm’den belirgin izler taşımaktadır. Tarihsel-olana uygunluğu tartışılmakta olan (“Albay Cevdet’ gerçekmiş”, 2017) *Miralay Cevdet* (oyun. Halit Ergenç) karakterinin Yunan ordusu içerisinde gizli faaliyetler yürüterek Anadolu’daki direniş hareketlerine destek verme çabalarını anlatan dizide yer verilen entrika, aşk ve komploların giriftliği hikâyeyi polisiye bir anlatıya dönüştürürken, temsilleri de bu çerçevede sürekli ileti değiştiren bir zeminde var olmaya koşullamıştır.

Vatanım Sensin dizisi, vatani uğruna Yunan esir kampına düşmüş, serüven dahilinde Yunan işgal ordusunda görev almaya başladıktan sonra da yine aynı uğurda mücadele etmiş bir subay karakterinin merkezinde, işgal yıllarının sinematografik bir panoramasını çizer. Sahneler boyunca bir yandan Yunan makamlarına sezdirmeden istihbarat toplamaya diğer yandan eşi *Azize*’ye (oyun. Bergüzar Korel) ulaşmaya çalışan



Cevdet'in hikayesi kendine has temsil ve işaretler ile öne çıkmaktadır. Dizinin 3. bölümünde, Bandırma Vapuru ile Samsun'a çıkacağı haberinin Yunan makamlarına ulaşması üzerine, Cevdet, meselenin soruşturulmasını önleyerek, ekranda "Millî Mücadele'nin başlangıcındaki kilit adam" payesi kazanır. Kendisine getirilen dosya içerisinden çıkarılan Mustafa Kemal fotoğrafı ise dizi anlatısında yer alan önemli bir işaret olarak göze çarpar.

Dizi boyunca düzenli olarak ekrana yansıyan Mustafa Kemal temsilleri, fiziksel varlığı görülmezsizin, bir mektup, direktif ya da bir fotoğraf formunda anlatıdaki yerini alır. Adeta hikâyenin ruhu olarak anlatıda gezinen bu temsil, polisiye tabanlı sahneler boyunca bütün bir kurtuluş mücadelesinin vücut bulmuş hali gibidir. Cevdet'i, dizinin 3. bölümünde, kendisine verilen dosyanın içinden çıkan bir Mustafa Kemal fotoğrafı ile konuşurken buluruz. Mustafa Kemal fiziksel yönden kendisini göstermez; ancak muhtelif *işaretler* üzerinden varlığını hissettirir. Cevdet'in bir işaret olarak Mustafa Kemal fotoğrafı ile konuşması, dizinin imaj ekonomisi ile ilgili bir detay sunmaktadır.



**Sahne 22:** "Vatanım Sensin (Taylan ve Taylan, 2016-2018)" dizi filminde Mustafa Kemal temsili, fiziksel bir varlık hâlinde sunulmasından öte, hikâyenin ve Millî Mücadele'nin ruhu olarak yansıtılır. Dizinin 3. bölümünden alınan ilgili görselde, Cevdet, Samsun'a çıkacağı yönündeki istihbaratın yazılı olduğu dosyadan çıkan Mustafa Kemal fotoğrafı ile konuşur ve ona olan özlemini dile getirip mücadelesinde başarı diler.

Televizyon sinematografisinde 1990’lardan itibaren görünür kılınan Mustafa Kemal figürü, 2000’li yılların sonlarında ekranda gösterilmeye başlanan bu yayında artık bir işaret hâline gelmiştir. Millî Mücadele’nin anlam devşirdiği bu işaretler sistematığı, suretlerle görünür kılınan bir Mustafa Kemal temsilinin temelini oluşturur. Bir hareketin temsili olarak kullanılan fotoğraf, Esra Özyürek’in sunduğu “yeni ulusu ve yeni insanı” temsil eden bir işaret olarak Atatürk fotoğrafları analizinde (Özyürek, 2009: s. 130-131) de geçtiği gibi, sembolik bir anlam içerir. Milenyumun ilk çeyreğinde, mevcut iktidar partisi karşısında konumlanmış bir karşıt kültürün –ve bu kültüre nesnelere üreten bir medya endüstrisinin– üretimine dayanan bu temsil pratiği, kendine has bir bildirgeselliği de bünyesinde barındırır. Kurtuluş ve Cumhuriyet televizyon yapımlarında “endişeye mahal vermeyen” bir kahraman olarak resmedilen Mustafa Kemal temsili, Vatanım Sensin’de benzer bir işlev gösterir; fakat bu işlevi doğrudan müdahale etmekten ziyade gönderdiği işaretler ile yürütür. İşgal altında bulunan İzmir’in durumu karşısında çaresizliğe düşülen en kritik anlarda, Mustafa Kemal, bir mektup formunda karakterlere umut verir. Dizinin 14. bölümünde, Cevdet, Mustafa Kemal’den aldığı “umut yüklü” mektup karşısında sahnede adeta tazelenir. Cevdet mücadeledeki konumunu sürdürmek adına bir motivasyona kavuşurken, ekran başındaki izleyiciler de “endişe edilmemesi gerektiğini” yeniden duyumsar.

Vatanım Sensin dizi filminin anlatısı, Diriliş: Ertuğrul ya da Payitaht: Abdülhamid dizilerinde göze çarpan “şiddet yoluyla –kimi zaman *tokatlayarak*– sorun çözmeye” metodundan oldukça farklı bir çizgidedir. Diriliş: Ertuğrul’da ve Payitaht: Abdülhamid’de ana karakter sorunları tek başına, ustalıkla çözebilecek yetide bir kahraman olarak resmedilir; oysa Vatanım Sensin’in özgün olay örgüsünde endişe payı “sabırla beklemeyi” gerektirecek mahiyettedir ki diziye yönelik izleyici eleştirilerinin en belirgin örnekleri de bu kanaldan gelir (“Vatanım Sensin’in senaristlerine büyük eleştiri”, 2017). Aşk ve polisiye entrika temaları ile beslenen anlatı, tarihsel-olanı siyasal bir perspektiften sunarken, bildirgesel tiratlar sahneler boyunca dolaşımını sürdürür. Dizi filmin 8. bölümünde işlenen Amasya Genelgesi’nin yayınlanması olayı, Laz, Çerkes ve Kürt temsilî ailelerinde epik bir kurgu dahilinde genelge metinlerinin okunması ile temsil edilir. İlgili son sahnede, İzmir’de, Cevdet’in kızının sevinçten ağlayarak okumayı sonlandırdığı

genelge, bu bildirgesel tiratların en etkili ve sarih örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Yine bu sahnede, Mustafa Kemal, sureti dahi görünmeksizin, bir bildirge formunda varlık kazanır. Kurgunun endişeye kapı açan bir diğer kritik anında simgesel varlığı ile devreye girerek bağımsızlık yanlılarını sakinleştiren bu temsil, anlatı boyunca muhtelif şekillerde kendini göstermeye devam eder.

Vatanım Sensin dizi filmi, politik karakterini, anlatısı kadar içerisine doğduğu politik konjonktürün de etkileri minvalinde edinir. “Siyasal bir kurgu” olarak nitelendirilen Payitaht: Abdülhamid’e karşılık, Vatanım Sensin dizi filmi de siyasal bir kurgu yapım olarak kendisini gösterir. Televizyon sinematografisindeki bu antagonizmada, kendine has temsil sistemi ile bir alternatif oluşturmuş olan Vatanım Sensin, yayın hayatına başladığı 2000’li yılların teknik imkânlarını kullanabiliyor olması ile birlikte, 1990’larda yükseliş yaşayan Yeni Kemalizm’in ekran metodolojisinden ciddi unsurlar almış ve kullanmıştır.

Çalışmamız dahilinde, bildirgesel yapılı televizyon kurguları arasındaki son popüler yapım olan “Mehmetçik: Kütulamâre (Aydın, 2018)” temsilleri ve anlatı biçimi bağlamında Payitaht: Abdülhamid’e oldukça benzeyen bir yapı arz eder. I. Dünya Savaşı’nda Osmanlı ordusunun kazandığı Kût’ül-Amâre zaferini işleyen bu yapım, bildirgesel biçemin en etkili işaretlerini ekrana taşır.

Kût’ül-Amâre Savaşları, I. Dünya Savaşı’nın ilk yılında, 5 Kasım 1914’te Tuğgeneral W. S. Delamain’in emrindeki kuvvetlerin Şatt’ül-Arab (Basra) civarındaki Fao’ya yaptıkları çıkarma hareketi ile başlamıştır. Çıkarmanın ardından, Hint takviye kuvvetleri ile gücünü artıran ve önemli gördükleri Bağdat’ı almak adına harekete geçen Britanya kuvvetleri, Selman Pak (Ctesiphon) Savaşı’nda durdurulmuş ve ardından başladıkları ricatın sonunda Kût’ül-Amâre’ye çekilmiştir. Bölgeyi kuşatan Osmanlı birliklerinin, 1916 yılının Ocak ayından Nisan ayı sonlarına dek gerçekleştirilen üç büyük hücumu da başarıyla geri püskürtmeleri üzerine Britanya kuvvetlerinin manevra kabiliyetleri ortadan kaldırılmıştır. Nihayetinde, Osmanlı birlikleri karşısında tutunamayan Britanya kuvvetleri 29 Nisan 1916’da teslim olmuşlardır (E.J. Erickson, 2007: s. 61-89). Osmanlı kuvvetlerinin Kût’ül-Amâre’de kazandıkları bu zafer, Türk

tarihinde olduğu kadar dünya askerî tarihinde de yankılar bulmuş önemli bir askerî başarı olarak anılmaktadır. Özellikle 1916-1918 aralığında, Osmanlı yazın çevrelerinde ilgi ile karşılanmış olan bu askerî başarı üzerine hem “Türk-Arap kardeşliğini” hem de askerin kahramanlığını anlatan şiirler yazılmıştır (Köroğlu, 2010: s. 300-302).

Kût’ül-Amâre’de kazanılan bu zaferin ardından başlayan tartışmalar ise dizi filmin yapım sürecini etkileyecek ve yine Arap-Türk kardeşliği düşüncesi ekseninde bir temsil ve ileti sistemi kuracaktır. Özellikle 2015’ten bu yana Orta Doğu krizine müdahale adına gerçekleştirilmekte olan askerî operasyonlar, 2016 yılından itibaren basında başlayan “Kûtulamâre’nin unutturulmuş bir zafer olduğu” savı etrafında yaşanan tartışmaların ve başlayan Kût’ül-Amâre anma etkinliklerinin (Öney, 2016; M. Belge, 2016; Armağan, 2017) devamında, 2018’de TRT 1 kanalında gösterime giren Mehmetçik: Kûtulamâre dizi filmi, tarihsel-olanın işlenmesinde bir dışsal etmen olarak siyasal durumun konuya ilişkin neredeyse tüm işaretlerini bünyesinde barındıran örnek bir yapımdır. *Süleyman Askeri* (oyun. Kaan Taşaner) komutasındaki “Osmancık Taburu” askerlerinin cephedeki hikâyesini anlatan bu dizi filmde de istihbarat savaşları, entrikalar ve komplolar anlatının belkemiğini oluşturur. Cepheyi ve cephe gerisini anlatan tüm sahnelerde ise birdirgeler ve marşlar sıklıkla göze çarpmaktadır. Dizinin 1. bölümünde, Osmanlı’nın I. Dünya Savaşı’na katıldığını ilân etmesinin hemen ardından, *Mehmet* (oyun. İsmail Ege Şaşmaz) isimli karakterin, İstanbul’da, –günümüzde yeniden camiye çevrilmesi konusu tartışılmakta olan– Ayasofya Camii önündeki topluluğa yaptığı etkileyici konuşma ile başlayan epik kurgu, mekân tasarımı ve çekim açıları ile imaj ekonomisinin hatlarını izleyiciye ulaştırır.

Fonda görünen –ve dizinin imaj ekonomisine içkin bir işaret olan– Ayasofya Camii motifinin önünde haykırarak söylevini sürdüren Mehmet, bir yandan alçak açılı çekim plânları ile yüceltilirken diğer yandan fondaki bu siluet ile birleştirilerek tasarımsal bir gençlik imajına bürünür. Mehmet konuşmasında halkı savaşa, mücadeleye, dayanışmaya çağırmaktadır ve etrafında toplanan kalabalık Laz’ından Arap’ına, Kürt’ünden Afrikalı’sına dek Osmanlı tebaasından birçok ulusu temsilen orada bulunmaktadır. Mehmet’in bildirgesi ile başlayan ve onunla sonlanan bu uzun sahne, yapımdaki –ve bu

yapım ile aynı karakteristiğe sahip diğer yapımlardaki– temel anlatı hattı hakkında önemli veriler sunar.



**Sahne 23:** “Mehmetçik: Kütülmâre (Aydın, 2018)” dizi filmi, anlatıdaki bildirgesel öğelerin doruğa çıktığı, sahnelerinin ekseriyetinde bu yönde canlandırmalar ve işaretler barındıran popülerlik kazanmış bir yapımdır. Dizinin 1. bölümünden alınan ilgili görselde, ana karakterlerden Mehmet, Ayasofya Camii önünde halka söylevde bulunurken görülmektedir.

Yine aynı bölümde, Süleyman Askeri'nin, toplantıya çağırılan Osmanlı istihbarat görevlilerinin ve bölge ileri gelenlerinin karşısında yaptığı konuşma da bu hatta örnek olarak sunulabilecek bir diğer anekdotur. Süleyman Askeri'yi merceğe alan aynı teknik ile çekilmiş plânlar ve sonunda tüm toplantıya çağırılanların ayağa kalkarak hep bir ağızdan haykırdıkları sloganlar, dizinin anlatı üslubunu daha da etkileyici hâle getirir. Bu üslup diziyeye o denli hakimdir ki, İngiliz ajan Cox (oyun. İlker Aksum) dahi trende boğuştuğu İrlandalı'ya hakaretler yağdırırken, adeta İrlanda Sorunu'nun tarihsel gelişimini de içeren bir bildirge okur. Dizi filmin anlatısı ekseriyetle bu doğrultuda, aksiyon sahnelerinden ziyade bildirgesel sahnelere yer verilen bir örgüde ilerler. Osmancık Taburu'nun kurulması aşamasında, Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerinden gelen gönüllü erlerin içtimaya çıktıkları sahnede, Süleyman Askeri'nin yaptığı söylev de yine bu bağlamda değerlendirilebilecek hatlar içerir:

“Hepiniz Osmancık Taburu’na girmek için memleketin dört bir yanından geldiniz. Bizlerin yegâne gayesi vatan için, sancak için şehit olmaktır. Vazifemiz çetin, yolumuz uzun, zaman az, düşman çok. Fakat buna rağmen bugün gördük ki sizler gibi yiğitler olduğu sürece yedi düvel bir araya gelse bizlere diz çöktüremez. Allah hepinizden razı olsun, yar ve yardımcınız olsun.”

Süleyman Askeri’nin ilgili sahnedeki söylevine benzer biçimde, dizi filmin aynı bölümünde, Osmancık Taburu askerlerinin “Asker Duası” şiirini yine hep bir ağızdan okudukları sahne de dikkate değerdir. Ziya Gökalp’in kaleme aldığı ve ilk kez “*Halka Doğru*” dergisinin 16 Mayıs 1329 (25 Mayıs 1913) tarihli 6. sayısında yayınlanan bu şiir (Gökalp, 1329: s. 42) orijinal hâlinde geçmeyen “*Minareler süngü kubbeler miğfer/Camiler kışlamız, mü’minler asker/Bu ilahi ordu dinimi bekler/Allahu ekber Allahu ekber*” dizelerinin siyasî makamlarca yaklaşık 90 yıl sonra eklenerek siyasal söylevlerin bir parçası yapılması ile önemli tartışmaların konusu olmuştur (Bardakçı, 2002; “Ortaokul öğrencilerinin 'Asker Duası' şiiri tartışması”, 2018). Dizi filmin ilgili sahnesinde, bütün bir taburun okuduğu mısralar da yine şiirin bu değiştirilmiş hâline aittir. Özellikle, şiire sonradan eklenmiş olan bölüm okunurken yükselen müzik ve seslerdeki vurgu, taburun uzak plânda verilen görüntüsü –devam eden sahnelerde de benzer öğelere ve plânlara rastlanıyor olması sebebiyle– anlatının hangi sinematografik temellere dayandığının göstergesidir.

Ekranlarda 15 bölüm hâlinde yayınlanmış –ve günümüzde yeni bölümleri yayınlanmakta olan– Mehmetçik: Kütülamâre dizisi, kronolojik açıdan olduğu kadar temsil ve işaretleri kurgularken kullandığı vurgu açısından da ele aldığımız dönemde çekilmiş dizi fimlerin doruk noktasına tekabül eder. Dönemin karakteristiğini oluşturan bildirgesel üslubu tüm bölümlerinde işleyen, hatta özgün olay örgüsünün temel bileşeni hâline getiren dizi, siyasalın etkilerinin gözlemlenebildiği etkileyici bir gösteri olarak dikkate değer bir yapımdır.

#### **4.2. Tartışma ve Değerlendirme**

Tarihsel içerikli Türk televizyon sinematografisinin serüveni, 2010’lu yılların siyasal gelişmeleri ile bağlantılı olarak yeni bir döneme giriş yapmıştır. Yaşanan darbe

girişimleri, askerî operasyonlar, dış politikada karşılaşılan meseleler bu dramatik kurgularda özgün temsillere kavuşurken; internetin ve yaygınlık kazanan web tabanlı sosyal paylaşım platformlarının da yardımıyla, izleyici, tepkilerini ve beklentilerini doğrudan iletebilme olanağına kavuşarak döneme özgü yeni bir forma ulaşmıştır. Güncel gelişmelerin önceki dönemlere göre daha anlaşılır ve daha bildirgesel temsiller üzerinden aktarıldığı bu döneme dair göze çarpan ilk nokta, kuşkusuz, uzun süreli olay örgülerinden de kaynaklanan “gün be gün değişebilen kurgu” detayıdır. Gündelik siyasal ve kültürel gelişmelere duyarsız kalamayan televizyon kurgusunun bu özelliğini salt tarihsel içerikli yapımlar ile sınırlamak da söz konusu değildir; polisiye, gerilim ve hatta dram dizilerinde dahi ilgili etmenin yansımalarını görebilmek mümkündür. Artık izleyici tepkileri ile hiç olmadığı kadar karşı karşıya kalan televizyon yapımları, özellikle internet siteleri zemininde sürekli yenilenen ve artan siyasal, tarihsel ya da kültürel içerikli beklentileri tatmin etmek durumunda kalmıştır. Bununla birlikte, özellikle “tarih dizisi” olarak anılan yapımlara yöneltilen “tarihimizi doğru yansıtmıyor” eleştirisinin gücü de artmış ve böylece bir tüketim ağı dahilinde dizi yapım ekipleri bir yandan olumsuz tepkilere mahal vermemek diğer yandan da dizi filmin yaşamını “finansal çerçevede” devam ettirmek kaygısına düşmüşlerdir.

Ele aldığımız bu dönem, TRT yapımlarının yeniden yükselişe geçtiği simgesel bir anlama sahiptir. Sahip olduğu bu simgesellik, resmî bir kurum olarak TRT ile anlaşmış yapım ekiplerinin, siyaseti tarihsel içerikli dizi film kurgularına daha önce eşine pek rastlanmadık ölçüde bildirgesel biçim ile dahil edişlerinde yatmaktadır. Artık televizyon izleyicisi için Ertuğrul Gazi kötülere aman vermeyen ve eşine aşk ile bağlı bir soap opera kahramanıdır; II. Abdülhamid “içerideki ve dışarıdaki düşmana karşı” devletin politik sembolü, propaganda gösterisidir (B. Onaran, 2017: s.79-81); Osmancık Taburu’ndan Mehmet ise yine politik bir çerçevede varlık kazanan “ümit edilen gençlik” tasarımının temsili olarak canlanır.

Tarihsel-olanın işlenişi bağlamında, Osman Bey’den IV. Murad’a, Deniz Gezmiş’ten Necip Fazıl Kısakürek’e, Ertuğrul Gazi’den II. Abdülhamid’e dek tarihsel bağlamlarından koparılarak yeni bir kurgunun nesnesi kılınan karakterler, izleyicinin

gerçek ile kurgu arasında kurduğu/kuramadığı korelasyonun edilgen unsurları olarak ekrana yansrlar. Bir süre sonra, simülasyon, tarihsel-olanın kendisi durumuna gelir ve izleyiciler tarihsel karakterleri, dizilerde onları canlandıran aktörler ve aktrislerin oyunculuk performansları ile bir tutmaya başlarlar. Ele aldığımız tüm yapım dönemleri, ilgili saptamamıza dair sarih örnekler barındırmaktadır.





## SONUÇ

Televizyon yayıncılığının erken dönemlerinden bu yana –güç kazanarak– süregelen imaj ve ileti dolaşımı, modern çağın gündelik deneyimleri çerçevesinde önemli bir kültürel etmen olarak göze çarpar. Temsillerin üretilmesi, dolaşıma sokulması ve dolaşıma sokulan her bir temsilin kendisini her defasında yeniden üreterek içinde bulunduğu imaj ekonomisi diri tutması, televizyonun basit içerikli bir “anlatıcılık” işlevinin de ötesinde bir sistematiğe sahip olduğunun açıklaması durumundadır. Modern konutların merkezinde yer alan bu apparatus, içerdiği özgün gösteri metodolojisi ile gündelik yaşamın tüm sıkıntılarını “izlenebilir” hâle getirerek kendi izleyici kitlesini yaratabilecek bir gücü de saklı tutar. Haber bültenleri aracılığıyla salt bilgi aktarımında bulunuyorken dahi imaj, temsil, işaret ve iletileri ekseri ölçüde kullanan televizyon; dramatik yapımlar söz konusu olduğunda etkileyici bir gösterinin sahnesi hâline gelir.

Televizyon dramalarının kristalize olduğu 1950’li yıllardan bu yana, tarihsel-olan, oldukça cazip bir dramalizasyon teması olarak görülmüş ve işlenmiştir. Kralların, savaşların, kahramanların kışkırtıcı etkileri göz önüne alındığında, televizyon izleyicilerinin olduğu kadar yapım ekiplerinin ve hatta siyasetçilerin dahi bu figürlerden yararlanmaktan geri durmalarını beklemek abes olacaktır. Tarihsel bağlamından koparılarak şimdinin televizyon yayınına adapte edilen bir figürün sarf ettiği tek bir cümle dahi açıklanmaya değer işaret, temsil ve iletiler ile doludur. Üstelik televizyon sinematografisinin gelişmiş ve hâlen gelişmekte olan imkânları düşünüldüğünde, çekim plânları, ışığın açıları ve ses-müzik kullanımları ile bir tarihsel figürden aksesuarları mağaza vitrinlerini süsleyebilecek bir popüler kültür nesnesi yaratabilmenin dahi imkân dahilinde olduğu görülecektir. Bu hâli ile tüketim kültürünün merkezî bir aygıtı olarak televizyon, salt iletiler sistematiği ya da sosyo-kültürel etkileri ile değil, aynı zamanda iktisadî önemi ile de anılmaya değer bir yapı olarak karşımıza çıkar.

Söz konusu tarihsel-olanı televizyon ekranına uyarlamak olduğunda, iki önemli etki alanı göze çarpacaktır. Birer yapım projesi olarak tasarlanan televizyon dizilerinde yönetmenin payı kuşkusuz belirli hatlar dahilinde sıkışmıştır. Sinema filmlerindeki yönetmen payına nazaran, kanalın ve medya patronunun kontrol alanından çıkmaması beklenen dizi film yönetmeni bağımlı bir profil çizer. Bu doğrultuda, içsel etmen olarak nitelendirebileceğimiz yönetmenin yaratıcılık, tercih ve duygudurum nosyonu, televizyon yapımlarında bütün bir yapım ekibine ait olacaktır. Yapım ekibinin kaygıları, beklentileri, yönelimleri, tercihleri ve arzuları belirli bir etki alanına sahip olsa da ikinci bir etmenin varlığı tüm bu belirleyiciliği bir üst mercie bağımlı kılar. Dışsal etmen olarak nitelediğimiz bu merci, yapımın genel çerçevesini oluşturur. Sosyo-kültürel yapının biçimlenmesine ilişkin geliştirilen tüm siyasî/iktisadî manevralar ve bu manevralara zemin oluşturan politik durum, dışsal etmeni, hegemonik bir yapının uzantısı hâline getirir.

Çalışmamız boyunca ele aldığımız Türk televizyon yapımlarına uyarlanabilecek olan bu ilişkisellik, kuşkusuz, evrensel bir yasa olmaktan ziyade, metnimize konu olan örnek yapımları açıklayabilmemiz adına kurduğumuz özgün bir yöntemle tekabül etmektedir. Farklı ülke televizyonlarına ilişkin değerlendirmelere uyarlanması noktasında birtakım uyumsuzluklar içermesi muhtemel olan bu yöntem, salt dört bölüm hâlinde incelediğimiz tarihsel içerikli Türk televizyon dizilerini açıklayabilmek adına oluşturulmuş ve uygulanmıştır.

Türk televizyonunun tarihsel-olan ile ilişkileri, siyasal tarihinin en çalkantılı dönemlerinden birinde, 1980 Askerî Darbesi döneminde başlar. Dönüştürülen ve artık liberal bir iktisadî çizgiye oturtulmaya çalışılan devletin resmî televizyonunda başlayan bu yayıncılık hareketi, yasaklar ve sansürler ile sekteye uğratılmış yayıncılığın gölgesinde, oldukça geniş kitlelere ulaşır. Tarihsel-olan artık televizyon izleyicisinin gündelik tüketim yelpazesine dahil olmuştur. Bu dönemde Türk-İslâm Sentezi temelli gösteriler üzerinden tarihi temaşa eden izleyici, tarihselin sunumunun teatral biçemi ile tanışır. Günümüz şartlarına nazaran oldukça farklı bir sinematografi ile yaratılan yapımlar,

darbenin hemen sonrasında “güç ile zehirlenmiş”, “vatana ihanetten pişman olup doğru yolu bulmuş” ve “devleti var ederek onu yüceltmış” temsiller sunar.

Sivil bir hükümetin kurulduğu 1980’li yılların sonlarından itibaren ise yeni bir biçem göze çarpar. Yükselen Yeni Kemalizm’in etkileri doğrultusunda oluşturulan anlatılar ve dramatize yapımlar, ekran başındakilere Millî Mücadele’yi ve Cumhuriyet’i “restore edilmiş” bir surette anlatır. Cumhuriyetin aydın orta sınıf projesini yansıtan temsiller üzerinden, 1990’ların restorasyon beklentisi içerisindeki Kemalist çevrelere ulaşan yapımlar bu dönemin temel karakteristiğini oluştururlar. Yine aynı dönemde, Mustafa Kemal Atatürk temsilinin erken örneklerini görebilmek mümkündür. En az cumhuriyet tarihi kadar eskiye dayanan “Atatürk filmi çekmek” tartışmasının son perdesinde, Atatürk, restore edilmiş bir ideolojinin temsili olarak izleyiciye sunulur.

Çok kanallı yayıncılığın doğuş sürecinde, dramatik televizyon yapımlarının biçiminde bir kez daha değişim söz konusu olur. Darbe travmalarının bir kurgu teması olarak kullanılmaya başlandığı hatta yaygınlık kazanarak ciddi bir popülerliğe ulaştığı ilgili dönemde, tarihsel figürler romantik bir üslup ile tarihsel bağlamlarından koparılıp yeniden yaratılırlar. Merkezdeki aşk-entrika-komple üçgeni ekseninde yansıtılan bu tarihsel temsiller, ancak olay örgüsünü destekleyen ve besleyen öğeler olarak kendilerine yer bulabilmişlerdir. Yakın tarih içerikli yapımlarda, ana karakterler âşık olurken, zindanlara düşerken ya da iş hayatına atılırken bu tarihsel figürler/temsiller ile tanışılırlar; Osmanlı tarihi içerikli yapımlardaki temsiller ise anlatıların ana karakterleri olarak bahsini ettiğimiz o üçgenin tam da ortasında yer alırlar. Bahsini ettiğimiz bu dönem, ekrandaki her bir tarihsel temsilin daha önce görülmedik denli bir popülerliğe ulaştığı önemli bir parametreye tekabül eder. Ekran başındaki izleyici onlara hayran olur, gerçeğinin yerine koyar ya da kızar ve yok edilmeleri için mahkemeye başvurur. Televizyon artık basit bir gündelik tüketim nesnesi olmanın ötesine uzanmıştır; yarattığı özgün görme rejimi ve tepkisellik doğrultusunda varlığını tarihselleştirmeyi başarmıştır.

Siyasal sorunların, Ortadoğu’da yükselen çatışmaların ve dış politikada yaşanan gerilimlerin gölgesinde girilen son dönemde, tarihsel içerikli televizyon yapımları artık güncel siyasetin belirleyiciliğine sıkı sıkıya bağlı bir form edinmiştir. Bu dönemde

yayınlanan yapımların anlatılarında, tarihsel olaylar ile güncel siyasî meselelerin girift bir yapı arz ettikleri görülür. Entrikaların, komploların ve ihanetlerin temel öğeler hâline geldiği anlatılarda, iletiler, kolay fark edilir işaretler üzerinden verilmektedir. Tarihsel-olanı işleyen kurgunun bitip siyasal temsillerin devreye girdiği o belli belirsiz nokta, ilgili dönemin temel karakteristiğine tekabül eder. “Dışarıdan olanın” komplocu, kışkırtmacı, düzen bozucu ve düşman olarak kurgulanıp “şuurlu gencin” şahsında üstün değerler barındıran ideal bir model olarak sunulduğu bir imaj ekonomisi dahilinde, ilgili yapımlar, artık salt gündelik birer gösteri olmaktan da öte umut edilen modellerin taşıyıcılığını üstlenen politik birer gönderen durumuna gelmiştir. Bu dönemde, televizyon, daha önce hiç olmadığı kadar siyasal antagonizmanın içerisinde. Dramatik yapımlar üzerinden yürütülen bu mücadele, kabaca, “Osmanlı dizilerine karşı Millî Mücadele dizileri” çatışmasında kendisini gösterir. Temsil sistemlerindeki farklılık ise bu rekabetin taraflarını biçimsel yönden de birbirinden ayırır. Resmî bir yayın kurumu olarak TRT’de yayınlanan Osmanlı dizilerindeki ana karakterler ne istediğini bilen, heybetli, komploları önceden sezerek önlem alabilen, dikkatli ve kuvvetli kahramanlar olarak resmedilirken; diğer kanallardaki Millî Mücadele konusunu işleyen dizi filmlerde, ana karakterlerin gücü, mektuplar, fotoğraflar, bildirge metinleri gibi birtakım işaretler üzerinden var edilen temsillerin yönlendiriciliğinde yatmaktadır. Dramatize bir karakter olarak II. Abdülhamid kendine yeter ve üstün niteliklere sahip bir karakter olarak resmedilir; Miralay Cevdet’in ise yoluna devam edebilmesi için Mustafa Kemal’den gelecek bir mektuba, bir emir belgesine ya da bir bildirgeye ihtiyacı vardır. Mevcut siyasal durum çerçevesinde yaratılan bu temsil ve anlatılar, dönemin özgün yapısının unsurları durumundadır.

Tüm bu dönemler dahilinde söz konusu olmuş, değişmeksizin tartışılmış ve günümüzde hâlâ tartışılmakta olan temel sorunsal ise, kuşkusuz, tarihsel içerikli dramatik televizyon yapımlarının nasıl ve hangi kabul üzerinden değerlendirilebileceği sorusu ekseninde biçimlenmektedir. Birer televizyon gösterisi olarak tarihsel içerikli dizi filmler, bu çerçevede “tarih anlatıcılığı” görevini yürütmesi elzem görülen gönülsüz araçlar olarak görülmüşlerdir. Televizyon, özgül nitelikler barındırmayan, belirli bir görev tanımına ve algısına sahip, basit bir gösteren suretinde düşünüldüğünde, ona dair iyimser tasarımlarda bulunabilmek mümkündür; fakat televizyonun gösteri metodolojisi

düşünüldüğünde, herhangi bir bilgi nesnesinin “ekrana uyarlanmaksızın” aslî biçimini kaybetmemiş bir ileti halinde izleyiciye sunulabileceğini beklemenin abesliği rahatlıkla görülebilecektir. Bu özelliği çerçevesinde, televizyon, izleyicisini izlenen-beklenen ikilemi ile karşı karşıya bırakır. İzleyicinin bir nesne olarak kullandığı/izlediği televizyon ekranı, aynı zamanda onun imgesel beklentilerinin de hedefi durumundadır. İzleyicinin objektif bir nesne olarak tasarladığı ekran, ona kendi tasarımını göstermek ile görevli bir aygıt olmaktan öteye gitmemelidir. Görmeyi arzuladığı figürü televizyonda beklediği biçimde bulamayan izleyici ise bu ikilemin tartışmalı öznesine tekabül eder. Televizyonun tarihsel-olanı özgül hatlarında ve özgül bağlamında sunmak üzerine geliştirebileceği bir iddiasının söz konusu dahi olamayacağı, ekranın gösteri metodolojisi gözlemlendiğinde fark edilebilecektir; fakat bu durum fark edilemediğinde, öz oğlunun idamı karşısındaki tepkisiz tavrını ekrandan izlediğimiz I. Süleyman temsilinin “kasten adam öldürmek” suçu ile itham edilerek soruşturma metinlerine “katil zanlısı” olarak işlenmesi işten bile değildir. Kurgu –ve kurgu metodolojisi– ile gerçeklik arasındaki bu “farkına varılmayan fark” televizyona ve gösteriye ilişkin algılarımızın sınırları ile doğrudan ilişkilidir.

Elbette ilgili sorunsal bu saptama ile sonlandırılmayacak denli çetrefilli bir yapı arz etmektedir. Tarihsel-olanın, gösteri metodolojisinden kaynaklanan birtakım özgül faktörlerden ötürü, bağlamını koruyamayacağını bilmek yeterli değildir. Siyasal kaygı ve beklentiler devreye girdiğinde, tarihsel-olanın ekrandaki temsili artık basit (?) bir gösteri ögesi olmanın çok ötesine taşınır, keza gösteriye müdahale eden siyasal onu soğurarak yeni bir forma kavuşturur. Bu noktada, tarihsel-olan, bünyesinde siyasal iletiler barındıran bir propaganda unsuru haline gelmekten kurtulamayacaktır. O artık tarihsel süreçlerin değil, güncel siyasetin bir nesnesidir; güncel siyasî kaygılar doğrultusunda oluşturulmuş kurguya eklenmeli ve bu kurgunun bir parçası olarak kalmalıdır.

Gösterinin yapısına ilişkin yürütme gayreti gösterdiğimiz çözümlerimizin ardından, fark edeceğimiz bir diğer sorunsal da “teşvik edicilik” yanılması üzerine kuruludur. Özellikle akademisyenler arasında varlık gösteren bu yanılısıma, tarihsel içerikli bir televizyon yapımının, içerdiği tarihsel figür ve konular itibarıyla, izleyiciyi, meraklı bir okura dönüştürebileceği sanrısını içerir. Kendi tüketim alanını oluşturabilen,

kendi izleyici kitlesini yakalayabilen ve bu yakaladığı kitleyi olay örgüsünün her kırılma anında yeniden yaratabilen televizyon yapımları açısından böylesi bir durum, muhtemelen istenebilecek en son şeydir. Gösteriye odaklanan ve gösteriyi isteyen sadık bir televizyon izleyicisinin peşi sıra ekrana yansıyan imajlardan başını kaldırıp yazın dünyası ile tanışması, tarihsel-olanın iz sürümünü kitaplar ve makaleler üzerinden sürdürmeye karar vermesi, yine aynı gösteri metodolojisinin çalışma prensiplerine oldukça terstir. Gösterinin okumayı sevdirmek gibi bir görevi bulunmadığı gibi, buna teşvik etmesi de beklenemez. Gösteri, yarattığı simülasyonu öne çıkararak gerçeğin alanını ötelirken, bu alan içerisinde yer alan akademik metinleri de aynı akıbete uğratar. Neil Postman'ın ifadeleri ile, kitapların yerine geçen televizyon (Postman, 2016: s. 157) yazınsalın hükmünü ortadan kaldırarak kendisini var eder. Hâl böyle olduğunda, bir televizyon gösterisinden, halihazırda okumayan ve izlemekten yana olan bireyi akademik araştırmalara yönlendirmesini beklemek –en hafif ifade ile– yersiz bir iyimserliğe dalalettir. İzleyici, televizyon yapımını bir tüketim nesnesi olarak alımlar, tüketir veya vazgeçip bir diğerine geçer. Bu hâli ile gündelik tüketime hitap eden bir ürün olarak televizyon yapımı, “okutmaktan” ziyade, “göstermeye” ve “izletmeye” odaklı bir yapı arz eder.

Televizyon ekranının bir özelliği daha vardır ki, çalışmamızın ismini esinleyen “canlandırma” nosyonu, bu özellikte karşılık bulur. Friedrich Nietzsche'nin yaşama faydaları bağlamında, onu “canlandırması” ve “çoşturması” gerektiğini savunduğu tarih, bu noktada oldukça ironik bir denkleme saplanır. Televizyon ekranı da “canlandırır” fakat bunu Nietzsche'nin belirttiği anlamda yarar sağlamak adına değil, yine onun bahsettiği gibi “atalara saygı” adına gömmek suretiyle gerçekleştirir (Nietzsche, 1986: s. 85-92). Ekranın taşıdığı ironi ise canlandırırken öldürmek üzerine kuruludur: Ekran yaratırken yok eder, –Bourdieu'nun belirttiği gibi– gösterirken göstermez, çizerken siler. “Tarihsel-olan” diye sunduğu türlü imajların arkasında, yaşamı “yüceltilmesi siyasî amaçlar ile gerekli görülmüş atalar adına” gömen bir tavır saklıdır.

Çalışmamızın başından sonuna dek, özgün bir metodoloji çerçevesinde inceleme gayreti gösterdiğimiz tüm yapımlar, dışsal ve içsel etmenlerin gölgesinde, tarihsel-olan ile

gösteri ilişkiselliğinde var olmuş örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Siyasî gelişmelerin, kültürel eğilimlerin, politik kaygıların ve finansal beklentilerin etkileri altında gelişen bu yapımlar, “Türk televizyonu” olarak isimlendirdiğimiz yayıncılık dünyasının nev-i şahsına münhasır karakteristiğinin yapı taşlarını oluştururlar. Tarihsel-olanı kendi öznelliğinde işleyen Türk televizyonunun gösteri metodolojisini görebilmek, salt ekranı tanımak adına değil historiografiyi tanımak adına da önemlidir. Zira, gördüğümüz sanrısına kapıldığımız tüm tarihsel figürler, görebildiklerimizin ötesinde, birer temsil olarak varlık kazanacak ve gerçek olmasını umduğumuz suretler ekranın başkalaşıma uğratılmış kahramanları haline gelerek etkileyici bir gösterinin içeriğini dolduracaktır. İşte tam da bu noktada, gerçeklik ile kurguyu birbirinden ayırabilme yetisi, daha önce hiç olmadığı kadar ihtişamlı bir arzu nesnesi olarak zihnimizde canlanacaktır...

## KAYNAKÇA

### 1. KİTAPLAR

- Abisel, N. (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adanır, O. (2012). Sinema Televizyon Kültür. İstanbul: Hayaperest Yayınevi.
- Adıvar, H. (2000). Vurun Kahpeye. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Adorno, T. (2011). Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi. (N. Ülner, & M. Tüzel, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2013). Teori ve Pratik Üzerine: Bir Tartışma (1956). (O. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Agamben, G. (2009). What is Apparatus?. (D. Kishik, & S. Pedatella, Çev.) California: Stanford University Press.
- Agamben, G. (2012). Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne. (B. Parlak, Çev.) İstanbul: MonoKL Yayınları.
- Aleyhem, Ş. (2018). Damdaki Kemancı: Sütçü Tevye ve Kızları. (H. Örs, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Althusser, L. (2000). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. (Y. Alp, & M. Özışık, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Amerikan Heyeti Raporundan: Maarif İşleri. (1939). İstanbul: Devlet Basımevi.
- And, M. (2014). Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles. (1987). Poetika. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arnheim, R. (2007). Görsel Düşünme. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Atatürk, M. K. (1999). Nutuk. (İ. Z. Eyüboğlu, Dü.) İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Ayzenştayn, S. (1975). Bir Sinemacının Düşünceleri. (A. Arna, Çev.) İstanbul: Yol Yayınları.



- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (A. Derman, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Barthes, R. (2014). *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Baudrillard, J. (2004). *Tam Ekran*. (B. Gülmez, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2009). *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*. (O. Adanır, & A. Bilgin, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bazin, A. (2007). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Belge, M. (1998). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2012). *Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Billig, M. (2012). *Banal Nationalism*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Birand, M. A. (1984). *12 Eylül Saat: 04.00*. İstanbul: Karacan Yayınları.
- Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baharı*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bora, T. (2003). *Türk Sağının Üç Hâli: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslâmcılık*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bora, T. (2006). *Medeniyet Kaybı: Milliyetçilik ve Faşizm Üzerine Yazılar*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasî İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, K. (2005). *Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Bourdieu, P. (1997). *Televizyon Üzerine*. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourke, J. (2001). *The Second World War: A People’s History*. Oxford: Oxford University Press.
- Briggs, A., & Burke, P. (2011). *Medyanın Toplumsal Tarihi: Gutenberg’den İnternet’e*. (Ü. H. Yolsal, & E. Uzun, Dü) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Buğra, A., & Savaşkan, O. (2015). *Türkiye’de Yeni Kapitalizm: Siyaset, Din ve İş Dünyası*. (B. Doğan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buğra, T. (1997). *Küçük Ağa*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Buğra, T. (2011). *Osmancık*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Buğra, T. (2014). *Bu Çağın Adı: Makaleler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bumin, T. (2010). *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burton, G. (2008). *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş*. (N. Dinç, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Caporal, B. (1982). *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1919-1970)*. (E. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cerçi, S. (2016). *Televizyon Sosyolojisi*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Celli, C., & Cottino-Jones, M. (2007). *A New Guide to Italian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cem, İ. (1976). *TRT’de 500 Gün*. İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Ching, F. D. (2002). *Mimarlık: Biçim, Mekân ve Düzen*. (S. Lökçe, Çev.) İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (A. Şenel, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. (E. Daldeniz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelenk, S. (2005). *Televizyon, Temsil, Kültür: 90’lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Çoker, F. (1994). *Türk Parlamento Tarihi: Millî Mücadele ve T.B.M.M. I. Dönem 1919-1923 (Cilt I)*. Ankara: Türkiye Büyük Millet Meclisi Vakfı Yayınları.
- Davis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (A. Ekmekçi, & O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deloitte Türkiye. (2014). *Dünyanın En Renkli Ekranı: Türkiye’de Dizi Sektörü Raporu*. İstanbul.
- Deringil, S. (2014). *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*. (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- Descartes, R. (1996). *Yöntem Üzerine Söylem*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea.
- Devran, Y. (2011). *Siyasal İktidar-TRT İlişkisinin Dünü*. İstanbul: Başlık Yayın Grubu.
- Dobrenko, E. (2008). *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. (S. Young, Çev.) Edinburgh: Edinburgh University Press.

Durakbaşı, A. (2007). Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm. İstanbul: İletişim Yayınları.

Elgin, K. (2005). Elizabethan England. Woodlands: Bailey Publishing Associates Ltd.

Engin, V. (2010). Pazarlık. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Enver Paşa. (1991). Enver Paşa'nın Anıları (1881-1908). (H. E. Cengiz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Erickson, E. J. (2007). Ottoman Army Effectiveness in World War I: A Comparative Study. London: Routledge.

Erickson, J., & Erickson, L. (2001). Hitler versus Stalin: The Second World War on The Eastern Front in Photographs. Londra: Carlton Books.

Erikan, C. (1971). Kurtuluş Savaşımızın Tarihi. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Erksan, M. (1989). Atatürk Filmi. İstanbul: Hil Yayın.

Erlich, R. (2014). Inside Syria: The Backstory of Their Civil War and What the World Can Expect. New York: Prometheus Books.

Eroğul, C. (1990). Demokrat Parti: Tarihi ve İdeolojisi. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Esslin, M. (2001). Televizyon Çağı: TV Beyaz Camın Arkası. (Belirtilmemiş, Çev.) İstanbul: Pınar Yayınları.

Evren, K. (1990). Kenan Evren'in Anıları (Cilt I). İstanbul: Milliyet Yayınları.

Femia, J. (1981). Gramsci's Political Thought: Hegemony, Consciousness, and the Revolutionary Process. Oxford: Clarendon Press.

Ferro, M. (1995). Sinema ve Tarih. (T. Ilgaz, & H. Tufan, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Forgacs, D., & Gundle, S. (2007). Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War. Indiana: Indiana University Press.

Foucault, M. (2001). Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık.

Georgeon, F. (2006). Sultan Abdülhamid. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: Homer Kitabevi.

Göle, N. (2017). Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine. İstanbul: Metis Yayınları.

Gundle, S. (2016). Mussolini's Dream Factory: Film Stardom in Fascist Italy. New York: Berghahn Books.

Gülalp, H. (2003). *Kimlikler Siyaseti: Türkiye’de Siyasal İslamın Temelleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürcan, E. C. & Peker, E. (2015). *Challenging Neoliberalism at Turkey’s Gezi Park: From Private Discontent to Collective Class Action*. New York: Palgrave Macmillan.

Harris, G. (2006). *Beyond Representation: Television Drama and the Politics and Aesthetics of Identity*. Manchester: Manchester University Press.

Hattaway, M. (1983). *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*. Londra: Routledge & Kegan Paul.

Heath, J., & Potter, A. (2012). *İsyan Pazarlanıyor: Kültür Niçin Parazitlenemez?* (T. Tosun, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hegel, G. W. (1994). *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler (Cilt I)*. (T. Altuğ, & H. Ünler, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Herman, E. S., & Chomsky, N. (2012). *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Politikası*. (E. Abadoğlu, Çev.) İstanbul: bgst Yayınları.

Hitler, A. (1971). *Kavgam*. (A. Nejat, Çev.) İstanbul: Kağan Kitabevi.

Hoppál, M. (2015). *Şamanlar ve Semboller: Kaya Resmi ve Göstergebilim*. (F. Sel, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnalçık, H. (2003). *Osmanlı İmparatorluğu Klâsik Çağ (1300-1600)*. (R. Sezer, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnalçık, H. (2009). *Devlet-i ‘Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar - I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Irving, D. (1999). *Goebbels: Mastermind of the Third Reich*. Londra: Parforce.

Jay, M. (1994). *Downcast Eyes: The Demigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. California: University of California Press.

Jenkins, K. (1997). *Tarihi Yeniden Düşünmek*. (B. S. Şener, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

K., Ö. F. (2018). *Türkiye’nin Ruhu Kemal Tahir*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları.

Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye’de Modern Kültürün Oluşumu: Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Kanat, C. (2017). *Tarihin Medya ile İmtihanı: Tarih, Medya ve Kurgu*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Karabıyık, S. (2014). *Türk’ün Dizi ile İmtihanı: Ekranın Kısa Tarihi – 1*. İstanbul: Profil Yayıncılık.

Karaosmanoğlu, Y. K. (1972). *Yaban*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kaya, Z. (2006). Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Kemp, P. (2014). Sinemanın Tüm Öyküsü. (E. Yılmaz, & N. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kenez, P. (2001). Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin. Londra : I.B. Tauris.

Kenez, P. (2006). A History of the Soviet Union from the Beginning to the End. Cambridge: Cambridge University Press.

Keyder, Ç. (2014). Türkiye’de Devlet ve Sınıflar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Köprülü, F. (1986). Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Köprülü, F. (1991). Osmanlı Devleti’nin Kuruluşu. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Köroğlu, E. (2010). Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandadan Millî Kimlik İnşasına. İstanbul: İletişim Yayınları.

Lau, R. R., & Redlawsk, D. P. (2006). How Voters Decide: Information Processing during Election Campaigns. New York: Cambridge University Press.

Lazzarato, M. (2017). Videofelsefe: Zamanı Kristalleştirme Makineleri. (Ş. Ç. Solmaz, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Lewin, M. (2008). Sovyet Yüzyılı. (R. Akman, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Lindner, R. P. (2014). Osmanlı Tarihöncesi. (A. Arel, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.

Locke, J. (2013). İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme. (V. Hacıkadiroğlu, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Lowry, H. W. (2010). Erken Dönem Osmanlı Devleti’nin Yapısı. (K. Tanrıyar, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Lynch, K. (1990). The Image of the City. Cambridge: The M.I.T. Press.

Malik, H. A. (1933). Türkiyede Sinema ve Tesirleri. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.

McGowan, T. (2012). Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı. (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2012). Göz ve Tin. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2017). Algının Fenomenolojisi. (E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Mascelli, J. V. (1998). *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*. Los Angeles: Silman-James Press.

Metz, C. (2001). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. (S. Heath, C. MacCabe, D. & B. Brewster, Çev.) Londra: Palgrave Macmillan.

Meyrowitz, J. (1986). *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*. New York: Oxford University Press.

Moliterno, G. (2008). *Historical Dictionary of Italian Cinema*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

Morgan, K. (2017). *International Communism and the Cult of the Individual: Leaders, Tribunes and Martyrs under Lenin and Stalin*. Londra: Palgrave Macmillan.

Munslow, A. (2000). *Tarihin Yapısökümü*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mutlu, E. (1999). *Televizyon ve Toplum*. Ankara: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.

Mutlu, E. (2008). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Ayraç.

Namık Kemal. (1307). *Vatan yahud Silistre: Dört Fasil – Tiyatro*. (Yayın yeri ve matbaa belirtilmemiş).

Namık Kemal. (2011). *Vatan Yahut Silistre*. İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (1986). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Zararı Üzerine*. (N. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Oflazoğlu, A. T. (2018). *IV. Murat*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk Sineması (Cilt I)*. Ankara: Kitle Yayınları.

Ortaylı, İ. (1981). *İkinci Abdülhamid Döneminde Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Otan, O. (2014). *Televizyonda Gerçeklik Algısı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özakman, T. (2006). *Şu Çılgın Türkler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Broy Yayınları.

Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*. İstanbul: Elif Yayınları.

Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları.

Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.

Özön, N. (2000). Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Özyürek, E. (2009). Modernlik Nostaljisi: Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Pisch, A. (2016). The Personality Cult of Stalin in Soviet Posters, 1929-1953: Archetypes, Inventions & Fabrications. Acton: Australian National University Press.

Platon. (2010). Devlet. (S. Eyüboğlu , & M. A. Cimcöz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Postman, N. (2016). Televizyon Öldüren Eğlence: Gösteri Çağında Kamusal Söylem. (O. Akinhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rabasa, A., Benard, C., Schwartz, L. H., & Sickle, P. (2007). Building Moderate Muslim Networks. Santa Monica: RAND Corporation.

Rauter, E. A. (1999). Düzene Uygun Kafalar Nasıl Oluşturulur. (M. Kürkcügil, Çev.) İstanbul: Bakış Yayınları.

Reich, J. (2015). The Maciste Films of Italian Silent Cinema. Indiana: Indiana University Press.

Rotha, P. (1960). The Film till Now: A Survey of World Cinema. New York: Twayne Publishers Inc.

Salgar, M. F. (2011). Hacı Arif Bey: Hayatı, Sanatı, Eserleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Sancar, S. (2014). Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sartori, G. (2004). Görmenin İktidarı. (G. Batuş & B. Ulukan, Çev.) İstanbul: Karakutu Yayınları.

Serim, Ö. (2007). Türk Televizyon Tarihi 1952-2006. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

Simmel, G. (1964). The Sociology of Georg Simmel. (K. H. Wolff, Çev.) New York: The Free Press.

Simmel, G. (2010). Tarih Felsefesinin Problemleri. (G. Aytaç, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Singman, J. L. (1995). Daily Life in Elizabethan England. Connecticut: Greenwood Press.

Sokolov, A. G. (2007). Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu. (S. Aslanyürek, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Soysal, M. (1979). 100 Soruda Anayasanın Anlamı (Ek: Değiştirilmiş Anayasanın Tam Metni). İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Sönmez, M. (2013). Medya, Kültür, Para ve İstanbul İktidarı. İstanbul: Yordam Kitap.

Sümer, F. (1972). Oğuzlar (Türkmenler): Tarihler-Boy Teşkilâtı-Destanları. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Tahir, K. (1993). Yorgun Savaşçı. İstanbul: Tekin Yayınevi.

Tanpınar, A. H. (1988). 19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tegel, S. (2007). Nazis and the Cinema. Londra: Hambledon Continuum.

Tekelioğlu, O. (2017). Televizyon Hâlleri: Dizi Dizi Türkiye. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Thompson, J. B. (2008). Medya ve Modernite. (S. Öztürk, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Tolunay, T. (1946). Televizyon, Sesli Sinema, Radar. Ankara: İnkılâp Kitabevi.

Tuncel, A. U. (2016). Sultan III. Selim'i Konu Alan Oyunlar. Ankara: Ürün Yayınları.

Uçarol, R. (2010). Siyasi Tarih (1789-2010). İstanbul: Der Yayınları.

Üstel, F. (2008). "Makbul Vatandaş"ın Peşinde: II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Vardar, B. (2006). Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri. İstanbul: Beta.

Varol, S. F. (2016). Temsil, İdeoloji, Kimlik. İstanbul: Varlık Yayınları.

Vineyard, J. (2010). Sinemada Çekim Teknikleri. (G. Rızaoğlu, Çev.) İstanbul: İstanbul Organizasyon.

Witteck, P. (1995). Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğuşu. (F. Berktaş, Çev.) İstanbul: Pencere Yayınları.

Zürcher, E. J. (2000). Modernleşen Türkiye'nin Tarihi. (Y. S. Gönen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları

## **2. KİTAP BÖLÜMLERİ, MAKALELER, TEBLİĞLER, RAPORLAR, TEZLER VE SÜRELİ YAYINLAR**

"Antalya Festivali Hadiseli Başladı". (30.05.1966). Milliyet.

"Atatürk ve Sinema". (1971). Filim 71, 11-12.

"İzmir Milletvekili Ahmet Ersin'in, Kamu İktisadî Teşebbüslerinin danışma ve yönetim kurulu üyeliklerine yapılan atamalara ilişkin Başbakan'dan sorusu ve Tarım



Orman ve Köyişleri Bakanı Lutfullah Kayalar'ın yazdı cevabı (7/1263)". (1990). T.B.M.M. Tutanak Dergisi (116'ncı Birleşim – 22.5.1990 Salı)(45), 380.

“Kurtuluş Savaşı ve Atatürk’le İlgili Filimler”. (1973). Filim 73(37), 5-6.

“Renkli TV yayını başlıyor”. (23.04.1982). Hürriyet.

Ahmad, F. (2008). "Politics and Political Parties in Republican Turkey". R. Kasaba (Ed.) içinde, The Cambridge History of Turkey: Turkey in the Modern World (Cilt IV, s. 226-265). Cambridge: Cambridge University Press.

Akşin, S. (2004). “Siyasal Tarih (1995-2003)”. S. Akşin, B. Tanör, & K. Boratav (Haz.) içinde, Yakınçağ Türkiye Tarihi 2 – 1980-2003 (s. 163-186). İstanbul: Milliyet Yayınları.

Arslan, S. (2003). “Sinemayı Yazarken Kültür ve Siyasetin Halleri: Refiğ, Erksan ve Özön”. A. Karadoğan (Der.) içinde, Halit Refiğ: Bir Sinema’nın ve Sinemacı’nın Serüveni (s. 65-82). Ankara: Dünya Kitle İletişim Araştırma Vakfı Yayınları.

Aytekin, E. A. (2015). “Kapitalistleşme ve Merkezileşme Kavşağında”. G. Atılgan, C. Saraçoğlu, & A. Uslu (Ed.) içinde, Osmanlı’dan Günümüze Türkiye’de Siyasal Hayat (s. 39-87). İstanbul: Yordam Kitap.

Aziz, A. (1991). “Prof. Dr. Muammer Aksoy ve Türkiye’deki Radyo-Televizyon Yayınları”. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, XLVI(1-2), 89-100.

Bayraklı, E. (2014). “Türk Dış Politikasında Yeni Osmanlıcılık Tartışmaları”. B. Duran, K. İnat, & A. Balcı (Ed.) içinde, Türk Dış Politikası Yıllığı 2013 (s. 43-60). İstanbul: SETA Yayınları.

Benson, T. W., & Snee, B. J. (2008). “New Political Documentary”. T. W. Benson, & B. J. Snee (Ed.) içinde, The Rhetoric of the New Political Documentary (s. 1-23). Carbondale: Southern Illinois University Press.

Birdal, S. (2015). “Türkiye’de Dış Politika İdeolojisi”. Birikim(313), 94-103.

Boratav, K. (2004). “İktisat Tarihi (1981-2002)”. S. Akşin, B. Tanör, & K. Boratav (Haz.) içinde, Yakınçağ Türkiye Tarihi 2 – 1980-2003 (s. 187-245). İstanbul: Milliyet Yayınları.

Bozkurt, N. (2009). “Türkiye’de Radyo ve Televizyon Yayıncılığının Denetlenmesi Bağlamında RTÜK: Görevleri, Yapısı ve Eleştiriler”. M. Balcı (Ed.) içinde, Genç Hukukçular – Hukuk Okumaları (Birikimler III) (s. 141-150). İstanbul: Hukuk Vakfı.

Ceylan, O., Yağcı, H. B., Paker, S., & Çalkıvık, A. S. (2010). “Türkiye’s First TV Broadcasting and Istanbul Technical University TV, ITU TV”. Telecommunications Conference (HISTELCON) (s. Sayfa bilgileri belirtilmemiş). Madrid: Telecommunications Conference (HISTELCON).

Cuilenburg, J. (2009). “Medya ve Demokrasi”. B. Çaplı, & H. Tuncel (Ed.) içinde, Televizyon Haberciliğinde Etik (s. 99-124). Ankara: Fersa Matbaacılık.

Çakır, Ö. (2009). “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatının Kaynaklarından Biri Olarak Harpler I: Kırım Harbi (1853-1856)”. *Turkish Studies*, 4(I-II), 1823-1874.

Çelenk, S. (2018). “Kendi dizi’imizin dibinde: Yerli diziler ve kültürel iktidar mücadelesi”. *Birikim*(347), 125-134.

Çığ, Ü. (2006). “Georg Gerbner”. G. Batuş, & F. Alver, & B. Arık, & B. Çoban, & Ü. Çığ (Ed.) içinde, *Kadife Karanlık II: Ayna Şövalyeleri* (s. 11-88). İstanbul: Su Yayınevi.

Çılgın, A. S. (2005). “Vatan Yahut Silistre’de Vatan Kavramı”. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(9), 135-145.

Durna, T., & İnal, A. (2010). “12 Eylül, Medya ve Demokratikleşme Sorunu”. *Mülkiye*, XXXIV(268), 123-145.

Dündar, L. (2016). “12 Eylül 1980 Darbesinin Basına Etkileri”. *Tarihin Peşinde*(16), 125-154.

Engin, V. (2002). “Osmanlı Devleti’nin Demiryolu Siyaseti”. S. Koca, H. C. Güzel & K. Çiçek (Ed.) içinde, *Türkler Ansiklopedisi* (Cilt 14, s. 462-469). içinde Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Eralp, A., & Tür, Ö. (1999). “İran’la Devrim Sonrası İlişkiler”. M. B. Altunışık (Der.) içinde, *Türkiye ve Ortadoğu: Tarih, Kimlik, Güvenlik* (s. 69-102). İstanbul: Boyut Kitapları.

Erdoğan, N. (2009). “Neo-Kemalizm, Organik Bunalım ve Hegemonya”. T. Bora, & M. Gültekinil (Ed.) içinde, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Kemalizm* (Cilt 2, s. 584-591). İstanbul: İletişim Yayınları.

Fairclough, N. (2015). “Dil ve İdeoloji”. B. Çoban & Z. Özarslan (Haz.) içinde, *Söylem ve İdeoloji* (B. Çoban, Çev., s. 121-135). İstanbul: Su Yayınevi.

Geray, C. (1971). “Toplumsal ve Eğitsel Açından Türkiyede Radyo ve Televizyon Yayınlarının Amaç, İlke ve Öncelikleri Üzerine Bir Deneme”. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 21(1), 33-63.

Hızlan, D. (2001, 01 04). “Devlet Baba, ‘Devlet Ana’ ile barıştı: Yorgun Savaşçı yakılmıştı”. *Hürriyet*, 13.

Hickethier, K. (1996). “Televizyon: Katılım ve Medya Tüketimi Arasında”. W. Ruppert (Haz.) içinde, *Bisiklet, Otomobil, Televizyon: Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi* (M. Tüzel, Çev., s. 177-205). İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

Hüseyin Suad. (1324). “Şehbal yahud İstibdadın Son Perdesi – Üçüncü Perde”. *Aşiyân Mecmuası*, 12(1), 363-373.

Kacıroğlu, M. (2006). “Turan Oflazoğlu’nun ‘İktidar Üçlemesi’ Üzerine Bir İnceleme”. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(31), 295-311.

Karayakalı, S., & Yaka, Ö. (2014). "The Spirit of Gezi: The Recomposition of Political Subjectivities in Turkey". *New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics*(83), 117-138.

Kejanlıoğlu, D. B. & Adaklı, G. & Çelenk, S. (2001). "Yayıncılıkta Düzenleyici Kurullar ve RTÜK". D. B. Kejanlıoğlu, & S. Çelenk, & G. Adaklı (Der.) içinde, *Medya Politikaları: Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Dinamikleri* (s. 93-144). Ankara: İmge Kitabevi.

Kellner, D. (2005). "Critical Perspectives on Television from the Frankfurt School to Postmodernism". J. Wasko (Ed.) içinde, *A Companion to Television* (s. 29-47). Malden: Blackwell Publishing.

Keyder, Ç. (1999). "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu". S. Bozdoğan, & R. Kasaba (Ed.) içinde, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (N. Elhüseyni, Çev., s. 29-42). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Klimke, M., & Scharloth, J. (2008). "1968 in Europe: An Introduction". M. Klimke, & J. Scharloth (Ed.) içinde, *1968 in Europe: A History of Protest and Activism, 1956-1977* (s. 1-9). New York: Palgrave Macmillan.

Kolektif. (1949). "Televizyon". *İlkokula Temel Bilgiler: Sinema, Radyo, Televizyon*(75), 30-33.

McLuhan, M. (1959). "Myth and Mass Media". *Daedalus*, 88(2), 339-348.

Merritt, R. (1994-1995). "Recharging 'Alexander Nevsky': Tracking the Eisenstein-Prokofiev War Horse". *Film Quarterly*, 48(2), 34-47.

Mert, T. (2016). "Hacı Ârif Bey (1831-1885)". F. M. Emecen, A. Akyıldız, & E. S. Gürkan (Ed.) içinde, *Osmanlı İstanbulu IV: IV. Uluslararası Osmanlı Sempozyumu Bildirileri* (20-22 Mayıs 2016) (s. 807-821). İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları.

Morcillo, M. G. (2015). "The East in the West: The Rise and Fall of Ancient Carthage in Modern Imagery and in Film". M. G. Morcillo, P. Hanesworth, & Ó. L. Marchena (Ed.) içinde, *Imagining Ancient Cities in Film: From Babylon to Cinecittà* (s. 135-162). New York: Routledge.

Onaran, B. (2017). "Payitaht Abdülhamid vesilesiyle: Tarih-kurgu-propaganda". *Birikim*(336), 76-81.

Ortaylı, İ. (1976). "Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerinde Siyasal Bir Analiz Denemesi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(7), 217-232.

Özçelik, P. K. (2012). "12 Eylül'ü Anlamak". *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, 66(1), 73-93.

Pederson, E. L. & Zoppi, M. (2017). "Gezi in the Center and Periphery the Protests as Communicated by the Turkish Media". O. Hemer & H. Persson (Ed.) içinde, *In the*

Aftermath of Gezi: From Social Movement to Social Change? (s. 133-159). New York: Palgrave Macmillan.

Plamper, J. (2005). "Georgian Koba or Soviet 'Father of Peoples'? The Stalin Cult and Ethnicity". B. Apor, J. C. Behrends, P. Jones, & E. A. Rees (Ed.) içinde, *The Leader Cult in Communist Dictatorships: Stalin and the Eastern Bloc* (s. 123-140). New York: Palgrave Macmillan.

Reich, J. (2013). "The Metamorphosis of Maciste in Italian Silent Cinema". *Film History*, 25(3), 32-56.

Resmî Gazete. (1961, 07 20). "Türkiye Cumhuriyeti Anayasası Kanunu". Resmî Gazete(10859), 4641-4656.

Resmî Gazete. (1982, 11, 09). "7 Kasım 1982 Tarihinde Halkoyu ile Kabul Edilen Türkiye Cumhuriyeti Anayasası". Resmî Gazete(17863), 1-59.

Resmî Gazete. (2010, 09, 23). "Yüksek Seçim Kurulu Kararı". Resmî Gazete(27708).

Russell, M. (2009). "Soviet Montage Cinema as Propaganda and Political Rhetoric". Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Savaş, A. (2003). "Sinemayı Yazarken Kültür ve Siyasetin Halleri: Refiğ, Erksan ve Özön". A. Karadoğan (Der.) içinde, *Halit Refiğ: Bir Sinema'nın ve Sinemacı'nın Serüveni* (s. 65-82). Ankara: Dünya Kitle İletişim Araştırma Vakfı Yayınları.

Simmel, G. (1995). "The Metropolis and Mental Life". P. Kasinitz (Ed.) içinde, *Metropolis: Center and Symbol of Our Times* (s. 30-45). New York: New York University Press.

Soğuksulu, M. (1956). "Atatürk Filmi Üzerine". *Sinema*(1), 1-2.

Şirin, İ. (2015). "Osmanlı'da Tarihin Anlam Arayışı". *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi (OTAM) Dergisi*(11), 555-574.

Şirin, İ., & Vardar, S. (2017). "Tarihin Ekranı: Tarihsel İçerikli Televizyon Yapımlarının Kritiği". M. Gürer (Ed.) içinde, *Televizyon Çalışmaları* (s. 21-65). İstanbul: Der Yayınları.

Tanör, B. (2000). "Siyasal Tarih (1980-1995)". B. Tanör, K. Boratav, & S. Akşin (Ed.) içinde, *Türkiye Tarihi: Bugünkü Türkiye 1980-1995* (Cilt 5, s. 23-157). İstanbul: Cem Yayınevi.

Tanör, B. (2004). "Siyasal Tarih (1980-1995)". S. Akşin, B. Tanör, & K. Boratav (Haz.) içinde, *Yakınçağ Türkiye Tarihi 2 – 1980-2003* (s. 27-162). İstanbul: Milliyet Yayınları.

TBMM Darbe Araştırma Komisyonu. (2017). *Fethullahçı Terör Örgütünün (FETÖ/PDY) 15 Temmuz 2016 Tarihli Darbe Girişimi İle Bu Terör Örgütünün*

Faaliyetlerinin Tüm Yönleriyle Araştırılarak Alınması Gereken Önlemlerin Belirlenmesi Amacıyla Kurulan Meclis Araştırması Komisyonu Raporu.

Zipes, J. (2010). “Frankfurt Okulu ve Kültür Eleştirisi”. E. Mutlu (Der.) içinde, Kitle İletişim Kuramları (s. 227-249). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Vardar, S. (2016). “Erken Cumhuriyetin Yirmi Dördüncü Karesi: Ulus Devlete Geçiş Sürecinde Tarih, İdeoloji ve Sinema”. Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler ve Araştırma Dergisi(4), 17-40.

Vardar, S. (2018). “Sanal Anlatıcının Eleştirisi: Gösteri Çağında Tarihyazım Tartışmalarına Bir Katkı”. Folklor/Edebiyat, 24(93), 207-232.

Varlık, M. B. (2009). “‘Türkiye’de Sinema ve Tesirleri’ Üzerine Notlar”. Kebikeç(28), 215-222.

Wasko, J. (2003). “Hollywood and Television in the 1950s: The Roots of Diversification”. P. Lev (Ed.) içinde, History of the American Cinema: Transforming the Screen 1950-1959 (s. 127-146). New York: Charles Scribner’s Sons & Thomson Corporation Inc.

Williams, R. (2014). “Drama in a Dramatized Society”. J. McGuigan (Ed.) içinde, Raymond Williams on Culture & Society: Essential Writings (s. 161-173). Londra: SAGE Publications Ltd.

Yalur, T. (2012). “Foucault’nun Temsil Anlayışı Üzerine”. Cogito(70-71), 437-445.

Yenen, İ. (2012). “Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği”. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 1(3), 240-271.

Ziya Gökalp. (1329). “Asker Duası”. Halka Doğru(6), 42.

### **3. ELEKTRONİK KAYNAKLAR**

“AK Parti ve MHP başkanlık teklifinde uzlaştı”. (2016, 12 01). 02 03, 2018 tarihinde [www.ntv.com.tr: https://www.ntv.com.tr/turkiye/ak-parti-ve-mhp-baskanlik-teklifinde-uzlasti,FQRQLNXzBEigV07lXZAMhw](https://www.ntv.com.tr/turkiye/ak-parti-ve-mhp-baskanlik-teklifinde-uzlasti,FQRQLNXzBEigV07lXZAMhw) adresinden alındı

“AKP, başkanlık sistemini içeren anayasa değişikliği taslağını MHP'ye iletti”. (2016, 11 15). 02 06, 2018 tarihinde [www.bbc.com: https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-37985042](https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-37985042) adresinden alındı

“Albay Cevdet' gerçekmiş”. (2017, 02 18). 02 06, 2018 tarihinde [www.hurriyet.com.tr: http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/televizyon/albay-cevdet-gercek-mis-40369528](http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/televizyon/albay-cevdet-gercek-mis-40369528) adresinden alındı

“Bartolomeo Pagano aka Maciste”. (tarih yok). 02 12, 2018 tarihinde [hiveminer.com: https://hiveminer.com/Tags/1920s%2Cstrongman/Timeline](https://hiveminer.com/Tags/1920s%2Cstrongman/Timeline) adresinden alındı

“Basın Açıklaması”. (2007, 04 27). 02 02, 2018 tarihinde [www.tsk.tr: http://web.archive.org/web/20090614024445/http://www.tsk.tr/10\\_ARSIV/10\\_1\\_Basin\\_Yayin\\_Faaliyetleri/10\\_1\\_Basin\\_Aciklamalari/2007/BA\\_08.html](http://www.tsk.tr: http://web.archive.org/web/20090614024445/http://www.tsk.tr/10_ARSIV/10_1_Basin_Yayin_Faaliyetleri/10_1_Basin_Aciklamalari/2007/BA_08.html) adresinden alındı

“Çemberimde Gül Oya gezdik seti doya doya”. (2004, 12 07). 01 27, 2018 tarihinde [arsiv.sabah.com.tr: http://arsiv.sabah.com.tr/2004/12/07/gny/gny117-20041207-200.html/gny119-20041207-200.html](http://arsiv.sabah.com.tr: http://arsiv.sabah.com.tr/2004/12/07/gny/gny117-20041207-200.html/gny119-20041207-200.html) adresinden alındı

“Çılgın Türk, Yorgun Savaşçı'yı nasıl yaktı!”. (2009, 10 15). 01 24, 2018 tarihinde [www.radikal.com.tr: http://www.radikal.com.tr/turkiye/cilgin-turk-yorgun-savasciyi-nasil-yakti-959345/](http://www.radikal.com.tr: http://www.radikal.com.tr/turkiye/cilgin-turk-yorgun-savasciyi-nasil-yakti-959345/) adresinden alındı

“Diriliş Ertuğrul İzlerken Efsane Tepkiler”. (2018, 03 26). 02 04, 2018 tarihinde [www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=lsrDq4V2ZA8](https://www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=lsrDq4V2ZA8) adresinden alındı

“Diriliş Ertuğrul'u İzlerken Kendinden Geçenler”. (2018, 03 22). 02 04, 2018 tarihinde [www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=wX0SQmAToXo](https://www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=wX0SQmAToXo) adresinden alındı

“E-Muhtıra'nın Kronolojisi”. (2011, 04 27). 02 02, 2018 tarihinde [www.ntv.com.tr: https://www.ntv.com.tr/galeri/turkiye/e-muhtiranin-kronolojisi,0Sl6nw7mM0iKqufp3XMd6w/WEwSzUwe-ks6VBfNizanLQ](https://www.ntv.com.tr: https://www.ntv.com.tr/galeri/turkiye/e-muhtiranin-kronolojisi,0Sl6nw7mM0iKqufp3XMd6w/WEwSzUwe-ks6VBfNizanLQ) adresinden alındı

“Hatırla Sevgili'de tarafsız olamadım”. (2008, 05 18). 01 27, 2018 tarihinde [www.haberturk.com: http://www.haberturk.com/medya/haber/74994-hatirla-sevgilide-tarafsiz-olamadim](http://www.haberturk.com: http://www.haberturk.com/medya/haber/74994-hatirla-sevgilide-tarafsiz-olamadim) adresinden alındı

“II. Abdülhamid'in torunundan çok sert dizi tepkisi”. (2018, 02 27). 03 10, 2018 tarihinde [www.hurriyet.com.tr: http://www.hurriyet.com.tr/gundem/ii-abdulhamidin-torunundan-cok-sert-dizi-tepkisi-40755333](http://www.hurriyet.com.tr: http://www.hurriyet.com.tr/gundem/ii-abdulhamidin-torunundan-cok-sert-dizi-tepkisi-40755333) adresinden alındı

“İlber Ortaylı: Şehzade Mustafa tarihe uygun boğuldu”. (2014, 02 14). 02 01, 2018 tarihinde [t24.com.tr: http://t24.com.tr/haber/ilber-ortayli-sehzade-mustafa-tarihe-uygun-boguldu,251056](http://t24.com.tr: http://t24.com.tr/haber/ilber-ortayli-sehzade-mustafa-tarihe-uygun-boguldu,251056) adresinden alındı

“İlber Ortaylı'dan Muhteşem Yüzyıl yorumu: Bunu yazarların hiç bir şekilde tarihle ilgileri yok”. (2012, 11 29). 01 30, 2018 tarihinde [t24.com.tr: http://t24.com.tr/haber/ilber-ortaylidan-muhtesem-yuzyil-yorumu-bunu-yazanlarin-hic-bir-sekilde-tarihle-iligileri-yok,218537](http://t24.com.tr: http://t24.com.tr/haber/ilber-ortaylidan-muhtesem-yuzyil-yorumu-bunu-yazanlarin-hic-bir-sekilde-tarihle-iligileri-yok,218537) adresinden alındı

“İlber Ortaylı'dan Muhteşem Yüzyıl yorumu: Bunu yazarların hiç bir şekilde tarihle ilgileri yok”. (2012, 11 29). 01 30, 2018 tarihinde [t24.com.tr: http://t24.com.tr/haber/ilber-ortaylidan-muhtesem-yuzyil-yorumu-bunu-yazanlarin-hic-bir-sekilde-tarihle-iligileri-yok,218537](http://t24.com.tr: http://t24.com.tr/haber/ilber-ortaylidan-muhtesem-yuzyil-yorumu-bunu-yazanlarin-hic-bir-sekilde-tarihle-iligileri-yok,218537) adresinden alındı

“İŞİD Süleyman Şah'ı sardı!”. (2014, 09 30). 02 04, 2018 tarihinde [www.gazetevatan.com: http://www.gazetevatan.com/isid-suleyman-sah-i-sardi--682425-gundem/](http://www.gazetevatan.com: http://www.gazetevatan.com/isid-suleyman-sah-i-sardi--682425-gundem/) adresinden alındı

“İŞİD Süleyman Şah'taki askerleri rehin aldı, masada takas ve TSK'nın kapsamlı bir operasyon planı var”. (2015, 02 19). 02 04, 2018 tarihinde t24.com.tr: <http://t24.com.tr/haber/isid-suleyman-sahtaki-askerleri-rehin-aldi-masada-takas-ve-tesknin-kapsamli-bir-operasyon-plani-var,287808> adresinden alındı

“İŞİD Türk Konsoloslugu'na saldırıp çalışanları kaçırdı”. (2014, 06 11). 02 04, 2018 tarihinde [www.hurriyet.com.tr](http://www.hurriyet.com.tr): <http://www.hurriyet.com.tr/dunya/isid-turk-konsolosluguna-saldirip-calisanlari-kacirdi-26591687> adresinden alındı

“İŞİD, Musul'da Türk Konsoloslugu'nu bastı: 48 rehin”. (2014, 06 11). 02 04, 2018 tarihinde [www.turkiyegazetesi.com.tr](http://www.turkiyegazetesi.com.tr): <http://www.turkiyegazetesi.com.tr/gundem/163028.aspx> adresinden alındı

“Kanuni, Hürrem Sultan ve Rüstem Paşa'ya suç duyurusu”. (2014, 02 15). 02 01, 2018 tarihinde [www.hurriyet.com.tr](http://www.hurriyet.com.tr): <http://www.hurriyet.com.tr/kanuni-hurrem-sultan-ve-rustem-pasayasuc-duyurusu-25816598> adresinden alındı

“Kanuni'ye dava zamanasımında...”. (2014, 03 05). 02 01, 2018 tarihinde [www.milliyet.com.tr](http://www.milliyet.com.tr): <http://www.milliyet.com.tr/kanuni-ye-dava-zamanasiminda/gundem/detay/1846466/default.htm> adresinden alındı

“Liseli kızların yeni sevgilisi”. (2008, 03 27). 01 27, 2018 tarihinde [www.gazetevatan.com](http://www.gazetevatan.com): <http://www.gazetevatan.com/liseli-kizlarin-yeni-sevgilisi-169347-gundem/> adresinden alındı

“Maciste imperatore”. (tarih yok). 01 12, 2018 tarihinde [www.filmtv.it](http://www.filmtv.it): <https://www.filmtv.it/film/84141/maciste-imperatore/> adresinden alındı

“Mehmet Günsür: Şehzade Mustafa'nın idam sahnesinde cellatları görene kadar umutluydum”. (2014, 02 23). 02 01, 2018 tarihinde t24.com.tr: <http://t24.com.tr/haber/mehmet-gunsur-sehzade-mustafanin-idam-sahnesinde-cellatlarigorene-kadar-umutluydum,251798> adresinden alındı

“Millî Savunma Bakanı Nurettin Canikli'nin, Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından Suriye'nin kuzeybatısında, Afrin bölgesinde icra edilen Zeytin Dalı Harekâtı'na ilişkin gündem dışı açıklaması”. (2018, 01 30). 02 03, 2018 tarihinde [www.tbmm.gov.tr](http://www.tbmm.gov.tr): <https://www.tbmm.gov.tr/tutanak/donem26/yil3/ham/b05201h.htm> adresinden alındı

“Muhteşem çılgınlık sürüyor!”. (2014, 02 16). 02 01, 2018 tarihinde [www.yenicaggazetesi.com.tr](http://www.yenicaggazetesi.com.tr): <http://www.yenicaggazetesi.com.tr/muhtesem-cilginlik-suruyor-94853h.htm> adresinden alındı

“Muhteşem Yüzyıl'ın durdurulması için başvurdu”. (2014, 02 18). 02 01, 2018 tarihinde [www.hurriyet.com.tr](http://www.hurriyet.com.tr): <http://www.hurriyet.com.tr/muhtesem-yuzyilin-durdurulmasi-icinbasvurdu-25833669> adresinden alındı

“Ortaokul öğrencilerinin 'Asker Duası' şiiri tartışması”. (2018, 02 21). 04 02, 2018 tarihinde [www.hurriyet.com.tr](http://www.hurriyet.com.tr): <http://www.hurriyet.com.tr/ortaokul-ogrencilerinin-asker-duasi-siiri-tar-40749224> adresinden alındı

“Öyle Bir Geçer Zaman Ki dizisi ülkücüleri kızdırdı”. (2012, 12 26). 02 02, 2018 tarihinde [www.ensonhaber.com](http://www.ensonhaber.com): <http://www.ensonhaber.com/oyle-bir-gecer-zaman-ki-dizisi-ulkuculeri-kizdirdi-2012-12-26.html> adresinden alındı

“Özal'ın ilk 'icraatın içinden' yayını”. (2015, 05 09). 01 26, 2018 tarihinde [www.trthaber.com](http://www.trthaber.com): <http://www.trthaber.com/vidolar/ozalin-ilk-icraatin-icinden-yayini-24489.html> adresinden alındı

“Sevda Kuşun Kanadında' dizisi ekranlara veda ediyor”. (2017, 03 27). 02 04, 2018 tarihinde [www.turkiyegazetesi.com.tr](http://www.turkiyegazetesi.com.tr): <http://www.turkiyegazetesi.com.tr/kultursanat/459200.aspx> adresinden alındı

“Sevda Kuşun Kanadında' ekranlara veda ediyor”. (2017, 03 27). 02 04, 2018 tarihinde [www.yenisafak.com](http://www.yenisafak.com): <https://www.yenisafak.com/hayat/sevda-kusun-kanadinda-ekranlara-veda-ediyor-2634531> adresinden alındı

“Sevda Kuşun Kanadında”. (tarih yok). 02 04, 2018 tarihinde [www.trt1.com.tr](http://www.trt1.com.tr): <http://www.trt1.com.tr/arsiv/sevda-kusun-kanadinda> adresinden alındı

“Süleyman Şah operasyonunun detayları”. (2015, 02 22). 02 03, 2018 tarihinde [www.milliyet.com.tr](http://www.milliyet.com.tr): <http://www.milliyet.com.tr/suleyman-sah-operasyonunun-gundem-2017629/> adresinden alındı

“Süleyman Şah Türbesi'ne Yapılan Operasyona İlişkin Ak Parti Grubu Adına Açıklaması”. (2015, 02 23). 02 03, 2018 tarihinde [www.tbmm.gov.tr](http://www.tbmm.gov.tr): [https://www.tbmm.gov.tr/develop/owa/genel\\_kurul.cl\\_getir?pEid=37904](https://www.tbmm.gov.tr/develop/owa/genel_kurul.cl_getir?pEid=37904) adresinden alındı

“Şehzade Mustafa'nın gerçek hikayesini Prof. Dr. Feridun Emecen anlattı”. (2014, 02 22). 02 01, 2018 tarihinde [www.dipnot.tv](http://www.dipnot.tv): <http://www.dipnot.tv/sehzade-mustafanin-gercek-hikayesini-prof-dr-feridun-emecen-anlattı/63793/> adresinden alındı

“TRT'nin İstiklal Marşı İle Yayın Açılışı”. (tarih yok). 02 10, 2018 tarihinde [www.trtarsiv.com](http://www.trtarsiv.com): <http://www.trtarsiv.com/izle/130198/trt-nin-istiklal-marsi-ile-yayin-acilisi> adresinden alındı

“TV Dizileri kitap satışlarını patlattı!”. (2009, 10 05). 01 27, 2018 tarihinde [www.sabitfikir.com](http://www.sabitfikir.com): <http://www.sabitfikir.com/haber/tv-dizileri-kitap-satislarini-patlatti> adresinden alındı

“Uzman tarihçiler Diriliş'i yorumladı”. (2014, 12 31). 02 04, 2018 tarihinde [www.yenisafak.com](http://www.yenisafak.com): <https://www.yenisafak.com/hayat/uzman-tarih-ciler-dirilisi-yorumladi-2055097> adresinden alındı

“Ülkücüler seti bastı”. (2010, 12 08). 02 02, 2018 tarihinde [www.hurriyet.com.tr](http://www.hurriyet.com.tr): <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/ulkuculer-seti-basti-16468211> adresinden alındı

“Ünlü tarihçiden Muhteşem Yüzyıl Kösem eleştirisi”. (2015, 11 20). 02 01, 2018 tarihinde [www.internethaber.com](http://www.internethaber.com): <http://www.internethaber.com/unlu-tarih-ciden-muhtesem-yuzyil-kosem-elestirisi-1488563h.htm> adresinden alındı



“Vatanım Sensin’in senaristlerine büyük eleştiri”. (2017, 03 31). 02 06, 2018 tarihinde [www.karar.com](http://www.karar.com): <http://www.karar.com/hayat-haberleri/vatanim-sensinin-senaristlerine-buyuk-elestiri-434106#> adresinden alındı

“YSK kararını verdi: 12 Eylül 1980'nin rövanşı 12 Eylül 2010'da”. (2010, 05 14). 02 02, 2018 tarihinde [www.radikal.com.tr](http://www.radikal.com.tr): <http://www.radikal.com.tr/politika/ysk-kararini-verdi-12-eylul-1980nin-rovansi-12-eylul-2010da-996738/> adresinden alındı

Akyol, T. (2018, 02 14). "TRT'de büyükelçi tokatlayan Abdülhamid, sakın, husumet çekmekten sakınan bir devlet adamıydı". 3 05, 2018 tarihinde [t24.com.tr](http://t24.com.tr): <http://t24.com.tr/haber/trtde-buyukelci-tokatlayan-abdulhamid-sakin-husumet-cekmeden-sakinan-bir-devlet-adamiydi,559376> adresinden alındı

Armağan, M. (2017, 04 30). “Kutul’l-Amare Zaferi neden unutturuldu?”. 02 06, 2018 tarihinde [www.yenisafak.com](http://www.yenisafak.com): <https://www.yenisafak.com/yazarlar/mustafaarmagan/kutul-amare-zaferi-neden-unutturuldu-2037626> adresinden alındı

Aşık, M. (2017, 03 01). “Tarihe tokat!”. 02 05, 2018 tarihinde [www.milliyet.com.tr](http://www.milliyet.com.tr): <http://www.milliyet.com.tr/yazarlar/melih-asik/tarihe-tokat--2405828/> adresinden alındı

Bardakçı, M. (2002, 09 22). “Şiiri böyle montajlamışlar”. 02 06, 2018 tarihinde [www.hurriyet.com.tr](http://www.hurriyet.com.tr): <http://www.hurriyet.com.tr/siiri-boyle-montajlamislar-99109> adresinden alındı

Belge, B. (2010, 07 09). “ESP, SDP, EHP 'Boykot'; DSİP 'Yetmez Ama Evet' Diyor”. 02 02, 2018 tarihinde [bianet.org](http://bianet.org): <http://bianet.org/bianet/siyaset/123310-esp-sdp-ehp-boykot-dsip-yetmez-ama-evet-diyor> adresinden alındı

Belge, M. (2016, 04 25). “Kut’lu günler arifesinde”. 02 06, 2018 tarihinde [t24.com.tr](http://t24.com.tr): <http://t24.com.tr/yazarlar/murat-belge/kutlu-gunler-arifesinde,14416> adresinden alındı

Ebert, R. (tarih yok). “Fiddler on the Roof”. 01 28, 2018 tarihinde [www.rogerebert.com](http://www.rogerebert.com): <https://www.rogerebert.com/reviews/fiddler-on-the-roof-1971> adresinden alındı

Hamsici, M. (2014, 12 16). “10 soruda: 17-25 Aralık operasyonları”. 02 03, 2018 tarihinde [www.bbc.com](http://www.bbc.com): [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/12/141212\\_17\\_25\\_aralik\\_operasyonu\\_neler\\_oldu\\_10\\_soruda](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/12/141212_17_25_aralik_operasyonu_neler_oldu_10_soruda) adresinden alındı

Karaca, E. (2012, 02 02). “27 Nisan Tipik Darbe Teşebbüsü”. 02 07, 2018 tarihinde [bianet.org](http://bianet.org): <https://m.bianet.org/bianet/siyaset/135897-27-nisan-tipik-darbe-tesebbusu> adresinden alındı

Korucu, S. (2017, 10 28). “Bir Propaganda Dizisi Olarak Payitaht Abdülhamid”. 02 05, 2018 tarihinde [bianet.org](http://bianet.org): <https://bianet.org/biamag/kultur/191004-bir-propaganda-dizisi-olarak-payitaht-abdulhamid> adresinden alındı

Küçükparlak, İ. (2018, 04 16). “Deliriş Ertuğrul”. 04 30, 2018 tarihinde ihtisastramvayi.com: <https://ihtisastramvayi.com/2018/04/16/deliris-ertugrul/> adresinden alındı

McGee, S. (tarih yok). “Intolerance”. 01 12, 2018 tarihinde [www.tcm.com: http://www.tcm.com/this-month/article/17938%7C0/Intolerance.html](http://www.tcm.com/this-month/article/17938%7C0/Intolerance.html) adresinden alındı

Muradoğlu, A. (2008, 05 28). “Hatırla Sevgili’ neyi unutturdu?”. 01 27, 2018 tarihinde [www.yenisafak.com: https://www.yenisafak.com/yazarlar/abdullahmuradoglu/hatirla-sevgili-neyi-unutturdu-11110](https://www.yenisafak.com/yazarlar/abdullahmuradoglu/hatirla-sevgili-neyi-unutturdu-11110) adresinden alındı

Oral, Z. (2013, 10 03). “Turgut Özakman’ın Emaneti...”. 01 26, 2018 tarihinde [www.cumhuriyet.com.tr: http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/3292/Turgut\\_Ozakman\\_in\\_Emaneti\\_.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/3292/Turgut_Ozakman_in_Emaneti_.html) adresinden alındı

Öney, S. (2016, 04 29). “Kutül'Amâre, Ama Niye?”. 02 06, 2018 tarihinde [www.birikimdergisi.com: http://www.birikimdergisi.com/haftalik/7649/kutul-amare-ama-niye#.Wv2Wv0iFPDc](http://www.birikimdergisi.com/haftalik/7649/kutul-amare-ama-niye#.Wv2Wv0iFPDc) adresinden alındı

Sinanoğlu, S. (2017, 03 30). “Parti Ebed Müddet: Bir Siyaset Teknolojisi Olarak Yeni Osmanlıcı TRT Dizileri”. 02 05, 2018 tarihinde <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/8236/parti-ebed-muddet-bir-siyaset-teknolojisi-olarak-yeni-osmanlici-trt-dizileri#.Wvyxg4iFPDc> adresinden alındı

Tosun, T., Arı, A., & Taş, F. (2007, 11 04). “Türkiye’de Yayıncılık Alanında Dönüşümler”. 01 26, 2018 tarihinde [www.bgst.org: http://www.bgst.org/medya-ve-yayincilik/turkiyede-yayincilik-alaninda-donusumler](http://www.bgst.org/medya-ve-yayincilik/turkiyede-yayincilik-alaninda-donusumler) adresinden alındı

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu. (tarih yok). “Tarihçe”. 01 21, 2018 tarihinde [www.trt.net.tr: http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx](http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx) adresinden alındı

Ural, S. (2015, 11 01). “2002'den 2015'e AK Parti'nin seçim zaferleri”. 02 03, 2018 tarihinde [www.iha.com.tr: http://www.iha.com.tr/haber-2002den-2015e-ak-partinin-secim-zaferleri-508490/](http://www.iha.com.tr/haber-2002den-2015e-ak-partinin-secim-zaferleri-508490/) adresinden alındı

Üstündağ, E. (2008, 03 24). “Hatırla Sevgili’de Deniz’in Son Sözlerinden ‘Kürtler’ ve ‘Marksizm’ Atıldı”. 01 27, 2018 tarihinde [bianet.org: https://bianet.org/bianet/siyaset/105824-hatirla-sevgili-de-deniz-in-son-sozlerinden-kurtler-ve-marksizm-atildi](https://bianet.org/bianet/siyaset/105824-hatirla-sevgili-de-deniz-in-son-sozlerinden-kurtler-ve-marksizm-atildi) adresinden alındı

#### **4. SİNEMA VE TELEVİZYON YAPIMLARI**

Akar, S. (Yöneten). (2007-2009). Elveda Rumeli [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Adam Film.

Akar, S. (Yöneten). (2017-2018). Payitaht: Abdülhamid [TV Dizi Filmi]. Türkiye: ES Film.

Aksoy, O. (Yöneten). (1964). Vurun Kahpeye [Sinema Filmi]. Türkiye: Erman Film.

Aydın, K. (Yöneten). (2018). Mehmetçik: Kütülamâre [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Bozdağ Film.

Ayzenştayn, S. (Yöneten). (1938). Aleksandr Nevskiy [Александр Невский] [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm.

Brignone, G. (Yöneten). (1924). Maciste imperatore [Sinema Filmi]. İtalya: Fert Film.

Burhan, Ü. (Yöneten). (2006-2008). Hatırla Sevgili [TV Dizi Filmi]. Türkiye: aSis Yapım.

Chiaureli, M. (Yöneten). (1950). Padeniye Berlina [Падение Берлина] [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm.

Çakmaklı, Y. (Yöneten). (1980). IV. Murad [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.

Çakmaklı, Y. (Yöneten). (1982). Hacı Arif Bey [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.

Çakmaklı, Y. (Yöneten). (1984). Küçük Ağa [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.

Çakmaklı, Y. (Yöneten). (1987). Kuruluş/Osmancık [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.

Ertuğrul, M. (Yöneten). (1923). Ateşten Gömlek [Sinema Filmi]. Türkiye: Kemal Film.

Ertuğrul, M. (Yöneten). (1929). Ankara Postası [Sinema Filmi]. Türkiye: İpek Film.

Ertuğrul, M. (Yöneten). (1932). Bir Millet Uyanıyor [Sinema Filmi]. Türkiye: İpek Film.

Griffith, D. (Yöneten). (1915). The Birth of a Nation [Sinema Filmi]. ABD: David W. Griffith Corp.

Griffith, D. (Yöneten). (1916). Intolerance [Sinema Filmi]. ABD: Triangle Film Corporation.

Günay, M. (Yöneten). (2014-2018). Diriliş: Ertuğrul [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Tekden Film.

Harlan, V. (Yöneten). (1945). Kolberg [Sinema Filmi]. Almanya: Ufa Filmkunst GmbH.

İrmak, Ç. (Yöneten). (2004). Çemberimde Gül Oya [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Avşar Film.

Jewison, N. (Yöneten). (1971). Fiddler on the Roof [Sinema Filmi]. ABD: The Mirisch Production Company.

Özen, A. (Yöneten). (2016-2017). Sevda Kuşun Kanadında [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Sonart Medya.

Öztañ, Z. (Yöneten). (1988). Ateşten Günler [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.

Öztañ, Z. (Yöneten). (1998). Cumhuriyet [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.

Pastrone, G. (Yöneten). (1914). Cabiria, Visione Storica del Terzo Secolo A.C. [Sinema Filmi]. İtalya: Itala Film.

Refiğ, H. (Yöneten). (1965). Haremde Dört Kadın [Sinema Filmi]. Türkiye: Birsel Film.

Refiğ, H. (Yöneten). (1973). Vurun Kahpeye [Sinema Filmi]. Türkiye: Erman Film.

Refiğ, H. (Yöneten). (1979-1980). Yorgun Savaşçı [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.

Saner, H. (Yöneten). (1972). Damdaki Kemancı [Sinema Filmi]. Türkiye: Saner Film.

Schwartz, M. (Yöneten). (1939). Tevya [Sinema Filmi]. ABD: Maymon Films Inc.

Tan, Z. G. (Yöneten). (2010-2013). Öyle Bir Geçer Zaman ki [TV Dizi Filmi]. Türkiye: D Productions.

Taylan, D., & Taylan, Y. (Yönetenler). (2016-2018). Vatanım Sensin [TV Dizi Filmi]. Türkiye: O3 Medya.

Taylan, Y., & Taylan, D. (Yönetenler). (2011-2014). Muhteşem Yüzyıl: Aşk-ı Derûn [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Tims Productions.

Ünlü, M. (Yöneten). (1998). 12 Eylül [TV Dizi Filmi]. Türkiye: Gala Film

## ÖZGEÇMİŞ

Sinan Vardar, ilk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamlamıştır. Kocaeli Üniversitesi Tarih Bölümü'nden mezun olduğu 2016 yılında başladığı yüksek lisans öğrenimi boyunca, hazırladığı yüksek lisans tezinin bağlamı ile ilişkili olarak, *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*'nin 2016'da çıkan 4. sayısında “Erken Cumhuriyetin Yirmi Dördüncü Karesi: Ulus Devlete Geçiş Sürecinde Tarih, İdeoloji ve Sinema” makalesini yayınlamış; 2017 yılında, Mert Gürer editörlüğünde, Der Yayınları'ndan çıkan “Televizyon Çalışmaları” kitabında yayınlanmış olan “Tarihin Ekranı: Tarihsel İçerikli Televizyon Yapımlarının Kritiği” başlıklı bölümü Prof. Dr. İbrahim Şirin ile birlikte kaleme almış; Bülent Ecevit Üniversitesi'nin 20-21 Nisan 2017 tarihlerinde düzenlemiş olduğu *II. Geleceğin Sosyal Bilimcileri Ulusal Öğrenci Kongresi*'nde “Sanal Anlatıcı'nın Eleştirisi: Gösteri Çağında Tarihyazım Tartışmalarına Bir Katkı” başlıklı bildirisi ile *birincilik ödülüne* değer görülmüş ve *Folklor/Edebiyat Dergisi*'nin 2018'de çıkan 93. sayısında bu makalesinin kapsamı ve içeriği genişletilmiş bir hali yayınlanmıştır.

Bu çalışmaları dışında, 26 Mayıs 2016'da Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün düzenlediği *Sosyal Bilimler Kongresi*'nde, hazırlamış olduğu “‘Milletin ve Tarihin Hakkı’: Kazım Karabekir'in Tarih Görüşünü Historiografik Hatıra-Hafıza Nosyonu Üzerinden Tartışmak” başlıklı bildirisini sunmuş; 24-25-26 Mart 2017'de düzenlenmiş olan *IV. Uluslararası Çoban Mustafa Paşa ve Kocaeli Tarihi-Kültürü Sempozyumu*'na –2018'de basılan bildiriler kitabında da yer alan– “İzmit Saat Kulesi'nin Modernizm ve Kent Mekânı Üzerine Düşündürdükleri” bildirisi ile dahil olmuş; 6 Mayıs 2017 tarihinde gerçekleştirilen *Kocaeli Kent Tarihi ve Arkeolojisi Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu*'na “Kâğıdın Ömrü: SEKA Kâğıt Fabrikası Örneğinde Bilginin Küresel Dönüşümünü Düşünmek” başlıklı bildirisi ile katılmış ve Prof. Dr. İbrahim Şirin ile birlikte bu sempozyumun bildiriler kitabının editörlüğünü üstlenmiş; Eylül 2017'de Kocaeli Üniversitesi Vakfı Yayınları'ndan çıkan “Türkiye Cumhuriyeti Tarihi” kitabında

“Hukuk Alanında Gelişmeler” başlıklı bölümü kaleme almış ve Prof. Dr. İbrahim Şirin ile birlikte bu kitabın editörlüğünü üstlenmiş; 20-21-22 Kasım 2017 tarihlerinde Adnan Menderes Üniversitesi’de düzenlenen *I. Lisansüstü Tarih Öğrencileri Uluslararası Sempozyumu*’nda, kaleme aldığı “Göç, Söz ve Hafıza: Osmanlı Arnavutluğu’ndan Günümüz Türkiye’sine Bir Ailenin Sözlü Tarihi” başlıklı bildirisini sunmuş; 9-10-11 Mart 2018’de düzenlenen *V. Uluslararası Orhan Gazi ve Kocaeli Tarihi-Kültürü Sempozyumu*’nda –bildiriler kitabında da yayınlanmak üzere– “Göçün ve Belleğin İz sürümü: Batı Trakya’dan Kocaeli’ne Bir Pomak Ailesinin Sözlü Tarihi” çalışmasını sunmuştur.