

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA - TV ANASANAT DALI  
DOKTORA TEZİ

**MİLENYUM SONRASI  
TÜRK TELEVİZYONLARINDA OLUŞAN  
DİZİ KÜLTÜRÜ VE TOPLUMSAL TEMSİL SORUNU**

**Hazırlayan  
Ürün YILDIRAN ÖNK**

**Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Ragıp TARANÇ**

**İZMİR- 2011**

## YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Milenyum Sonrası Türk Televizyonlarında Oluşan Dizi Kültürü ve Toplumsal Temsil Sorunu” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğuğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



01 / 07 / 2011

**rn YILDIRAN NK**

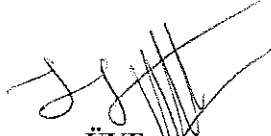
## TUTANAK


Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 04.../07.../2011 tarih ve 14... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 30... maddesine göre Sinema-TV Anasanat Dalı Doktora öğrencisi Ürün YILDIRAN ÖNK'ün "Milenyum Sonrası Türk Televizyonlarında Oluşan Dizi Kültürü ve Toplumsal Temsil Sorunu" konulu tezi incelenmiş ve aday 25.../08.../2011 tarihinde, saat 16.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.


Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ...80 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy ...kararlığı ile karar verildi.


BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Ruşen TIRKAN

  
ÜYE  
Prof. Dr. Feriye Kuvşun

  
ÜYE  
Urd. Doç. Dr. Östen Belkis

  
ÜYE  
Prof. Dr. Erhan Yılmaz

  
ÜYE  
Prof. Dr. Şehin Çayır

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**TEZ/PROJE VERİ FORMU**

Tez/Proje No:                      Konu Kodu:                      Üniv.  
Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez/Proje Yazarının**

Soyadı: YILDIRAN ÖNK                      Adı: Ürün

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** Milenyum Sonrası Türk Televizyonlarında Oluşan Dizi Kültürü ve Toplumsal Temsil Sorunu

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** The Culture of Television Serials On Turkish Televisions in the Millennium and the Problem of Social Representation

**Tezin/Projenin Yapıldığı**

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl:2011

Diğer Kuruluşlar :

**Tezin/Projenin Türü:**

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 358

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 603

Sanatta Yeterlilik:

**Tez/Proje Danışmanlarının**

Ünvanı: Yrd.Doç.Dr.

Adı: Ragıp

Soyadı: TARANÇ

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

- 1- Televizyon
- 2- Televizyon Dizisi
- 3- Toplumsal Temsil
- 4-Yapımcı
- 5- Dizi Yapımcılığı

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

- 1- Television
- 2- Television Serial
- 3- Social Representation
- 4- Producer
- 5- Serial Production

Tarih:01.07.2011

İmza: 

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

## ÖZET

Yerli diziler, Türk televizyonlarındaki en popüler program türlerinden biridir. Kökeni 1970'lere dayanan ilk yerli yapımlar, bölüklü yapıdaki edebiyat uyarlamaları biçimindedir. Televizyonun dramatik, estetik ve sektörel özellikleri ise ancak 1980'lerin ikinci yarısında anlaşılmıştır. Bu özellikleri kavrayan bazı TRT yönetmenleri yerli dizi yapımına büyük katkı sağlamışlardır. Türkiye'de özel televizyon yayıncılığının ilk yıllarında ise dramatik yapımların gerektirdiği teknik deneyim ve yüksek maliyet nedeniyle yerli dizi yapımı oldukça azdır.

Türkiye'de yerli dizilerin hem teknik kalite hem de sayısal anlamda en önemli çıkışı 2000 sonrasında yaşanmıştır. Bu dönemde yerli diziler tüm televizyon yayın düzenini belirleyen reyting sistemiyle ilişkili olarak bazı özellikler göstermektedir. Küresel etkiler, TRT geleneği, Türk sineması ve Türk halk kültürü ise dizi üretimine biçim veren diğer unsurlardır. 2000-2010 arasında çoğunluğu bölüklü yapıda 1000'den fazla yerli dizinin yayınlandığı tespit edilmiştir. Yerli dizi yapımında hakim olan bu bölüklü format, gece *soap operası* nitelikleri taşımaktadır. Yerli diziler benzer konularına göre çeşitli kategorilerde toplanmaktadır. Bu kategoriler içinden, yerli dizilerdeki toplumsal temsili incelemek için farklı zaman dilimlerini konu edinen iki kategori belirlenmiştir. Seçilen yerli dizilerdeki ana karakterlerin özellikleri, Türkiye'de 2000 sonrası gözlenen bazı toplumsal değişimlerle bağlantılı olarak incelenmiştir. Araştırma sonuçları Türkiye'deki yerli dizilerde görülen toplumsal temsilin büyük oranda Türk izleyicisinin yerleşik izleme alışkanlıklarına bağlı olduğunu göstermektedir. Bu alışkanlıkların kaynağı ise Türk Sineması ve TRT'dir. Yine de sıklıkla kullanılan zengin erkekle fakir kızın aşk hikayesinin yeni görünecek biçimde paketlenmesi gerekmektedir. Yapımcılar başarılı bir yerli dizinin formülünü, eski hikâyelerin güncel konularla süslediği melez bir toplumsal temsilde aramaktadırlar.

## ABSTRACT

Domestic television drama is one of the most popular television genres on Turkish televisions. With its origins going back to 1970s, Turkish television dramas were serials adapted from Turkish novels. It was not until the second half of the 1980s when the dramatic, aesthetic and sectoral perspectives of the television medium was comprehended by some of TRT directors who had considerably important contributions to the television drama production. In the early years of commercial broadcasting in Turkey, television drama production was minuscule in amount because its production requires technical experience and high cost.

The most significant increase of Turkish television drama occurred after millennium both in number and in quality. Moreover there aroused new characteristics in relation to the ratings system manipulating the whole television broadcast. Other framing influences are global media trends, TRT serial heritage, Turkish Cinema and Turkish folklore. More than 1000 domestic television drama were aired during 2000-2010, most of which were serials. Serial format dominating the Turkish television drama production carries the characteristics of prime-time soaps. These television serials can be categorized into groups according to their similar topics. Among these categories, two of them embodying different time periods, are chosen to analyze the social representation in Turkish television dramas. Main characters of the television serials were analyzed in order to specify their properties with relation to some social changes occurred in Turkey after 2000. As a result of the research, the social representation seen in domestic television dramas in Turkey, determined by mostly Turkish audience's settled viewing habits grounding on two sources – TRT and Turkish Cinema. Nevertheless, frequently used story “the love of the rich with the poor” needs to be packaged in such a way that it would seem new again. The producers formulate the success of the television drama by using a hybrid representation composed of the old stories with an addition of current issue sauce.

## ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanması, yoğun bir gözlem, araştırma ve yorumlama gerektirmiştir. Bu süreçte, değerli görüşleriyle yol gösteren ve çalışmama katkı sağlayan danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Ragıp TARANÇ'a başta olmak üzere, tez izleme jürimde yer alan hocalarım, Prof. Dr. Ertan YILMAZ'a ve Prof. Dr. Huriye KURUOĞLU'na, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Yaşar Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki sayın hocalarıma, sıkıntılarımı paylaştığım ve önerileriyle destek olan Yaşar Üniversitesi'ndeki iş arkadaşlarıma, görüşme talebimi kabul ederek deneyimlerini açık yüreklilikle paylaştığım sektör çalışanlarına, destekleriyle beni yüreklendiren aileme, özellikle yardımını benden esirgemeyen kardeşim Ekin YILDIRAN'a, çalışmanın her aşamasında yardımını esirgemeyen, en zor anlarımda sabırla destek veren eşim Barış ÖNK'e sonsuz teşekkürler...

## İÇİNDEKİLER

### MİLENYUM SONRASI TÜRK TELEVİZYONLARINDA OLUŞAN DİZİ KÜLTÜRÜ ve TOPLUMSAL TEMSİL SORUNU

	<u>Sayfa</u>
Yemin Metni.....	ii
Tutanak.....	iii
YÖK Dökümantasyon Merkezi Tez Veri Formu.....	iv
Özet.....	v
Abstract.....	vi
Önsöz.....	vii
İçindekiler.....	viii
Tablolar Listesi.....	xi
Görüntüler Listesi.....	xii
<b>Giriş.....</b>	<b>1</b>

## I. BÖLÜM

### TÜRKİYE’DE BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK TELEVİZYON ve TOPLUMSAL YAPI

<b>I.1. 2000 Sonrası Türkiye’nin Genel Görünümü.....</b>	<b>7</b>
<b>I.2. Türkiye’de Toplumsal ve Kültürel Değişimler.....</b>	<b>17</b>
I.2.1. Değişen Değer Yargıları.....	17
I.2.2. Yoksullaşma.....	24
I.2.3. Yükselen Milliyetçilik.....	30
I.2.4. Muhafazakârlaşan Türkiye ve “Muhafazakâr Demokrasi”si.....	40
I.2.5. Türkiye’de Toplumsal Kutuplaşmalar.....	50
I.2.6. Demokratik Toplum Melankolisi.....	61
I.2.7. Türkiye’de Değişen Aile.....	67



<b>I.3. Türkiye’deki Toplumsal ve Kültürel Değişimlerde</b>	
<b>Televizyonun Yeri.....</b>	<b>73</b>
<b>I.4. Bir Temsil Aracı Olarak Türkiye’de Televizyon.....</b>	<b>83</b>

## **II. BÖLÜM**

### **TELEVİZYON DİZİLERİ BOYUTUNDA TELEVİZYON GERÇEKLİĞİ VE DİZİ YAPIM KÜLTÜRÜ**

<b>II.1. 2000 Sonrası Türkiye’de Oluşan Dizi Kültürü.....</b>	<b>93</b>
<b>II.2. 2000 Sonrası Türkiye’de Dizi Üretimini Etkileyen Faktörler.....</b>	<b>129</b>
<b>II.2.1. Televizyonun Sektörel Dinamikleri.....</b>	<b>129</b>
<b>II.2.2. Küresel Eğilimlerin Etkileri.....</b>	<b>135</b>
<b>II.2.3. Türk Sinemasının Etkileri.....</b>	<b>140</b>
<b>II.2.4. TRT Dizi Geleneğinin Etkileri.....</b>	<b>146</b>
<b>II.2.5. Türk Halk Kültürünün Etkileri.....</b>	<b>154</b>
<b>II.3. 2000 Sonrası Türkiye’de Bir Sektör Olarak Dizi Yapımcılığı.....</b>	<b>159</b>
<b>II.3.1. “Yapımcı”.....</b>	<b>161</b>
<b>II.3.2. Türkiye’de Dizi Yapımcılığının Gelişimi.....</b>	<b>163</b>
<b>II.3.3. Dizi Yapımcılığında Güncel Dinamikler.....</b>	<b>166</b>
<b>II.3.4. Türkiye’de Yasal ve Sektörel Çerçeve</b>	
<b>Dizi Yapımcılığına İlişkin Sorunlar ve Tartışmalar.....</b>	<b>173</b>
<b>II.4. Türkiye’de Yerli Televizyon Dizileri, Temsil Süreci</b>	
<b>ve Gerçeklik.....</b>	<b>187</b>

**III. BÖLÜM**  
**TÜRK TELEVİZYONLARINDAKİ ÖRNEK DİZİLERDE**  
**TOPLUMSAL TEMSİL**

<b>III.1. Yerli Televizyon Dizilerinde Toplumsal Temsili İnceleme Üzerine Karakter Bazlı Bir Model.....</b>	<b>192</b>
<b>III.2. Görsel Tarih Yazma Tutkusu.....</b>	<b>196</b>
<b>III.2.1. Elveda Rumeli.....</b>	<b>198</b>
<b>III.2.2. Kırık Kanatlar.....</b>	<b>216</b>
<b>III.2.3. Hatırla Sevgili.....</b>	<b>229</b>
<b>III.2.4. Çemberimde Gül Oya.....</b>	<b>244</b>
<b>III.2.5. Bulgular.....</b>	<b>260</b>
<b>III.3. Gündelik Yaşamın Gizli Çekiciliği.....</b>	<b>267</b>
<b>III.3.1. Bir İstanbul Masalı.....</b>	<b>268</b>
<b>III.3.2. Yabancı Damat.....</b>	<b>280</b>
<b>III.3.3. Haziran Gecesi.....</b>	<b>293</b>
<b>III.3.4. Beyaz Gelincik.....</b>	<b>206</b>
<b>III.3.5. Bulgular.....</b>	<b>321</b>
<b>Sonuç.....</b>	<b>329</b>
<b>Kaynakça.....</b>	<b>339</b>
<b>Özgeçmiş</b>	

## TABLULAR LİSTESİ

Sayfa

<b>Tablo 1.</b> Yıllara Göre Yerli Diziler 2000-2010.....	<b>113</b>
<b>Tablo 2.</b> Televizyon Programlarının İzlenme Sıklığı.....	<b>160</b>
<b>Tablo 3.</b> Elveda Rumeli Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular.....	<b>261</b>
<b>Tablo 4.</b> Kırık Kanatlar Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular.....	<b>262</b>
<b>Tablo 5.</b> Hatırla Sevgili Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular.....	<b>263</b>
<b>Tablo 6.</b> Çemberimde Gül Oya Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular..	<b>264</b>
<b>Tablo 7.</b> Bir İstanbul Masalı Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular.....	<b>322</b>
<b>Tablo 8.</b> Yabancı Damat Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular.....	<b>323</b>
<b>Tablo 9.</b> Haziran Gecesi Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular.....	<b>324</b>
<b>Tablo 10.</b> Beyaz Gelincik Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular.....	<b>325</b>

## GÖRÜNTÜLER LİSTESİ

Sayfa

<b>Görüntü 1.</b> Elveda Rumeli – Jenerik .....	<b>201</b>
<b>Görüntü 2.</b> Elveda Rumeli – Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım.....	<b>203</b>
<b>Görüntü 3.</b> Sütçü Ramiz Efendi.....	<b>203</b>
<b>Görüntü 4.</b> Fatma.....	<b>203</b>
<b>Görüntü 5.</b> Hatice ve Terzi Hasan.....	<b>206</b>
<b>Görüntü 6.</b> Vahide ve Mustafa Namık (Kara Kalpaklı).....	<b>207</b>
<b>Görüntü 7.</b> Zarife ve Aleks.....	<b>208</b>
<b>Görüntü 8.</b> Kaymakam Dilaver, Meryem ve çocukları.....	<b>209</b>
<b>Görüntü 9.</b> Cezmi Komutan, Abdül Bey, Mazhar Paşa.....	<b>210</b>
<b>Görüntü 10.</b> Çeteci Dimitri, Kara Yorgi ve Bulgar Komitacılar.....	<b>211</b>
<b>Görüntü 11.</b> II. Abdülhamit.....	<b>211</b>
<b>Görüntü 12.</b> Bedia Hanım, Cabbar Efendi, Baytar Efendi.....	<b>212</b>
<b>Görüntü 13.</b> Pürsiçan İmamı ve Papazı, Mari, Sofi.....	<b>212</b>
<b>Görüntü 14.</b> Kırık Kanatlar – Jenerik .....	<b>218</b>
<b>Görüntü 15.</b> Kırık Kanatlar – Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım.....	<b>220</b>
<b>Görüntü 16.</b> Nazlı.....	<b>220</b>
<b>Görüntü 17.</b> Yüzbaşı Cemal.....	<b>221</b>
<b>Görüntü 18.</b> Ayşe.....	<b>222</b>
<b>Görüntü 19.</b> Teğmen Nevzat.....	<b>222</b>
<b>Görüntü 20.</b> Zeynep.....	<b>223</b>
<b>Görüntü 21.</b> Hırsto.....	<b>224</b>
<b>Görüntü 22.</b> Muhtar Recep ve Oğlu Kazım.....	<b>225</b>
<b>Görüntü 23.</b> Ferit Bey, Safiye Hanım, Yunus.....	<b>226</b>
<b>Görüntü 24.</b> Bekir Hoca, Hikmet Hoca ve Kaymakam Fikret Bey.....	<b>226</b>
<b>Görüntü 25.</b> Hatırla Sevgili – Jenerik.....	<b>231</b>
<b>Görüntü 26.</b> Hatırla Sevgili – Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım.....	<b>233</b>
<b>Görüntü 27.</b> Yasemin.....	<b>233</b>

<b>Görüntü 28.</b> Ahmet.....	234
<b>Görüntü 29.</b> Necdet.....	235
<b>Görüntü 30.</b> Rıza ve Nezahat Ünsal.....	236
<b>Görüntü 31.</b> Şevket ve Selma Gürsoy.....	237
<b>Görüntü 32.</b> Sevim Gürsoy, Mehmet Karayel, Keriman Kızıltan.....	238
<b>Görüntü 33.</b> Lale, Teo, Ayla.....	239
<b>Görüntü 34.</b> Adnan Menderes.....	240
<b>Görüntü 35.</b> Işık, Defne ve Deniz.....	241
<b>Görüntü 36.</b> Çemberimde Gül Oya – Jenerik.....	246
<b>Görüntü 37.</b> Çemberimde Gül Oya – Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım.....	248
<b>Görüntü 38.</b> Yurdanur Eroğlu.....	249
<b>Görüntü 39.</b> Mehmet Eroğlu.....	250
<b>Görüntü 40.</b> Yurdanur ve Feriha.....	251
<b>Görüntü 41.</b> Sema ve Dinçer Bayraktar.....	252
<b>Görüntü 42.</b> Hatice ve Nazif Eroğlu.....	253
<b>Görüntü 43.</b> Suna, Ercan ve Gazi Dede.....	253
<b>Görüntü 44.</b> Zarife, Sultan, İbrahim.....	254
<b>Görüntü 45.</b> Canan, Madam Niki ve Nihal.....	255
<b>Görüntü 46.</b> Ümit, Gülay, Salih.....	256
<b>Görüntü 47.</b> Bir İstanbul Masalı – Jenerik.....	270
<b>Görüntü 48.</b> Bir İstanbul Masalı – Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım.....	271
<b>Görüntü 49.</b> Esmâ.....	271
<b>Görüntü 50.</b> Selim.....	272
<b>Görüntü 51.</b> Demir.....	273
<b>Görüntü 52.</b> Suzan ve Cemal Kozan.....	273
<b>Görüntü 53.</b> Behiye ve Ömer Arhan.....	274
<b>Görüntü 54.</b> Çiçek ve Ozan.....	275
<b>Görüntü 55.</b> Sercan, Zekeriya, Birnur Goyalı.....	276
<b>Görüntü 56.</b> Nebile Arhan, Teoman Arhan, Hande Arhan.....	276
<b>Görüntü 57.</b> Nazlı, Tatyana, Advıye Hanım.....	277

<b>Görüntü 58.</b> Yabancı Damat – Jenerik.....	282
<b>Görüntü 59.</b> Yabancı Damat – Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım.....	284
<b>Görüntü 60.</b> Nazlı.....	284
<b>Görüntü 61.</b> Niko.....	285
<b>Görüntü 62.</b> Kahraman Usta.....	286
<b>Görüntü 63.</b> Feride.....	286
<b>Görüntü 64.</b> Ökkeş ve Hayriye Sadıkoğlu.....	287
<b>Görüntü 65.</b> Kadir.....	288
<b>Görüntü 66.</b> Nazire ve Ruşen Demir.....	288
<b>Görüntü 67.</b> Katina Hala ve Anna.....	289
<b>Görüntü 68.</b> Memik Dede, Mıstık, Döne ve Hamido.....	289
<b>Görüntü 69.</b> Stavro ve Eleni Angelopulos.....	290
<b>Görüntü 70.</b> Haziran Gecesi – Jenerik.....	295
<b>Görüntü 71.</b> Haziran Gecesi – Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım.....	296
<b>Görüntü 72.</b> Baran.....	297
<b>Görüntü 73.</b> Havin (Sibel).....	298
<b>Görüntü 74.</b> Duygu.....	299
<b>Görüntü 75.</b> Kumru ve Ural Aydın.....	300
<b>Görüntü 76.</b> Selen ve Semih Saltık.....	301
<b>Görüntü 77.</b> Cemal, Lale ve Levon.....	301
<b>Görüntü 78.</b> Gül Ağa, Harun, Mahmut.....	302
<b>Görüntü 79.</b> Veda, Mehmet, Üsteğmen Tarık .....	303
<b>Görüntü 80.</b> Beyaz Gelincik – Jenerik.....	308
<b>Görüntü 81.</b> Beyaz Gelincik – Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım.....	310
<b>Görüntü 82.</b> Ceren (Beyaz Gelincik).....	310
<b>Görüntü 83.</b> Ömer Ağa (Ağahan).....	312
<b>Görüntü 84.</b> Halil ve Gülizar Aslanbaş.....	313
<b>Görüntü 85.</b> Mustafa ve Meryemce.....	313
<b>Görüntü 86.</b> Mehmet Ali (Aliş), Maria, Zeliha (Zeliş).....	315

<b>Görüntü 87.</b> Diyar, Melih, Nar.....	<b>316</b>
<b>Görüntü 88.</b> Ceyhan, Seyhan, Hacı Sefer Ağa.....	<b>316</b>
<b>Görüntü 89.</b> Samur Ağa.....	<b>317</b>
<b>Görüntü 90.</b> Yaşar Kahya, Zeki-Kiraz, Karakucak Ailesi.....	<b>318</b>

## GİRİŞ

Son yıllarda Türk televizyonlarının yayın akışı içerisinde dizilere ayrılan payın arttığı gözlenmektedir. Ulusal çapta yayın yapan kanalların birçoğu özellikle *prime-time* yayın kuşağını yerli televizyon dizilerine ayırmakta hatta bu zaman dilimi içerisinde her gün ikişer dizi yayınlamaktadır. Kanallar arası rekabet birbirinin benzeri pek çok dizinin yapılmasıyla sonuçlanmaktadır. Ayrıca dizilerin yayınlanmış bölümlerinin tekrarları ve diziyi izlemeye başlayacak izleyicileri teşvik amacıyla, yayınlanmış bölümlerin özetlerinden oluşan özel bölümler alışıldık durumlar haline gelmiştir. Öte yandan izleme ölçümlerinde yeterli başarıyı gösteremeyen diziler yayından kaldırılmaktadır. Yapılmakta olan dizilerin neredeyse belirli bir formata dönüşen senaryolarının yalnızca içlerinin doldurulduğu yönünde görüşler ileri sürülmektedir. Yapılan izleyici ölçümleri ise televizyonda haberlerden sonra en fazla izlenen program türünün yerli diziler olduğunu göstermektedir.<sup>1</sup> Bu bağlamda yapılan etki araştırmaları da yerli dizilerin olumsuz birtakım etkilerine dair önemli bulgular içermektedir.<sup>2</sup> Bu dizilerde yer alan toplumsal temsil ise akademik alan dışında da çeşitli platformlarda yüzeysel olarak ele alınmaktadır. Bu konudaki hatalı ve abartılı yorumlar toplumda önemli ölçüde dezenformasyona ve gerçeklik yitimine neden olmaktadır. Bu tezin amacı **yerli dizilerdeki toplumsal temsile biçim veren etkileri belirlemektir**. Böylece toplumsal yapının bir parçası olarak televizyonun, dizilerdeki toplumsal temsili yeniden ürettiği gerçeğinin ortaya koyulması hedeflenmektedir. Yerli dizilerdeki toplumsal temsile *reyting* kaygısının biçim verdiği temel varsayımından hareket edilmektedir. Tezin temel savı ise 2000 sonrası oluşan dizi kültürü doğrultusunda, **yerli dizilerde yerleşik izleme alışkanlıklarıyla güncel dinamiklerin harmanlanmasından oluşan melez bir toplumsal temsilin egemen olduğudur**.

---

<sup>1</sup> **Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması-2**. Ankara: RTÜK. 2009, s.98

<sup>2</sup> Bkz. Ali Ulusoy. **Televizyon Programlarındaki Şiddet İçerikli Görüntülerin Gençlerin Ruhsal ve Psikolojik Gelişmelerine Etkileri Üzerine Teorik ve Uygulamalı Bir Çalışma: Kurtlar Vadisi Örneği**. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Kayseri, 2008.



Gerek sayısal anlamda bir patlamanın gerekse teknik anlamda pek çok yeniliğin yaşandığı 2000 sonrasında, önceki dönemlerden farklı bir dizi kültürünün oluşmaya başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Oluşan bu dizi kültürü, özelde dizi yapım şirketlerinin özelliklerini yansıtmakla beraber sonuç itibariyle Türkiye’deki televizyon endüstrisinin biçimlendirdiği bir nitelik taşımaktadır. Zira bu dönem aynı zamanda Türkiye’de özel televizyon yayıncılığında sektörel zihniyetin ve işleyişin yerleştiği bir döneme de denk gelmiştir. Özel televizyon yayıncılığını düzenleyen ilk yasa kapsamında yer verilen yayınların en az yarısının yerli yapım olması zorunluluğunun yanısıra, ilk yerli dizi yapımlarının ulaştığı yüksek izlenme oranı ve beğenin de bu konudaki yatırımları artıran bir etken olduğu düşünülmektedir. Çalışma, televizyonun bir kitle iletişim ve sanat aracı olarak belirli bir dünya görüşünü temsil ettiği varsayımına dayanmaktadır. Televizyon, etkisi altında olduğu küresel/ulusal yayın politikaları doğrultusunda bir dünya “temsil”i yaratmakta ve sunmaktadır. Yerli diziler ise bu temsil alanının oldukça başarılı bir biçimde kullanıldığı alanlardır. Medya ve kültür çalışmalarında sıkça kullanılan bir kavram olarak temsil, bu çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Temsili, televizyon ve hatta çeşitli televizyon programları özelinde ele alan çalışmalarda genellikle belirli ve dar bir alanda inceleme yapılmıştır. Bu çalışmalar cinsiyet, ırk, tarih gibi kavramların nasıl temsil edildiği bağlamında yoğunlaşmaktadır. Temsil kavramı üretici-ürün-alıcı olmak üzere üçlü bir yapıyla formüleleştirilebilir. Toplumsal yapı ise temsil sürecinin tüm aşamalarında etkili olan bir niteliğe sahiptir. Zira temsilin var olabilmesinin ön koşulu ortak bir anlama dayanmasıdır.<sup>3</sup> Bu temsil yapısı Türk televizyonlarındaki yerli dizilere de rahatlıkla uyarlanabilir. Böylece temsili gerçekleştirenler, dizi yapımcıları ve televizyon kuruluşları; ürün, yerli diziler; alıcı da izleyiciler olmaktadır. Kuşkusuz Türkiye’nin toplumsal yapısı da ekonomik, politik ve sosyo-kültürel bileşenleriyle bu süreçte yer almaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada Türk televizyonlarındaki diziler toplumsal temsil bağlamında ele alınmakla daha bütünlükçü bir bakış açısının yansıtılması hedeflenmiştir. Toplumsal temsille ilgili bir araştırmanın gereği olarak çalışmanın kapsamı yerli dizilerle sınırlı tutulmuş ve özellikle 2000 sonrasında yayınlanan dizilere odaklanılmıştır. İddia edilen yeni oluşumun ortaya konması bakımından

---

<sup>3</sup> Dyer’in tipolojisi çalışmanın 1.4. **Bir Temsil Aracı Olarak Türkiye’de Televizyon** adlı başlıkla ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

2000 öncesinde yayınlanmış diziler de kamu ve özel televizyon ayrımı gözetilmeksizin ele alınmış ve yapılan karşılaştırmalarla daha sağlıklı sonuçlara ulaşmak hedeflenmiştir. Çalışmanın ana araştırma sorusu **yerli dizilerdeki toplumsal temsile biçim veren etkilerin neler** olduğudur. Ayrıca şu önermelere ilişkin bulgular da aranmıştır:

1. Yerli diziler genel kategoriler oluşturacak biçimde içerik, konu ve karakter bakımından birbirine benzerlik göstermektedir.
2. Yerli diziler gece *soap operası* özellikleri taşımaktadır.
3. *Reyting* sistemi yerli dizilerin yapım özelliklerinin değişmesine neden olmuştur.
4. Yerli dizi yapımcıları dizi üretimini, *reyting* başarısı sağlamayı garantileyecek biçim ve içerikle tekrarlamaktadırlar.
5. Yerli dizilerdeki toplumsal temsilde, hedef kitlenin zihniyeti ve zevkleri baz alındığından, Türkiye'nin '80 sonrası geçirmiş olduğu değişimlerin içselleştirilmiş olduğunun izleri gözlenmektedir.
6. Dizilerde temsil edilen toplumsal değerler, tarihsel olaylar ve değişen yaşam kültürü klişe sorunsallar çerçevesinde ele alınmakta ancak dizilerin işlevi "seyirlik" olmanın ötesine geçememektedir.

Çalışmanın ön araştırma aşamasına yayın taraması yapılarak başlanmış ve konuya ilişkin belgeler, yayınlanmış kaynaklar ile internet aracılığıyla edinilen bilgiler incelenmiştir. Ayrıca adı geçen televizyon kuruluşlarının yayın akışları ve genel yayın politikalarıyla ilgili bilgiler de gözden geçirilmiştir. Çalışma kapsamında konuyla ilgili yapımcı, yönetmen, senarist, oyuncu ve televizyon eleştirmenleriyle yapılan yüzyüze görüşmeler ve ulaşılan gazete röportajları yararlanılan bilgi kaynaklarından. Bunların dışında RTÜK ve TÜİK gibi kamu kurumlarının yapmış oldukları anketlere dayanan veriler de kullanılmıştır.

Her akademik çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da bazı sınırlılıklar bulunmaktadır. Öncelikle temsil sürecinin bir parçası olan izleyici bu tez kapsamı dışında tutulmuştur. Toplumsal temsilin izleyici tarafından nasıl algılandığı, *reytinge* yansıyan bir oranda yerli dizilere biçim veren bir etkendir. Dolayısıyla araştırma dışında bırakılan izleyici kavramı ayrı ve kapsamlı bir başka araştırma konusudur. Çalışmanın kapsamının genişliği de, örneğin Türkiye'de ulusal ölçekte yayın yapan

tüm televizyon kanallarını incelemenin mümkün olmaması gibi zorunlu bazı sınırlılıkları beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla örneklem olarak ulusal yayın yapan özel televizyon kuruluşları arasından en fazla izlenme oranını yakalayan ilk dört kanal (KANALD, ATV, ShowTV ve StarTV) kapsam içine alınmıştır. Bu ölçüte uymadığından TRT kapsam dışında bırakılmış, Türkiye'nin tek kanallı yıllarının dizileri konu edildiği oranda ve ağırlıklı olarak dönemsel karşılaştırmalara zemin oluşturmak için TRT dizilerine yer verilmiştir. Adı geçen dört kanalda 2000-2010 yılları arasında yayınlanmış yerli diziler belirli kategoriler altında sınıflandırılmıştır. Yine bu kategoriler altındaki tüm dizileri incelemenin olanaksızlığı nedeniyle iki kategoriye yer verilmiştir. Bu iki kategori içinden seçilen dörder dizinin ilk on bölümleri incelemeye alınmıştır. Kategorilerden ilki, 2000 sonrası Türk televizyonlarında oldukça popüler olan dönem dizileridir. Osmanlı'dan günümüze kadar farklı zaman dilimlerinde geçen bu diziler, toplumsal temsili tarihsel perspektiften değerlendirmeye de olanak sağlaması bakımından tercih edilmiştir. Bu kapsamda belirlenen diziler; Elveda Rumeli, Kırık Kanatlar, Hatırla Sevgili ve Çemberimde Gül Oya'dır. İkinci kategoriye ise güncel zamanda zengin erkek-fakir kız aşkına odaklanan ve Türk insanının sınıf atlama hayalini ekrana taşıyan diziler oluşturmaktadır. Bu kategoriye alınan dizilerde, konu edilen aşk ilişkilerinin farklı çatışmalarla desteklenmiş olmasına özen gösterilmiştir. Bu diziler ise Bir İstanbul Masalı, Yabancı Damat, Haziran Gecesi, Beyaz Gelincik'tir. Benzerleri arasından bu dizilerin seçilmesinde ilk ölçüt yüksek izlenme oranına paralel olarak uzun soluklu olmayı başarmış yani en az iki yayın dönemi ekranda kalmış olmalarıdır. Dizilerin seçiminde dikkat edilen bir diğer etken de farklı toplumsal temsil biçimlerine yer vermeleridir. Ayrıca seçilen diziler kamuoyunda yankı uyandırmış dizilerdir. Yayın yılları ise incelemeye alınan on yıllık süreçle ilgili çıkarımlar yapılmasına izin verecek biçimde 2003 ile 2009 arasındadır. Diziler dört büyük ticari kanalın dizileri içinden seçilmesine karşın, seçim sonucunda belirlenen dizilerin, yüksek izlenme oranına sahip KANALD ve ATV'de yayınlanmış diziler olduğu görülmüştür. Dizilerle ilgili künye bilgileri yapılan karşılaştırmaların ve çözümlerinin daha sağlam bir zeminde yapılması için tablolar halinde sunulmuştur. Toplumsal temsil bağlamını açıklamak için kuramsal çerçeveye uyumlu söylem çözümlenmesi ve göstergebilimsel çözümlenme yöntemlerinden yararlanılarak karakter bazlı bir

inceleme tercih edilmiştir. Karakteri baz alan bu çalışma biçimi, hem televizyonun yakın çekim nedeniyle kişiyi ön planda tutan özelliğiyle hem de reyting araştırmalarında karakterin izlenirliğine atfedilen önemle örtüşmektedir. Ayrıca toplumun bir parçası olarak ele alınan karakterden yola çıkarak toplumsal yapıyı oluşturan pek çok ilişki biçiminin ve değerinin de konu edilmesine olanak sağlamaktadır. Bu incelemelerde değişen değer yargıları, yoksulluk, muhafazakârlık, milliyetçilik, toplumsal kutuplaşma, demokrasi, değişen aile ve kadın gibi son yıllarda Türkiye’de görünür hale gelen kimi değişimlere kaynaklık eden kavramların ipuçları araştırılmıştır. Yapılan çözümlenmelerden ulaşılan veriler tablolandırılmıştır. Ardından her iki kategoriden ayrı ayrı belirlenen bulgular maddeler halinde sunulmuştur. Bu bulgular sonuç bölümünde ekonomi-politik bir bakışla yorumlanmıştır.

Literatür taramasının yapılması ve ulaşılan görsel malzemenin değerlendirilmesi sonucunda hazırlanan çalışma, üç bölüm halinde oluşturulmuştur. **Türkiye’de Bir İletişim Aracı Olarak Televizyon ve Toplumsal Yapı** adını taşıyan ilk bölüm kendi içinde dört başlığa ayrılmıştır. İlk olarak *2000 Sonrası Türkiye’nin Genel Görünümü* başlığıyla konuya bir çerçeve çizilmek istenmiştir. Daha sonraki karşılaştırmalarda yol göstermesi amacıyla genel bilgilere yer verilmiş, Türkiye’nin siyasal ve ekonomik durumu incelenmiştir. *Türkiye’de Toplumsal ve Kültürel Değişimler* adlı ikinci kısmında ise bunlarla bağlantılı olarak Türkiye’deki toplumsal ve kültürel değişimler konu edilmiştir. Yerli dizilerdeki toplumsal temsili incelemede yol gösterecek kavramlar olarak değişen değer yargıları, yoksulluk, muhafazakârlık, milliyetçilik, toplumsal kutuplaşma, demokrasi, değişen aile alt başlıkları burada yer almaktadır. Konular yalnız Türkiye’yle ve 2000 sonrasında sınırlanmamış, bu dönemi hazırlayan etkenler bakımından geçmişle ve yurtdışıyla bağlantıları kurulmuştur. Birinci bölümün üçüncü başlığını ise *Türkiye’deki Toplumsal ve Kültürel Değişimlerde Televizyonun Yeri* oluşturmaktadır. Bu bölümde televizyonun Türkiye’deki tarihçesi ile toplumsal ve kültürel değişimlerdeki olumlu ve olumsuz etkileri, televizyon ve toplumun karşılıklı ilişkisi göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Birinci bölüm *Bir Temsil Alanı Olarak Türkiye’de Televizyon* adlı başlıkla son bulmaktadır. Bu başlık altında temsil kavramı kuramsal olarak incelenmiş, temsil süreçlerinin televizyonla bağlantıları kurulmuştur.

İkinci bölüm **Televizyon Dizileri Boyutunda Televizyon Gerçekliği ve Dizi Yapım Kültürü** adını taşımaktadır. Bu bölüm altında yer verilen dört alt başlıktan ilki olan *2000 Sonrası Türkiye’de Oluşan Dizi Kültürü* kapsamında Türk televizyonlarında önceki dönemlere göre birtakım farklılıklar gösteren yerli dizilerin ortak paydaları araştırılmıştır. Değişik dizi türlerine ilişkin bilgilerin yanısıra yerli dizilerin pek çoğunun gece *soap operası* özelliği gösterdiği örneklerle açıklanmıştır. İkinci başlık, *2000 Sonrası Türkiye’de Dizi Üretimini Etkileyen Faktörler’e* ayrılmıştır. Bu faktörler günümüzden geçmişe doğru Televizyonun sektörel dinamikleri, Küresel eğilimler, Türk Sineması, TRT dizileri, Türk halk kültürü olarak sıralanmış ve yerli dizilerdeki toplumsal temsili biçimlendiren etkenler olarak değerlendirilmiştir. Daha sonra *2000 Sonrası Türkiye’de Bir Sektör Olarak Dizi Yapımcılığı* adlı başlıkla devam edilmiştir. Burada Türkiye’de dizi yapımcılığı hem tarihsel hem de güncel karşılaştırmalar yapılarak konu edilmiştir. Sektörle ilgili sorun ve tartışmalara da değinilmiştir. İkinci bölüm, televizyon gerçekliğinin ve temsil süreçlerinin televizyon dizilerindeki işleyişinin araştırıldığı *Türkiye’de Yerli Televizyon Dizileri, Temsil Süreci ve Gerçeklik* adlı alt başlıkla son bulmaktadır.

Çalışmanın son bölümünü örneklem olarak belirlenen dizilere dayanan araştırma kısmı oluşturmaktadır. Dizilerle ilgili görsel çözümlemelere yer verilen bu bölüm, **Türk Televizyonlarındaki Örnek Dizilerde Toplumsal Temsil** adını taşımaktadır. Kendi içinde üç başlık altında sınıflandırılan bu bölümdeki ilk alt başlık çalışmada izlenen yöntemin ayrıntılarının yer aldığı *Yerli Televizyon Dizilerinde Toplumsal Temsili İnceleme Üzerine Karakter Bazlı Bir Model’dir*. Ardından ele alınan iki kategoriden dönem dizileri *Görsel Tarih Yazma Tutkusunu* alt başlığında, zengin erkek ve fakir kızın aşkı ise *Gündelik Yaşamın Gizli Çekiciliği* alt başlığında incelenmektedir. Her kategorideki dizilerin jeneriği, konusu, görsel ve işitsel anlatısı gibi konularda bilgiler verilmesinin ardından dizideki ana karakterler ve toplumsal temsil bağlamında önemli/ilginç bulunan karakterler söylem ve göstergebilimsel yöntemlerden yararlanılarak çözümlenmiştir. Her karaktere ilişkin çözümlmeler karakter üzerinden geliştirilen temsile ilişkin ipuçları taşıyan görsel materyalle desteklenmiştir. Her iki kategorideki dizilere ilişkin çözümlmeler, bulgular başlığı altında yapılan değerlendirmelerle sonlandırılmaktadır.

# I. BÖLÜM

## TÜRKİYE'DE BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK TELEVİZYON ve TOPLUMSAL YAPI

### I. 1. 2000 Sonrası Türkiye'nin Genel Görünümü

İkinci bin yıla girildiğinde Türkiye'nin başında 18 Nisan 1999 seçimleri sonucunda oluşan bir hükümet bulunmaktaydı. '99 seçimlerinin sonuçları, bir süredir tırmanan milliyetçi söylem ve eğilimlerini yansıtmaktadır. DYP Genel Başkanı Tansu Çiller ve Anavatan Partisi Genel Başkanı Mesut Yılmaz hakkındaki yolsuzluk iddiaları ve bunlarla ilgili gensoru önergeleri, bu önergelerin siyaset malzemesi yapılmasıyla kurulan partiler arası ittifaklar, Susurluk kazasıyla su yüzüne çıkan derin devlet tartışmaları, Sarmusak olayı, İSKİ skandalı gibi toplumu sarsıcı olayların bu meclis döneminde yaşanmış olması; yurt dışında görülen temiz toplum hareketlerinin Türkiye'deki hükümetlerce dikkate alınmaması, halkın siyasetten soğumasına ve devlete olan güveninin sarsılmasına neden olmuştur. Ancak en önemli gelişme Aydın'ın deyimiyle "milliyetçiliğin hükümet olması"dır. Aydın, milliyetçiliğin yükselişini, 1970'lerde başlayan ve özellikle 12 Eylül sonrasında komünizme karşı önlem olarak kullanılan "Türk-İslam" sentezinin iki kolundan biri olarak -bizzat devlet eliyle- desteklenmesiyle açıklamaktadır.<sup>4</sup> Milliyetçi yaklaşım\* her ne kadar '99 seçimlerinde büyük oy artışı yakalamış ve iktidara gelmişse de, 2002 seçimlerinde aynı hızla oy kaybına uğramıştı. Şunu da belirtmek gerekir; milliyetçiliğin bu düşüşü onu iktidar yapan süreç gibi geçici olacak ve sonrasında AKP'nin tek başına iktidarı, AB ile bütünleşme sürecinde yapılan siyasi reformlar, Irak'ın işgali, Kuzey Irak'ta PKK'nın faaliyetine göz yumulduğu iddiaları, bağımsız Kürt devleti kurulması ihtimali ve Türk askerlerinin Musul'da başlarına çuval geçirilerek tutuklanmasıyla yeniden güç kazanacak, bir yandan hızla yükselen "ABD karşıtlığı"yla kol kola verecek öte yandan da "ulusalcı"larla yakınlaşarak "Kızılme koalisyonu" adıyla anılan yeni bir oluşumun yolunu açacaktır.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Erdoğan Aydın. "MHP, Hayaller ve Gerçek". başlıklı yazısından. s.1  
([http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=2580&tarikh=19/07/2008&ek\\_tarihi=YOK](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=2580&tarikh=19/07/2008&ek_tarihi=YOK))  
(E.T:05.12.2006)

\* Burada milliyetçilik kavramı Türk milliyetçiliğini belirtmek amacıyla kullanılmaktadır.

<sup>5</sup> NTV 10 Yıl- 1996'dan 2006'ya Türkiye ve Dünyada Fotoğraflarla On Yıl. s.250

2000'lerin başları, Türkiye'nin tarihindeki en büyük ekonomi krizi yaşamasına tanıklık etmiştir. Türkiye'de ekonomik durumun yolunda gitmediği hatta her geçen gün içinden çıkılmaz bir hale geldiği hemen herkesçe bilinmekteydi. 2001'de yaşanan krizi yaratan süreç, ülkenin 1977–79 yıllarında yaşadığı ekonomik krize çözüm olarak ortaya konan (serbest piyasa ekonomisini esas alan, dışa açık ve ihracata dönük bir büyüme ve sanayileşme politikası)<sup>6</sup> 24 Ocak kararlarıyla başlamaktadır. 24 Ocak kararlarının mimarı Turgut Özal'ı Ekonomiden Sorumlu Devlet Bakanlığı koltuğuna yerleştiren askeri darbe yönetimi, bu davranışla tercihini açıkça ortaya koymuştur: “uluslararası ekonomiye eklenmek.” 1945'ten sonra Türkiye'ye kabul ettirilmek istenen, uluslararası ekonomide kendisine uygun görülen tarımcı ve turizmciler rolü benimsemesiydi. Özal döneminin getirdiği ekonomik ve hukuksal değişimler 1990'larda Türkiye'yi kararlı biçimde bu “yapısal uyum”a götürdü. Bu programın temel aracı ise özelleştirme<sup>\*</sup> 1987'ye gelindiğinde Türkiye'yi 1994 ekonomik krizine doğru sürükleyen süreç, geri sayıma başlamıştı. Zira ANAP rekabet nedeniyle seçim ekonomisi uygulamış, tarım sübvansiyonlarını artırmış, kamu ücret zamları yapmış, işsizliği giderecek altyapı yatırımlarına başlamıştı. Bunlar, bütçe açıklarının büyümesine neden olurken Özal bu açıkları kapatmak amacıyla daha önce kullanılmamış bir kaynaktan yararlanmıştır. Finans piyasasının kurulmasıyla birlikte hazine bonoları ve devlet tahvilleri biçiminde vatandaşın borç almaya gidilmiş ancak bu borçlar bir daha kapatılmamış ve hatta yıldan yıla büyük bir hızla artmıştır.<sup>7</sup>

Kongar, Özal dönemini “*devleti ekonomiden çekmek ve alanı uluslararası güçlere terk etmek*”<sup>8</sup> biçiminde özetlemektedir. Özal'la başlayan ekonomi politikaları kendisinin Cumhurbaşkanı olması üzerine önce Yıldırım Akbulut, sonra da Mesut

---

<sup>6</sup> Orhan Morgil. (Bahaeddin Yediylıdız-Ed.) **Atatürk'ten Günümüze Türkiye Ekonomisi**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılapları Enstitüsü,2002, s.48

<sup>\*</sup> “Özelleştirme fikrinin ileri sürülen temel gerekçesi, KİT'lerin yani kamu işletmelerinin zarar ettiği ve bu zararın bütçede sebep olduğu açık yüzünden ülke ekonomisinin bir türlü düzelmediğidir. Oysa KİT'lerin başına her partinin kendi adamını getirerek bu kuruluşları özel çiftlik gibi kullandığı bir yana; bu kuruluşlar, bir yandan işçi kadroları politikacı kartvizitleriyle şişirilerek zarar ettiriliyor, diğer yandan da makine vb. aksamalarının teknolojik yenilenme zamanları geldiği halde yenilenmeyerek rekabet şansları ortadan kaldırılıyordu.” Baskın Oran. **Türk Dış Politikası (Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar) Cilt:II**. İstanbul: İletişim yayınları,2003, s.216

<sup>7</sup> Baskın Oran. A.g.y., s.18-19

<sup>8</sup> Emre Kongar. **21.Yüzyılda Türkiye (2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı)**. İstanbul: Remzi Kitabevi,2010, s.415

Yılmaz tarafından sürdürülmüştür. '91 seçimleriyle iktidarı paylaşan DYP ve SHP koalisyonu döneminde de -koalisyon ortağı olarak sol bir partinin bulunmasına karşın- ekonomi politikalarında belirgin bir değişiklik olmamış, özellikle Tansu Çiller'in Başbakanlık dönemi Özal'ın devamı niteliği göstermiştir. Bu döneme damgasını vuran olay 1994'te yaşanan ekonomik krizdir. Yaşanan gelişmeler sonucunda dolar (15.000'den) 38.000TL'ye yükselmiş, kimi bankalarda para çekme kuyrukları oluşmuş ve borsa çökmüştür. "5 Nisan Kararları"nın alınmasıyla KİT ürünlerine %50'ye varan zamlar yapılmış, enflasyon ise %100'ü aşmıştır. Banka mevduatları devletçe garanti edilmiş ve IMF'ye başvurularak bir stand-by anlaşması imzalanmıştır.<sup>9</sup> Ayrıca KİT'leri özelleştirme çabalarına da hız verilmiştir.<sup>10</sup>

Dönemin ekonomik anlamda önemli olaylarından biri de AB ile 6 Mart 1995'te imzalanan Gümrük Birliği anlaşmasıdır. Çiller-Baykal koalisyonunun bir ürünü olan bu anlaşma hükümet tarafından AB'ye tam üyelik yolunda önemli bir adım olarak nitelenmişse de Türkiye'nin oy hakkı bulunmaması ve Yunanistan'ın vetosu nedeniyle mali destekten yararlanamaması, Gümrük Birliği sürecinin Türkiye adına tek taraflı ve olumsuz bir biçimde işlemesiyle sonuçlanmıştır.<sup>11</sup>

Akşin'in "*iktisadi yıkım*" olarak nitelediği 2001 krizi ise Cumhurbaşkanı Sezer ile Ecevit arasındaki sert bir tartışmayla tetiklenmiştir.\* Dönemin Başbakanı Ecevit çareyi Dünya Bankası'nın Genel Müdür Yardımcılarından biri olan iktisatçı Kemal Derviş'i Ekonomiden Sorumlu Devlet Bakanı olarak atamakta buldu. Kısa sürede medyanın ve halkın desteğini alan Derviş, IMF'nin istediği 15 kadar yasayı 2-3 ay içinde çıkartmış ve yeni borçlar almıştır. Oran, Türkiye'deki krizlerin her seferinde kötüleştiğinin altını çizmekte, bunun kaynağını ise IMF teşhis ve tedavilerinin tek alternatif olarak kabul edilmesine karşın bu tedavileri yarım uygulamasına

---

<sup>9</sup> Sina Akşin. (Yay.Yön.) ve dg. **Türkiye Tarihi 5 (Bugünkü Türkiye 1980-2003)**. İstanbul: Cem Yayınevi,2005, s.167

<sup>10</sup> H. Okan Aktan. (Bahaeddin Yediyıldız-Ed.) **Atatürk'ten Günümüze Türkiye Ekonomisi**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılapları Enstitüsü, 2002, s.69

<sup>11</sup> Emre Kongar. (2010) A.g.y., s.421 / Sina Akşin. (2005) A.g.y., s.168

\* "*Tartışma 19 Şubat 2001 günü Milli Güvenlik Kurulu'nda cereyan etti. Aralık 1999'dan bu yana Türk iktisadiyatı IMF'nin dayatmış olduğu ve sabit döviz kurları içeren bir modele göre yürütülmekteydi... Üç günde borsa % 29,3 düştü, yıl boyunca Türk Lirası % 130 değer yitirdi, enflasyon % 90'a çıktı. 1,5 milyon insan işsiz kaldı. 20 banka kapandı, 40 000 bankacı işten çıkarıldı.*" Sina Akşin. (2005) A.g.y., s. 180



bağlamaktadır.<sup>13</sup> Krizlerin önemli bir başka etkisi ekonomi yönetiminde IMF ve Dünya Bankası'nın belirleyici olmasıdır.<sup>14</sup>

2002 yılına gelindiğinde hükümetin büyük ortağı DSP'de işler bozulmaya başlamıştı. Parti içi yaşanan gerginlikler ve kopmalar\* DSP'nin koalisyonun küçük ortağı durumuna düşmesine neden olmuştur. Bu meclis tablosu içinde hükümet 3 Kasım'da yapılmak üzere erken seçim kararı almıştır. 2002 seçimleri Türkiye için Akşin'in deyiimiyle “*tam bir deprem*” oldu.<sup>15</sup> Tüm partilerin tek başına iktidar hayalini Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) gerçekleştirdi. 2001'de Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılan Fazilet Partisi'nin iki mirasçısından biri olarak 14 Ağustos'ta kurulan AKP, oyların %34'ünü alarak iktidara geldi. Seçime katılan bütün diğer partiler %10 barajını aşamayarak meclis dışında kalırken, bir önceki seçimde meclise giremeyen CHP %19 oyla 2. parti olarak çıkmış ve tek muhalefet partisi olmuştur. Seçim sonuçlarının en büyük darbesini ise oy oranı % 1'lere düşen DSP almıştır. Sonunda Ecevit\*\* de siyasi yaşamına son vererek parti başkanlığını Zeki Sezer'e devretmiştir. 2002 seçimlerinin bir başka ilginç sonucu da yeni bir parti olan Cem Uzan başkanlığındaki Genç Parti'nin (GP) yürüttüğü IMF karşıtı politikayla ve genel başkana ait medya kuruluşlarının desteğiyle %7'lik bir oy almasıdır.

Seçim sonuçları her ne kadar şok edici görünse de seçim öncesi yapılan kamuoyu yoklamalarında AKP'nin başı çektiği zaten bilinmekteydi. Ayrıca 1960'ların çoğulcu demokratik ortamında ortaya çıkan “Milli Görüş” ve bugün anılan biçimiyle “Siyasal İslam”\*\*\* ilk defa siyaset arenasına Milli Nizam Partisi adıyla Necmettin Erbakan tarafından taşındığından beri yükselen bir grafikte kendine

---

<sup>13</sup> Baskın Oran. A.g.y., s.216

<sup>14</sup> Korkut Boratav. (Yay.Yön:Sina Akşin) **Türkiye Tarihi 5 (Bugünkü Türkiye 1980–2003)**. İstanbul: Cem Yayınevi,2005, s.198-199

\* Yılın ilk yarısında ilerleyen yaşı ve bozulan sağlığı nedeniyle Ecevit'in aktif siyasi yaşamdan ayrılması yolunda bir beklenti oluşmuştu. Ancak yılın ikinci yarısında beklenenin tersine Ecevit'in sağlık durumunun düzelmesi parti içinde bölünmelere ve sonunda kopmalara neden olmuştur. Hüsamettin Özkan, İsmail Cem ve Kemal Derviş gibi parti için önemli isimlerin istifasını izleyen 60 DSP milletvekili de İsmail Cem önderliğinde 22 Temmuz'da kurulan Yeni Türkiye Partisi'ne (YTP) katılmıştır. Buna karşın diğer milletvekillerinin DSP'de kalma kararı YTP'nin beklentilerini boşa çıkarmıştır.

<sup>15</sup> Sina Akşin. (2005) A.g.y., s.183

\*\* Bülent Ecevit 28 Mayıs'ta kaldırıldığı GATA'da bir sürede komada kaldıktan sonra 6 Kasım 2006'da vefat etti.

\*\*\* Siyasal islam, hedefi devletin din kurallarıyla yöneltmesi olan bir oluşumdur. www.radikal.com.tr (İsmet Berkan. **Türkiye'de Siyasal İslam**. 19.5.2003)

yer edinmişti.<sup>16</sup> 12 Mart muhtırasıyla MNP'nin kapatılması üzerine kurulan Milli Selamet Partisi ise bir sonraki seçimlerde CHP'nin koalisyon ortağı olarak hükümete girmiştir. Kongar, bu ortaklığı siyasal İslam'ın "siyaseten iktidarı" olarak nitelemekte ancak siyasal İslam'ın "düşünsel iktidarı"nı 12 Eylül'ün devlet politikası olarak uygulamaya koyduğu "Türk-İslam" sentezine bağlamaktadır.<sup>17</sup>

12 Eylül darbesinden sonra kurulan yeni hükümet 12 Eylül'de yürütme yetkisi MGK (Milli Güvenlik Konseyi)'ya ait olmak üzere kurulmuş ve emekli bir amiral olan Bülent Ulusu Başbakan olarak görevlendirilmişti. Anayasa hazırlamakla görevlendirilen Danışma Meclisi'nce oluşturulan metin, MGK'nın onayından geçtikten sonra 7 Kasım 1982'de halk oylamasına sunularak kabul edilmiştir. Kasım 1983'te genel seçimleri yapma kararı alan Evren ve askeri komite, emekli General Turgut Sunalp'in kurmuş olduğu Milliyetçi Demokrasi Partisi'ni (MDP) desteklemiş olmasına rağmen, bu parti seçimlerde beklenen başarıyı gösteremedi. Arkasına iş dünyasının önde gelen patronlarının ve Amerika'nın desteğini alan Turgut Özal ve Anavatan Partisi genel seçimlerden büyük bir zaferle çıktı. ANAP bağımsız bir parti olmakla beraber bu yasaklar ve baskılar döneminde siyaseten 12 Eylül'ün devamı niteliği sergilemiştir.

Oran, MGK'nın, 12 Eylül'ün toplumsal dönüşümünün temelini oluşturan Türk-İslam sentezini toplumdaki boşluğu doldurmak amacıyla kullandığını, bir yandan milliyetçiliği öte yandan İslamcılığı kullanan bu stratejinin "İslam" kolunun, dönemin siyasi ve toplumsal koşullarıyla örtüştüğünü de vurgulamaktadır. Türk-İslam sentezinin diğer kolu olan milliyetçilik gibi İslamcılık da bir devlet politikası olarak desteklenmiş, bir yandan komünizme karşı bir yandan da yeniden uyanan Kürt milliyetçiliğine karşı kullanılmıştır. Ancak bu taktik ilerleyen dönemlerde ülkenin başına Hizbullah sorunu olarak çıkacaktır.<sup>18</sup>

12 Eylül yönetimin ve ardından Özal'ın ilk dört yıllık iktidarından sonra (9 Eylül) 1987'de siyasi yasakların kaldırılmasıyla Erbakan seçimlere Refah Partisi adıyla katılarak %7 oy almıştır. Ancak bu oy meclise girmek için yeterli olmamış, siyasal İslam 1991 seçimlerini beklemek zorunda kalmış ve RP-MÇP-IDP (Refah-Milliyetçi Hareket-İslahatçı Demokratik) seçim ittifakı sayesinde %16 oy oranıyla

<sup>16</sup> Feyzi Demir. (Ed) **Çağdaş Türkiye Tarihi**. Mersin: Mersin Üniversitesi Yayınları,2002, s.265-268

<sup>17</sup> Emre Kongar. (2010) A.g.y., s.249

<sup>18</sup> Baskın Oran. A.g.y., s.24

yıllar sonra mecliste koltuk sahibi olabilmıştır. Bir sonraki yerel seçimlerde (27 Mart 1994) büyük başarı gösteren RP, İstanbul ve Ankara Büyükşehir belediye başkanlıklarını kazanarak yerel yönetimlerde önemli oranda söz sahibi olmuştur.

24 Aralık 1995 seçimleri ise siyasal İslam için adeta bir zafer olmuştur. “İktidara mutlaka geleceğiz, bütün mesele kansız mı olacak, kanlı mı olacak” sözleriyle iddiasını ortaya koyan Erbakan’ın Refah’ı, %21 oy oranıyla 1.parti olmuştur. Bu yükselişte Özal zamanında Halkbank’ın ucuz kredileriyle yaratılan Anadolu sermayesinin (Yeşil Sermaye) ve ayrıcalıklı olarak şube açmalarına izin verilen İslamcı özel finans kurumlarının parasal destek iddiaları dile getirilmelidir.<sup>19</sup>

Yeni mecliste önce kendisine koalisyon ortağı bulamayan RP, kısa süreli ANAP-DYP (Anayol) hükümetinin sona ermesinin ardından Çiller hakkında ortaya çıkan bir yolsuzluk önergesine red oyu kullanıp önergenin düşmesini sağlayarak medyada “Refahyol” olarak anılan koalisyonu kurmayı başardı. Böylece Erbakan hükümeti zamanında siyasal İslam resmen iktidar olmuştur. Batıya karşı tepkisini her fırsatta dile getiren Erbakan, ekonomik alanda siyasal İslam’ın en önemli atağını D-8 zirvesi olarak adlandırılan oluşuma imza atarak gerçekleştirmiştir. Bir Müslüman ortak pazarı kurmak amacıyla İran, Bangladeş, Mısır, Endonezya, Malezya, Pakistan, Nijerya ve Türkiye’yi aynı masada buluşturan “D-8”in ilk toplantısı 4 Ocak 1997’de İstanbul’da yapılmıştır. Dönem boyunca kimi RP’li milletvekillerinin cumhuriyet ve laiklik karşıtı söylemleri ve eylemleri dikkatleri çekmiş; iktidarından son derece emin olan Erbakan, 51 tarikat şeyhini sarıkları ve cüppeleriyle resmi olarak iftar yemeğine çağırarak kadar ileri gitmiş, kamu kuruluşlarına İslamcılarını yerleştirme işine de hız vermiştir. Ayrıca iki tarikat şeyhinin cinsel rezaletleri ve Susurluk olayı da bu döneme rastlamıştır.<sup>20</sup>

Yine bu süreçte Başbakan Erbakan’ın İran ve Libya ziyaretlerinde yıpratıcı olaylar yaşaması askerler ve Dışişleri başta olmak üzere kimi çevrelerde huzursuzluğa yol açmış, Silahlı Kuvvetlerin çatısı altında kurulan “Batı Çalışma Grubu” siyasal İslam olayını mercek altına almıştır. Bu grubun çalışmaları sonraki aylarda yapılacak toplantılarla medyaya ve kamuoyuna duyurulacaktır.<sup>21</sup> 28 Şubat’ta Milli Güvenlik Kurulu toplantısında hükümete bir çeşit “muhtıra” verilmesine varan

---

<sup>19</sup> Baskın Oran. A.g.y., s.219

<sup>20</sup> Sina Akşin. (2005) A.g.y., s.171

<sup>21</sup> Baskın Oran. A.g.y., s.221

olayların son damlası, Sincan'da yapılan Kudüs gecesi olmuştur. Askeri kesimin meydan okuma kabul ederek ertesi gün 15 tank ve 20 zırhlı araçla Sincan'ın içinden geçmesi toplumda büyük gerginliğe yol açmıştır. Siyasi tarihe “postmodern darbe” olarak geçen 28 Şubat müdahalesinde 18 maddelik bir öneriler paketi sunulmuş ve hükümetin bu önerileri kabul etmesi sağlanmıştır. Öneriler kökten dinciliğin önlenmesine yönelik; zorunlu eğitimin 8 yıla çıkarılması, köktendincilerin kamu kuruluşlarında, adalet örgütünde, okul ve üniversitelerde kadrolaşmalarına son verilmesi, İran'dan kaynaklanan yıkıcı etkinliklerin son bulması için önlem alınması, tarikatlarca işletilen okul, yurt ve vakıflara son verilmesi, irticai faaliyetlere karıştıkları için TSK'dan ihraç edilenlerin belediyelerde istihdam edilmesinin engellenmesi gibi maddelerden oluşmaktaydı.<sup>22</sup>

Bu askeri müdahale tarihsel açıdan oldukça ilginçtir. Zira siyasal İslam'ın iktidara gelecek kadar güçlenmesinde 12 Eylül'ün toplumsal ideolojisi olan “Türk-İslam” sentezinin payı yadsınamaz. Ancak onu tehlike olarak görerek engellemeye girişen de yine askeri kanat olmuştur. Oran, bu tutum değişikliğini, 2K (Komünizm ve Kürtler) tehlikesinin geçmesine ve uluslararası eğilimlerin bu yönde olmasına bağlamaktadır.<sup>23</sup>

28 Şubat'ı izleyen süreçte 21 Mayıs'ta Yargıtay Cumhuriyet Başsavcısı Vural Savaş, Anayasa Mahkemesi'nde laiklik karşıtı etkinlikleri yüzünden RP'nin kapatılması için dava açtığını duyurmuş, bu olay özellikle adı geçen partinin iktidarda olması nedeniyle büyük yankı uyandırmıştır. Dava, 16 Ocak 1998'de RP'nin kapatılması, Erbakan'ın içinde yer aldığı yedi milletvekilinin milletvekillikleri düşürülerek beş yıl siyaset yasağı almalarıyla sonuçlanacaktır.<sup>24</sup> Diğer taraftan kamuoyu baskılarına dayanamayan hükümet, koalisyon protokolüne göre başbakanlığın el değiştirmesini bir çözüm olarak görmüştür. Oysa bu işlem sırasında Cumhurbaşkanı Demirel, ülkede gerginliğin dizginlenmesi adına hükümeti kurma görevini Mesut Yılmaz'a vermiştir. Yılmaz, medyada Ana-Sol diye anılan ANAP-DSP-DTP ortaklığıyla 30 Haziran 1997'de yeni bir koalisyon hükümeti kurmuştur. Bu hükümetin etkinliklerini Oran şöyle aktarmaktadır:

---

<sup>22</sup> Sina Akşin. (2005) A.g.y., s.173 / NTV 10 Yıl. A.g.y., s.38-39

<sup>23</sup> Baskın Oran. A.g.y., s.223

<sup>24</sup> Sina Akşin. (2005) A.g.y., s.174

*“İslamcılar kovuşturulmaya, tarikat yurtları teftiş edilmeye, kilit resmi görevlerdeki İslamcılar başka yerlere tayin edilmeye, kimi vali ve kaymakamların İslamcı eğilimleri araştırılmaya, 1997’de sayıları 800’e ulaşmış olan dinci vakıflar denetlenmeye başlandı. Ama hepsinden önemlisi, zorunlu ilköğretimin 8 yıla çıkartılması sonucu imam-hatiplerin ortaokulları kapatıldı.”<sup>25</sup>*

Kuşkusuz bu gelişmeler siyasal İslam’ın güç ve saygınlık kaybetmesine neden olmuştur. Ancak kapatılan RP yerine Erbakan’ın adamları tarafından kurulan Fazilet Partisi bir sonraki seçimlerde durumun umulduğu gibi olmadığını gösterecek, aldığı %15 oyla mecliste yerini alacaktır. Yeni dönemde etkili olamayan FP’nin en büyük çıkışı yemin töreninde yaşanmış, milletvekili Merve Kavakçı’nın oturum salonuna türbanla girmesi mecliste o güne dek görülmemiş bir protestoya sahne olmuştur.<sup>26</sup>

22 Haziran’da bu partinin de kapatılması sonucunda hareket ikiye ayrılmıştır. 20 Temmuz’da FP lideri Recai Kutan başkanlığında Saadet Partisi, yenilikçi olduklarını iddia eden bir grup tarafından da 14 Ağustos’ta AKP kurulmuştur. Abdullah Gül, Abdülkadir Aksu, Cemil Çiçek, Abdüllatif Şener gibi isimlerle yola çıkan partinin başında Tayyip Erdoğan bulunmasına karşın, kendisinin seçim yasaklısı olması sebebiyle parti başkanı olarak Abdullah Gül yer almış, Gül 2002 seçimleri sonuçlarından Erdoğan’ın ara seçimde meclise girmesine kadarki süreçte Başbakanlık görevini “emaneten” yürütmüştür. En önemli değişiklik, Erbakan’ın Batı karşıtı söyleminin terk edilmiş olmasıdır. Bu bakımdan AKP, ABD ve AB desteğini de arkasına almıştır. Zira gerek Kopenhag ölçütlerinin hayata geçirilmesi gerek IMF’nin ekonomik paketlerinin uygulanması konularındaki tutumlarıyla bunun doğruluğunu gösterecektir. Yine de “milli görüş”ten vazgeçildiği, “muhafazakâr” bir parti olunduğu iddiaları AKP’nin tavırlarıyla örtüşmemektedir.

Çankaya zirvesindeki gelişmeler de 2000 sonrası gündemi oluşturan başlıklardandır. 8. Cumhurbaşkanı Turgut Özal’ın 17 Nisan 1993’te ölümüyle boşalan koltuğa, o dönem mecliste çoğunluğa sahip olan DYP Genel Başkanı Süleyman Demirel, koalisyon ortağı CHP’nin desteğiyle seçilmiştir. Süleyman Demirel’in Cumhurbaşkanlığı’nın süresinin dolması nedeniyle başlayan yeni cumhurbaşkanı tartışmaları, Ecevit’in Demirel’in görev süresinin uzatılmasına dair yasa teklifi önerisinin reddedilmesi sonucunda yeni bir isim arayışına yol açmıştır. Anayasa Mahkemesi Başkanı Ahmet Necdet Sezer, üzerinde uzlaşılan bir isim oldu ve meclisten gerekli oyu alarak cumhurbaşkanlığına seçildi. Sezer, görev süresi

<sup>25</sup> Baskın Oran. A.g.y., s.221

<sup>26</sup> NTV 10 Yıl. A.g.y., s.102-103

bitimine kadar, bir sonraki seçimde meclis çoğunluğunu elinde bulundurmasına güvenerek kendi ideolojisi doğrultusunda birtakım yasaları meclisten geçirmeye çalışan iktidar partisinin girişimlerini veto hakkını kullanarak önlemiştir. Nisan 2007’de Sezer’in yedi yıllık Cumhurbaşkanlığı’nın bitişi ise sonunda Abdullah Gül’ün Cumhurbaşkanı olacağı sancılı bir sürecin başlangıcı olmuştur. Bu süreçte Cumhurbaşkanlığı seçimiyle ilgili koşulların uygulanmadığı gerekçesiyle Anayasa Mahkemesi’ne giden CHP’nin başvurusu yerinde bulunmuş ve ilk seçimin sonuçları geçersiz sayılmıştır. Sonrasında yapılan seçimlerde de Gül, ancak 3.turda seçilebilmiş ve 27 Ağustos’ta Türkiye’nin 11. Cumhurbaşkanı olmuştur.

Türkiye’nin dış politikasında ise iki ana olay etkili olmuştur. Bunlardan birincisi, ABD’nin Irak’ı işgal etmesi diğeri ise AB ile yaşanan müzakere sürecidir. ABD’nin Irak’ta başlattığı savaşın nedeni olarak Irak’ı 11 Eylül saldırılarının hatta bütün terör saldırılarının kaynağı olarak sunması görünse de asıl amaç, ABD’nin Körfez Savaşı’yla yarım kalan hedefini tamamlama isteğidir. ABD’nin iç ve dış kamuoyunda sarsılan itibarını düzeltme çabaları da bir başka neden olarak düşünülebilir. Terör saldırılarının sorumlusu olarak gösterilen El Kaide örgütü ve lideri Usame Bin Ladin’in önce Afganistan’da olduğu duyurulmuş ve bu ülkeye savaş açılmıştır. Operasyon sonunda Usame Bin Ladin’in yakalanamamış olması, ABD’yi başka yönelişlere sürüklemiştir. “Terörle mücadele”de bundan sonraki adım Irak’ın kitle imha silahları ürettiği yolundaki haberler olmuştur. ABD Başkanı George W. Bush aylar süren diplomatik çabalarına karşın Birleşmiş Milletler (BM) Güvenlik Konseyi’nden Irak’a savaş açma kararı çıkaramamış, üstelik İngiltere, İspanya, Kanada, Avustralya gibi ülkelerin dışında fazla destek de bulamamıştır.\*

*“1 Ağustos’ta Irak’a giderek araştırma yapan BM silah denetçileri adına 9 Ocak 2003’te konuşan ve yaptığı açıklamada Irak’ta kitle imha silahları bulamadıklarını belirten Hans Blix’in sözlerine karşın, ABD savaştan vazgeçmemiştir. Bu harekatiyle Birleşmiş Milletler kararlarını hiçe sayan ABD, 20 Mart 2003’te ilk hava saldırılarına başlamıştır. İlerleyen günlerde başta Saddam Hüseyin’in devrilmesi adına bu işgali destekleyenler olmak üzere olayın iç yüzünü anlayan Irak halkı işgal kuvvetleriyle mücadeleye başlamıştır. 7 Nisan’da Bağdat’ı ele geçiren ABD askerleri, Saddam Hüseyin’in Bağdat’ın merkezindeki heykelini ise 9 Nisan’da yıkmışlardır. Bu simgesel yıkılışın görüntüleri canlı yayınlı bütün dünyaya duyurulmuştur. (...) Saddam Hüseyin 13 Aralık 2003’te doğduğu kent olan Tikrit’te yakalanmıştır.\*\* (...) Saddam Hükümeti yerine geçici bir hükümet kuran*

\* ABD, Türkiye’den de beklediği desteği görememiş zira TBMM’nin 1 Mart tezkeresini onaylamaması, Irak’a kuzeyden de cephe açmak isteyen Bush yönetiminin planlarını bozmuştur.

\*\* Saddam Hüseyin,geçici hükümet tarafından kurulan Irak Özel Mahkemesi’nce yargılanarak idam cezasına çarptırılmış, bu ceza 30 Aralık 2006’da infaz edilmiştir.

*ABD, bölgede istikrarı sağladıktan sonra yerini demokratik bir hükümete bırakacağını açıklamıştır.*<sup>27</sup>

ABD Başkanı Bush, 1 Mayıs 2003'ü savaşın bittiği gün olarak ilan etmesine karşın Irak'ta savaş halen sürmektedir. 31 Ocak 2005'te yapılan seçimi boykot eden Sünniler meclis dışında kalırken meclis koltukları Birleşik Irak İttifakı (Şiiler) ve Kürt İttifakı arasında paylaşılmıştır. Celal Talabani devlet başkanı olarak göreve başlamış, yeni bir anayasa hazırlanmış ve 15 Ekim'de referandumla sunularak kabul edilmiştir. Yeni hükümet kurulmasına karşın ABD askerleri Irak'ı terk etmemektedirler. Ayrıca ülkede bulunan etnik gruplar arasındaki ayrım iyice keskinleşmiştir. ABD hem iç kamuoyu tarafından başlattığı savaşı sonuçlandıramadığı ve bu süreçte maddi, manevi büyük kayıplar yaşadığı için eleştirilmekte, hem de özellikle Ebu Gureyb Hapishanesi'nde (28 Nisan 2004) ve Irak genelinde uyguladığı insanlık dışı muameleler ve işkencelerden ötürü dünya kamuoyundan büyük tepki görmektedir. ABD'nde 2008'de yapılan başkanlık seçimini kazanan Demokrat Parti'nin lideri ve ABD'nin ilk siyah başkanı olan Barack Obama, Ebu Gureyb Hapishanesi'nin koşullarının düzeltilmesini sağlamış ve Amerikan askerlerinin Eylül 2010'dan itibaren Irak'tan çekileceğini vaat etmiştir.

Yeni yüzyılda Türkiye'nin dış politikasının ana gündem maddesi ve hatta ülkede iç ve dış siyasete, ekonomik ve toplumsal yaşama biçim veren AB ile başlayan müzakere sürecidir. 10 Aralık 1999'da AB'nin Helsinki Zirvesi'nden çıkan Türkiye'yi adaylığa kabul etme kararı, hem hükümet hem de kamuoyu tarafından büyük heyecanla karşılanmıştır. Müzakere süreci için gerekli kılınan Kopenhag ölçütlerinin hayata geçirilmesi, yasama ve yürütme organlarının ana çabalarından biri olmuştur. Bu arada AB içinde kimi gerginlikler yaşanmış, Türkiye üyeliğinin tartışma konusu olduğu referandumlarda 29 Mayıs'ta Fransa, 31 Mayıs'ta da Hollanda tarafından AB Anayasası reddedilmiştir. Birliğin iki kurucu ülkesinde alınan ve AB'nin hızlı bir biçimde derinleşip genişlemesine tepki olarak yorumlanan bu sonuçlar, AB'nin bütünleşme sürecine de en ağır darbeyi vurmuştur. 3 Ekim'e gelindiğinde, Türkiye 42 yıl önce başlayan AB hayallerinde müzakere sürecine girmiştir. Türkiye, 29 Haziran 2004'te İstanbul'da toplanan NATO zirvesinde

---

<sup>27</sup> Ürün Yıldırım Önk. **1990'dan Günümüze Türk Televizyonlarında Irak Savaşı'nın Estetik ve İdeolojik Sunumu.** (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Televizyon Anabilim Dalı, İzmir, 2004, s.63

ABD'nin de desteğini almasına karşın, öne sürülen birçok ölçüt ilerde Türkiye'nin başını ağrıtacaktır. Özellikle Güney Rum Kesimi'nin tanınması ve Ermeni Soykırımı iddialarının kabul edilmesi yönündeki baskılar nedeniyle müzakere süreci tıkanma noktasına gelecektir. Son dönemde ise 2009'da Davos'ta düzenlenen Dünya Ekonomik Forumu'nda yaşanan ve Erdoğan'ın İsrail Cumhurbaşkanı'nın sert sözlerine tepki göstererek müdahale ettiği "one minute" sözüyle tarihe geçen olayla Türkiye – İsrail ilişkileri gergin günler geçirmiştir.

## **I.2. Türkiye'de Toplumsal ve Kültürel Değişimler**

### **I.2.1. Değişen Değer Yargıları**

Günümüzde Türkiye'de egemen değerlerin oluşumunda siyasi ve ekonomik değişimler sonucu topluma yerleştirilmeye çalışılan ideolojiler ve bu ideolojiler çerçevesinde dayatılan günlük yaşam pratikleri yatmaktadır. Siyasi düşüncede işlenmesi gereken süreç, önce toplumda düşünsel bir altyapının oluşması ve bu düşünsel yapı sonucunda birtakım siyasi ve ekonomik değişimlerin talep edilmesidir. Türkiye belli üretim aşamalarına ulaşmadan kapitalizme kucağını açmış, kapitalizmin temeli olan burjuva sınıfı devlet eliyle oluşturulmaya çalışılmıştır. Buna karşın ülkede bugün itibarıyla bile oturmuş bir burjuva kültüründen söz etmek mümkün olmamakla birlikte, kapitalist toplumların değer sistemleri popülerlik kazanmıştır. Türkiye'de ideolojik ve ekonomik açıdan oluşturulamayan bu sistem, toplumsal yaşantıya taşınmaya çalışılmış ancak ne sözü edilen ideoloji ve beraberinde taşıdığı ekonomik düzen ne de onun değerler sistemi ülkede yerleşmemiştir. Bunun da ötesinde öne sürülen bu yeni değerler sistemi başka toplumsal dinamiklerle birleşerek yozlaşma kültürünün yerleşmesine katkıda bulunmuştur. Kongar bu durumu şu sözleriyle açıklamaktadır:

*"Henüz feodal değerlerin egemenliğinden bile tam kurtulamamış olan ve kentleşme hızı endüstrileşmesinin çok önünde giden Türkiye'nin trajedisi böylece, bir yandan kendi içindeki uyumsuz değişmeye, öte yandan kendinden çok ilerdeki bir teknolojinin ürettiği tüketim toplumunun değerler sisteminin bombardımanına konu olmasından kaynaklanmaktadır."*<sup>28</sup>

Cumhuriyet'le beraber ülkedeki egemen ekonomi anlayışı devletçi ve korumacı görünmesine karşın, çok partili yaşama geçiş ve Demokrat Parti dönemlerinde de

---

<sup>28</sup> Emre Kongar. **12 Eylül Kültürü**. İstanbul:Remzi Kitabevi, 1995, s.292-293



liberal politikalar hız kazanmış ancak, uygulanan ekonomi politikalarının başarısız olması nedeniyle ülke ekonomisinin kötü gidişatı artarak sürmüştür. 1970'lere kadarki sürece egemen olan ekonomi politikaları beş yıllık kalkınma planları doğrultusunda biçimlendirilmiş olsa da çoğu zaman hedefler tutturulamamış, ekonomi gittikçe batağa saplanmıştır. 1970'lerin ikinci yarısında dünyada başlayan ve daha sonra artarak devam eden ekonomik krizler, Türkiye'ye de yansımış ve yapısal dönüşümler içeren bir istikrar paketinin uygulanması yoluna gidilmiştir. 1970'lerin sonuna doğru ulusal tasarruflar ve yatırımlar arasındaki uçurum genişlemiştir. İthalat, durgun ihracat karşısında hızla artmıştır. Bunun sonucunda bütçe açığı büyümüştür.<sup>29</sup> Hızla artan enflasyon % 100'ü aşmış, ülkede kıtlık ve karaborsa baş göstermiştir. Bu ekonomik dengesizlikler sonucunda 24 Ocak 1980'de ekonomik istikrar kararları alınmıştır.<sup>30</sup> Demirel hükümetinin Ekonomiden Sorumlu Bakanı Turgut Özal'ın "*Alternatifi yoktur*" sloganıyla sunduğu bu ekonomik paket, aslında 1970'li yıllarda IMF'nin pek çok az gelişmiş ülkeye dayattığı bir yapısal uyum programını içeren neo-liberal bir önlemler paketidir.<sup>31</sup>

1980'lerde başlayan dışa dönük sanayileşmeye ve ekonomide liberalleşmeye dayalı ekonomi politikaları günümüze kadar sürmüş, neredeyse bütün hükümetlerce benzer ekonomi araçlarını kullanılarak, benzer politikalar uygulanmıştır. İstikrarlı ve hızlı bir ekonomik büyümenin sağlanması, enflasyonun düşürülmesi, işsizliğin azaltılması, yüksek bir milli gelir düzeyine ulaşılması, eğitim ve kentleşme ile ilgili sorunların çözülerek gelişmiş ülkelerin ulaştığı düzeyi yakalayabilmek amacıyla Türk lirasının konvertibilitesinden IMF'nin istikrar programlarına, ihracatı teşvik politikalarından KİT'lerin özelleştirilmesine kadar birçok uygulama kısa sayılabilecek bir süre içinde ardı ardına gerçekleştirilmiştir.<sup>32</sup>

Bu noktada 24 Ocak kararlarının, önemli bir farkı olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Bu ekonomik istikrar paketi, 12 Eylül 1980 darbesini yapanlar tarafından desteklenmiş ve (yasaklanan siyasi parti liderlerinin tersine Özal'ın,

<sup>29</sup> <http://www.dtm.gov.tr/dtmadmin/upload/EAD/KonjokturIzlemeDb/Trkekon.doc> (E.T:18.03.2008) s.1-3, 6

<sup>30</sup> Üzeyir Aydın. "Bilgi Çağında Türkiye Ekonomisi'nin Dışsal ve İçsel Dinamikleri", **Doğumunun 125. Yılında Türkiye'nin Önemi Uludağ Üniversitesi II. Ulusal Genç Bilim İnsanları Sempozyumu**. Bursa: Uludağ Üniversitesi Rektörlüğü Kültür Sanat Kurulu Yayınları No:12, 2006, s.292-293

<sup>31</sup> Korkut Boratav. **Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002**. Ankara: İmge Kitabevi, 2005, s.148

<sup>32</sup> Hakan Kum. "**1980 Sonrası Türkiye Ekonomisindeki Başlıca Gelişmeler**" başlıklı makalesinden. s.1 (<http://iibf.erciyes.edu.tr/akademik/kum/turkeko.htm>) (E.T.18.03.2008)

Başbakan Yardımcılığı'na getirilmesiyle) askeri denetim altında uygulamaya hız verilmiştir. Bu sayede Özal, bir yandan kararların yaptırım gücünün arttığı öte taraftan her türlü tepki ve engellenmenin önlenildiği bu ortamda ülke ekonomisini dışa açacak bu süreci hayata geçirmiştir. Oran, Özal'ın ekonomiyi dışa açma sürecinde iki temel strateji uyguladığını anlatmaktadır:

*“Birincisi, iç talebi kısı. Bunun için zamlar yapıldı; devalüasyon yapılarak ithal mallar pahalı hale getirildi; hızla geriletilen gerçek ücretler, 1983'e gelindiğinde 1977 değerinin yaklaşık yarısına indirildi; özellikle DİSK'in [Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu] kapatılması ve işçi liderlerinin tutuklanması sonucu emeğin siyasal olarak yıldırılması bunu tamamladı, toplu sözleşme uygulamada işlemez hale getirildi; talebin genel olarak kısılması için de insanların paralarını faize yatırmalarını sağlayacak biçimde, faizler serbest bırakıldı ve her yerde banker büroları açılmaya başlandı. İkincisi, Özal ihracatı özendirdi. Bunun içinde sürekli devalüasyon yapılarak Türk malları dış piyasada ucuzlatıldı, ihracata parasal teşvikler verildi, vergi iadesi sağlandı, emek maliyeti de zaten düşürüldüğü için mallar yurtdışı tüketici için bir de bu nedenle ucuzladı. Sonuç, ihracatın patlaması oldu.”<sup>33</sup>*

Bu değişimler\* bir süreliğine olumlu sonuçlar doğurmuş olsa da 1982'de Boratav'ın *“liberal iktisat politikalarının ilk büyük fiyaskosu”* dediği *“Banker Skandalı”* yaşanmıştır.<sup>34</sup> *“Daha hızlı ve vahşi bir sermaye birikiminin sağlanması amacıyla”* serbest bırakılan faizler sonucunda Türkiye'deki banker sayısında bir patlama olmuştur. Bankalar büyük ölçüde bu bankerler aracılığıyla halktan para toplar hale gelmiştir. Böylece mali sistem de ihtiyacı olan parayı sağlayacak yeni bir kaynak bulmuştur. Ancak denetimsiz giden bu piyasa bankerleri bir süre sonra finansal olarak çökmüş, bu skandalın vatandaşa çıkan maliyeti 1,5 milyar doları bulmuştur.<sup>35</sup> Yaşanan bu skandal aslında uzun yıllardır siyasi ve ekonomik olarak yozlaşan sistemin yeni dönemde başlayan ilk depremlerinden biridir. Meltem Tarı, bu durumun ilerleyen süreçteki etkilerini şöyle ifade etmektedir:

*“Ülkemizde önemli kaynakların yeni yatırımlara yönlendirilip yeni istihdam ve ekonomik büyüme sağlanacağı yerde, bu kaynakların risksiz ve yüksek kaynak transferine neden olacak kamuya yönlendirilerek vergi ödemedi yüksek gelirler elde edilmesi, bir taraftan fonksiyonel gelir paylaşımında kar-faiz-rant gelir grubunun payını arttırırken diğer yandan zaten yüksek düzeylerde olan işsizliğin daha da artmasını kaçınılmaz hale getirmiştir. Ayrıca Türkiye'de bir etik sorun haline*

<sup>33</sup> Baskın Oran. A.g.y., s.17

\* 1980'li yılların başından itibaren ABD'den kaynaklanan yeni bir ekonomik anlayış (*devletlerin asli görevleri dışında rolünün kalmadığı, sosyal devletin çok küçüldüğü ya da yok olduğu, özel girişimin dünya ekonomisiyle rekabet koşullarında bütünleştiği, buna ilişkin kuralların tümünün merkez tarafından dayatıldığı küresel bir ekonomik düzen*) adım adım dünyaya yayılmıştır. Türkiye'de 24 Ocak Kararları'nın uygulamaya konduğu bu dönemde ABD'de Başkan Ronald Reagan, İngiltere'de ise Başbakan Margaret Thatcher bulunmaktadır. Üzeyir Aydın. A. g. m., s.287-288

<sup>34</sup> Korkut Boratav (2005b). A.g.y., s.151-152

<sup>35</sup> **Banker Skandalı ve Özal'ın Önlenemeyen Yükselişi.** başlıklı yazıdan.

(<http://www.madworm.net/tarih/banker-skandalı-ve-ozal-118374.htm>) (E.T:19.03.2008)

*gelen, girişimcilerin kamudan ihale veya kredi sağlama yoluyla kolaydan zengin olma anlayışını tetiklemiştir.*<sup>36</sup>

Türkiye’de liberal ekonomi politikalarının uygulanmaya başlanmasına ve bu yönde hızlı ve iddialı adımlar atılmasına karşın Özal iktidarı, siyasi ve toplumsal bir liberalizmi hayata geçirememiştir. Liberalizm, “*bireyciliğe dayalı, bireylerin siyasal ve ekonomik alandaki hak ve özgürlüklerini güvence altına alan, piyasa ekonomisinin doğal işleyişine bırakılarak devletin ekonomiye müdahalelerinin en az düzeye indirilmesini savunan bir doktrin*” olarak tanımlanmaktadır.<sup>37</sup> Temel unsurları bireycilik, özgürlük, sınırlı devlet ve piyasa ekonomisi başlıkları altında dört grupta toplanmaktadır. Özal’lı yıllar boyunca Türkiye’de diğer kavramların aksine özgürlük kavramı neredeyse yok sayılmış bunun da ötesinde düşünce, basın ve sendikal özgürlükleri kısıtlayıcı yasalar çıkarılmıştır. Devlette sınırlılık konusunda bir süre sonra ödünler verilmeye başlanmış, KİT’ler bir araç olarak kullanılmıştır. Öte taraftan liberalizmin bir başka ayağı olan bireycilik ise ’80 öncesi kolektif toplum hareketleri karşısında bir alternatif olarak sunulmuş ve özendirilmiştir. Zira Bozkurt, Özal’ı “*liberalizmin ekonomik boyutu karşısında, siyasal ve toplumsal boyutunu ihmal eden total bir devrimci*” olarak tanımlamaktadır.<sup>38</sup>

Türkiye’de liberal ekonomiye geçiş sancılı bir şekilde gerçekleşmiştir. “Piyasalar” teriminin ülkeye girişinin toplumsal yansımalarını Bali şu sözleriyle anlatmaktadır:

*“...bu kavramlar sadece salt birer iktisat kavramı değildi bunlar aynı zamanda bireylerin özel yaşamlarını da etkileyecek kavramlardır. Nitekim kapitalizmin doğasında bulunan sınır tanımaz rekabetin herkesi kuşatacağı, sadece şirketlerin değil, aynı zamanda bireylerin de bu ‘piyasalar’da yer edinmek için birbirleriyle kıyasıya rekabete girecekleri, mesleki yaşamlarında ilerlemek, toplumda bir yer edinmek için medyayı ihmali imkânsız bir mecra olarak kabul edip iş dünyasının vazgeçilmez yöntemlerinden pazarlama, imaj mühendisliği yöntemlerini doyasıya kullanacakları görülecekti.”*<sup>39</sup>

Para, yeni ekonomik düzenle birlikte önem kazanan değerlerin başını çekmektedir. Amaç haline gelen “para”ya sahip olmak, rekabete dayalı piyasa ekonomisinde aynı zamanda güçlü olmak anlamı taşımaktadır. Parası olan hem

<sup>36</sup> Meltem Tarı. **Yozlaşmanın Ekonomik Etkileri Türkiye Üzerine Değerlendirmeler.** (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Anabilim Dalı, Kocaeli, 2006, s.94

<sup>37</sup> Aktaran; Özlem Eştürk. **Türkiye’de Liberalizm: 1983-1989 Turgut Özal Dönemi Örneği.** (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Hatay, 2006, s.2-3

<sup>38</sup> Aktaran; Özlem Eştürk. A.g.t., s.102

<sup>39</sup> Rıfat N. Bali “**Piyasalar veya hayatın gerçekleri...**” başlıklı yazısından. ([http://www.uzaklar.net/html/\\_piyasalar\\_veya\\_hayatin\\_gerc.html](http://www.uzaklar.net/html/_piyasalar_veya_hayatin_gerc.html)) (E.T:19.03.2008)

güçlüdür hem de her istediğini satın alabilmektedir. Batılı ülkelerin tüketim mallarına sahip olmak batılı olmakla eş tutulmaktadır. Bu nedenle tüketilen mallar çeşitlenmiş, marka bağımlılığı olgusu gündeme gelmiş, lüks yaşama özeni ve düşkünlük, gösterişçilik gibi kavramlar toplum yaşantısında egemen olmaya başlamıştır. Hizmet sektöründe ihracat, bankacılık, turizm, medya, reklamcılık, moda gibi alanlar rağbet görmektedir. Bali'nin bu dönem hakkındaki yorumu şöyledir:

*“80’li yıllarda dış ticaret tamamiyle serbestleşirken Türkiye adeta bir istilaya uğradı. İstila eden Türkiye’nin ve Türk insanının kendisine model ve referans olarak kabul ettiği batı ülkelerinin ileri uygarlık, teknoloji ve refah düzeylerini temsil eden tüketim ürünleriydi. Bu ürünler yavaş yavaş vitrinleri, Tekel bayilerini ve gündelik yaşamın tüm köşe başlarını ele geçirmeye başladı. Yabancı ürünlerin serbestçe ve yasal bir şekilde ithal edilmeye başlanması sadece bir iktisadi politika değişikliği değildi. Bu aynı zamanda yaşam tarzının radikal bir şekilde değişeceğinin de işaretiydi.”<sup>40</sup>*

1983’e kadar askeri darbe yönetimin baskıcı politikaları da yeni değerlerin topluma yerleşmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Siyasi ve sendikal yasaklar insanları politikadan uzaklaştırmış, kendilerini fikirleriyle ifade edemeyen bireyleri ekonomik alandaki başarılarıyla ifade etme seçeneğiyle başbaşa bırakmıştır.

Parayla beraber maddesel değerler, manevi değerlerin önüne geçmeye başlamıştır. Dürüst yollardan çalışarak para kazanmak eski kafalılık, aptallık olarak algılanmaktadır. Namus, ahlak, kanaatkârlık, dürüstlük gibi kavramların yerini kolay yoldan zengin olma ve işini uydurma almıştır. Daha iyi bir yaşam için paraya ihtiyaç vardır ve ona giden yolda her şey mübah sayılmaktadır.

Uygulamaya konulan serbest piyasa ekonomisi, yüksek faiz politikası ve döviz işlemlerinin serbest bırakılması kısa kolay yoldan zengin olma rüyalarını tamamlamaktadır. Zira bu yollarla köşe dönenler hızla artmıştır. Paran olsun da nasıl olursa olsun düşüncesi topluma yerleşmeye başlamıştır zira zenginliğe kısa sürede normal yollardan ulaşmak mümkün değildir. Başarılı girişimcilerin örnek öyküleri gazete ve dergilerin başköşesine otururken sürdürdükleri zengin ve rahat yaşam özendirilmektedir.<sup>41</sup> Öte yandan bu yeni zenginlerin servet edinme yöntemleri, toplumsal ve yasal hiçbir yaptırımla karşılaşmamaktadır. Böylece paranın her kapıyı açabileceği hatta her şeyden üstün olduğu düşüncesi yerleşmeye başlamıştır.

<sup>40</sup> Rifat Bali. “80’li ve 90’lı Yılların Mirası”. başlıklı yazısından s.206  
([http://www.rifatbali.com/images/stories/dokumanlar/80li\\_ve90li\\_yillarin\\_mirasi.pdf](http://www.rifatbali.com/images/stories/dokumanlar/80li_ve90li_yillarin_mirasi.pdf)) (E.T: 19.03.2008)

<sup>41</sup> Meltem Ahıska – Zafer Yenal. **Aradığımız Kişiyi Şu an Ulaşılamıyor / Türkiye’de Hayat Tarzı Temsilleri 1980-2005**. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2006, s.56-69

Toplumun devlete ve adalete olan güveni zedelenmiştir. Bu konuda en çarpıcı örnek Başbakan Özal, ailesi ve yakın çevresidir. Bali, Özal ailesinin davranış ve yaşam tarzının toplum içinde ilk başta yadırgandığını ancak zaman içinde onay gördüğünü ve toplumsal bir değer haline dönüşerek sıradan insanların hayallerini süslemeye, erişmek istedikleri düzeyin referansı olmaya başladığını anlatmaktadır. Semra-Turgut Özal çifti beraberlerinde işadamları, gazeteciler ve yüksek bürokratlarla başta ABD'ye olmak üzere sık sık yurt dışı seyahatlere çıkmışlardır. Bu seyahatlerde lüks oteller, dünyaca ünlü mağazalar, en popüler lokantalar ve limuzinler birer gösteriş malzemesi olmuştur. Bali, Özal yönetiminin topluma kazandırdığı bir değer olarak iş bitiriciliğin de altını çizmektedir:

*“Özal’ın devlet geleneğini hiçe sayması, bürokrasinin ataletini bahane edip özel sektörde yöneticilik yaptığı dönemden kalan ‘iş bitirici’ yeteneğiyle devleti de yasalara ve kurallara fazla önem vermeden aynı üslupla yönetmeye kalkışması sonucunda ‘iş bitiricilik’ zihniyeti 80’lerin getirdiği bir diğer değer olarak topluma yerleşti.”<sup>42</sup>*

Bu zihniyetin devamı niteliğinde olan ve Türkiye’de uzun yıllardır zaten büyük bir sorun olarak var olan rüşvet ve yolsuzluk bu dönemde Özal’ın *“Benim memurum işini bilir!”* sözleriyle meşrulaştırılmıştır. Tarı da *“Türkiye gibi hızlı yapısal değişimlerin yaşandığı ülkelerde, kaynakların ve fırsatların eşit dağılımını”* sağlamanın çok güç olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla denetim mekanizmasının başı olarak devlet, kaynakların ve fırsatların dağıtım süreçlerine müdahale etmek durumundadır. Kamu yönetiminin çıkarlarının artması ve kamu görevlilerinin dürüstlüğüne güvence altına alacak maddi olanakların ve etkili denetimin yeterince sağlanamaması, yolsuzluğun yerleşmesi ve artması bağlamında kaçınılmaz bir ortam yaratmaktadır.<sup>43</sup> Bu koşullar içinde Türk toplumunda zaten var olan bu zaaf, kısa sürede bir köşe dönme kültürünün yerleşmesine, çeşitli dönemlerde ortaya çıkan yolsuzluk haberleriyle gündemin sık sık sarsılmasına neden olmaktadır.

Yolsuzluğun en genel tanımı, kamusal yetkinin ya da gücün kişisel çıkar sağlamak amacıyla kötüye kullanılmasıdır. Çeşitli biçimlerde haksız yollardan kazanç ya da çıkar sağlamak mümkündür. Rüşvet, zimmete geçirme, haraç, kara para aklama, rant sağlama ve dağıtma, içerden öğrenenlerin ticareti, kayırmacılık (siyasal kayırmacılık & patronaj, akraba ve eş-dost kayırmacılığı, hizmet kayırmacılığı),

---

<sup>42</sup> Rıfat Bali. (a) A.g.m., s.206-207

<sup>43</sup> Meltem Tarı. A.g.t., s.94-95

bedavacılık, lobicilik en sık rastlanan yolsuzluk türleridir. Yozlaşmaya neden olan faktörler ise şu şekilde sıralanmaktadır:

*“Ekonomik politikaların nitelikleri, devletin getirdiği ticareti kısıtlayıcı önlemler, kayıt dışı ekonominin varlığı ve yaygınlaşması, gelirler arasındaki uçurum farklılıkları (...) iktisadi politikadaki yanlış uygulamalar, kamudaki ücret dengesizliği ve işsizliğin yanısıra, sosyal açıdan hızlı nüfus artışı ile hızlı ve çarpık kentleşme (...) Tarihsel, hukuki ve sosyal nedenlere ek olarak, bürokrasinin kalitesinin zayıflığı, kamu sektöründeki ücret düzeyinin düşüklüğü, kurumsal kontrollerin azlığı ve güçsüzlüğü, yasa, yönetmelik ve tüzük uygulamalarının saydam olmayışı, yolsuzlukla mücadele edecek lider eksikliği gibi nedenler”<sup>44</sup>*

Bu koşullar topyekûn göz önüne alındığında her birinin 1980 sonrası dönemde Türkiye’de varolan süreçlerle örtüştüğü ortaya çıkmaktadır. Kongar bugün gelinen noktayı şöyle özetlemektedir:

*“Sonuç olarak, bugün Türkiye, başta politikacılar olmak üzere, herkesin rüşvet aldığı, rüşvetin günlük yaşamda ‘normal’ bir uygulama olduğu, insanların politikaya ‘köşeyi dönmek’ için girdiği ve rüşvet alarak ‘köşeyi döndüğü’ ve rüşvet alanların, aldıkları rüşvetlerin yanlarına kâr kaldığı bir ülke halini almıştır.”<sup>45</sup>*

Kendisi de eski bir banka genel müdürü olan Hasan Kılavuz, Türkiye’de kökleşerek sürmekte olan yolsuzluk olgusunu ele aldığı “Hortum Düzeni” (siyasetçi-işadamı-bürokrat üçgeninde Türkiye’de yakın dönem yolsuzlukların kısa tarihi) adlı kitabında BAĞ-KUR, SSK gibi kamu kurumları, bankalar, belediyeler, sendikalarda yapılan birçok yolsuzluk hakkında belgelere dayanan ayrıntılı bilgiler vermekte, çıkar ilişkilerini göz önüne sermektedir.<sup>46</sup>

### I.2.2. Yoksullaşma

Yoksulluk kavramı, “*asgari yaşam standardına erişememe durumu*” olarak tanımlanmaktadır.<sup>47</sup> Kavram bugün artık, yalnızca belli bölgeleri ya da belli bir zaman dilimindeki koşulları tanımlamaktan çıkmış, küresel bağlamda her ülkeyi değişik biçimlerde etkileyen bir duruma gelmiştir. Coğrafi olarak kapsadığı alanlar artarken içeriği de genişlemiştir. Uzun süre yalnızca ekonomik bir niteleme aracı olarak kullanılan yoksulluk, 1990 yılından itibaren UNDP (Birleşmiş Milletler

<sup>44</sup> Meltem Tarı. A.g.t., s.37-41

<sup>45</sup> Emre Kongar. “**Kamuda Rüşvetin Toplumsal Nedenleri**”. başlıklı yazısından s.6 (www.kongar.org/makaleler) (E.T:22.03.2008)

<sup>46</sup> Bkz. Hasan Kılavuz. **Hortum Düzeni (Siyasetçi-işadamı-bürokrat üçgeninde Türkiye’de Yakın Dönem Yolsuzlukların Kısa tarihi)**. İstanbul: Güncel Yayıncılık, 2007

<sup>47</sup> Coşkun Can Aktan (Ed.). “Kavramlar”. **Yoksullukla Mücadele Stratejileri**. Ankara: Hak-İş Konfederasyonu Yayınları, 2002, s.8

Kalkınma Programı) tarafından, asgari yaşam standardı kapsamına sağlık ve eğitim gibi ölçütler eklenmesiyle anlamını aşmıştır.

Ekonomik açıdan yoksulluk, “*maddi nitelikteki mahrumiyetler nedeniyle kaynaklara ve üretim faktörlerine erişememe ve asgari bir yaşam düzeyini sürdürecektir gelirden yoksun olma halidir.*”<sup>48</sup> Yoksulluk, yetersiz üretimden ve üretilen değerler karşılığında elde edilen gelirlerin adil olarak paylaşılmasından kaynaklanmaktadır. Nedenlerden biri olan yetersiz üretimin sebepleri; doğal afetler, iklim ve doğa koşulları, hızlı nüfus artışı, adaletsiz vergi sistemi ve yüksek faiz, piyasada tekelleşmenin olması, enflasyon ve işsizlik olarak sıralanabilir. Diğer etken adaletsiz gelir dağılımıdır zira yoksulluk, gelirin bölüşümünde yaşanan dengesizlikten beslenmektedir.<sup>49</sup> En yüksek ve en düşük gelirli kesimler arasındaki farkın uçuruma dönüştüğü ve “orta direk” olarak anılan toplum kesiminin yok olmaya başladığı bu durumu Sönmez, şöyle değerlendirmektedir:

*“Türkiye, dünyanın geliri en adaletsiz dağılan ülkeleri arasında ön sıralarda yer almaktadır. Gelirin yüzde 20’lik dilimlere göre dağılımı esas alındığında, Türkiye adaletsizlik açısından dünyanın ilk 20 adaletsiz ülkesi arasında, orta gelirli ülkeler sıralamasında ise ilk beşte bulunmaktadır.”*<sup>50</sup>

Türkiye’deki yoksullaşmanın boyutlarını kişisel gelir dağılımıyla ilgili sayılar açıkça ortaya koymaktadır. Kişisel gelir dağılımı, “*milli gelirin ülkedeki nüfusu oluşturan kişiler tarafından nasıl paylaşıldığını gösteren dağılımdır*”.<sup>51</sup> Türkiye’de yapılan çalışmalarda 2007 yılında kişi başına düşen milli gelir 5482 \$ olarak belirlenmiştir.<sup>52</sup> Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK), 2006 yılı itibarıyla Türkiye’de 539 bin kişinin açlık sınırının, 12 milyon 930 bin kişinin de yoksulluk sınırının altında yaşadığını açıklamıştır. Ülke nüfusuyla orantılı olarak bakıldığında, açlık sınırı altında olanların oranı %0,74; yoksulluk sınırının altındakilerin oranı ise %17,81 olarak belirlenmiştir.<sup>53</sup> Yukarıdaki veriler birlikte değerlendirildiğinde çıkan

<sup>48</sup> Coşkun Can Aktan. A.g.y., s.8

<sup>49</sup> Yılmaz Gündüz. “Türkiye’de Yoksullukla Mücadele Üzerine Bir İnceleme” s.37-38

(<http://www.e-sosder.com/dergi/1534-55.pdf>) (E.T:18.04.2008)

<sup>50</sup> Mustafa Sönmez. “Dağılamayan Gelir”. s. 61 (<http://www.tusiad.org/yayin/gorus/49/12.pdf>) (E.T:18.04.2008)

<sup>51</sup> Yeşim Kuştepe ve Umut Halaç. “Türkiye’de Genel Gelir Dağılımının Analizi ve İyileştirilmesi” s.6 (<http://www.deu.edu.tr/userweb/yesim.kustepeli/dosyalar/gelir-sbe.pdf>) (E.T: 18.04.2008)

<sup>52</sup> Radikal Gazetesi. 03.04.2007 tarihli “**Ekonomi İhracatla Büyüme Sürdürdü Kişi Başı Gelir 5 Bin 482 Dolara Ulaştı**” başlıklı haberden. (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=217307>)

<sup>53</sup> Radikal Gazetesi. 27.12.2007 tarihli “**13 Milyon Yoksul Var**” başlıklı haberden. (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=242747>)

ortak sonuç, adaletsiz dağılımdır. Türkiye’deki hızlı nüfus artışına paralel olarak artmayan kısıtlı istihdam olanakları, bu adaletsizliğin ve dolayısıyla yoksullaşmanın nedenlerinin başında gelmektedir. 2007 Türkiye’sinin nüfusu, %14,5 artış oranıyla bugün 72 561 312’ye ulaşmıştır<sup>54</sup> ve bu nüfusun %10,5’i işsizdir.<sup>55</sup> Bu verinin içine, gizli işsizlik oranının eklendiği düşünüldüğünde daha açık bir tablo ortaya çıkmaktadır.

1980 sonrası dönemde, özellikle imalat ve inşaat sektöründe istihdam hacmi düşme göstermiştir. Bu gelişmeler, bir yandan işsizlik oranının artmasına, diğer yandan işgücünün düşük verimli alanlarda yığılmasına sebep olmuştur.<sup>56</sup> Yine bu dönemde faizlerin serbest bırakılması ile hızla yükselen faiz oranları, kredi faizlerini de yükseltmiştir. Böylece toplumdaki gelir ve servet dağılımını önemli ölçüde bozmuş, belli kesimler yararına servet yoğunlaşmasına yol açmıştır. Ayrıca kredi faizlerinin yüksekliği, sanayi kuruluşlarının el değiştirmesine ve tekelleşmeye ortam hazırlamıştır. Öte yandan ücretliler; sendikal haklarındaki kısıtlamalar nedeniyle toplu pazarlık yapamaz (dolayısıyla ücret belirlenmesinde etkisiz) hale getirilmişlerdir. Dışa açık büyümede rekabet sağlamanın yolu, ücret seviyesinin düşük tutulmasından geçmektedir. Bu amaçla iç piyasada satın alma gücünü kırarak iç talebi daraltmak ve ihracatı artırmak yoluna gidilmiştir.

Gelir dağılımı adaletsizliğini ve yoksulluğu artıran en önemli nedenlerden birisi de uygulanan vergi politikalarının yanlışlığıdır. Türkiye’de 1980 sonrasındaki enflasyonist politikaların sonucu, güçsüzler daha çok vergi yüküne maruz kalmışlardır. Diğer yandan özel kesime kaynak aktararak ve iç talep kısılarak, ihracata dönük bir yapısal dönüşümü öngören yaklaşımların desteği ile dolaylı vergilere ağırlık verilmiştir. Bu yaklaşımla, vergi yükü alt gelir gruplarına yönelmiştir. Çünkü dolaylı vergilerin tahsilatı kolay ve ekonomiktir.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni. “**Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Nüfus Sayımı Sonuçları, 2009**” Sayı: 15, 25 Ocak 2010

<sup>55</sup> Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni. “**Hanehalkı İşgücü Araştırması 2010 Haziran Dönemi Sonuçları (Mayıs, Haziran, Temmuz 2010)**” Sayı: 160, 15 Eylül 2010.

<sup>56</sup> Yusuf Özel. “Temel Ekonomik ve Sosyal Göstergeler Işığında Türkiye Ekonomisi (2002-2006 Dönemi)” **Uludağ Doğumunun 125. Yılında Türkiye’nin Önemi Uludağ Üniversitesi II. Genç Bilim İnsanları Sempozyumu**. Bursa: Uludağ Üniversitesi Rektörlüğü Kültür Sanat Kurulu Yayınları No:12, 2006, s.260

<sup>57</sup> Ceyda Şataf. “1980 Sonrasında Gelir Dağılımı Sorununda Vergilerin Yeri”, **Uludağ Doğumunun 125. Yılında Türkiye’nin Önemi Uludağ Üniversitesi II. Ulusal Genç Bilim İnsanları Sempozyumu**. Bursa: Uludağ Üniversitesi Rektörlüğü Kültür Sanat Kurulu Yayınları No:12, 2006, s. 145



Yoksullaşmanın çok önemli bir yansıması kent yaşantısında kendisini göstermektedir. Zira bozuk gelir dağılımı nedeniyle Türkiye’de uzun yıllardır kırdan kente doğru bir iç göç yaşanmaktadır. Kentleşme oranı hızla artarken, kent dokusu bozulmakta ve kendine özgü bir kentleşme yapısı olarak gecekondulu olgusu ortaya çıkmaktadır.

Tarihsel perspektifle bakıldığında Türkiye’deki kentleşme olgusunda başlıca iki olayın önemli bir etkisi olduğu görülmektedir. Bunlar Cumhuriyet’in ilanı ve 2.Dünya Savaşı sonrası yaşanan sanayileşmedir.<sup>58</sup> Daha yakın süreçte ise 1980’li yılların siyasal, ekonomik ve sosyal yapısındaki değişimler hem kentleşmeyi hem de gecekondulaşmayı tetiklemiştir.\* Özer, kırdan kente yaşanan iç göçün nedenlerini iç ve dış olarak ayırmaktadır. Demografik nedenleri, tarımsal yapıdaki değişimleri, iletici, çekici, siyasal-hukuksal ve sosyo-psikolojik nedenleri iç etmenler olarak; 2.Dünya Savaşı sonrası uluslararası ekonomik-toplumsal ve siyasal olayların Türkiye’ye etkisini de dış etmenler olarak değerlendirmektedir.<sup>59</sup>

Hızlı nüfus artışı ve gelir dağılımı dengesizliği sonucu yoğunluk kazanan iç göçler, kentleşme oranının yükselmesine neden olan demografik etkenlerdir. Ayrıca tarımsal yapıdaki değişimler de –ki bunlar hızlı nüfus artışına bağlı olarak miras yoluyla sahip olunan toprak parçasının küçülmesi ve teknolojik gelişmeler nedeniyle tarımda işgücü gereksiniminin azalmasıdır- nüfusun kent merkezlerine olan akınını hızlandırmaktadır. Bu noktada iletişim kanallarının çoğalması ve etkinleşmesi ile ulaşım olanaklarının ve taşımacılığın gelişmesi de etkili olmaktadır. Bunlar dışında hukuki, siyasi ve sosyo-psikolojik sebepler de kırdan kente göçü hızlandırarak kentleşmenin artmasına yol açmaktadır. Terör olayları, kan davası gibi nedenlerle göç etmek zorunda kalanlar bu kapsamda değerlendirilebilir. Öte yandan kentleşmenin artmasında kenti çekici kılan kimi özellikler de etkindir. Bu çekiciliğin kaynağı sermaye, tüketim ve hizmet fonksiyonlarının buralarda yoğunlaşması<sup>60</sup> dolayısıyla kentin daha iyi bir yaşam olanağı sunacağı varsayımdır. Bunların dışında

---

<sup>58</sup> Erdoğan Bayraktar. **Gecekondulu ve Kentsel Yenileme**. Ankara: Ekonomik Araştırmalar Merkezi Yayınları,2006, s.116

\* 1927’te kırsal nüfus %75,78 ve kent nüfusu %24,22 iken 1960’da bu rakamlar %68,08 (kır) ve %31,92’ye (kent) 1980’de ise %56,09(kır) ve %43,91’e (kent) ulaşmıştır. İnan Özer. “Türkiye’de Kent, Kentleşme ve Kentsel Değişim.” **Dünden Bugüne Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**. Ankara: Nova Basın-Yayın Dağıtım,2006, s.451

<sup>59</sup> İnan Özer. A.g.y., s.449-450

<sup>60</sup> Aktaran; İnan Özer A.g.y., s.455

Özer'in sözünü ettiği dış etmenler ise 1950'lerde Marshall yardımıyla başlayan (tarımda makineleşme dolayısıyla) ama özellikle 1980 sonrasında dünyada esen liberal politikalar eşliğinde Türkiye'de uygulamaya konan 24 Ocak kararları ve ardından gelen ANAP iktidarının siyaset ve ekonomi politikalarıdır:

*"...Bu yaklaşımın özellikle kentli yoksul kitlelere dönük ana hedefi, bu kitlelerin saflarında sınıf bilincinden yoksun ve sermayenin (ANAP'ın) programına ve ideolojisine teslim olabilecek kalabalık gruplar yaratmak olmuştur... Gecekondu'lara dönük tapu tahsis belgeleri, imar afları ve kent planlaması perspektifinden yoksun imar izinleri hızlı kentleşmenin oluşturduğu kentsel rantların yoksul katmanlara intikal etmesinde ve bu doğrultuda çok yüksek beklentilerin oluşmasında önemli roller oynadı. Ücretliye vergi iadesi, fak-fuk-fon gibi uygulamalar, kentli yoksul kitlelerin ekonomik sorunlarının çözümünü işgücü piyasasının dışına taşıyan yeniliklerdi."*<sup>61</sup>

Kentleşmenin nedenleri kadar sonuçları da önemlidir. Bunlardan arsa, alt yapı, ulaşım, konut konularıyla ilgili sorunlar; yatırımların yerinde, zamanında ve yeteri kadar yapılamamasından doğmaktadır. Diğer taraftan kente gelen geniş kitlelerin uyum sorunlarını ifade eden kentle bütünleşme sorunu da vurgulanmalıdır. Kuşkusuz hızlı kentleşmenin yol açtığı gecekondulaşma sorunu da aslında diğer sorunların hepsiyle bağlantılıdır. Kimi özellikleriyle benzerlerinden ayrılan gecekonduyu\* Özer şöyle tanımlamaktadır:

*"Bayındırlık ve yapı kurallarına aykırı olarak, gerçek ya da tüzel, kamusal ve özel kişilerin toprakları üzerine, toprak iyesinin istenç ve bilgisi dışında onaysız olarak yapılan, barınma gereksinimleri devletçe ve kent yönetimlerince karşılanamayan yoksul ya da dar gelirli ailelerin yaşadığı barınak türü."*<sup>62</sup>

Kongar'ın "*kent hukuku dışında gelişen bir yapı*" diye nitelediği terim, Türkiye'de kırdan kente göçün hızlandığı dönemlerde kentlere gelen kesimlerin konut gereksinimini karşılamak amacıyla kendilerine ait olmayan arsalar üzerinde kaçak olarak yaptıkları barınaklardan gelmektedir. Önceleri acele yapılan ve sağlık koşulları açısından uygun olmayan, kır kökenli insanların yaşadıkları bu yapılar için,

---

<sup>61</sup> Korkut Boratav (2005b), A.g.y., s.152-153

\* Gelişmiş ülkelerin büyük kentlerindeki "yoksul mahalleler"i kent merkezinde bulunurlarken, gecekondu'lular büyük kentlerin çevrelerinde yer almaktadır. Emre Kongar (2010) A.g.y., s.570 Ayrıca benzer başka bir oluşumu anlatan yoksulluk yuvalarından da (slum) buradaki insanların köken olarak kentli olmaları ve yoksulluk yuvaları yapıların eski çok katlı apartman tarzında olmalarından dolayı farklıdır. Doğan Bıçkı. "Kentsel Yeniden Yapılanma Çerçevesinde Mekansal Yarıлма, Kentsel Yoksulluk ve Türkiye". **Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**. Ankara: Nova Basın-Yayın Dağıtım,2006, s.487

<sup>62</sup> İnan Özer, A.g.y., s.466

sonraları bu özellikler tanımlayıcı olmaktan çıkmıştır.\* Ataöv ve Osmay gecekondulaşmanın ve buna yönelik çözüm stratejilerinin 1950’lerden itibaren Türkiye’de geçirdiği aşamaları üçe ayırmaktadırlar:

*“İlk dönem ekonomik büyüme politikasının yaygınlaştırıldığı ve sanayileşmenin yaşandığı 1950 ve 1980 yılları arası dönemdir. Ekonomik büyüme ve göç büyük kentlerin hızla büyümesine ve gecekondulaşmasına neden olmuştur. Bu dönemde en önemli kentsel dönüşüm kent çeperindeki boş arazilerin gecekondulaşmasına mahallelerine dönüşmesi ve daha sonra bu mahallelerin sağlıklaştırılması, apartmanlaşarak yeniden yapılandırılması veya temizlenerek farklı nüfus gruplarına yönelik yenilenmesi şeklinde olmuştur. İkinci dönem büyük kentlerin dışa açık liberal ekonomiden ve küreselleşmeden etkilendiği 1980 ve 2000 yılları arasındadır... Bir yandan kent içinde ruhsatlı ve ruhsatsız yapılanma meydana gelmiş, öte yandan yerleşim alanları merkez dışına yayılmıştır. Dönüşüm kent içi konut alanlarının yanı sıra, sanayi, merkez ve kıyı alanlarında da gözlemlenir. Yaşam kalitesi düşmüş ve riskli alanların yenilenmesi, sağlıklaştırılması veya yeniden canlandırılması şeklinde olmuştur. Ayrıca, tarihi değeri olan alanların soylulaştırılarak korunduğu izlenir. 2000’li yıllar, yerel yönetimin özel sektörle işbirliğinin hız kazandığı ve ilk defa ‘dönüşüm’ün strateji olarak tanımlandığı dönemdir. Ancak dönüşüm stratejisi sadece kentsel yenileme olarak tanımlanmış ve bu yaklaşım farklı kent parçalarının farklı kullanımlara dönüştürülmesi için uygulanmaya başlanmıştır.”<sup>63</sup>*

Yoksulluk kavramının bir başka boyutu insani yoksulluktur. İnsani yoksulluk, UNDP tarafından geliştirilen ve bireylerin insanca yaşam olanaklarına sahip olmasıyla ilgilenen yeni bir yoksulluk ölçütüdür: <sup>64</sup>

*“İnsani gelişme kavramını, kişi başı gelir hesaplarının ötesine giderek insan kaynaklarının gelişimini, insanı insan yapan özgürlük, kişilik gibi unsurları ve insanın temel gereksinimlerine ulaşma düzeyini bir arada değerlendirmekte ve böylece kalkınma içindeki insanın rolünü ele almaya çalışmaktadır.”<sup>65</sup>*

UNDP tarafından her yıl hazırlanan insani gelişme raporları üç kıstastan yola çıkılarak hazırlanmaktadır: Refah standardı, eğitim standardı ve sağlık standardı. Refah standardı, kişi başına düşen milli gelirin yerel geçim maliyetlerine uyarlanmasıyla (Satın alma Gücü Paritesi-SGP) hesaplanmaktadır. Eğitim standardı ise iki etkenden yararlanılarak belirlenmektedir. Bunlar yetişkinler arasındaki okuma oranı ve ortalama eğitim süresidir. Son kıstas olan sağlık standardı ise ortalama

---

\* Gecekondulaşma zamanla kendine ait bir “kültürel ortamı” da tanımlar hale gelmiştir. Bu bakımdan mekansal anlamının dışında yüklendiği ve daha çok kente uyum süreciyle beraber gelişen gecekondulaşma kavramı gelişmiştir.

<sup>63</sup> Anlı Ataöv - Sevin Osmay. “Türkiye’de Kentsel Dönüşüme Yöntemsel Bir Yaklaşım.” s.58-59 ([http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2007/cilt24/sayi\\_2/57-82.pdf](http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2007/cilt24/sayi_2/57-82.pdf)) (E.T:14.05.2008)

<sup>64</sup> Coşkun Can Aktan (Ed.). “Dünyada ve Türkiye’de İnsani Yoksulluk”. **Yoksullukla Mücadele Stratejileri**. Ankara: Hak-İş Konfederasyonu Yayınları, 2002, s.1

<sup>65</sup> Sırma Demir. **Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı İnsani Gelişme Endeksi Ve Türkiye Açısından Değerlendirme**. Ankara: Sosyal Sektörler ve Koordinasyon Genel Müdürlüğü, 2006, s.2

yaşam süresi beklentisi ile ölçülmektedir.<sup>66</sup> Endeksin değeri 0 ile 1 arasında olup; değerler 0'a yaklaştıkça insani açıdan daha düşük gelişmişlik seviyesini göstermektedir. 2006 yılı verileriyle Türkiye %0,757 endeks değeri ile orta insani gelişmişlik düzeyinde bulunmaktadır. Rapor kapsamında yer verilen 182 ülke arasında 79. sıradadır.<sup>67</sup>

Yoksulluk her üç bakış açısıyla ele alındığında da olumsuz çağrışımlarla ifade edilmektedir. Aktarılan tanımlarda açıkça görüldüğü gibi bir mahrumiyet, bir olanak eksikliğini içeren yoksulluk, içinden çıkılması gereken bir durumu betimlemektedir.<sup>68</sup> Yoksullar gelir, temel hizmetler, eğitim, toplumsallaşma ve hareketlilik gibi temel niteliklerden gerekli oranda yararlanmadıkları gibi, sürekli olarak şiddete maruz kalmaları ve güven eksikliği açısından da sıkıntı içindedirler.<sup>69</sup> Psikolojik açıdan da kendini gerçekleştirememenin yarattığı bir kimlik bunalımı yaşamaktadırlar.<sup>70</sup>

*“Yoksulluk tek başına bir sorun veya bir sorunun sonucu da değildir.”*<sup>71</sup> Pek çok kaynağı olan ve kendisi de pek çok soruna kaynaklık eden bir olgu olarak tek yönlü çözüm arayışlarıyla başarılı olunamayacağı açıktır. Kavram tüm boyutlarıyla ele alınmalıdır zira sorunlar yüzyılın hızlı değişim sürecinde katlanarak artmaktadır.

### I.2.3. Yükselen Milliyetçilik

2000’li yılların başından itibaren yükselen bir eğilim gösteren milliyetçilik, Türk toplumunun en önemli dinamiklerinden birini oluşturmaktadır. Küreselleşmeye karşı bir tepki olarak milliyetçi hareketlerin çoğalmakta ve sertleşmekte olduğu yolunda görüşler ağırlıkta olmakla beraber Civanoğlu’nun dünyanın pek çok ülkesinde artan bir eğilim gösteren milliyetçi söylemlere ilişkin belirlemesi, küreselleşme bağlamında bir bakış açısı taşımaktadır:

<sup>66</sup> Erkan Özdemir. “Cumhuriyetin 100. Yılına Doğru Değişen Dünyada Sosyoekonomik Açısından Türkiye’nin Durumu ve İzleyebileceği Stratejiler”, **Değişen Dünyada Türkiye’nin Önemi (Uludağ Üniversitesi 1. Ulusal Genç Bilim Adamları Sempozyumu Bildirileri)**. Bursa: Uludağ Üniversitesi Rektörlüğü Kültür Sanat Kurulu Yayınları:7: 385-404, 6-7 Mayıs 2004, s.392-393

<sup>67</sup> “**Human Development Report 2009**” [http://hdr.undp.org/en/media/HDR\\_2009\\_EN\\_Summary.pdf](http://hdr.undp.org/en/media/HDR_2009_EN_Summary.pdf) (E.T: 15.09.2010)

<sup>68</sup> Dilek Hattatoğlu. “Yoksulluk Örtüsünün Arkasında: Bazı Kavramlaştırma Sorunlarına Dair”. **Eğitim Bilim Toplum**. Ankara: Eğitim-Sen Yayınları Cilt:5, Sayı 18 Bahar 2007, s.11

<sup>69</sup> Orhan Türkoğlu. “Türk Toplumunda Yoksulluk Kültürü”. **Yoksulluk Sempozyumu Kitabı**. s.108 (<http://www.deyam.org/>)

<sup>70</sup> Nesrin Kale. “İnsan Hakları Bağlamında Yoksulluk” **Yoksulluk Sempozyumu Kitabı**. s.72 (<http://www.deyam.org/>)

<sup>71</sup> Nazmi Avcı. “Yükselen Bir Değer (!) Olarak Yoksulluk ve Türkiye” **Yoksulluk Sempozyumu Kitabı**. s.130 (<http://www.deyam.org/>)

“... emperyalist ve tekelci sermaye, tahakkümü altında tuttuğu sınıfları bir taraftan sömürürken, bu sömürünün yol açtığı tahribatın sonucu olarak doğabilecek sosyal patlamayı önlemek ve kitleleri kontrol etmek için gerektiğinde faşizmi ve ırkçı-milliyetçi ideolojiyi çeşitli bileşim ve dozlarda kullanabilmektedir. Sosyal adaletsizliğin temeli olan ekonomik eşitsizliği ve sınıfsal farklılıkları örtebilmek için biyolojik, etnolojik, tarihsel çarpıtmalara dayanan yeni ayrımlar yaratabilmektedir. Tüm dünya toplumlarını türdeş bir küresel piyasa etrafında toplayarak tektipleştirmeyi kendi çıkarlarına uygun gören emperyalist sermayenin bir taraftan da kültürel, etnik, bölgesel farklılıklara özgürlük sloganları atmasını bu bakış açısıyla değerlendirmek gerekmektedir.”<sup>72</sup>

Her iki bakış açısının ortak noktası küreselleşmenin bir biçimde milliyetçiliğin yükselmesinde etkili oluşudur. Küreselleşmeyle bu kadar yakın bir ilişki içinde olmasına karşın milliyetçilik olgusunun kendisi küresel değildir. Tersine “*farklı insan topluluklarında ayrı birer süreç sonunda*”<sup>73</sup> ortaya çıkması nedeniyle farklı coğrafyalarda farklı gelişim çizgileri izlemiştir. Çalışmanın bu bölümüne açıklık getirmesi bakımından Copeaux’un tanımları hem açıklayıcıdır hem de toplumlardaki farklı algılayışları ortaya koymaktadır:

“*Milliyetçilik’ sözcüğü, Fransa’daki güncel kullanımda birbirinden çok farklı iki değere işaret etmektedir. İfadesini var olan bir Devlet’te bulan ve kendi tabiyetindekilerin mutlak üstünlüğünü ve bunların başkalarından daha değerli olduğunu vaaz eden bir ideolojiyi kastettiği zaman sözcük negatif bir anlam kazanmaktadır; bu anlamında sözcük aşırı sağın tekelindedir ve ne sol ne ılımlı sağ kamusal söylevlerinde bunu sahiplenirler. Buna karşılık, baskı gören ya da böyle olduğu varsayılan bir topluluğu temsil eden ve bu topluluk ulusal bir yapılanmaya sahip olmadığından özerklik, bağımsızlık ya da dekolonizasyon için mücadele eden bir hareket tarafından kullanıldığı zaman sözcük, bu harekete karşıtlarının gözünde dahi belli bir meşruluk kattığı gibi, pozitif bir anlama sahiptir.*”<sup>74</sup>

Milliyetçiliğin ulus-devletlerin oluşumunda önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir: “*Ulus-devlet şeklinde örgütlenen siyasi iktidarın dayandığı meşruiyet ilkesi olan ulus kavramının içeriği, yüklendiği bu işlevi yerine getirebilecek şekilde milliyetçilik akımı tarafından belirlenir.*”<sup>75</sup> Türkiye’de de ulus-devletin kurulması aşamasında bu düşünceden hareket edildiği ortadadır. Akpınar, Kurtuluş mücadelesinden sonra kurulan cumhuriyetin ideolojisini şöyle açıklamaktadır:

“*1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda, devletin yönetimini eline geçiren kadronun, iki temel anlayışı kurucu ideoloji haline getirdiğini görmekteyiz. Bunlardan birincisi, kurulan devletin, imparatorluk geleneğinden uzaklaştırılarak tek ulusa dayalı bir ulus devlet olması,*

<sup>72</sup> Ahmet Civanoğlu. “**Her Dönemde Yakın Tehlike: Faşizm.**” başlıklı makaleden, s.7 (<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=467>) (E.T:16.10.2008)

<sup>73</sup> Ş.Furkan Şen. **Globalleşme Sürecinde Milliyetçilik Trendleri ve Ulus Devlet.** Yargı Kitabevi,2004, s.70

<sup>74</sup> Etienne Coppeaux. “Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.44

<sup>75</sup> Ş.Furkan Şen. A.g.y., s.42

*ikincisi, batılılaşmayla birlikte toplumun İslami görüntüsünün ve zihniyetinin silinerek, 'laik' ve 'çağdaş' bir toplum yaratılması.”<sup>76</sup>*

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu ideolojisi olmakla beraber Türk milliyetçiliğinin kökenleri 19.yy'ın sonlarında Osmanlı'da biçimlenmeye başlamıştır. Bu dönemde bir yandan Avrupa'da gelişen milliyetçilik hareketlerinin aydınlar üzerindeki etkisi öte yandan Osmanlı'nın içinde bulunduğu durumdan, imparatorluğun Türk ve Müslüman unsurlarından kurulu bir oluşumla aşılacağı görüşü Tanzimat'tan itibaren Türkçülüğün gelişmesine neden olmuştur. Bu noktada dönemin koşulları dikkate alınmalıdır; savaştan ve işgalden yeni kurtulmuş bir ülke olarak Türkiye'de, milliyetçiliğe ortam yaratan her koşul bulunmaktadır. İmparatorluğun geniş sınırlarından sonra topraklarının Anadolu'yla sınırlanmış olması, bu coğrafyada eskiden ümmet çatısı altında kendisine yer edinmiş Kürtler, Lazlar, Çerkezler<sup>77</sup> gibi pek çok Müslüman grubun bulunması, bunların dışında kalan ancak imparatorluk döneminde gayrimüslim olarak nitelenen azınlıklar, kaybedilen topraklarda kalan Müslüman Türkler, Şen'in sözleriyle birebir örtüşmektedir:

*“Kendi ulusal varlığına ait toplulukların ulusal sınırlar dışında kalması ve bunların ulusal kimliklerden ötürü baskı altında olmaları ya da ulusal sınır içinde farklı etnik toplulukların bulunması ve bunların ulus-devlet içindeki konumları milliyetçi duygunun yükselmesi için uygun bir zemin oluşturmaktadır.”<sup>78</sup>*

Milliyetçiliğin yalnızca ulus-devletin oluşumunda bir işlevi olduğunu düşünmek yanlış olacaktır. Dolayısıyla Baydur'un “ulus olma aşamasına varma çabasının hem bir ürünü, hem de ideolojik aracı”<sup>79</sup> olarak tanımladığı milliyetçiliğin bu ideolojik işlevi, ulus-devlet var oldukça, devamlılık (bekası)\* ve çıkarların korunması adına sürmekte, sürdürülmektedir:

*“Milliyetçilik akımları, ulus-devletlerin ortaya çıkan ulusal kimlik anlayışının dışında düşünülemez. Ortak geçmişe, dile, dine, kültürel özelliklere ve ortak bir hedefe sahip toplulukların önce ulusal kimliklerini oluşturması ve sonra da bu kimliklerin korunması, güçlendirilmesi, dış dünyaya karşı savunulması gerekiyor.”<sup>80</sup>*

<sup>76</sup> Alişan Akpınar. “Türkiye’de Neler Oluyor: Bir Basitleştirme Denemesi” adlı makalesinden s.1 (<http://www.bgst.org/keab/aa20070518.asp>) (E.T:16.10.2008)

<sup>77</sup> Birsen Gökçe. **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Toplumsal Kurumlar**. Ankara: Savaş Yayınevi,2004, s.262

<sup>78</sup> Ş.Furkan Şen. A.g.y., s.74

<sup>79</sup> Aktaran; Ş.Furkan Şen. A.g.y., s.71

\* Beka kavramı için Bkz. Ahmet Bekmen. “Türk Milliyetçiliği: Var Kalmanın Teyakkuz Hali”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.329

<sup>80</sup> Onur Öymen. **Ulusal Çıkarlar Küreselleşme Çağında Ulus-Devleti Korumak**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005, s.37

Milliyetçiliğin Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi ideolojisi içindeki konumu tek partili dönemden başlayarak açıkça ortaya konmuştur: *“Milliyetçilik, CHP'nin ilk açıklanan ilkelerinden biriydi... 1927 tarihli CHP Nizamnamesi'nde ilk kez partinin cumhuriyetçi, halkçı ve milliyetçi olduğu zikredilmiştir.”* Ayrıca Koçak bir dönüm noktası olarak nitelediği Anayasa değişikliği (1937) ile *“bu ilkelerin sadece partinin ilkeleri olmaktan çıkarılarak, aynı zamanda devletin ilkeleri haline de getirildiğini belirtmekte; böylelikle Milliyetçi olmak bu süreç içinde, devletin ve dolayısıyla da her türlü iktidarın siyasal görüşlerini buna göre düzenlemelerini zorunlu”* hale getirdiğini iddia etmektedir.<sup>81 \*</sup>

Copeaux'un Türkiye'de resmi ideoloji olarak milliyetçiliğin doğallaştırıldığı yönündeki görüşlerini<sup>82</sup> Kırımlı daha ileri götürerek, milliyetçiliğin Türkiye'de neredeyse bir tabu haline geldiğini ve *“milli olanı reddetmek içinse ağır bir bedel ödenmesi”* gerektiğini savunmaktadır.<sup>83</sup> Dolayısıyla Türkiye'de neredeyse tüm siyasal düşüncelerin temel dayanaklarından birisini milliyetçilik oluşturmaktadır. Böylece Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi ideolojisi bir kısır döngü biçiminde kendisini sürekli yeniden üretebilmektedir:

*“...Her türlü Türk milliyetçiliği tezahürünün kendisini Atatürk'ün milliyetçilik anlayışı ile temellendirmeye, meşrulaştırmaya ve güçlendirmeye çalışmasıdır. Bu, Kemalist ideolojinin yegâne meşru siyaset zemini sağladığı genellemesinin, aslında yalnızca özel bir konudaki alt basamağını oluşturur. Özel alan genel alandan beslenir, ama aynı zamanda da geneli güçlendirir ve yeniden üretir. Bu bakımdan ayrılmazdır.”*<sup>84</sup>

Kuşkusuz sırtını milliyetçilik temeline dayamış siyasal oluşumların başında Milliyetçi Hareket gelmektedir. Pek çok yazarın Kemalist anlamdaki Türk milliyetçiliğinden farklarını ortaya koydukları Milliyetçi Hareket, gerek Osmanlı'nın son dönemlerinde gerek milli mücadele döneminde ve gerekse Cumhuriyet'in ilk yıllarında resmi ideolojiye yakın bir çizgi izlemiş olsa da ilerleyen dönemlerde milliyetçilik kavramı üzerindeki anlaşmazlıklar derinleşecek ve sertleşecektir:

---

<sup>81</sup> Cemil Koçak. “Kemalist Milliyetçiliğin Bulanık Suları”. **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.38

\* 1982 Anayasası, milliyetçiliği bizzat “Atatürk milliyetçiliği” biçiminde ifade etmektedir. Cemil Koçak. A. g. y., s.42

<sup>82</sup> Etienne Coppeaux. A. g. y., s.45

<sup>83</sup> Umut Kırımlı. “Türkiye'de Gayri-resmi ve Popüler Milliyetçilik”. **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.706

<sup>84</sup> Cemil Koçak. A. g. y., s.37

“1920’lerin ikinci yarısında oluşmaya başlayan ve 1930’larda giderek netleşen ‘Kemalizm’ batıcı lâik yönü ağır basan entellektüellerin katkılarıyla yeni bir milliyetçilik ve modernleşme anlayışı yaratmıştır. Nitekim 1931 ve 1935 CHP programlarıyla resmileşen milliyet anlayışı, dil ve kültür birliği ile bir ülkü etrafında toplanmayı içeriyordu. Milliyetçilik ise millî birliği sağlamayı ve yeni Cumhuriyeti korumayı temel almaya başlamıştı. Biraz da konjektörün zorlamasıyla, bağımsızlığın ve sınırların korunması hemen hemen tek nihai hedef gibi görünüyordu. Türk milliyetçiliğinin önemli bir parçası olan Anadolu dışındaki Türklerle ilgilenmek, kültür birliğini ve dayanışmayı geliştirmek şeklindeki ‘Turan idealleri’ gözle görülmez olmuştu. Milliyetçilik anlayışının bir diğer önemli parçası olan din olgusu için de aynı şey geçerliydi. Bunlara son olarak Osmanlı devrinin yok sayılması da eklenmiştir.”<sup>85</sup>

Uzun bir süre kendine siyasi ortamda yer bulamayan sağ milliyetçi eğilimler 20.yy.’ın başından itibaren farklı siyasi partiler aracılığıyla ve çeşitli yayın organlarıyla seslerini duyurmuşlardır. Milliyetçi-muhafazakâr bir siyasi anlayışla kurulan partiler arasında Millet Partisi, Cumhuriyetçi Millet Partisi, Türkiye Köylü Partisi ve Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (1958) bulunmaktadır. Bu oluşum, 1964’te partiye katılan Alparslan Türkeş’in 1965 yılında genel başkan seçilmesinin ardından 1969’da “Milliyetçi Hareket Partisi” adını almıştır. Türkeş tarafından ortaya konulan ve milliyetçi hareketin ideolojisini oluşturan “9 Işık” doktrininin\* açıklanması da bu döneme rastlamaktadır. Sağ milliyetçi hareket, siyaset sahnesi dışındaki oluşumlarla da örgüt yapısını güçlendirmiştir. Bunlar arasında Milli Türk Talebe Birliği önemli bir etkinliğe sahip olsa da en yaygın ve bugün de varlığını sürdürmekte olanı Ülkü Ocakları’dır. 12 Eylül darbesinde diğer partiler gibi kapatılana kadar MHP, parlamentoda iki defa Milliyetçi Cephe hükümetleri dönemlerinde yer almıştır.<sup>86</sup> 1980 darbesinden en çok etkilenen kesim olduklarını iddia eden sağ milliyetçiler; 1990’ların sonunda en yüksek oy oranlarını alarak iktidar koltuğunda hak sahibi olmuşlardır.\*\* Aydın, milliyetçiliğin bu yükselişini,

<sup>85</sup> “Geçmişten Günümüze Türk Milliyetçiliğinin Tarihi Gelişim Süreci” adlı yazıdan. s.1  
(<http://www.ulkucaklari.org.tr/uh/tarhc/glsm.htm>) (E.T:20.10.2008)

\* 9 Işık’ın bileşenleri şunlardır: Milliyetçilik, Ülkücülük, Ahlakçılık, Toplumculuk, İlimcilik, Köycülük, Hürriyetçilik ve şahsiyetçilik, Gelişmecilik ve halkçılık, Endüstricilik ve teknikçilik.  
([http://tr.wikipedia.org/wiki/9\\_I%C5%9F%C4%B1k\\_Doktrini](http://tr.wikipedia.org/wiki/9_I%C5%9F%C4%B1k_Doktrini)) (E.T:20.10.2008)

<sup>86</sup> “Türk Milliyetçiliğinin Partileşme Süreci” başlıklı yazıdan, s.1  
(<http://www.mhp.org.tr/partimiz/tarihce.php>) (E.T:20.10.2008)

\*\* 1991-1995 döneminde MÇP adıyla etkinlik gösteren MHP’nin mecliste izlediği “uzlaşmacı” politikalara karşı çıkan ve başlarını Muhsin Yazıcıoğlu’nun çektiği bir grup partiden ayrılarak 1993’te Büyük Birlik Partisi’ni kurmuştur. Bu grubun partiden kopuş sürecinde iddiaları şunlardır: “DYP-SHP Hükümeti’ne verilen hadsız-hudutsuz destek, Milliyetçi Hareket’in otuz yıllık siyasi birikim ve geleneklerini hiçe sayan, ülkücü dünya görüşünün tüm dinamiklerini göz ardı eden, SHP’nin içinde barındırarak Meclis’e taşıdığı HEP’in TBMM’de sergilediği tavırlar karşısında bile sessiz kalan, Çekiç Güç oylamalarında sürekli ‘evet’ oyu veren bir MÇP icraatı...” “Gelenekten Geleceğe, Yeni Oluşum’dan Büyük Birlik Partisi’ne...” başlıklı yazıdan, s.1  
(<http://www.bbp.org.tr/portal/index.php?doc=tarihce>) (E.T:20.10.2008)



1970’lerde başlayan ancak özellikle 12 Eylül sonrasında komünizme karşı önlem olarak kullanılan “Türk-İslam” sentezinin iki kolundan biri olarak desteklenmesiyle açıklanmaktadır:

*“...Devletin bu etkisiyle küçük bir sekte dönüşen, misyonunu ve bir kısım kadrolarını İslamcı harekete kaptıran MHP, bir müddet sonra kendisine yeniden gereksinim duyulmasıyla tekrar büyütülecekti. Sol hareket ezilmiş, ancak ondan çok daha büyük ve silahlı bir Kürt hareketi ortaya çıkmış ve bu durum MHP’nin ve ideolojisinin büyütülmesine tekrar gereksinim duyurmuştu. SSCB’nin [Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği] dağılması sonrasında devlet politikası olarak depreşen Turan hayalleri de bu gereksinimi artırmıştı. Kendisine biçilen sınırları aşip rejim için tehlike olmaya başlayan İslamcı harekete karşı bir toplumsal manipülasyon aracı olarak ona duyulan gereksinim de MHP’yi büyüten üçüncü faktör olmuştu. Sonuçta eğitim politikasından asker uğurlamalarına, cenaze törenlerinden gazete manşet ve yorumlarına varana kadar milliyetçilik ülkeye egemen kılınacak ve bundan en yüksek siyasi rantı da MHP elde edecekti. Bu süreç milliyetçi pasifikasyonun ülkeyi teslim aldığı 1999 seçimlerinde taçlandırılmış, sol versiyonu da dâhil milliyetçilik hükümet olmuştu.”<sup>87</sup>*

Milliyetçilik yalnızca sağ siyasetlerin tekeli altında değildir. Türkiye’de neredeyse tüm siyasi oluşumlarda milliyetçi söylemlere rastlamak mümkündür. Bunun da ötesinde başta devletin kurucu ideolojisini hayata geçiren siyasi parti olarak CHP’nin de (zamanla daha solda bir parti olarak algılanmasından kaynaklanan) etkisiyle sol görüşlerin de kullandığı ve benimsediği bir olgudur. Milli mücadelenin düşünsel altyapısını oluşturan Türkçü ve İttihatçı gelenek, milliyetçi söylemin kökenleri hakkında ipucu vermektedir.<sup>88</sup> Türkiye’de varlık gösteren sol söylemler, önceliği milli konulara vermiş, anti-empyralist söylemlere vurgu yaparak bu yönüyle de Kemalist ideolojiye yaklaşmıştır: “...altmışlar ve yetmişlerdeki mücadele, aslında ikinci Kurtuluş Savaşı’dır ve ilkinin üzerinde yükselmektedir ve onu tamamlamak amacındadır.”<sup>89</sup> Aydın, Türk solunun milliyetçilik bağlamında, Milli Demokratik Devrim (MDD) ve Sosyalist Devrim (SD) olarak ayrıldığını belirtmekte; MDD’cilerin yayın organlarında bu doğrultuda bir politika izlediğini söylemektedir. Sol görüş içinde bu bakış açısı; sosyalist devrimden önce milli devrim görüşünü benimsemiştir.<sup>90</sup>

İlerleyen dönemlerde de Türk solunda milliyetçi söylem gerek gittikçe merkeze kayan CHP (ve devamında DSP)’de ve gerekse daha uçta görülen İP’te ağırlıklı olarak yer almıştır. Bir yandan Doğu Perinçek’in sol bir içerikle doldurduğu

<sup>87</sup> Erdoğan Aydın. A.g.m., s.1

<sup>88</sup> Suavi Aydın. “Sosyalizm ve Milliyetçilik: Galiyefizm’den Kemalizm’e, Türkiye’de ‘Üçüncü Yol’ Arayışları”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.442

<sup>89</sup> Cemil Koçak. A. g. y., s.42

<sup>90</sup> Suavi Aydın. A. g. y., s.460

milliyetçi siyaseti<sup>91</sup>, öte yandan da Ecevit'in gittikçe halkçılıktan kopan milliyetçi bakışı, sol içinde milliyetçiliğin varlığını sürdürmesini sağlamıştır. Son yıllarda ise sol milliyetçilik daha çok ulusalcılık kavramıyla ifade edilmektedir.

2004 yılı ise Türkiye'de milliyetçilik ve sol söylemler etrafında farklı bir oluşuma sahne olmuştur. "Kızıl Elma\* Koalisyonu" olarak adlandırılan bu oluşumu Gürpınar şöyle tarif etmektedir: "...sağ ve solun çeşitli unsurlarının aynı refleks ve duyarlılıklardan hareketle sadece birbirine yakınlaşması değil ama tekleşmesi, birbirlerine entegre olması". Gürpınar bu oluşumu için dünyanın tek kutuplu olmasına yani "dünyada (marjinal Küba ve Kuzey Kore dışında) sosyalizmin yaşayan ve ciddi bir alternatif oluşturan siyasal-iktisadi bir model"i kalmamasına bağlamaktadır.<sup>92</sup> Bu birlikteliğin temeli ise anti-emperyalizme dayanmaktadır. Zira ABD'nin Irak'ı işgali ve Türk askerlerinin Irak'a yollanması olasılığı sorunlarıyla daha da su yüzüne çıkan bu ittifakı Özaktaş şöyle değerlendirmektedir:

*"Kamuoyu tarafından çok da sıcak karşılanmayan IMF destekli ekonomik ve sosyal programlar, Kıbrıs'ta BM inisiyatifinde gelişen federal çözüm arayışları, AB'nin Türkiye'deki siyasi reform sürecini denetleme yaklaşımı ve hatta AKP Hükümetinin kontrolü dışında gelişen Amerika'nın Ortadoğu politikası gibi konularda muhalif bir pozisyon almışlardı. Temel söylemleri 'emperyalist dış güçler'in (özellikle AB'nin) Türkiye'yi bölme amaçlı gizli gündemleri ve uzun vadeli stratejileri üzerine kuruluydu."<sup>93</sup>*

Bu noktada Irak işgalinin sonuçlarını ve Türkiye'nin özel koşullarını açmakta yarar vardır. Özellikle işgal sonrasında Irak'ta kurulan devletin başına uzun yıllar Kürt hareketinin temsilcilerinden biri olan Talabani'nin seçilmesi, Türk milliyetçiliği açısından bir başka tehlikenin yeniden gündeme gelmesi biçiminde algılanmıştır. Fatih Yaşlı, durumu şöyle açıklamaktadır:

*"Her ne kadar Talabani'nin devlet başkanı seçilmesi ile ve ardından yaptığı açıklamalarla zayıflamış gibi görünse de Irak'ın kuzeyinde bir Kürt devletinin kurulma ihtimali her zamankinden*

---

<sup>91</sup> Bağış Erten. "Doğu Perinçek". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.467

\* Aktaş, Kızıl Elma Koalisyonu'nu şöyle tanımlamaktadır: "Türklerin yaşadıkları bölgeye göre batı yönünde ulaşılması gereken bazen bir belde, bazen de bir ülkedeki taht veya mabet üzerinde parıldayan veya dünya hakimiyetini temsil eden som altından yapılmış kızıl renkli altın bir yuvarlak ya da top olarak tanımlanıyor kızılalma... Bu nedenle birbirinden farklı görüşlerin bir araya gelip ulusal temelde yakınlık gösterilmesi de böyle adlandırıldı..." Erdoğan Aktaş. 29 Ağustos 2003 tarihli **Yakın Plan** Programın metinlerinden. s.1

(<http://www.ntvmsnbc.com/news/231426.asp>) (E.T: 05.12.2006)

<sup>92</sup> Doğan Gürpınar. "Kızılalma Koalisyonu, Ulusalcılık, Milliyetçilik ve Merkezilik" adlı yazısından, s.1 ([http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=5479](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5479)) (E.T:05.12.2006)

<sup>93</sup> Hakan Özaktaş. "Türkiye'de Milliyetçilik Nasıl Güç Kazanıyor?" adlı makalesinden, s.118 (<http://www.kibrisyazilari.org/yazi/turkiyede-milliyetcilik-nasil-guc-kazaniyor>) (E.T:20.10.2008)

daha güçlü bir şekilde önümüzde duruyor. Daha zayıf olan, ancak hiç kimsenin aklından geçirmeden edemediği ihtimal ise bu devletin kuruluşundan sonra Türkiyeli Kürtlerin de bu devlete iltihak etmeyi isteyecek olabilmeleri. İşte bu ihtimal, Iraklı Kürtlere ABD'nin verdiği destekle, İsrail'in bölgedeki faaliyetleri ile ve AB'nin Türkiyeli Kürtlerle olan iyi ilişkileri ile birleştirildiğinde Kürtlerin 'içimizdeki hainler' olarak algılanışlarına ve Yahudileştirilişlerine uygun düşünsel ve politik zemini de sağlıyor. Kuşkusuz bunda Kürt hareketinin kendisini giderek daha 'sivil toplumcu' ve böylelikle daha politik bir şekilde inşa ediyor oluşunun ve bir yandan AB vesilesiyle liberalleşirken, bir yandan da Kuzey Irak vesilesiyle milliyetçileşmesinin de büyük etkisi var. Artık söz konusu olan basitçe iki silahlı gücün çarpışması değil. Söz konusu olan giderek politize olan ve kitleselleşen iki milliyetçilik."<sup>94</sup>

Öte yandan askeri anlamda bittiği iddia edilen PKK'nın terör eylemlerinin canlı bombalarla şehirlere ve batıya taşınması ve seçim sistemindeki %10'luk barajın bağımsız adaylarla aşılaraq Kürtlere siyasi arenada temsil kabiliyeti sağlanması da diğer etkenlerdir. Dolayısıyla bu ortamda Türk milliyetçiliğinin karşısında yükselen bir Kürt milliyetçiliğinden de söz edilmesi gerekmektedir. Resmi ideolojinin Kürtlere yaklaşımını asimilasyonist olarak niteleyen Bora, şu açıklamayı getirmektedir: "*Resmî milliyetçilik bu konuda asimilasyonisttir. Yani soyca, etno-kültürel olarak Türk saymadığı toplulukların, Gökalpçi anlayış çerçevesinde, Türk kültürü tarafından asimile edilmesi ve Türk davasına, Türk devletine sadakat göstermesi koşuluyla Türk sayılması.*"<sup>95</sup>

Kürt milliyetçiliğinin kökenleri 19. yy.'ın sonlarına dayansa da radikalleşmesi Cumhuriyet yıllarına rastlamaktadır. Kanlı biçimde bastırılan bazı ayaklanmalardan sonra 1959'a kadar "*derin dondurucuya giren*"<sup>96</sup> Kürt milliyetçiliği çok partili hayata geçiş ve Demokrat Parti iktidarı dönemlerinde rahatlasa da 27 Mayıs'la gelen asker baskısı kendini yoğun biçimde hissettirmiştir. Bu dönemden sonra Kürt milliyetçiliği çoğunlukla sol ideolojiler içinde yer bulmuştur. 12 Eylül ve izleyen süreçte ise Kürt milliyetçiliğini temsilen -ancak Ortadoğu'ya çekilerek- varlığını koruyabilen PKK, bir terör örgütü olarak militan eylemlerine hız vermiştir.<sup>97</sup>

1984-1997 arasında 4239 güvenlik görevlisi, 4276 vatandaş ve 20822 PKK'lı ölmüş, 753 köy ve 1535 mezra güvenlik gerekçesiyle boşaltılmıştır.<sup>98</sup> Uzun yıllar "olağanüstü hal" uygulaması neden olan çatışmalar, bölge ekonomisine de büyük zarar vermiş, ticaret hayatı bitme noktasına gelmiş, işsizlik oranı %40'a ulaşmıştır.

<sup>94</sup> Fatih Yaşlı. "Yükselen Milliyetçilik: Eksik Parça Tamamlanıyor mu?" adlı makalesinden, s.3 (<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=24>) (E.T:20.10.2008)

<sup>95</sup> Fatih Yaşlı. A.g.m., s.3

<sup>96</sup> Baskın Oran. A.g.y., s.876

<sup>97</sup> Hamit Bozarlan. "Kürd Milliyetçiliği ve Kürd Hareketi (1898-2000)". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.859-861

<sup>98</sup> Emre Kongar. (2010) A. g. y., s.297

Oran, askeri çevrelerce “düşük yoğunluklu çatışma” olarak anılan, ilan edilmemiş bu iç savaşı çözmeye 12 Eylül ve sonrası yönetimlerin büyük sorumlulukları olduğunu altını çizmektedir:

*“1980’lerde devlet, Kürtleri bir ‘Türk boyu’, Kürt sorununu da yalnızca ‘PKK terörü’ olarak algıladı. Teröristlerin, İran-İrak savaşından yararlanarak yurtdışında üslenmeleri ise, bu büyüyen sorunun yalnızca ‘dış mihrakların tahriki’ olarak yorumlanmasını ve dolayısıyla rejimin aklanmasını kolaylaştırdı. Devlet, ‘güvenlik sorunu’nun yanısıra, bölgenin az gelişmişliğinden kaynaklanan bir ‘sosyo-ekonomik’ sorundan başkasını kabul etmedi ve önlemler de buna uygun olarak sürdürüldü. Bu önlemler, terörün bastırılması ve Kürtçe’nin yasaklanması çabalarından öteye gidemedi.”<sup>99</sup>*

1990’lar ise Kürtler’in milliyetçi temele dayalı HEP (Halkın Emek Partisi) DEP (Demokrasi Partisi) ve HADEP (Halkın Demokrasi Partisi) gibi siyasi partiler kurarak ve başka partilerin listelerinden seçilerek meclise girdikleri yıllardır. Adı geçen partilerin hepsi Anayasa Mahkemesi’nce kapatılmış, bazı milletvekilleri tutuklanmıştır. 2000’li yıllar ise Kürt milletvekillerinin bağımsız aday olarak meclise girdikleri ve siyasi ortamda ifade şansı buldukları bir dönem olmuştur. Diğer taraftan 1993’te doruğuna çıkan PKK terörü 1994’ten sonra durulmuş, sonra askeri olarak yenilmiştir. Ancak bunun verdiği rahavet içinde uygulanan çözümler; Güneydoğudaki çocukların Tatilya’ya ve Ankara Atakule’ye götürülüp gezdirilmesi, spor takımlarına yardım yapılması, doğu ve güneydoğuda konserler verilmesi gibi göstermelik olaylarla sınırlı kalmıştır.<sup>100</sup> PKK terörüyle ilgili en vurucu gelişme kuşkusuz örgütün lideri Abdullah Öcalan’ın 16 Şubat 1999’da yoğun diplomatik manevralarla ve ABD’nin katkısıyla yakalanmasıdır. Son yıllarda ise yeniden yükselen milliyetçi söylemler bağlamında PKK terör eylemleri de artmıştır. Buna karşılık Türk Silahlı Kuvvetleri’nce Aralık 2007, Şubat ve Ekim 2008 dönemlerinde karadan ve havadan olmak üzere gerçekleştirilen operasyonlar da milliyetçiliğin ve şiddetin dozunu tırmandırmıştır.\*

Resmi ideoloji tarafından azınlık kapsamında değerlendirilmeyen Kürt milliyetçiliği bu tarz bir görünüm sergilerken Türkiye’de Lozan Antlaşması çerçevesinde azınlık statüsünde sayılan Hıristiyan ve Museviler<sup>101</sup> (gayrimüslimler) ’de farklı bir durum gözlenmektedir. Bora, bu grupların resmi ideolojinin kültürel

<sup>99</sup> Baskın Oran. A. g. y., s.23-24

<sup>100</sup> Baskın Oran. A.g.y., s.222-225

\* Kürtlerle ilgili son dönemde kayda değer bir gelişme, TRT tarafından kurulan TRT 5’le Kürtçe yayının hayata geçirilmesidir.

<sup>101</sup> Birsen Gökçe. A.g.y., s.261-262

kimlik oluşturma adına yaptıkları karşısında takındıkları tutumu şöyle ifade etmektedir: “... gayri-müslim azınlıklar da, önsel olarak Türk sayılma ‘kazanımı’ ile bu statüyü yitirmemek için kimliğini dönüştürme zorlaması arasında kaldılar.”<sup>102</sup> Dolayısıyla adı geçen azınlıklar genellikle resmi ideolojiyle iyi geçinme yoluna gitmişler ve zaman zaman aşırı sağda yer alan Türk milliyetçilerinin hedefi durumuna gelmişlerdir.\* Bu azınlıklardan ilki olan Yahudiler içinde kendini gösteren milliyetçilik akımı siyonizmdir.\*\* Türkiye’de küçük çaplı bir etkinliği olan siyonizmin, tırmandığı dönem Varlık Vergisi’nin (1942) uygulamaya konulmasıyla yaşanmıştır. Bir başka azınlık olarak Rumlar’ın çoğunluğu ise nüfus mübadelesi (1923) döneminde Yunanistan’a gitmek zorunda bırakılmıştır. İstanbul’da kalan kesim için birçok kaynak daha çok cemaat tanımlamasını kullanmaktadır: “İstanbul’daki Rumların yegâne siyasi önemi Türk-Yunan ilişkilerinde bir başlık olmaktan kaynaklanır artık (...) Kültürel üretimde de İstanbul cemaati yeni rejimin eğitim ve kültür alanındaki müdahaleci tutumu nedeniyle zayıflar ve önemini kaybeder.” Kıbrıs meselesinin yaşanması ise Rumlar’ın göç edişini hızlandıran bir etken olmuştur.<sup>103</sup> Azınlıklar içinde belirgin biçimde farklı bir konumda olan, Ermeniler olmuştur. Bora, Ermeni milliyetçiliğini ikiye ayırmaktadır. Türkiye dışında başlıca üç siyasi parti çevresinde örgütlenmiş olan Ermeni milliyetçiliği, 1918 ve 1920 yılları arasında varlık gösteren ilk Bağımsız Ermeni Cumhuriyeti’nin ardından Ermenistan’ın Sovyetler Birliği’nce ilhak edilmesi sonucunda uzun süre diaspora\*\*\* siyaseti izlemek zorunda kalmıştır. Bu süreçte Ermeni milliyetçiliğinin başlıca söylemlerini Türkiye karşıtlığı ve 1915 Soykırım iddiaları oluşturmaktadır. Bora Türkiye Ermenileri’ni ise şu sözlerle değerlendirmektedir: “Türkiyeli Ermeniler [de] devletlerine bağlı ‘iyi vatandaşlar’ olduklarını ispatlama çabasına giriştiler. Türkiye karşıtlığı üzerine kurulmuş hareketlerde yer almadıkları gibi bu tür

---

<sup>102</sup> Tanıl Bora. “Ekalliyet Yılları...Türk Milliyetçiliği ve Azınlıklar”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.912

\* Trabzon’da 5 Şubat 2006’da öldürülen Santa Maria Aziz Meryem Katolik Kilisesi Papazı Andrea Santoro ve 19 Ocak 2007’de öldürülen Gazeteci Hrant Dink cinayetlerini bu bağlamda değerlendirmek gerekmektedir.

\*\* Siyonizm; “XIX. yüzyıl sonlarında çeşitli ülkelerde Yahudilerce ortaya atılan, Filistin’de bağımsız bir Yahudi devleti kurmayı amaçlayan akım.” olarak tanımlanmaktadır. (<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=284570>) (E.T:23.10.2008)

<sup>103</sup> Tanıl Bora. (2003) A. g. y., s.923

\*\*\* Diaspora sözcüğü TDK tarafından şöyle tanımlanmaktadır: “Herhangi bir ulusun veya inanç mensuplarının ana yurtları dışında azınlık olarak yaşadıkları yer.” (<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=92666>) (E.T:23.10.2008)

*hareketleri zaman zaman protesto ettiler. Bu bir yaşam stratejisiydi.”<sup>104</sup> Ancak 2000’li yıllarla beraber Türk milliyetçiliğindeki artışa paralel olarak azınlıklara karşı yapılan eylemlerde artış gözlenmektedir. Kızıl, Türkiye’nin “ötekisini” bulduğu bu dönem hakkında şu yorumu yapmaktadır:*

*“Ötekini yaratan ve onun üzerinden siyaset yapan bir milliyetçi ideoloji, etnik temelli çatışmaları körüklemekte, hoşgörüsüzlüğü, rekabeti içselleştirmekte, saygı zeminini ortadan kaldırmaktadır. Ekonomik yönelimlerin de desteklediği bir milliyetçilik sistemi, anti-demokratik paralel devlet örgütlenmelerini ortaya çıkarmakta, mafya ile siyaseti iç içe geçirmekte, toplumun bir arada yaşama kapasitesini yok etmekte ve insanların geleceğini çalmaktadır.”<sup>105</sup>*

Türkiye’de farklı kültürlere tahammül etmekte zorlanan hatta kimi durumlarda olayları cinayet ya da linç gibi vahşi boyutlara taşıyabilen bir milliyetçilik anlayışının hızla yayılmakta olduğu ortadadır. Kitleleri kolayca eyleme geçirebilme özelliğiyle bunun ne kadar tehlikeli olduğu yaşanan pek çok olayla sınanmıştır. Demirler, “...milliyetçi ideolojinin, konjonktürel olarak komünizm, irtica, Kürtler, gayrimüslümler olarak ifade bulan tehditler karşısında birlik ve bütünlüğe çağıran bir ideoloji olarak önemli bir referans kaynağı teşkil ettiği”<sup>106</sup> ni söylemektedir. Oysa bugün geldiği noktada milliyetçilik, farklılıkları kabullenmek yerine dışlamayı, birlik yerine ayrımcılığı vurgulayan bir söylem olarak, birlikte yaşam kültürünü yitiren hoşgörüsüz bir toplum yaratmada başat rolü üstlenmektedir.

#### **I.2.4. Muhafazakârlaşan Türkiye ve “Muhafazakâr Demokrasi”si**

Türk toplumunun, genel itibariyle muhafazakâr bir nitelik taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Türkiye’de muhafazakâr eğilimlerin ve bunların toplumsal yaşamdaki göstergelerinin yoğun olarak arttığı bir dönem 2002 seçimleri sonrasında AKP’nin tek başına iktidara gelişiyle yaşanmıştır. Bu süreci ayrıntılandırmadan önce kavramı tanımlamak ve Türkiye’de bu eğilimi besleyen tarihsel yapıyı anlamak gerekmektedir.

Belge; muhafazakârlığı “...bildiğimiz dünyanın bildiğimiz biçimde devam etmesini sağlamaktan yana tavır almak” olarak tanımlamaktadır.<sup>107</sup> Muhafazakârlıkla

<sup>104</sup> Tanıl Bora. (2003) A. g. y., s.921-922

<sup>105</sup> Çağhan Kızıl. “Ulus Devlet ve Milliyetçilik” adlı makalesinden, s.7  
(<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=314>) (E.T:16.10.2008)

<sup>106</sup> Derya Demirler. “Milliyetçilik Nasıl Bir Çimento?” adlı makalesinden, s.1  
(<http://www.bgst.org/keab/dd20070623.asp>) (E.T:16.10.2008)

<sup>107</sup> Murat Belge. “Muhafazakârlık Üzerine”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5.Cilt Muhafazakârlık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.93

ilgili tanımların ortak özelliği kavramın bir ideolojiden çok bir duruş, tavır olarak kabul edilmesidir. Değişim ve yenilik kavramlarına “karşı duruşu” anlatan muhafazakârlığın oluşma süreci toplumsal yaşamda büyük değişimlerin gerçekleştiği 18. ve 19 yy.’lara rastlamıştır. Liberalizm, sosyalizm ve milliyetçiliğin geliştiği bu yüzyıllar, dünya tarihinin dönüm noktaları olan Fransız Devrimi ve sanayileşmenin de yaşandığı bir dönemdir. Dursun, bu dönemin muhafazakârlıkla bağlantısını şöyle kurmaktadır:

*“Bir tutum ve düşünce olarak muhafazakârlığın ortaya çıkışında üç etkenin olduğuna inanılmaktadır; Fransız İhtilali’nin devrimci siyasi pratiği, sanayi toplumu ve aydınlanma akılcılığı. Ayrıca devrimci ütopyik sosyalist hareketler etkeni de buna eklenmelidir. Söz konusu etkenler yerleşik geleneksel, toplumsal, siyasi ve kültürel yapıları tepetlak etmiş, köklü değişimlere neden olmuştur.”<sup>108</sup>*

Değişimler toplumlarda travma yaratır zira insan da dâhil olmak üzere her varlık temel içgüdüğü gereği değişime kuşkuyla yaklaşmaktadır. Ortaya çıkan olumsuzlukların kaynağı olarak da bu değişimleri görmektedir. Bu koşullar altında yerleşik kültüre ait geleneklere bağlı kalmayı çözüm yolu olarak değerlendirmektedir. Bora muhafazakârlığın eskiyi savunan bir duruş olmasına karşı kendini sürekli yenileyebilen yapısına da dikkat çekmektedir. Bu bakış açısından hareketle muhafazakârlığın modernizmle ilişkisini tartışmaya açan Bora, muhafazakârlığı “modernizmin zıddı değil, sürekli refakatçisi” olarak açıklamaktadır.<sup>109</sup> Muhafazakârlığın bu özelliği onun dönemin koşullarına göre kendini değiştirebilen bir yapı göstermesiyle kanıtlanmıştır.

Neo-liberal ideolojiyle eklemlenmesi ise muhafazakârlığın günümüzdeki resmini ortaya çıkarmaktadır. Muhafazakârlık, bu dönemde dünyada sağ ideolojilerin yükselişine paralel olarak yeniden fakat bu kez liberal bir çerçevede popülerlik kazanmıştır. Heywood bu her ikisi de ‘yeni’ olan liberalizm ve muhafazakârlığın ortak paydasını “serbest piyasa ekonomisi ve güçlü devlet” olarak özetlemektedir.<sup>110</sup> Bora, bu görüşün altında yatan mantığı şu sözlerle anlatmaktadır:

*“Bu yeni liberal-Muhafazakârlığın merkezi savı, modern liberal toplumların, değerlerden arınmış, kültürel kimlikten yoksun toplumlar olamayacakları, olursa yozlaşacakları ve çökecekleridir;*

<sup>108</sup> Davut Dursun. “Conservatism and Problems of Turkish Conservatism”. **International Symposium on Conservatism and Democracy**. AKP Yayınları, s.159-160

<sup>109</sup> Tanıl Bora. **Türk Sağının Üç Hali Milliyetçilik Muhafazakârlık İslâmcılık**. İstanbul: Birikim Yayınları, 1998, s.54

<sup>110</sup> Andrew Heywood. **Siyaset**. (Çev:Buğra Kalkan –Ed.). Ankara: Adres Yayınları, 2007, s.69-70

*liberalizmin temin ettiği özgürlük, ilerleme ve yaratıcılık, ancak toplumun birtakım temel değerleri muhafaza edilirse varlığını sürdürebilecektir... Yeni muhafazakârlığı yeni kılan, öncelikle, bu 'eski' değerlerin büyük ölçüde liberal toplumu güvencelemek üzere savunulmasıdır.”<sup>111</sup>*

Türkiye’deki duruma bakıldığında ise muhafazakârlığın kaynağı Osmanlı’yımsı gibi görünse de aslında Türkiye’deki muhafazakârlığın gelişim sürecinde temel belirleyici Kurtuluş Savaşı ve beraberinde Cumhuriyet’in ilanı olmuştur. Çiğdem, dünya tarihinde Fransız Devrimi’nin etkileriyle ortaya çıkan muhafazakârlıkla Türkiye’de Cumhuriyet sonrası ortaya çıkan muhafazakâr eğilimler arasında önemli paralellikler bulunduğuna işaret etmektedir.<sup>112</sup> Muhafazakârlığın tanımından yola çıkıldığında dönemin koşulları doğrultusunda, çok büyük toplumsal değişimlerin yaşanmış olması muhafazakâr bir hareketin de doğuşuna ortam hazırlamıştır. Bu noktada Çiğdem, Türkiye’deki muhafazakârlığın daha çok kültürel bir muhafazakârlık olduğunun altını çizmektedir.<sup>113</sup> İrem ise Türkiye’de Cumhuriyet sonrası gelişen muhafazakâr eğilimlerde milliyetçiliğin ağır bastığını belirtmekte bunun nedeni olarak da “*Kurtuluş Savaşı sırasında Osmanlı sarayının işgalci Batılı kuvvetlere karşı işbirlikçi bir tutum izlemesi ve bu siyasetini İslâmcılık ve Osmanlıcılık gibi hareketler yoluyla geliştirmeye çalışması*”nı göstermektedir. Kültürel hedeflere yönelik etkinlikleriyle muhafazakârlar, cumhuriyetin ilk yıllarında ekonomik ve siyasal atılımların karşısında durmamışlar; ancak bir “yeniden gelenekleştirme” olarak niteledikleri modernleşmenin merkezine milliyetçiliği koymuşlardır.<sup>114</sup> Bu süreç, Tek Parti döneminin bitişiyle beraber siyasî zeminde varlık gösterecek olsa da ilk yıllarında dinî ve liberal hareketlerden uzak, milliyetçiliği ağır basan bir yapı sergilemektedir:

*“Doğuşu itibarıyla Türkçü milliyetçi hassasiyetleri yansıtan cumhuriyetçi muhafazakârlık, hem dinin, sosyal, hukuki ve siyasal yaptırımların kaynağı olmasını amaçlayan dinci tepkici hareketlere hem de cumhuriyetçi siyaset içinde gelişen liberal ve sosyalist hareketlere karşı milliyetçi siyaseti güçlendirerek, Kemalist siyaseti bu karşıtlıklar ekseninde geliştirilen yeni bir muhafazakâr değişim anlayışına uygun bir hale getirmek çabalarına yön vermiştir.”<sup>115</sup>*

<sup>111</sup> Tanıl Bora. (1998) A.g.y., s.69

<sup>112</sup> Ahmet Çiğdem. “Sunuş”. **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 5.Cilt Muhafazakârlık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s.16

<sup>113</sup> Ahmet Çiğdem. (2006) A.g.y., s.17

<sup>114</sup> Nazım İrem. “Bir Değişim Siyaseti Olarak Türkiye’de Cumhuriyetçi Muhafazakârlık”. **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 5.Cilt Muhafazakârlık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s.107-108, 114

<sup>115</sup> Nazım İrem. A.g.y., s.108



Öte yandan Gökmen ileride CHP'den kopacak bu eğilimler dışında bizzat CHP'nin Tek Parti iktidarının da muhafazakâr bir yapısı olduğuna dikkat çekmektedir.<sup>116</sup> Bora bunun ötesine geçerek Türk modernleşmesini “muhafazakâr modernleşme” olarak tanımlamaktadır. Bu noktada muhafazakârlık; hem devrim sürecinin muhafazakâr tarzda ilerlemesi boyutunda hem de “*siyasal rejimin kurumlaşp kendini bir statüko olarak var etme sürecinde geliştirdiği otoriter-devletçi karakter*” boyutunda var olmaktadır.<sup>117</sup> Bora Türkiye’de muhafazakârlığın çeşitli görünümlerini beş başlık altında toplayarak özetlemektedir: 1. Devletçi muhafazakârlık, 2. Kültürel muhafazakârlık, 3. Muhafazakârlık olarak İslâmcılık, 4. Milliyetçi muhafazakârlık, 5. Liberal muhafazakârlık.<sup>118</sup> Bunlar arasında diğerlerine göre farklı olanı, dünyadaki küresel ekonomik ve siyasal gelişmelerin yanısıra Türkiye’nin özel koşullarının etkisiyle biçimlenen dinî muhafazakârlık yani İslâmcılıktır. “*Türk İnkılâbı ve modernleşme düşüncesinin ana akımının gözünde, muhafazakârlık, dini düşünce ve İslâmcılıktır. ...Yenilikçi-modernist söylem, kendi karşı-kutbunu teşkil edecek ‘eski rejim’ ve ‘gericilik’ nesnesi olarak İslâmcılığı benimsemiştir.*”<sup>119</sup>

Diğer muhafazakâr anlayışlara bakıldığında, her birinde dinî söylemler belli oranlarda ağırlık taşımasına karşın ön plana çıkan değerlerin, Türk Devleti’nin resmî söylemiyle çelişmediği görülmektedir. Milleti vurgulayan söylemleriyle milliyetçi muhafazakârlık ve Milliyetçi Hareket geleneği; Demokrat Parti, Adalet Partisi ve devamında Anavatan Partisi’yle siyasette kendine yer edinen liberal muhafazakârlık buna örnektir. Oysa Bora’nın Türk muhafazakâr modernleşme tecrübesinden dışlandığını söylediği İslâmcılık, farklı olarak “eski rejime” en güçlü göndermeyi içermektedir: “*Bu tecrübeden siyaseten dışlanması, onu, -60’ların ortalarına dek-kendini ilerencilik olarak kodlayan resmi ve geçerli muhafazakârlığın karşısında konumlandırdı ve ‘gericilik’ olarak kabul edilmesini getirdi.*”<sup>120</sup>

İslâmcılık da diğer muhafazakârlık türleri gibi yalnızca Türkiye’ye özgü bir akım değildir. Ancak diğer dinî muhafazakârlıklardan, İslâm dini odaklı olması

<sup>116</sup> Özgür Gökmen. “Tek Parti Dönemi Cumhuriyet Halk Partisi’nde Muhafazakâr Yönelimler”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5.Cilt Muhafazakârlık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s.132

<sup>117</sup> Tanıl Bora. (1998) A.g.y., s.71-72

<sup>118</sup> Tanıl Bora. (1998) A.g.y., s.95-96

<sup>119</sup> Tanıl Bora. (1998) A.g.y., s.79

<sup>120</sup> Tanıl Bora. (1998) A.g.y., s.81

yönüyle ayrılmaktadır. Bozarslan, İslâm dininin egemen olduğu toplumlardaki rejimlerin söylem ve pratiklerinde de dinî referansların önemli bir rol oynadıklarının altını çizmekte ve bunu iki temel nedene dayandırmaktadır: “*Bunlardan birisi, [...] cemaatsel geleneklerin köklü olmasıdır. İkinci neden ise, devletlerin kuruluşunda ve ‘millî kimlik’ yaratılmasında İslâm’ın önemli bir rol oynamasıdır.*”<sup>121</sup>

Türkiye’deki süreçler kendine özgü bir yapı sergilemektedir. İslâmcılığın Osmanlı’daki görünümü, Meşrutiyet döneminden itibaren etkili olan diğer düşünce akımları Osmanlıcılık ve Türkçülük yanında, “*gayrimüslim tebaayı gözden çıkararak, bütün Müslümanları tek bir siyasal güç etrafında birleştirme*” amaçlıdır. Devletin çöküşünü engellemek üzere geliştirilen bu akımların hepsinde Batı’nın biçimlendirdiği bir yapı gözlenmektedir.<sup>122</sup>

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise İslâmcılığa bakış, devletin resmi ideolojisinin “*...karşı devrimin ideolojik temelinin dinsel düşünce olacağına ilişkin öngörü*”sü doğrultusunda biçimlenmiştir. 1950’lere kadar İslâmi düşüncenin ve yaşantının devletin sıkı takip ve zaman zaman müdahalesine maruz kaldığı bilinmektedir. Kurtoğlu, Kemalist laiklik anlayışı içinde dinin sivil topluma bırakılan geniş bir özgürlük alanı olmadığını belirtmekte, hatta 1924’te Başbakanlığa bağlı olarak Diyanet İşleri Başkanlığı’nın kuruluşunu, devlet denetimine örnek göstermektedir.<sup>123</sup> Dolayısıyla İslâmcılık’ın kendini başka siyasal oluşumlar içinde ifade etme zorunluluğu doğmuştur:

“*...İslâmi toplumsallığı ötekisi olarak tanımlaması, gördüğü her yerde ezerek baskıcı bir yaklaşım sergilemesi, İslâmcı hareketlerin nispeten daha tedbirli, çekingen bir üslupla hareket etmelerine yol açmıştır. Bu tedbir geleneğinin yarattığı çekingenlik hatta zaman zaman apolotejik tavır, İslâmcılığın kendisini sağcı hareketler içinde veya başka siyasallıklar üzerinden temsil etmesini de beraberinde getirmiştir.*”<sup>124</sup>

Çaha, farklı görünümler altında varlık gösteren bu İslâmi hareketleri dört başlık altında sınıflandırmaktadır: Cemaatler, Tarikatler, Siyasal gruplar ve Bağımsız gruplar.<sup>125</sup> Ancak Çiğdem bu grupların hiçbirinin “*temelde şeriat ilkelerini getirmek*”

<sup>121</sup> Hamit Bozarslan. “**Ortadoğu ve Türkiye’de ‘Millî Din’ İslâm ve İslâmcılık**” adlı makalesinden s.2 (<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyaziyazdir.aspx?dyid=2739>) (E.T: 08.10.2008)

<sup>122</sup> Zerrin Kurtoğlu. “Türkiye’de İslamcılık Düşüncesi ve Siyaset”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 6.Cilt İslamcılık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s.202

<sup>123</sup> Zerrin Kurtoğlu. A.g.y., s.208-211

<sup>124</sup> Nuh Yılmaz. “İslamcılık, AKP, Siyaset”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 6.Cilt İslamcılık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s.607

<sup>125</sup> Ömer Çaha. “Ana Temalarıyla 1980 Sonrası İslami Uyanış”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce**

gibi bir amaç taşımadığını dile getirmektedir.<sup>126</sup> Zira 1940'lardan itibaren Türkiye'de görece değişmeye başlayan siyasal ortamın da etkisiyle din, "*milli ahlâkın resmi bir vecibesi olarak kurumlaşmaya*" başlamıştır.<sup>127</sup> Ancak bu süreçte İslâmcılığın asıl varlık gösterdiği siyasal oluşum diğer pek çok muhalif hareketi de bünyesinde buluşturan Demokrat Parti olacaktır. Din vurgusu yapmaktan kaçınmayan bir parti olarak DP, İslâmcı düşünüşe kucak açsa da burada "*siyasal değil, dinsel-kültürel*" bir yaklaşım söz konusudur.<sup>128</sup> Yine bu dönem, kimi cemaat önderleri ve düşünce adamlarının etkisinde milliyetçi-muhafazakâr tarzda gelişen İslâmcılıkta, İslâmi boyutunun ağırlık kazanmasına sahne olmuştur. Bu dönemin İslâmcılık açısından asıl önemli yönü ise dini grupların "*İslâm'ın, kişinin yaşamıyla sınırlı dini bir referans olmadığı, aynı zamanda kamusal alanda da iddiasının bulunduğu*"nu anlamalarıdır.<sup>129</sup>

Türkiye'de 1961 Anayasası sonrasında oluşan siyasal ortamda, kendine ait siyasal bir oluşumla ifade olanağı bulan İslâmcılık bu döneme kadar "*... Türkiye'de, hem kendisini ve taleplerini siyasal bir dille formüle etmekten imtina eden, hem de diğer İslâm toplumlarındaki hareketlerle herhangi bir bağ kurma isteğinden uzak*" bir görünüm sergilemiştir.<sup>130</sup> İslâmcılığı kendi adına siyasal arenaya taşıyacak hareket, "Milli Görüş" adıyla ortaya çıkmıştır. Temelleri 1967 yılında atılan hareketin ilk temsilcisi dönemin liberal-muhafazakâr partisi Adalet Partisi tarafından adaylık isteği reddedilen Necmettin Erbakan'dır. Erbakan, 1969 genel seçimlerinde Konya'dan bağımsız milletvekili olarak meclise girmiştir. Bu dönemde harekete katılan iki milletvekiliyle beraber "Bağımsızlar Hareketi" olarak anılan siyasal yapılanmada sırasıyla Milli Nizam Partisi (MNP-1970), Milli Selamet Partisi (MSP-1972), Refah Partisi (RP-1983), Fazilet Partisi (FP-1997) ve Saadet Partisi (SP-2001) kurulmuştur.<sup>131</sup> Çakır, Milli Görüş'ün ilk siyasal partisi olan MNP'nin siyasette bazı zorluklarla karşılaştığından söz etmektedir. Bu zorluklardan mevcut yasaların İslâmcı

---

**6.Cilt İslâmcılık.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s.483

<sup>126</sup> Ahmet Çiğdem. "İslâmcılık ve Türkiye Üzerine Bazı Notlar". **Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce 6.Cilt İslâmcılık.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s.26

<sup>127</sup> Tanıl Bora. (1998) A.g.y., s.125

<sup>128</sup> Aktaran; Zerrin Kurtoğlu. A.g.y., s.212

<sup>129</sup> Aktaran; Ömer Çaha. A.g.y., s.477

<sup>130</sup> Ahmet Çiğdem. (2005) A.g.y., s.28

<sup>131</sup> Ruşen Çakır. "Milli Görüş Hareketi". **Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce 6.Cilt İslâmcılık.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s.544

temelli siyaseti kısıtlayıcı yapısı, siyasal tecrübesizlik, düşünsel altyapısının zayıflığı ve dış etkilere açık oluş sayılabilir.<sup>132</sup>

MNP'nin 1971'de kapatılması üzerine 1972'de MSP kurulmuş ve 1973 seçimlerinde 48 milletvekiliyle meclise girmeyi başarmıştır. Bu sonuç aynı zamanda CHP'yle yapılan koalisyon sayesinde Erbakan'ı Başbakan Yardımcısı yaparken, hükümette çeşitli bakanlıkların alınmasıyla MSP'yi hükümette söz sahibi bir konuma taşımıştır. MSP, milletvekilleri 12 Eylül'de tutuklanıp yargılanana kadar sağ partilerle yapılan koalisyon ortaklıklarında kendine yer bulmuştur.

Mert, Milli Görüş çizgisinin İslâmi terimlerden ekonomik terimlerle dolu olduğunu söylemektedir. Erbakan'dan yaptığı alıntıyla bu görüşü şöyle açıklamaktadır:

*“...iktisadi ‘kalkınma’ kavramı merkezi bir yer teşkil eder. Diğer kalkınmacı görüşlerden farkı, toplumsal-siyasal-ekonomik kalkınma ve gelişmenin ‘manevi’ tarafını vurgulaması, maneviyat referansı olarak İslâm’a müracaat etmesi ve nihayet mevcut seçkinlerin dışında kalan toplum tabakaları adına talepleri dile getirmesidir.”<sup>133</sup>*

Çakır, Milli Görüş çerçevesinde yaşam bulan siyasi oluşumların seçmen profilini şöyle sınıflandırmaktadır: *“Taşra kökenli dindar ailelerden gelip Cumhuriyet'in laik eğitim kurumlarından yetişmiş ve genellikle serbest meslekle iştigal eden yeni seçkinler; Taşrada ticaret ve sanayiyle iştigal eden dindar girişimciler; Hem taşra hem büyük kentlerde yaşayan dar gelirli Sünni dindarlar.”<sup>134</sup>*

12 Eylül Darbesi'nin ardından Türkiye'deki diğer siyasi hareketlerle beraber MSP'liler de tutuklanıp yargılanmışlar ancak beraat etmişlerdir. Hatta 1983'te bu kez Refah Partisi adıyla siyasi etkinliğini sürdürmeye çalışan Milli Görüş, MGK'nın vetosu nedeniyle seçimlere katılamamıştır. Yine de darbe sonrasında en çok fayda sağlayan kesimlerden biri İslâmcılar olacaktır. *“...ideolojik olarak parçalanmış Türkiye toplumunda birlik ve dayanışmayı”* sağlayacak bir unsur olarak dinin devlet eliyle siyasal bir işlevle donatıldığı bu süreçte *“Türk-İslâm”* sentezinin İslâm yönünü vurgulamak adına İslâmcılara büyük oranda tavizler verilmiştir:

*“Türkiye Cumhuriyeti Devleti, eski hasmıyla barışarak, onu yeni hasmı komünizme karşı yeşil hat oluşturmakla görevlendirmiştir. Kemalist laiklik makasının bir süre için (28 Şubat 1997'ye*

<sup>132</sup> Ruşen Çakır. A.g.y., s.546

<sup>133</sup> Nuray Mert. “Türkiye İslâmcılığına Tarihsel Bir Bakış”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 6.Cilt İslâmcılık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s.414

<sup>134</sup> Ruşen Çakır. A.g.y., s.545

kadar) rafa kaldırıldığı, devletin kendi meşruiyetini, dinden ödünç aldığı kavramlarla tesis etmeye çalıştığı söz konusu dönemde, dinin, Cumhuriyet tarihinde o zamana kadar hiç olmadığı şekilde ve ölçüde taltif edilmesi ve siyasal bir işlevle donatılması, İslâmcı akımların siyasal bir kimlik kazanmalarının önünü açmıştır.”<sup>135</sup>

Erbakan’ın seksen sonrası siyasal yükselişinin ilk sinyali, 1989 yerel seçimlerinde kazandığı başarıdır. 1991 seçimlerinde meclise giren RP, bu sonuç için milliyetçi bir çizgiyi vurgulayarak Güneydoğu’daki Kürt oylarını kaybetme riskini göze almış, MÇP ve IDP ile seçim ittifakı yapmıştır. Parti içinde yenilikçi bir kanadın varlığı da bu dönemde belirmeye başlamıştır. ’95 genel seçimlerinden 1. ise parti olarak çıkan RP, hükümetin büyük ortağı olarak iktidara gelmiştir.

Bu dönemde İslâmi hareketteki hızlı yükseliş konu edinen çalışmaların çoğunda ekonomik vurgular ön planda tutulmuştur. Zira 1980’ler ve 1990’lar Erkilet’in deyimiyle “müslüman kitlelerin burjuvalaşması”na sahne olmuştur.<sup>136</sup> Türkdoğan’ın “Aydıncı-İslâm” olarak nitelediği bu akım hakkındaki görüşleri bu savı desteklemektedir: “Aydıncı-İslâm, güçlü cemaat liderliği öncülüğünde, yer altı döneminde kazandığı meslek grupları, eğitilmiş kadrolarıyla, iktisadi alana da yönelmek suretiyle holdingleşme süreci içine girmiştir.”<sup>137</sup>

Bu iktidar döneminde RP, Çaha’nın İslâm’ın kamusal alana taşınması ve İslâm âlemi oluşturulması olarak aktardığı iki konu üzerine odaklanmıştır.<sup>138</sup> Bunlar arasında kamusal alana taşınma daha çok türban tartışmalarıyla somutlaşırken, İslâm âlemi yaratma, Erbakan’ın D-8 projesi ve Müslüman ülkeleri ziyaretleriyle gündeme taşınmıştır. Ancak bu olaylar, Çiğdem’in İslâmcılığın “devletle ve Kemalizm’le yüzleşme”si<sup>139</sup> olarak nitelediği 28 Şubat ve sonrasında RP’nin kapatılmasına varacak bir sürecin başlangıcı olmuştur. Kurtoğlu bu süreci şöyle anlatmaktadır:

“Bu tarihten itibaren devlet, Kemalist laiklik makasını raftan indirmiş, 12 Eylül 1980 sonrasında dine tanıdığı tüm imtiyazları geri almış; dinsel oluşumları yakın takibe almak üzere ordu tarafından özel birimler kurulmuş ve milliyetçilik temasına geri dönülmüştür. RP’nin Anayasa’ya ve laikliğe aykırılık gerekçesiyle 1998’de kapatılması, İslâmcı kimliğin kamusal görünümüne artık izin verilmeyeceğine işaret etmektedir.”<sup>140</sup>

<sup>135</sup> Zerrin Kurtoğlu. A.g.y., s.213-214

<sup>136</sup> Alev Erkilet. “1990’larda Türkiye’de Radikal İslâmcılık”. **Türkiye’de Siyasi Düşünce 6.Cilt İslamcılık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s.690

<sup>137</sup> Orhan Türkdoğan. **Osmanlıdan Günümüze Türk Toplum Yapısı**. İstanbul: Çamlıca Yayınları,2002, s.685

<sup>138</sup> Ömer Çaha. A.g.y., s.477

<sup>139</sup> Ahmet Çiğdem. (2005) A.g.y., s.29

<sup>140</sup> Zerrin Kurtoğlu. A.g.y., s.215

Postmodern darbe olarak anılan 28 Şubat süreci'yle RP "*hem irticai hem de milli tehdit*" sayılmıştır.<sup>141</sup> 28 Şubat sürecinin ardından 1998'de kapatılan RP, yerini Fazilet Partisi'ne bırakırken, Erbakan'ın siyaset yasağıyla cezalandırıldığı yıllarda yenilikçi kanat güç kazanmıştır. Çakır, yenilikçi kanadın bir kitle partisine geçiş için hareket ettiği bu ortamı şu sözlerle açıklamaktadır: "... *bu dönemde esas olan değişme değil açılmaydı. RP kendi çizgisinden pek taviz vermeden, yeni üsluplar ve metotlarla yeni kesimlere ulaşip onları dönüştürmeyi (İslâmcılaştırmayı) hedefliyordu.*"<sup>142</sup> Milli Görüşün bu değişiminde önemli bir dönüm noktası olarak yıllardır kullanılan Batı karşıtı siyasetin terkedilmesini gösteren Çakır, gerek Erbakan'ın, gerek yeni başkan Recai Kutan'ın ve gerek dönemin veliaht olarak görülen ismi Tayyip Erdoğan'ın yurtdışı gezileriyle bu tavrın açıkça ortaya konduğunu iddia etmektedir. Fazilet Partisi'nin seçimden üçüncü parti olarak çıkmasının ardından toplanan kongrede, teşkilattaki ilk önemli ayrışma da su yüzüne çıkmıştır. Zira Recai Kutan karşısında adaylık koyan ancak kazanamayan Abdullah Gül ve arkadaşları (o yıllarda siyasi yasaklı olan Tayyip Erdoğan'ın başını çektiği grup) FP'nin kapatılmasıyla, devam partisi olan Saadet Partisi'ne katılmamışlar, AKP'yi kurarak yeni bir siyasi oluşuma imza atmışlardır.<sup>143</sup>

Yılmaz, 2002 seçimlerinde büyük oy çokluğuyla iktidar partisi olan AKP'yi şöyle tanımlamaktadır: "...*Türkiye'de İslâmcılığın ana damarının büyük bir kısmının, 28 Şubat müdahalesinin faturasını İslâmcı özne pozisyonuna kesmesiyle, İslâmcı çizgiyi yeniden yapılandırma iddiasıyla ortaya çıkan, ancak gittikçe merkezleşerek merkez partisi haline gelen bir siyaseti temsil etmektedir.*"<sup>144</sup> Partinin Genel Başkanı Tayyip Erdoğan tarafından telaffuz edilen biçimiyle siyasette benimsenen "muhafazakâr demokrasi" bu tarihten itibaren Türkiye gündeminde oturmuş, uzun yıllar "...*taşra kökenli, merkeze mesafeli, bulabildiği her türlü araçla merkeze ortak olmaya çalışan bir hareket*" olarak görülen İslâmcılık, AKP'yle beraber yeni bir boyut kazanmıştır.<sup>145</sup> Çiğdem, AKP'nin kendine biçtiği bu kimliğin ideolojik olmaktan çok, işlevsel olduğuna işaret etmektedir.<sup>146</sup>

<sup>141</sup> Tanıl Bora. (1998) A.g.y., s.134

<sup>142</sup> Ruşen Çakır. A.g.y., s.572

<sup>143</sup> Ruşen Çakır. A.g.y., s.573-574

<sup>144</sup> Nuh Yılmaz. A.g.y., s.616

<sup>145</sup> Nuh Yılmaz. A.g.y., s.605

<sup>146</sup> Ahmet Çiğdem. "**Muhafakar Demokrasi, Kıbrıs ve AKP**" adlı makalesinden s.2

Bir araya gelmesi zor görünen iki kavramı buluşturan bu anlayışın bileşenleriyle AKP görüşünün hangi noktalarda örtüştüğünü araştırmak gerekmektedir. Bu noktada Çakır, Erdoğan'ın "ikinci Erbakan" yerine "ikinci Özal" olmayı hedeflediğine dikkat çekmektedir. Çiğdem de bu görüşü paylaşmasına karşın AKP muhafazakârlığının geleneksel sağ muhafazakârlıktan ilke olarak ayrıldığı yerin, bu muhafazakârlığın kültürel boyutunun öncelikle dinsellik tarafından belirlenmiş olduğunu söyleyerek<sup>147</sup> önemli bir farkın da altını çizmektedir: "...Muhafazakârlığa yaklaşır ancak daha önce sağ muhafazakârlığın tahakkümü altında bir İslâmcı eğilimden söz edilebilirdi, şimdi, İslâmcılığın baskın olduğu bir sağcılıktan söz etmek gerekir."<sup>148</sup>

Diğer taraftan AKP'nin demokrasi söylemi, "Türkiye'de mümkün bir demokratik sürecin ve kurumların oluşması, insan hakları ve özgürlükleri konusunda radikal adımların atılması istemi" bağlamında değil<sup>149</sup>; daha çok "laik devlet" kavramı çerçevesinde yoğunlaşan ve aslında İslâmcı kesimlere daha fazla demokrasi anlayışıyla biçimlenen bir nitelik taşımaktadır. 1980'den sonra oluşan, 28 Şubat süreciyle karşılık bulan ve AKP döneminde tekrar gündeme taşınan kimi gelişmeleri şöyle toparlamak mümkündür: 1982 Anayasası'yla 'din kültürü ve ahlak derslerinin' zorunlu hale getirilmesi; Kur'an kurslarının sayılarının on binlere ulaşması; tarikat ve cemaat etkinliklerinin yoğunluk kazanması\*; imam-hatip okullarını bitirenlere ilahiyat fakülteleri dışındaki fakülterlere de girme şansı verilmesi\*\*<sup>150</sup>; Hizbullah, El-Kaide gibi kimi radikal İslâmi grupların ülke içindeki etkinliklerinin ve eylemlerinin artması; türbanın kamusal alana taşınması adına üniversitelerde serbest bırakılma girişimi; kimi belediyelerce ve devlet kurumlarınca uygulamaya konan içki yasağı;

---

(<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyaziyazdir.aspx?dyid=640>) (E.T: 08.10.2008)

<sup>147</sup> Ahmet Çiğdem. A.g.m., s.3

<sup>148</sup> Ahmet Çiğdem. (2005) A.g.y., s.29-30

<sup>149</sup> Ahmet Çiğdem. A.g.m., s.3

\* "Cemaatlaşma bir anlamda tarikat yapısının günün şartlarına dönüşümüdür. Artık, toplum dinamikleri bir uhrevi kişinin öncülüğünde esoterik yaşam biçimi yerine, çağın gereklerine uygun yeni yönelimleri hedefliyordu. Cemaat liderleri, daha ziyade volk-islamın kadrosu üzerinde yükselen aydın-İslâm kesimin planlı ve rasyonel örgütlenmesiyle, çağın gereklerine uygun yeni atılımlara boyut kazandırabiliyorlardı. Böylece, din desteğinde iktisadi hayat, siyasal ortam, eğitim sistemi önemli ölçüde parselizasyona uğruyordu. 1990'lara gelindiğinde ticarileştirilmiş bir İslami bakış açısı, cemaatlaşma sürecinin alın yazısını oluşturuyordu. Marketleşme, konut ve inşaat, finans, pazarlama, medya, telekomünikasyon, turizm, işletmecilik ve benzeri kapitalistleşme sürecini tüm dokusunda cemaatlar kendine özgü motiflerini nakşedebiliyorlardı." Orhan Türkdoğan. A.g.y., s.690

\*\* Gökçe bu konuyu " 'aydın din adamı adamı yetiştirme' formülü, 'din eğitimi almış bürokrat yetiştirmeye' dönüşmüştür." biçiminde yorumlamaktadır. Birsan Gökçe. A.g.y., s.249

<sup>150</sup> Birsan Gökçe. A.g.y., s.247-249

yeni yıl kutlamalarına gösterilen tepkiler; Abdullah Gül'ün Cumhurbaşkanı olmasıyla artan "atama" krizleri; yardım amaçlı çalışan kurumların AKP siyasetine destek amaçlı kullanımı, yargı bağımsızlığın zedelenmesi, vb.

AKP siyasetinin temelleri, RP içinde yenilikçi kanat olarak bilinen ve o dönem yalnızca bazı yöntem değişiklikleriyle yetinmek zorunda kalan siyasilerin, bugün geniş bir kitle partisi olma yolunda "*merkezi dönüştürme kaygısı taşımadan merkeze yerleşmeyi hedeflemesi*"ne dayanmaktadır. Yılmaz, İslâmcıların merkez talebinin, merkezin dönüşmesine bağlı olduğunu söylemektedir.<sup>151</sup> Bu noktadan hareketle AKP'nin siyaset anlayışını muhafazakâr popülizm\* çerçevesinde değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Türkiye'de pek çok defa kullanılan bu popülist söylem AKP siyasetinin temel yönünü belirlemektedir.<sup>152</sup> Bugün AKP, "*Kıbrıs, AB vs. gibi yaklaşımlarıyla, Türkiye'de geleneksel olarak, ülke içindeki durumun iyileştirilmesi için dış müdahaleyi onaylayan kesimlerin, ekonomi politikalarıyla sağ/liberal/muhafazakâr/sosyal demokrat tüm merkez partilerin, insan hakları özgürlükler söylemiyle de İslâmcı veya sol daha radikal kesimlerin desteğini örgütlemeyi başaramış*"<sup>153</sup> görünmekte yani bu muhafazakâr popülist söylemin gittikçe kanıksandığı anlaşılmaktadır.\*\* Sonuçta toplum yapısında önemli ayrışmalara zemin hazırlanmakta hatta bu ayrışmalarına bizzat neden oluşturulmaktadır.

### I.2.5. Türkiye'de Toplumsal Kutuplaşmalar

2000'ler, Türkiye'de "kutuplaşma" kavramının sıkça kullanıldığı bir toplumsal sürecin yaşandığı yıllardır. Siyasetçisinden gazetecisine, akademisyeninden bürokratına, askerine, işadamına kadar hemen her kesimin dilinden düşmeyen bu tabiri, kullanmak neredeyse moda haline gelmiştir. "Kutuplaşma" literatürde daha çok ekonomik kaynaklı farklılaşmaları anlatmak için kullanılmakla beraber kültürel,

<sup>151</sup> Nuh Yılmaz. A.g.y., s.617

\* "*Muhafazakâr popülizmin ayırdedici vasfı, toplumsal özne olarak halkı, geleneğin koruyucusu sıfatıyla yücelten bir popülizm oluşudur. Halk, böylelikle, organik bir varlık, bir uzviyet, bir cemaat olarak tahayyül edilmiş, kurulmuş olur.*" Tanıl Bora – Necmi Erdoğan. "Muhafazakâr Popülizm". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 5.Cilt Muhafazakârlık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s.632

<sup>152</sup> Tanıl Bora – Necmi Erdoğan. A.g.y., s.642

<sup>153</sup> Nuh Yılmaz. A.g.y., s.614

\*\* Konuyla ilgili Binnaz Toprak'ın son dönemde yaptığı "Türkiye'de Farklı Olmak – Din ve Muhafazakarlık Ekseninde Ötekileştirilenler" başlıklı çalışmanın sonuçları bu bakımdan önemli veriler sunmaktadır.



etnik, dinsel ve siyasal olabilmektedir. Türkiye’de ise, toplumsal yapıdaki hızlı ve aynı zamanda tehlikeli bu hareketlilik; çeşitli boyutlarıyla yaşanmaktadır.

Kutuplaşmak, “*bir toplulukta düşünce, görüş, sosyal ve siyasal konum ve tavır olarak iki karşıt grupta yoğunlaşmak*” biçiminde tanımlanmaktadır.<sup>154</sup> Sonraları pek çok farklı disiplin tarafından da terim olarak kullanılacak olan kutuplaşma, sosyal bilimlerde zengin-fakir arasındaki farkın belirginleşmesini anlatmada yararlanılan bir kavramdır. Son dönemlerde ise ekonomik kalkınma, küreselleşme ve hızlı kentleşme gibi kavramlarla beraber kullanılmaktadır. Toplumsal kutuplaşma üzerine geliştirilen kuramlar sadece ekonomik temelli ele alındığında eksik kalmakta, bu durum pek çok araştırmacı tarafından dile getirilmektedir.

Toplumsal bağlamıyla ele alındığında kutuplaşma, sosyal ya da siyasal bir grubun iki karşıt alt gruba bölünmesi sürecini anlatmaktadır. Zira her durumun bir karşıtı olabileceği gerçeğinin yani doğal bir etki tepki sürecinin ürünüdür. Hatta Kılıçbay kutuplaşmayı demokratik yaşamın bir parçası olarak algılamaktadır: “*Despotik yönetimlerde kutuplaşma olmaz. Buna karşılık despotizmi aşım, çağdaşlaşma sürecine giren her toplum, demokratikleşinceye kadar mutlaka kutuplaşma aşamasından geçer.*”<sup>155</sup> Toplumsal kutuplaşmalarda önemli olan, uçlarda yer alan gruplar arasındaki ayrımların aşırı derinleşmelere varmadan uzlaşıyla sonlandırılmasıdır.

Türkiye’de toplumsal kutuplaşma olgusu dünyadaki benzerleri gibi ekonomik, siyasi, etnik vb. özellikler gösterse de aslında hepsinde kültürel farklılıklar etken olmaktadır. Türkiye’deki toplumsal kutuplaşmalar bağlamında yer verilmesi gereken çeşitli başlıkları tarihsel perspektiften değerlendirmek yerinde olacaktır. Osmanlı’dan bu yana merkez-çevre karşıtlığı üzerine kurulan kutuplaşma son dönemde yeniden gündeme taşınmış olması bakımından da önemli bir başlangıç noktasıdır. Türkdoğan, bu kutuplaşmanın Türk toplum yapısının doğal bir sonucu olduğunu ileri sürmektedir. Zira Osmanlı toplum yapısını belirleyen patrimonial model, yönetenler (merkez) ve yönetilenler (çevre/taşra) biçiminde bir ayrıma neden olmuştur. Düzenli ordu mensupları, saray ve bürokrasi, ilmiye mensuplarının tamamı padişahın

<sup>154</sup>(<http://www.tdk.gov.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=kutupla%5%9fmak>) (02.05.2009)

<sup>155</sup> Mehmet Ali Kılıçbay. “**Dilsiz Demokrasi**” başlıklı yazısından. (<http://www.yeniaktuel.com.tr/yaz48-210004-106,99@2100.html>) (E.T: 04.05.2009)

otoritesini temsil eden askeri sınıfı yani yönetenleri oluştururken, üretimle uğraşan ve vergi ödeyen müslim, gayrimüslim bütün halk grupları ise reayayı yani yönetilenleri ifade etmekteydi.<sup>156</sup> Türkdoğan Osmanlı'nın "merkezci" olma özelliğini şu sözleriyle açıklamaktadır:

*"Osmanlı, bir anlamda ümmet ideolojisine dayalı sınıfsız bir toplum imajına ağırlık vermiştir. Bu nedenle, Batı'da rastladığımız türde bir burjuvazi sınıfı veya aristokrasi tabakasına rastlamamız mümkün değildir. ...hanedan çekirdeği etrafında güçlü bir varlık alanının oluşturulmasını desteklemeleridir. ... Osmanlı toplumunun kuruluş felsefesi, kültür değerleri ve dünya görüşü bakımından farklılaşmaya, merkezden kopmaya uyan bir sosyal modele yatkın değildir. Toplum düzeni, bütünleşmeyi, kümeleşmeyi, bir çekirdek etrafında toplanmayı gerektirir. Sosyal yapıyı besleyen normlar ve değerler sistemi bu amacı gerçekleştirmek için örgütlenmiştir."*<sup>157</sup>

Birçok araştırmacı, Osmanlı düzeninin beraberinde taşıdığı bu yapısal modelin Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra da sürdüğünü iddia etmekte, kimi siyasi ve kültürel kutuplaşmaların kökenini bu yapıya dayandırmaktadır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki zaman diliminde varlık gösteren siyasi ortamda merkezîyetçi bakış açısının etkili olduğu görülmektedir. Zira Osmanlı'nın son dönemlerinde (İttihat ve Terakki) ortaya çıkan ve Cumhuriyet sonrasında da süren devletçi-seçkinci oluşumda temel amaç, devletin kurtuluşunu sağlamaktır:

*"Tanzimat'tan bu yana siyaset her şeyden önce toplumla çelişerek ortaya çıktı. (...) siyaset bizde geniş ölçüde devletin kurtarılmasının ve biçimlendirilmesinin bir aracıdır. Tanzimat ve I. ve II. Meşrutiyet'te siyaset yapanların doğrudan topluma dönük bir arayışı yoktu. Toplum, halk, millet gibi kavramlarla vurgulanan, doğrudan meşrutiyet sözcüğünün anlamı olan anayasacılık, (...) gene devletin bekası, ikbali için tasavvur edilen unsurdu."*<sup>158</sup>

Modernleşme sürecine paralel bir dönemde ortaya çıkan devletçi-seçkinciler ve gelenekçi-liberaller ayrımı uzun dönemde Türk siyasetinde egemen olan bir ayrıma da işaret etmektedir. Gökçe bu iki oluşumla ilgili şu bilgileri vermektedir:

*"Devletçi-seçkinci cephe, Batılılaşma isteği, ekonomik işler kadar, toplumsal ve kültürel işlerin de devlet eliyle düzenlenmesi taraftarlığı ve baskıcı olma özellikleriyle kendini hissettiriyordu. Buna karşın gelenekçi-liberal cephe, değişime karşı koyan, muhafazakâr, geleneklere bağlı, bu çerçevede batılı olmayan ve ekonomik meselelerde olduğu kadar siyasi meselelerde de devletin müdahalesine karşı koyan bir yapı arz etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden itibaren ele alıp incelediğimizde padişah ve ulema çevresinin gelenekçi-liberal cephe çizgisinde oldukları, fakat buna karşın asker ve yöneticilerin ise devletçi-seçkinci cephe çizgisinde yer aldıkları görülmektedir. Hemen belirtmek gerekir ki bu gruplar birbirlerinden mutlak sınırlarla ayrılmış değildirler."*<sup>159</sup>

<sup>156</sup> Orhan Türkdoğan. A.g.y, s.461, 462, 518

<sup>157</sup> Orhan Türkdoğan. A.g.y., s.463

<sup>158</sup> Hasan Bülent Kahraman. "Birleşerek Ayrışmak" başlıklı yazısından. s.1-2 ([http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=6020](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6020)) (E.T: 03.05.2009)

<sup>159</sup> Birsen Gökçe. A.g.y., s.24

Bu ayrımın doğuşunda sınıfsal yapı eksikliğinin katkısı göz ardı edilmemelidir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu kadrolarının sınıf siyasetini reddetmiş olmaları nedeniyle, siyasete zemin hazırlayan “çelişki ihtiyacı” yine bu süreç üzerinden çözülmüştür.<sup>160</sup> Dolayısıyla devletçi-seçkinci ve gelenekçi-liberal ayrımı bu dönemde CHP-DP kutuplaşması biçimine dönüşmüş, Türk toplumunda önemli izler bırakmıştır. Sönmez bu ayrımı tarihsel blok kavramı çerçevesinde değerlendirmektedir:

*“Birinci blokta, (...) ordu ve yargı var; buna sınıfsal kategorilerle sivil-asker bürokrasi demek daha doğru. Bundan başka bir ‘tarihsel blok’ daha var: Terakkiperver ve Serbest Fırka’dan Demokrat Parti’ye, Adalet Partisi’ne, Özal’ın ANAP’ına, bugün AKP’ye uzanan ve halka dayanan, liberallerin de desteklediği bir tarihsel blok...”*<sup>161</sup>

Cumhuriyet’in kurulmasının ardından yaşanan tartışmalarda ön plana çıkan devletçi-seçkincilerle gelenekçi-liberaller ayrımı meclis çatısı altında da sürmüştür. Ancak Türkiye Cumhuriyeti’nde tek parti iktidarına karşı biriken tepkiyi ve bu bağlamda etkinlik gösteremeyen diğer siyasi oluşumların da desteğini arkasına alan gelenekçi-liberallerin, yasal bir siyasi varlık gösterebilmeleri için 1946’yı, iktidara gelebilmek için ise 1950 seçimlerini beklemeleri gerekecektir.<sup>162</sup> Bu tarihten itibaren Demokrat Parti altında örgütlenen gelenekçi-liberallerin toplumun demokratikleşmesindeki rolü önemlidir ancak Sunar’ın “*CHP’ni devlet partisi olduğu için eleştiren DP, kendi iktidarı döneminde ‘partinin devleti’ anlayışına yönelmiştir.*”<sup>163</sup> sözleriyle vurguladığı üzere iktidarı süresinde DP’nin demokratikleşmeyi kendi içinde sindirememiş olduğu da açıktır. Altıntaş bu dönemi şöyle özetlemektedir:

*“Cumhuriyetle birlikte tek parti ve elit gözetiminde otoriter bir demokrasi uygulanmıştır. Türkiye ‘demokrasi’ ile çok partili dönemde tanışınca, hemen paylaşma sorunları da gündeme geldi ve halk, iktidarını kendi yandaşlarına daha fazla pay vermek için kullanan Demokrat Parti ile muhalefetteki CHP’nin ‘adil paylaşma’ yani ‘özgürlük’ istekleri arasında bölündü ve hatta ‘parçalandı’. Bu dönemde halk köylerde kahvehaneler ve mezarlıklarını bile birbirinden ayırmıştı. 1950’lerde sistem tek partiden çok partili bir hale dönüşmüştür. Sivil-asker bürokrasinin gözetimindeki bir yapıdan halk kesimiyle esnaf ve ticaret erbabının katıldığı ve daha etkin olduğu bir*

<sup>160</sup> Hasan Bülent Kahraman. A.g.m., s.2

<sup>161</sup> Mustafa Sönmez. “**Türkiye’de Kutuplaşma**”. başlıklı yazısından. s.1  
(<http://www.turnusol.biz/public/makale.aspx?id=33&pid=4&makale=T%C3%BCrkiye>)  
(E.T: 03.05.2009)

<sup>162</sup> Emre Kongar. (2010) A.g.y., s.148-151

<sup>163</sup> Aktaran; Hakan Altıntaş. “**Türk Siyasal Sisteminde Siyasal Partiler ve Kentleşmenin Kutuplaşma Sürecine Etkileri**” Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi Sayı: 5, 2003, s.8

*yapıya geçilmiştir. Bu dönüşüme karşı asker ve sivil bürokrasi hoşnutsuzluğunu ve tepkisini değişik tarzlarda göstermiştir. Bu 'kutuplaşma' Türkiye'yi 27 Mayıs 1960 müdahalesine götürdü.”<sup>164</sup>*

Kongar'ın devletçi-seçkinci bir eylem olarak nitelediği “27 Mayıs harekâtıyla<sup>165</sup> DP iktidarı son bulmakla kalmamış, siyasi faaliyetlerine de son verilmiştir.\* Sonrasında yerine kurulan Adalet Partisi ise kendisini DP'nin varisi olarak niteleyerek gelenekçi-liberal çizgiyi sürdürmüştür.<sup>166</sup> Yani partinin sadece adı değişmiş; toplumsal süreçler, 1971 yılında ordunun 12 Mart Muhtırasıyla dolaylı müdahalesine kadar derinleşerek devam etmiştir. Bu dönemde değişen seçim sisteminin yanısıra daha küçük ancak daha radikal partilerin de siyasete girmeleri sonucu yönetimde koalisyona gidilmesi zorunluluğu doğmuştur. Bu koalisyon ihtiyacı nedeniyle gelenekçi-liberal çizgideki partiler “Milliyetçi cephe” adıyla bir araya gelmiştir. Asıl iktidar yarışı AP ile CHP arasında yaşandığı için bu dönemde iki parti kesinlikle bir koalisyonda birlikte görev almamıştır.

1960 sonrası oluşan özgürlükçü ortam, Türkiye'de ideolojilerin gelişmesi yönünde önemli olanaklar sağlamıştır. Bu bağlamda toplumdaki siyasi kutuplaşma CHP-AP kutuplaşmasının ötesine geçerek derinleşmiş, sağ-sol ayrımına dönüşmüştür: “*CHP 1965 yılında kendisini 'Orta'nın Solu' nda yer alan bir parti olarak ilan ettiğinde, o güne kadar Türk siyasetindeki temel ayrılık olan, bir yandan 'geleneksel grup', diğer yandan bunun karşıtı olan 'ilerici grup' ayrımının yerini 'sağ' ve 'sol' ayrımı almış oldu.*”<sup>167</sup> Bu iki büyük parti dışında daha uç siyasi yaklaşımları benimseyen partiler de kurulmuştur. Bunlardan sağ kanatta yer alan CKMP, MNP ve MP sayılabilir. Sol kanatta ise 1965 seçimlerinde 15 milletvekiliyle meclise girmeyi de başaran TİP (Türkiye İşçi Partisi) bulunmaktadır. Bu sırada siyasi partilerin birbirine karşı tutumları sertleşmiş, siyasi örgütler şiddet eylemleriyle anılır hale gelmiştir. 1980 askeri darbesine kadar sürecek olan yıllar boyunca askeri müdahalelere ve sıkıyönetimlere sahne olan toplumda, kutuplaşmalar iyice keskinleşmiştir. Bu süreçte 1969'da seçim sisteminde yapılan değişiklikle küçük

<sup>164</sup> Hakan Altıntaş. A.g.m., s.26-27

<sup>165</sup> Emre Kongar. (2010) A.g.y., s.154

\* Yöneticileri ve meclis kurulu üyeleri, Yüce Divan'a gönderilmişlerdir. Uzun süren mahkemelerin sonucunda parti başkanı Adnan Menderes ölüm cezasına çarptırılarak asılmıştır.

<sup>166</sup> Hikmet Özdemir. (Yay.Yön: Sina Akşin) **Türkiye Tarihi 4 (Çağdaş Türkiye 1908–1980)**. İstanbul: Cem Yayınevi,2002, s.243

<sup>167</sup> Hakan Altıntaş. A.g.m., s.10

partilerin meclise girememeleri toplumsal gerginlikleri artıran bir etken olmuştur.<sup>168</sup> Sağ ve sol görüşlü öğrencilerin silahlı çatışmaları ve tırmanan şiddet olayları, 12 Mart'ta Ordu'nun bir kez daha müdahalesini getirmiştir. Laçiner bu müdahalenin, o döneme kadar devletçi-seçkinci cephe içinde yer alan ordunun konumundaki değişiklik açısından taşıdığı önemin altını çizmektedir.<sup>169</sup>

Bu dönemde uygulanan baskı politikalarının sol eğilimlerin üzerine odaklandığı kabul gören bir belirlemedir. Kuşkusuz aşırı dinciler veya aşırı milliyetçiler de etkilenmiştir ancak özellikle bu yıllarda iktidar ortağı durumunda bulunan siyasi partilerin yan örgütlerine karşı takınılan tutum, bu örgütlerin ve sağ ideolojilerin konumunu güçlendirmiştir.<sup>170</sup> Kutuplaşmalar siyasi arenayla sınırlı değildir. Özellikle üniversiteler ve 12 Mart'tan sonra da liseler çoğu zaman kutuplaşmanın en yoğun hissedildiği ortamlar olmuş, öğrenciler birçok olayda ön saflarda yer almışlardır.<sup>171</sup> Ayrıca dönemin solcu sendikalarının karşısında sağ görüşlü sendikalar ve meslek örgütleri oluşmuştur.<sup>172</sup> Toplumun hemen tüm kesimleri, bir biçimde bir taraf seçmek durumunda kalmışlardır. Hem eylem hem de silahlı çatışma boyutunda tırmanan olaylar, karşılıklı ölümlerin yaşanmasına neden olmuş hatta bir iç savaş durumuna gelmiştir. Kürkçü bu şiddet döneminin bilançosunu şöyle ortaya koymaktadır:

---

<sup>168</sup> Ertuğrul Kürkçü. "Türkiye Sosyalist Hareketine Silahlı Mücadelenin Girişi". **Türkiye'de Siyasi Düşünce 8.Cilt Sol**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s.495

<sup>169</sup> Ömer Laçiner. "Kopuş Düşüncesi: 1960'lı Dönem Bir Kop(ama)mıdır?". **Türkiye'de Siyasi Düşünce 8.Cilt Sol**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s.535

<sup>170</sup> Hatta Kürkçü o dönem kontrgerilla adıyla bilinen bir örgütlenme hakkında şu bilgileri vermektedir: "*Kontrgerilla*", popüler hafızada yer ettiği biçimiyle salt muhaliflere işkence yapılması için oluşturulmuş, daha doğrusu sadece bununla sınırlandırılmış mekanizma değildi. (...) Ayaklanma bastırma hareketi içinde psikolojik harp, dezenformasyon, sabotaj ve suikast, yükselen sol ve işçi hareketine karşı ve uluslararası planda kapitalizm ile sosyalizm arasındaki bir çatışmanın uzantısı..." Ertuğrul Kürkçü. A.g.y., s. 495

<sup>171</sup> FKF [Fikir Kulüpleri Federasyonu], kendisine 1969 sonralarındaki kongresiyle son verdi. Son kongrede yönetime gelen öğrenciler federasyonun adını Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu'na (Dev-Genç) çevirerek yeni bir dönemin hem siyasal hayatın kendisi hem de öğrenci gençlik hareketi için açıldığını ilan etmiş oldular. Zira bir süredir başlamış bulunan silahlı mücadelenin kentlerde mi, kırlardan kentlere doğru mu olacağı noktasındaki tartışmalar her biri kendi yoluna ayrılan hareketler için de cevaplanmış oluyor, THKO [Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu]'nun varlığına karşı bir yandan parti gibi yapılanırken diğer yandan savaştı cephe taktiklerini de geliştiren THKP-C [Türkiye Halk Kurtuluş Partisi Cephesi], adı konmamış bir çıkış yapıyordu." Kerem Ünüvar. "Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu (1970-1971)". **Türkiye'de Siyasi Düşünce 8.Cilt Sol**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s. 830

<sup>172</sup> Aşırı milliyetçi MHP'nin "Bozkurtlar"ın aşırı dinci MSP'nin "Akıncılar" adı verilen grupların yanı sıra DİSK'e karşı kurulan MİSK (Milliyetçi İşçi Sendikaları Konfederasyonu) ile polis içinde de POL-BİR adlı ülkücü bir dernek kurmuşlardı. Hakan Altıntaş. A.g.m., s.18

“Sayıların dili yeterince çıplak: 1974-1980 arasında yaklaşık beş bin dolayında insan, bu çatışma sürecinde hayatını kaybetti. Bunun, yakın çevresiyle birlikte en az 50 bin insanın silahlı bir mücadele için mobilize edildiğini, Türkiye çapında oluşan ağlar içinde hareket ettiğini, maddi ve manevi varlığını çatışmanın hedefine ulaşması için fedaya hazırlandığını ve çoğu kez ettiğini gösterdiği söylenebilir.”<sup>173</sup>

12 Eylül 1980’de yapılan darbeyle çatışmalar bir anda kesilmiş, yoğun bir kovuşturma, tutuklama, işkence ve yargılama dönemi başlamıştır. Getirilen yasaklamalarla sadece uç siyasi yaklaşımlar değil, tüm siyasi faaliyetlere son verilmiştir. Radikal örgütlerin liderlerinin ve üyelerinin bir kısmı yurtdışına kaçmak zorunda kalmış, yakalananlar ise hapis cezalarına çarptırılmışlardır. Bundan sonra yaşanacak süreç kutuplaşmalara izin verilmeyecek bir baskı rejimi dönemidir. Bu tarihsel gerçek, kutuplaşmaların sadece demokratik ortamda var olabileceği görüşünü kanıtlamaktadır.

Türkiye bu yoğun siyasi kutuplaşmaların yanısıra etnik ve dini kutuplaşmalara da sahne olmuştur. Yeğen bu kutuplaşmanın Osmanlı’dan itibaren var olan zihniyetle bağlantısını şu sözleriyle ortaya koymaktadır: “Osmanlı’nın etnik, dini ve kültürel topluluklarının esas olarak sünni-Müslüman-Türk bir merkezi iktidarın baskısı altında oldukları kuşku götürmezdi.”<sup>174</sup> 1924 Anayasası’nın 88. maddesindeki “Türkiye’de din ve ırk ayıredilmeksizin vatandaşlık bakımından herkese ‘Türk’ denir.” hükmü, izleyen süreçte 1961 Anayasası’nın “egemenliğin millete değil, fakat Türk milletine ait olduğunu” ilan etmesi, bu hükümlerin halen yürürlükte olan 1982 Anayasası’nda da yer alması<sup>175</sup> zihniyetin değişmediğinin bir göstergesidir.

Dini kutuplaşmalar söz konusu olduğunda kuşkusuz akla ilk gelen Alevi ve Sünni mezhepleri arasında yaşanmış olanıdır. Tarihsel olarak incelediğinde Alevilerin yüzyıllar boyu dışlanmaya ve aşağılanmaya maruz kaldıkları görülmektedir. Osmanlı’da ve Cumhuriyet’in erken dönemlerinde dışa kapalı bir toplum yapısı sergilemiş olmaları buna bağlanabilir. Ayrıca Aksoy, Aleviler’e çeşitli siyasi ve dini yaklaşımlarda bulunanların onları siyasi potansiyel olarak görerek hareket ettiklerini vurgulamaktadır.<sup>176</sup> Devlet katında resmi ideolojinin Sünnilere tanıdığı hak ve ayrıcalıklar uzun yıllar Alevilere tanınmamıştır.<sup>177</sup> Küçük, toplumsal

<sup>173</sup> Ertuğrul Kürkçü. A.g.y., s.508

<sup>174</sup> Mesut Yeğen. **Devlet Söyleminde Kürt Sorunu**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999, s.63

<sup>175</sup> Mesut Yeğen. A.g.y., s.119-122

<sup>176</sup> Mustafa Aksoy. “**Türk Kültüründe Alevilik**”. Başlıklı makalesinden. s.2

(<http://www.insanbilimleri.com/ojs/index.php/uib/article/view/84/82>) (E.T: 06.06.2009)

<sup>177</sup> Birsen Gökçe. A.g.y., s.266, 267, 270

yaşantıya yerleşmiş Alevilerle ilgili önyargıları ve Alevi – Sünni kutuplaşmasıyla ilgili şu belirlemeleri yapmaktadır:

“ ‘Alevinin selamı alınmaz’, ‘alışveriş edilmez’, ‘kestiği yenmez’, ‘köyünden geçen suyla tarla sulanmaz’ gibi yerel dini otoritelerce tembih olunan, cumhuriyetin ilk yıllarında belki bir parça geriye atılmış önyargılar, Demokrat Parti’nin vaadelediği inanç hürriyetini kullanmaya yeltenen ilk yazılı girişimlerin ardından olanca hışmıyla geri dönmüştü. ’50’li yıllar boyunca bu gerilim sadece Maraş ve Malatya’da değil, Erzurum, Erzincan, Sivas, Yozgat, Çorum gibi Alevi ve Sünnilerin ‘birlikte’ yaşadıkları bölgelerde yoğun bir şekilde hissedilmekteydi. Fikret Otyam’ın ’60’lı yıllarda Maraş, Malatya yöresine dair tanıklıkları, Alevi-Sünni rekabetinin çok partili siyaset denemeleriyle birlikte yükselen gerilimine dair uyarılarla doludur.”<sup>178</sup>

İlerleyen yıllarda Aleviler kendilerine sol görüş içinde yer bulacaktır: “Bu dönemden sonra Alevilik tüm dünyadaki genel eğilimlere paralel biçimde etkinleşen sol düşünce içerisinde evrilir. Onun eşitlikçi fikirlerinden olduğu kadar din karşıtı aydınlanmacı tutumundan da etkilenir.”<sup>179</sup> Bu dönemde Aleviler sağ-sol kutuplaşmasının sol tarafında yer alırken pek çok acı ve kanlı deneyim de yaşamışlardır. Zira bu kutuplaşmaların yanısıra aşırı milliyetçi yapılanmalar, Kürtler ve Aleviler gibi etnik ve dini azınlıkların bulunduğu yerlerdeki Türkleri ve Sünni Müslümanları bu gruplara karşı kışkırtmışlardır.<sup>180</sup> Bunlardan en önemlileri Sivas ve Maraş (1978) olaylarıdır. Bu olaylar sırasında devletin tutuk tavrı birçok kaynakta dikkat çekilen bir konudur.<sup>181</sup> Aleviler için bir başka büyük dönüşümün başlangıcı 12 Eylül darbesi olmuştur. Zira tutuklanan, hapis yatan ve işkence görenlerin bir kısmı da Alevi solculardır. Küçük, yönetimi ele geçiren askeri kadroların, Alevilerin sola verdiği desteğin intikamını bu süreçte uygulanan Türk-İslam sentezi sayesinde Alevilerin Sünnileştirilmeye çalışılarak alındığını iddia etmektedir. Bu iddia Alevi köylerine zorla cami yaptırılmasıyla doğrulanmaktadır.<sup>182</sup> ’90’lı yıllarda ise Aleviler yine iki acı olayla gündeme geldiler. Bunlardan ilki 1993’te Sivas’ta katıldıkları Pir Sultan Abdal Şenlikleri sırasında çıkan olaylarda Madımak Oteli’nde 35 Alevi vatandaşın çıkarılan yangın sonucu ölmesi/öldürülmesi, bir diğeri 1995’te İstanbul’da yaşanan Gazi Olaylarıdır. Bugün Türk toplumunda Aleviler halen resmi ideoloji tarafından öteki olarak konumlanmış birçok gruptan birisidir.\*

<sup>178</sup> Murat Küçük. “Türkiye’de Sol Düşünce ve Aleviler”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 8.Cilt Sol**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s.916

<sup>179</sup> Murat Küçük. A.g.y., s.908

<sup>180</sup> Hakan Altıntaş. A.g.m., s.18

<sup>181</sup> Hikmet Özdemir. A.g.y., s.278

<sup>182</sup> Murat Küçük. A.g.y., s.917

\* Bugün Alevilerin istekleri Diyanet İşleri içinde Alevilere de yer verilmesi, cem evlerinin yasal

Etnik kutuplaşma söz konusu olduğunda ele alınacak başlıklardan ilki Türk-Kürt kimlikleri arasında yaşananıdır. Osmanlı'nın son dönemlerinde milliyetçilik akımlarının etkisiyle gelişen bir Kürt Hareketi gözlenmiştir. Bu dönemde ülkeyi fiilen yöneten İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin merkezîyetçi bakışının bir yansıması olarak 1913'te aldığı karar doğrultusunda özellikle Kürt aşiretler üzerinde uyguladığı "İşkân politikası", çevrenin baskı altına alınma çabası olarak değerlendirilmelidir.<sup>183</sup>

İşgal yılları boyunca çeşitli faaliyetlerde bulunan Kürt örgütlerinden İngiliz destekli Kürdistan Teali Cemiyeti ve Kürt Azadi Cemiyeti bağımsız bir Kürt devleti kurmayı amaçlayan yapılanmalardır.<sup>184</sup> Bu faaliyetler gerek kurtuluş mücadelesi ve Cumhuriyet yıllarında gerekse Cumhuriyet tarihinin çeşitli dönemlerinde ayaklanma/isyân biçiminde kendini gösteren bir nitelik taşımaktadır. Türk-Kürt kutuplaşmasında en önemli ve belirleyici olaylardan birisi de PKK terör örgütünün şiddet eylemleri, Türk Silahlı Kuvvetleri ile bu örgüt arasında yaşanan silahlı çatışma süreci ve yine bu bağlamda ele alınması gereken Olağanüstü Hal uygulamasıdır. Gerger'in '80 sonrası bir iç savaş halini alan çatışmalarla ilgili sözleri kutuplaşmanın boyutlarını anlatmaktadır:

*"Kürt sorunu bütün yakıcılığıyla toplumsal gündemi belirlemeye devam ediyor. İnsanlar ölüyor, şiddet tırmanıyor, taraflar sertleştikçe çözümsüzlük ve karamsarlık duygusu egemen oluyor. Bu arada en kötü olasılık, Türk-Kürt düşmanlığı ve halklar arasında çatışma olasılığı da gittikçe güçleniyor. Her iki tarafta da gözü yaşlı analar, babalar ister istemez karşı tarafın insanını suçlar hale geliyor."*<sup>185</sup>

Kürt kimliğinin siyasi ortamda temsili amacıyla kurulan siyasi partiler de son dönemde seçim sistemindeki bağımsız milletvekili seçilme olanağını kullanarak meclise girmişler ve uzun zaman sonra ifade fırsatı bulmuşlardır. Ancak bu siyasi örgütlerin de kutuplaşmayı tırmandırıcı kimi davranışlar içinde buldukları göz ardı edilmemelidir. Son dönemde Erdoğan'ın demokratik açılıma paralel olarak gündeme getirdiği "Kürt açılımı" ise çözüm olmanın uzağındadır.

Öte yandan Türk-Ermeni karşıtlığı genel olarak üç dönemde ele alınabilecek bir yapı sergilemektedir. Bunlardan ilki Osmanlı'nın son dönemine rastlamaktadır.

---

olarak da ibadet yeri olarak kabul edilmesi ve bir katliam mekanı olan Madımak otelinin müzeye dönüştürülerek toplumsal barış adına bir iz olarak bırakılmasıdır.

<sup>183</sup> Mesut Yeğen. A.g.y., s.74

<sup>184</sup> Şerafettin Turan. **Türk Devrim Tarihi 3. Kitap Yeni Türkiye'nin Oluşumu**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995, s. 107-108

<sup>185</sup> Haluk Gerger. **Türkiye'nin Düzeni ve Kürt Sorunu**. İstanbul: Belge Yayınlar, 1995, s.140



Hınçak, Taşnak ve Armenekan Komitesi gibi örgütler çevresinde toplanan çoğunluğu Anadolu'da yaşamayan Ermenilerin amacı Doğu Anadolu'da bağımsız bir Ermeni Devleti kurmaktır. Başarılı olmayan bu grupların bir sonraki hedefini Nimesis adını verdikleri intikam eylemleridir. Laçiner yaşananları şöyle yorumlamaktadır:

*“...tüm cinayet, terör ve katliamlarına rağmen radikal ve silahlı Ermeni grupları hedeflerine ulaşamadılar. Örgütlerini Osmanlı sınırları dışında kurdular ve planlarına bazen zorla, bazen isteyerek Osmanlı Ermenilerini de dâhil ettiler. Bu ‘macera’ büyük kayıplar ile sona ererken Osmanlı Ermenileri yüzlerce yıldır yaşadıkları toprakları kaybettiler, Osmanlı ise büyük bir imparatorluğu.”<sup>186</sup>*

Anadolu'da yaşayan Ermenilerin dönemin savaş koşulları içinde alınan bir tehcir kararıyla göçe zorlanmış olmaları ve bu olay sırasında yaşanan kayıplar, Ermeniler'in soykırım olarak ifade ettikleri bir sürece işaret etmektedir. Tehcir sırasında ölenlerin sayıları Türk ve Ermeni tarihçiler arasında önemli bir tartışma konusudur. Cumhuriyet tarihinde kutuplaşmanın arttığı bir diğer süreç, 1970'li yıllarda yaşanmıştır. Bu yıllarda Ermeni terör örgütü ASALA'nın yürüttüğü şiddet eylemleri, Türkiye'de yaşayan Ermeni vatandaşlardan da tepki almakla beraber derin bir ayrışmanın yaşanmasına neden olmuştur. Son olarak 2000'ler sonrası döneme değinilmelidir. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dağılmasının ardından bağımsızlığını ilan eden Ermenistan, kendini toparlama sürecinin hemen ardından Ermeni soykırım iddialarını yeniden gündeme taşımış, bu iddiaların çeşitli ülkelerde yasal anlamda soykırım statüsünde sayılması adına girişimlerde bulunmuştur. Azerbaycan topraklarında yer alan Karadağ'ın Ermeni desteği ile 1991'de bağımsızlığını ilan etmesi ve Ermenistan-Azerbaycan-Türkiye hattında yaşanan siyasi sorunlar da yine gerginliklerin artmasında etkili olmuştur.<sup>187</sup> 2008 yılında bir spor karşılaşması nedeniyle Cumhurbaşkanı Abdullah Gül'ün Ermenistan'a yaptığı kısa süreli ziyaret ise ilişkilerin yumuşaması ve normalleşmesi adına atılan önemli bir adımdır. Sınır kapısının açılma olasılığı da son dönemde gündeme gelen bir gelişmedir. Bunların yanısıra aşırı milliyetçi bir cinayete kurban giden Gazeteci Hrant Drink'in cenaze töreninde gözlenen geniş katılım ve katılımcıların ellerinde taşıdıkları pankartlarda yazan “Hepimiz Hrant'ız, Hepimiz Ermeniyiz” sloganı, toplum içindeki kutuplaşmaların aşılması açısından olumlu bir eylemdir.

<sup>186</sup> Sedat Laçiner. **Türkler ve Ermeniler Bir Uluslararası İlişkiler Çalışması**. Ankara: USAK Yayınları, 2005, s.300, 303, 309-311, 313

<sup>187</sup> Sedat Laçiner. A.g.y., s.197-202

Türk-Yahudi karşıtlığı diğerleriyle karşılaştırıldığında daha düşük bir yoğunlukla gözlenmekle beraber 2008 sonunda İsrail'in Gazze'ye yönelik askeri harekâtı, Türkiye'de tüm kesimlerin ortak tepkisine neden olmuş, geniş çaplı protesto eylemleri gerçekleşmiştir. İsrail'in Filistin politikası, kutuplaşmayı önemli ölçüde tetiklemiş, toplumun şiddetli tepkisi, hükümeti de ülkelerin ikili ilişkileri konusunda açıklama yapmak zorunda bırakmıştır. Gümüş'ün, milliyetçilik ve dinin bir yandan otoriter eğilimlerle, diğer yandan Ermeni ve Yahudilere yönelik olumsuz tutumlar ile ilişkilerini araştırdığı çalışmasının sonuçları şu bilgileri içermektedir:

*“Gerek Yahudi gerekse Ermenilere yönelik olumsuz tutumlar politik anlamda sağ yönelim, şeriatçılık ve milliyetçilik ile genel olarak da patriotik ve dindar eğilimlerle yüksek bir ilişki içinde bulunuyor; ayrıca savaş ve cunta eğilimi ile de koşutluk gösteriyor. Her iki gruba yönelik ayrımcı tutumun kendi aralarındaki ilişki de çok yüksek bulunuyor. Dolayısıyla, bütün bu tutumların bir 'blok' tarzında işlediği söylenebilir. (...) Sonuçta milliyetçi, etnosentrik, dini öğeleri öne çıkaran bir kültür politikası ayrımcılıkları da otomatik olarak yaratıyor.”<sup>188</sup>*

2000'li yıllarda Türkiye'de yukarıda anılan kutuplaşmalar dışında farklı oluşumlar da gözlenmiştir. Bu dönemdeki kutuplaşmalar AKP'nin tek başına iktidara gelmesiyle yakından ilişkilidir. Siyasal İslam adı altında anılan birtakım uygulamaların hayata geçirilme çabaları ve yoğun kadrolaşma, bu görüşün karşısındaki kitlelerde büyük bir hoşnutsuzluk uyandırmıştır. Özellikle milli eğitim ve yükseköğretimde yapılan değişikliklerle laik ve çağdaş eğitim anlayışından uzaklaşıldığı eleştirileri gündeme gelmiştir. Bu bağlamda üniversitelerde türban yasağının kaldırılması, üst kimlik tartışmaları, cemaatçilik gibi konu başlıkları ön plana çıkarken gerek askeri alanda gerek siyasi örgütlerde gerekse sivil toplum tarafında oluşan tepki, kendini ilki 12 Mayıs 2007'de gerçekleştirilen “Cumhuriyet Mitingleri” biçiminde göstermiştir. Burada laiklik dikkat çekici ve hassas bir konu olarak Cumhuriyet tarihinde ilk kez boyutlu bir biçimde tartışılmaya açılmış, paralelinde de Kemalizm'le ilgili eleştiriler yapılmıştır. Yapılması öngörülen Anayasa değişiklikleriyle Türkiye Devleti'nin laik ve demokratik yapısının zedeleneceği kaygısı toplumda geniş ölçüde yankı yaratmıştır. Bu bakımdan kutuplaşmanın tarafları bazen laikler ve muhafazakâr demokratlar biçiminde adlandırılmıştır. Bu süreçte sözü edilen kutuplaşma ılımlı İslam – tepkici milliyetçilik biçiminde de dile getirilmiş, tepkici milliyetçilik çatısı altında anılan sağ

<sup>188</sup> Adnan Gümüş. “Yahudi ve Ermeni Düşmanlığı”. Başlıklı yazısından. s.2  
([http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=2795](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=2795)) (E.T:03.05.2009)

milliyetçiliği temsil eden MHP ve sol milliyetçiliği temsil eder hale gelen CHP'nin çeşitli konularda benzer tutumlar takındıkları gözlenmiştir. Yine aynı dönemde AKP hakkında laiklik karşıtı faaliyetlerin odağı haline geldiği iddiasıyla açılan davada, AKP suçlu bulunmuş ancak kapatılmamış bunun yerine para cezası biçiminde bir yaptırım uygulanmıştır. Siyasi liderlerin sertleşen ve seviyesizleşen söylemleri de kutuplaşmayı derinleştirici bir etkidir.

Cumhuriyet Savcılığı tarafından darbe girişimi planladıkları iddiasıyla Ergenekon adlı bir yapılanma hakkında dava sürecinin başlatılması yeni kutuplaşmalar yaratan özelliği nedeniyle önemle üzerinde durulması gereken bir olgudur. Davanın iddianamesinin hazırlanması ve ilgili olduğu varsayılan kişilerin gözaltına alınması sırasında yaşanan hoşgörüsüz tutumlar ve kimi yasal usulsüzlükler de kamuoyu gündemini meşgul etmiştir. Dava kapsamının genişletilmesiyle kamuoyuna “Ergenekon dalgası” manşetiyle duyurulan süreçlerde, AKP muhalifi birçok emekli asker ve yargı mensuplarının, akademisyen ve gazetecinin de gözaltına alınmaları ve dava boyunca kaçma olasılıkları bulunmayan bu insanların tutuklu yargılanmaları da gerginlikleri tırmandırmıştır.\* Ayrıca bu doğrultuda bağımsız olması gereken yargı organlarının siyasallaştığı görülmektedir. Zira devlet kademesindeki Cumhurbaşkanlığı, Başbakanlık, Meclis Başkanlığı pek çok makamda atama ve onama yetkilerini elinde bulunduran AKP iktidarının yargıya da müdahalelerde bulunmaya çalıştığı söylenmektedir. Medyada da paralel bir kutuplaşma görülmekte, iktidar yanlısı medya kuruluşlarıyla muhalif medya (ya da diğerleri) arasında önemli görüş ayrılıkları manşetlere ve ekranlara yansımaktadır. Birçok televizyon kanalında yayınlanan tartışma içerikli programlarda bile toplumsal kutuplaşmanın boyutları açıkça ortadadır.

Kahraman, kutuplaşma bağlamında kullanılan kavramların kültürel olduğunu belirtmekle beraber siyaset ve ekonomi üzerinden işlediğinin altını çizmekte, Türkiye’de siyaset yapılmasını olanaklı kılacak bir çelişki yaratılmasını sağlamak adına siyasi partilerin yapay kutuplaşmalar yarattıklarını iddia etmektedir: “*Bu temel ve kurucu çelişkinin yok sayıldığı bir ortamda yukarıda değindiğim türden*

---

\* Bu bağlamda Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği Başkanı Prof. Dr. Türkan Saylan’ın da evinin aranması ve hakkında çıkarılan tutuklama kararını izleyen 1 ayın sonunda hastlığı hızla ilerleyen Türkan Saylan’ın hayatını kaybetmesi tepkilerin büyümesine neden olmuş, bu tepki cenaze töreninde açıkça gözlenmiştir.

*çelişkilerin üretilmesi, bunların gerçek olarak addedilmesi ve gerçeğin yerine ikame edilmesi siyaset üretimi için hayatidir.”<sup>189</sup>*

Kutuplaşmalar hemen her toplumda çeşitli boyutlarda görülebilen sosyolojik gerçeklerdir. Kutuplaşmaların demokratik toplumların bir parçası olduğunun yeniden altının çizilmesi, bunların derin ayrılıklar ve çatışmalar yerine demokratik platformlarda ve yasal çerçevede tartışılarak aşılması gerekmektedir. Derinleşen kutuplaşmanın önüne geçmek ise ancak demokratik yaşam kültürünün yerleşmesiyle mümkündür.

### **I.2.6. Demokratik Toplum Melankolisi**

Demokrasi kavramı, Türk siyasal yaşantısında sorunlu bir tartışma konusu olmanın ötesinde, bir sorunlar yumağının çekirdeğini oluşturmaktadır. Zira Osmanlı İmparatorluğu'nun bu yöndeki girişimlerinden günümüze uzanan süreçte gelinen noktada Türkiye halen “demokratik açılımı”nı tamamlayamamıştır. Demokratik yaşam bilincinin ve kültürünün özümsememiş olduğu gerçeğini kabullenmekle beraber, bu konuda harcanan önemli çabalara da hakkını vermek gerekmektedir. Her ne kadar sonuç istenilen düzeyde olmasa da –ve temelde demokratik talepler ortak zeminde buluşmasa da– toplumun büyük bölümünde demokrasi algısının ve tutumlarının olumlu olduğu gözlenmektedir. Sündürülmeye ve sömürülmeye açık bir kavram olsa da Lincoln'un “*halkın, halk tarafından, halk için yönetimi*” tanımı bir yandan demokrasinin temel dayanağı olarak halkı işaret ederken öte yandan kavramla ilgili sorunlu konuları içermesi bakımından iyi bir başlangıç noktasıdır. Halkın kimlerden oluştuğu, halkın yönetime nasıl katılacağı ve yönetimin sınırlarının ne olacağı biçiminde üç başlıkta toplanabilecek tartışma konuları yüzyıllar içerisinde (klasik demokrasi, halk demokrasisi vb.) farklı demokrasi modelleri oluşmasına neden olmuştur.<sup>190</sup> Çam, farklılıklarına karşın demokrasinin temel ilkelerini dört maddede toplamaktadır:

- “*Kişi – toplum ilişkilerinin belirlenmesi sürecine halkın tümüyle katılması;*
- *Azınlık haklarına saygılı bir çoğunluk yönetiminin sağlanması;*
- *Kişiyeye ait hak ve özgürlüklerin korunması;*
- *Toplumun tüm üyelerine fırsat eşitliğinin sağlanması.”<sup>191</sup>*

<sup>189</sup> Hasan Bülen Kahraman. A.g.m., s.2-3

<sup>190</sup> Andrew Heywood. A.g.y., s.97-99

<sup>191</sup> Esat Çam. **Siyaset Bilimine Giriş**. İstanbul: Der Yayınları,1995, s.388

Günümüzde ise farklı modellerin varlığına karşın demokrasi sözcüğünden - aslında pek çok modelden sadece biri olan- liberal demokrasi anlaşılır hale gelmiştir. Demokrasinin, liberalizmin ayrılmaz bir parçası olmasının ötesinde, demokrasi ile kapitalizmin birbirlerini tamamlayarak geliştiği vurgulanmaktadır. Bu bütünleşmenin varlığı için demokrasinin ciddi bir biçimde sınırlanması gerektiği de yeni liberaller tarafından savunulan bir yaklaşımdır.<sup>192</sup> Demokrasinin tanımı ya da farklı demokrasi modellerinin işleyişiyle ilgili tartışmalar yerini bugün demokratikleşmenin nasıl sağlanacağı doğrultusunda yine liberal demokrasi anlayışı çerçevesinde ilerlemektedir:

*“Demokratikleşme, otoriteryenizmden liberal demokrasiye geçişi ifade etmektedir. Bu sürecin en önemli özellikleri, temel özgürlüklerin ve özellikle de siyasi hakların verilmesi, herkesin oyunu kullanabildiği ve rekabetçi seçimlerin tesis edilmesi ve (özellikle post-komünist rejimlerde) piyasa reformlarının yapılmasıdır. Demokratikleşme, bazen birbiriyle çalışan üç süreci ihtiva eder. İlk olarak eski rejim yıkılır; bu süreç genellikle iktisadi başarısızlıklar ve asker ve polise duyulan sadakatin sarsılmasıyla bağlantılı bir meşrutiyet kaybını içerir. İkinci olarak ‘demokratik geçiş’, yeni-liberal demokratik yapı ve süreçlerinin inşasına şahit olur. Üçüncü olarak ‘demokratik takviye’, bu yeni yapı ve süreçlerin, elitlerin ve kitlelerin zihinlerinde içselleştirilmesine imkân verir ki, bunların ortadan kaldırılması düşünülemez hale gelir.”<sup>193</sup>*

Sözü edilen sürecin Türkiye’deki tarihsel gerçeklikle paralellikler gösterdiği gözlenmektedir. İlk demokratikleşme hareketleri, Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) Fermanları\* Osmanlı İmparatorluğu’nda padişahın yetkilerinin kısıtlanması, azınlık haklarının tanınması gibi önemli demokratikleşme adımlarını içermektedir. İlerleyen yıllarda Kanun-i Esasi adıyla anılan ilk anayasanın kabulü ve meşrutiyetin ilanı, zayıf bir etkinliğe sahip olmakla beraber halkın yönetime katılımı sağlanmıştır. Siyasi partilerden yoksun olan bu yönetim biçiminde dönemin padişahı II. Abdülhamit’in yetkileri yine de çok geniştir. Kısa ömürlü olan bu deneme, sonrasında gelişen tepkiler sayesinde ileride siyasi bir varlığın oluşması sağlanacak ve II. Meşrutiyet ilan edilecektir. 1908–1918 arası II. Meşrutiyet dönemi ise siyasi açıdan önemli kazanımların yaşandığı bir dönem olmuştur. Padişah yetkilerinin sınırlandırılması ve hükümetin meclise karşı sorumlu hale getirilmesiyle meclisin

---

<sup>192</sup> Özlem Eştürk. A.g.t., s.19

<sup>193</sup> Andrew Heywood. A.g.y., s.118

\* Kimi kaynaklarda demokratikleşmenin başlangıcı olarak Sened-i İttifak gösterilmektedir. Bu anlaşmayla ilk defa padişah karşısında başka bir grup da yetki ve hak sahibi söz konusu olmuştur.

konumu güçlendirilmiştir.<sup>194</sup> Toplanma ve dernek kurma, basın sansürünün engellenmesi, tutuklama ve cezalandırmada yasaya uygunluk gibi gelişmeler de bireysel hak ve özgürlükler bakımından önem taşımaktadır.<sup>195</sup>

Bu noktada, anılan gelişmelerin Osmanlı İmparatorluğu'nda demokratikleşme adına yapılmadığına dikkat edilmelidir. Burada amaç, otoriteryenizmden kurtulmak değil, Batı'ya benzeyerek devletin devamlılığını sağlamaktır. Yılmaz bu süreci “*Batıda kendi doğal atmosferi içinde ortaya çıkan farklı fikirlerin iyice anlaşılmadan batı dışı bir topluma taşınması ve orda yaşatılması*” olarak açıklamaktadır.<sup>196</sup> Bu döneme ait gelişmeler, doğrudan bir demokratikleşme hareketi olarak değerlendirilememesine karşın Türk siyasi yaşamındaki etkileri fazladır.\*

Türkiye’de demokratikleşme süreciyle örtüşen dönem ise Kurtuluş Savaşı’nı izleyen yıllarda yaşanmıştır. Bu süreçte yukarıdaki tanımda yer verilen üç temel başlığın birer birer uygulamaya konulduğu görülmektedir. Kurtuluş Savaşı’nın hazırlık sürecinden itibaren yani TBMM’nin açılması ve Teşkilat-ı Esasi’nin kabul edilmesiyle Osmanlı İmparatorluğu karşısında yeni bir devlet kurulmuştu. Türkiye Devleti adıyla kurulan bu yeni oluşum, başından itibaren halkın kendi kendini yönetmesi temeline dayanan bir anlayış olduğunu göstermiştir. Kurtuluş Savaşı’nın başarıyla sonuçlandırılmasını izleyen süreçte, 1 Kasım 1922’de “Saltanatın Kaldırılması”yla beraber Osmanlı İmparatorluğu’nun resmen sona erdiği ilan edilmiştir. Her ne kadar ilk anayasadaki “*Büyük Millet Meclisi milletin yegâne ve hakiki mümessilidir (md.2)*” ve “*Türkiye Devleti Büyük Millet Meclisi tarafından idare olunur (md.3)*” hükümleriyle<sup>197</sup> meclis üstünde bir gücün varlığı reddedilmişse

<sup>194</sup> Mustafa Yılmaz. “Tarihi Süreçte Türkiye’de Siyaset ve Demokrasi.” **Dünden Bugüne Türkiye’nin Toplumsal Yapısı. Dünden Bugüne Türkiye’nin Toplumsal Yapısı.** Ankara: Nova Basın-Yayın Dağıtım,2006, s.244-246

<sup>195</sup> Sina Akşin. (Yay.Yön.) ve dğ. **Türkiye Tarihi 4** (Çağdaş Türkiye 1908-1980). İstanbul: Cem Yayınevi,2002, s.44-45

<sup>196</sup> Mustafa Yılmaz. A.g.y., s.245

\* Yılmaz, örnek gösterdiği İttihat ve Terakki’nin etkisini şöyle ifade etmektedir: “...*Türk siyasi hayatına ve Türk demokrasi tarihine hak arama, hürriyet, eşitlik, adalet, meşrutiyet gibi kavramları öne sürerek ortaya çıkan aydınların, partilerin ve liderlerin iktidara geldiğinde yasamayı dışlayan, yürütmeyi etkin kalan sınırlı sayıda insan ile önemli kararları alan muhalefete tahammül edemeyen, hak ve özgürlükleri kısıtlayan bir yönetim anlayışı sergiledikleri ve bunu Türk siyasetine miras bıraktıklarını söylemek sanırız haksızlık olmayacaktır.*” Mustafa Yılmaz. A.g.y., s.247. Bu belirlemenin Cumhuriyet tarihinde Demokrat Parti, Anavatan Partisi ve Adalet ve Kalkınma Partisi’nin tek başına iktidarları sırasında yaşandığı açıkça gözlenmiştir ve gözlenmektedir. Hatta Cumhuriyet Halk Fırkası döneminde yapılan birtakım hataları yine bu çerçevede eleştirmek mümkündür.

<sup>197</sup> Bülent Tanör. **Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.253,

de rejimin açıkça belirtilmesi gerekliliği nedeniyle 1923'te Cumhuriyet ilan edilmiştir. Bu tarihten itibaren anayasaya eklenen “*Türkiye Devleti bir Cumhuriyettir (md.1)*”<sup>198</sup> maddesiyle halk egemenliği, yasal güvence altına almıştır. “Kemalizm” olarak da adlandırılan ve genel hatlarıyla hem liberalizmden hem de sosyalizmden etkiler taşıyan yeni devletin ideolojisi, siyasi ve ekonomik alanların yanısıra kişi hak ve özgürlükleri alanında yapılan düzenlemelerle de köklü değişimlere imza atmıştır. Son aşama olarak demokratikleşme, demokrasinin içselleştirilmesi amacıyla yapılan toplumsal düzenlemelerle sürdürülmüştür. Bu süreç günümüzde halen devam etmekle birlikte, bu kapsamda bazı başlıkların ön plana çıktıkları görülmektedir. Bunlardan ilki olan laiklik, din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması ile kişilerin din ve vicdan hürriyetinin sağlanması açısından demokratikleşme adına çok hayati bir adımdır. Laik eğitim sisteminin getirilmesi de devamlılığı sağlayarak laikliğin toplumsal yaşantıda yerleşmesine katkıda bulunmuştur. Bir başka gelişme, kadının toplumdaki konumuyla ilgilidir. Bu dönemde kadına seçme ve seçilme hakkı verilmesiyle, medeni kanunun yürürlüğe girmesiyle, karma eğitimin sağlanmasıyla bir yandan kadının toplumsal yaşamdaki etkinliği artmış, bir yandan da toplumu oluşturan bir sınıf olarak kadınlar da erkeklerle eşit haklara sahip olabilmişlerdir. Bu gelişmeler arasında belki de vurgulanması en gerekli olan, çok partili siyasi hayata geçiştir. Birkaç kere denenmesine karşın başarıya ulaştırılamayan<sup>199</sup> çok partili sistem, ancak 1946’da gerçekleştirilebilmiştir.

Kuşkusuz yoğun köklü değişimlerin yapıldığı bu dönemde birtakım sancılı olayların yaşanması kaçınılmazdır. Şeyh Sait Ayaklanması ve Takrir-i Sükûn Yasası, Menemen Olayı, Atatürk’e Suikast Girişimi ve İstiklal Mahkemelerinin Kurulması bu olayların başlıcalarıdır. Bu olayları demokrasinin henüz toplum katında destek sağlamamış olması yani toplumsal zihniyetin, tepeden inme bir anlayışla yapılan devrimlerin gerisinde kalmasının göstergeleri olarak değerlendirmek gerekmektedir. Yaşananların topluma dönüşü ise demokrasi anlayışının zedelenmesi biçiminde olacaktır. Bu dönemden sonra da demokratik süreçlerin tıkandığı durumlarda yapılan askeri müdahaleler demokrasinin içselleştirilmesi bağlamında toplumu geriye

---

257

<sup>198</sup> Bülent Tanör. A.g.y., s.291

<sup>199</sup> Bu başarısız denemelerin ilki, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası (1924), ikincisi ise Serbest Cumhuriyet Fırkası (1930)’nın kurulmasıyla yaşanmış, her iki parti de kuruluşlarından kısa süre sonra kaldırılmıştır. Şerafettin Turan. A.g.y., s.97, 292

götürmüştür. Cumhuriyet tarihinin ilk askeri müdahalesi, Demokrat Parti dönemini sonlandıran 1960 darbesidir. Bu noktada devreye giren ordu, gerekçesini “demokrasinin içine düştüğü buhran”dan ve “partileri içine düştükleri anlaşmaz durumdan”<sup>200</sup> kurtarmak olarak belirtmektedir.\* Askeri darbenin ardından yürürlüğe giren ve Türkiye’de rejim krizine yol açan sorunlara çözüm getirme amacı taşıyan bir tepki anayasası<sup>201</sup> olan 1961 Anayasası’nın demokratik bağlamını Kongar şöyle açıklamaktadır. “Çoğunluğun baskısının önlendiği bir demokrasi anlayışı getirilmişti. Ayrıca, toplumsal adalet ilkelerine dayalı yeni bir toplumsal ve ekonomik düzen, her vatandaş için fırsat eşitliğinin sağlandığı bir yapı amaçlanmıştı.”<sup>202</sup> Bu dönemde anayasa tarafından güvence altına alınan haklar Türkiye’de oluşan özgürlükçü ortamda farklı siyasi düşünce ve hareketler yaşam şansı bulmuş, demokratik süreç işlerlik kazanmıştır. Aynı dönemde siyasi hareketlerin sertleştiği ve silahlı mücadeleyle desteklendiği, sonuçta toplum yaşantısının sekteye uğradığı bir yapı da egemen olmuştur.\*\* Ancak Türkiye tarihinde yaşamın her alanını olduğu gibi demokratik yaşam alanını da yerle bir eden, 1980 askeri darbesi olacaktır. Darbe sonrasında yürürlüğe giren 1982 Anayasası nedeniyle uzun yıllar anti-demokratik uygulamalara zemin oluşturan hatta bunları olumlayan bir zihniyet Türkiye’de egemen olmuştur. Birtakım maddeleri değiştirilmekle beraber bugün halen yürürlükte olan anayasa Türkiye’de demokratikleşme açısından önemli bir engel oluşturmaktadır. Demir, 1982 Anayasası’nın devlet-birey-toplum ilişkileriyle ilgili maddeleriyle açıkça kişi hak ve özgürlüklerini kısıtlayıcı bir yapı sergilediğini şu sözleriyle ortaya koymaktadır:

*“Temel hak ve özgürlüklerin rejimi ise bu yaklaşımın (en yüce değer olan devlet ve Türk milli menfaatleri) gereğine uygun olarak düzenlenmiştir. Sistemde sınırlanamayacak hak ve özgürlük yoktur (...) Düşünce, bilim ve sanat özgürlükleri de buna dâhildir. İkincisi hak ve özgürlükler; ulusal güvenlik, devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğü, kamu yararı, genel ahlak ve kamu düzeni vb. gibi kavramlarla silikleştirilmiş ve ikinci plana itilmiştir.”*<sup>203</sup>

<sup>200</sup> Aktaran; Hikmet Özdemir. A.g.y., s.230

\* Yapılan darbeler, Heywood’un “... demokrasi her zaman bireysel özgürlüklerin ve azınlık haklarının halk adına tahrip edilmesi tehlikesini içerir.” görüşünün geçerliliğini doğrulamaktadır. Andrew Heywood. A.g.y., s.108

<sup>201</sup> Hikmet Özdemir. A.g.y., s.239

<sup>202</sup> Emre Kongar. (2010) A.g.y., s.161

\*\* Türkiye’de askerinin siyasete olan ilgisi ve etkisi bu dönemde de yoğun biçimde sürmüştür. Muhtıra biçimindeki bir diğer askeri müdahale 1971’de yapılmıştır.

<sup>203</sup> Feyzi Demir. A.g.y., s.278



Son dönemde ise en belirgin askeri müdahaleler 28 Şubat 1997’de hükümete verilen muhtıra niteliğindeki 18 maddelik bildiri<sup>204</sup> ile 27 Nisan 2007’de yapılan ve tarihe e-muhtıra olarak geçen bildirimlerdir. Türkiye’deki siyasi sistem ayrıntılı olarak incelenmeden bile birtakım demokrasi sapmaları olduğu görünmektedir. Bunlardan özellikle 2000 sonrası gündemi yoğun biçimde işgal eden siyasi partilerin Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılması, parti içi demokrasi anlayışının hâkim olmayışı, genel seçimlerdeki % 10’luk baraj sistemi gibi siyasi aksaklıkların yanısıra en önemli başlık olarak yargı bağımsızlığı ve hukuk dışı uygulamalarla kişi hak ve özgürlüklerinin kısıtlanması (Ergenekon iddianamesi sürecinde yapılan tutuklamalar, telekulak, vb.), medya üzerindeki baskılar gibi başlıklar bu sapmaları açıkça ortaya koymaktadır. Pek çok siyasi görüşün topluma dayattığı demokrasi özlemi, temelde kendi ideolojilerini meşrulaştırmak ve yerleştirmek amacıyla kullandıkları birer araca dönüşmüştür. Oysa Köker’in işaret ettiği gibi demokrasi “...*aslında, bir gün, er veya geç, tam anlamıyla gerçekleştirilecek, iyi tanımlanmış ve dolayısıyla uçları açık olmayan bir ‘düzen’ değil*”dir.<sup>205</sup> Demokrasi aslında insanoğlunun yaşadığı dünyayı her zaman sorgulamasının, daha iyiyi aramasının, insanca yaşamın koşullarını yaratmaya çalışmasının bir sonucudur.

### I.2.7. Türkiye’de Değişen Aile

Toplumun en küçük sosyal ve ekonomik birimi olarak aile\*, toplumsal değişimin rahatlıkla gözlenebildiği bir alandır. Her ne kadar ilgili çalışmalarda Türkiye’deki aile yapısının muhafazakâr niteliğinin altı çiziliyorsa da, bugün gelinen noktada aile yapısının gerek yasal düzenlemelerin gerekse de doğal süreçlerin sonucunda toplumsal değişimlerden etkilendiği açıktır.

Kurt, toplumsal değişimle aile ilişkisini “*Toplumsal yapıda etkili ve egemen olan ilkelerin değişmesi; iktisadi, siyasi, dini ve ahlaki alanlarda görülecek değişmeler aile kurumunun yeniden şekillenmesine yol açar.*” sözleriyle

<sup>204</sup> Ahmet Karadağ. “Demokratikleşme Sürecinde Zor Zamanlar ve Basın”, **Medya ve Siyaset (Uluslar arası Sempozyumu)**. İzmir:Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları:1: 150-160, 15-17 Kasım 2007, s.152

<sup>205</sup> Levent Köker. “**Resmî İdeoloji ve Türkiye’de Demokratikleşememe Sorunu.**” başlıklı yazısından. s.6 (<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyaziyazdir.aspx?dyid=2345>) (E.T: 17.11.2009)

\* “*Aile, ana-baba-çocuklar ve tarafların kan akrabalarından meydana gelmiş ekonomik ve sosyal bir kurumdur.*” Birsen Gökçe. A.g.y., s.187

değerlendirmektedir.<sup>206</sup> Gökçe ise, ailenin “*hem işlevleri, hem biçimleri, hem ekonomik faaliyetleri ve hem de aile içindeki konumları itibariyle*” değişime uğradığını belirterek ailedeki değişimlerin farklı boyutlarını ortaya koymaktadır.<sup>207</sup> Aile kavramındaki değişimler Türkiye özelinde konu edildiğinde günümüze yansıyan en köklü değişimlerin başlangıç noktası, Cumhuriyet dönemidir. Kongar, Türkiye’de ailenin yapısal değişiminin hukuksal güdümlenmelerle desteklendiğini belirtmektedir.<sup>208</sup> Bu durum Cumhuriyet dönemi yasalarında açıkça gözlenmektedir. Özellikle gündelik yaşamı ve kadına verilen hakları düzenleyen yasalarla yeni çağdaş ailenin modeli belirlenmiştir. Türk Medeni Kanunu (1926), Kıyafet Devrimi (1925, 1936), Millet Mekteplerinin Kurulması (1929), Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkı (1930, 1934) gibi yasalarla evlilik ve boşanmanın yeni kurallara bağlandığı, kadının toplum içindeki konumunun yükseltildiği gözlenmektedir. Cumhuriyet rejimiyle öngörülen yeni siyasi ve ekonomik düzen, toplumsal süreçlerin doğal sonucu olarak aile yapısında önemli değişimlere neden olmuştur. Bu değişimler, özellikle Türkiye’de endüstrileşme ve kentleşmenin hızlandığı, üretim teknolojilerinin değiştiği 1950’lerden sonra rakamsal olarak da belirginlik göstermeye başlamıştır.

Fişek, Türkiye’de aile ile ilgili tek bir prototip olmadığını, yöresel, alt kültür vb. bakımlardan çok farklılıklar olduğunu altını çizerken belli bir ayırım yapmanın zorunluluğuna da dikkat çekmektedir. Bu bağlamda kullanılabilir ayırım, kır kökenli (kırsal) aile ve kent kökenli (kentsel) ailedir.<sup>209</sup> Kongar’ın ve Gökçe’nin sınıflamalarında ise bu iki aile biçimi arasında bir geçiş ailesi olarak gecekondü ailesi yer almaktadır.<sup>210</sup>

Çoğunlukla köy ailesi olarak da anılan kırsal aile tipi, geçimini esas olarak tarım ve hayvancılık üzerinden sağlayan ve bunu değişen ölçülerde de olsa, kendi tüketimi için yapan bir ailedir. Kırsal ailelerde, Türkiye’de aile yapısının genel niteliklerine uygun olarak, geleneksel geniş aile yapısına rastlanmakla beraber, öncelikle çekirdek aile yapısının yaygın olduğu gözlenmektedir. Babanın egemen otorite kaynağı olduğu bu ailede birlikte yaşayan akrabalar da baba soyundan

---

<sup>206</sup> Abdurrahman Kurt. “Dünden Bugüne Türk Ailesi.” **Dünden Bugüne Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**. Ankara: Nova Basın-Yayın Dağıtım,2006, s.517

<sup>207</sup> Birsen Gökçe. A.g.y., s.189

<sup>208</sup> Emre Kongar. (2010) A.g.y., s.585

<sup>209</sup> Güler Okman Fişek. “**Gelenekten Değişime: Türkiye’de Aile ve Ergenler**”. İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri Adölesan Sağlığı Sempozyum Dizisi No:43, 2005; s.39

<sup>210</sup> Emre Kongar. (2010) A.g.y., s.586 / Birsen Gökçe. A.g.y., s.193

olanlardır. Köy ailesinde evlenecek adayların eş seçiminde özellikle kız çocuğunun kiminle evlenebileceği konusunda diğer aile meselelerinde olduğu gibi, karar babaya aittir. Evlenme yaşı özellikle kız çocuklarda çok küçüktür. Evliliklerin büyük çoğunluğu köy içinden yapılmaktadır. Resmi nikâhın yanısıra bir de imam nikâhı kıyılmaktadır. Başlık parası geleneği halen geçerliliğini korumaktadır. Yeni evlenen çiftler daha çok erkeğin babası evinde otururlar. Bu yüzden bu aileler, ortalamadan fazla nüfus barındıran bir yapı sergilemektedir. Evlilik öncesi cinsel ilişki hatta kız-erkek arkadaşlığı bile uygun karşılanmaz. Yüksek doğum oranının yanında doğum kontrolünün son derece düşük olması, çoğunlukla çocukların iş gücüne sağlayacağı katkıya bağlanmaktadır.<sup>211</sup> Kongar, toprağın bölünmesi, pazar ekonomisi ile bütünleşme, kentlere göç gibi ögelerin, köy ailesini etkilediğini ancak tarımsal üretim biçimi değişmedikçe, bu aile yapısında önemli bir değişiklik beklemenin olanağı bulunmadığını ifade etmektedir.<sup>212</sup>

Gecekondu ailesi, kırsal aile ile kentsel aile arasında bir geçiş niteliği taşımaktadır. Sanayileşme ve kentleşme süreci sonucunda yaşanan iç göçle beraber kentlerin genellikle kenar mahallerine yerleşen ailelerin köyden kopma ve kente uyum sürecini de tanımlayan bir aile tipidir. Bu ailede de çekirdek aile tipi egemendir. Bazen yaşlı anne ya da babanın da ailede yer aldığı görülmektedir. Aile üyelerinin etkinlik gösterdiği iş alanları çeşitlenmiştir. Ailedeki çocuk sayısı azalmış, rol yapıları da değişmiştir. Ailede kadın ve çocuklar daha özgür olmalarına karşın babanın otoritesi güçlüdür. Giyim, yemek gibi günlük yaşam alışkanlıkları değişmeye başlamıştır. Evlenme yaşı yükselmiş, gelecek için umutlar ve beklentiler artmıştır. Evli çiftler, yakınları ile bir arada oturmaktan, onlarla sıkı ilişkiler içinde olmaktan kaçınmaya başlamışlardır. Gecekondu ailesinin temel sorunu, zorlu bir yaşam mücadelesi içerisinde toplumsal güvenliğini sağlayabilmektir.<sup>213</sup> Gökçe, gecekondu ailesini “*kırsal yaşam alışkanlıklarından kurtulamayan, öte yandan kentli olmaya özenen tutumlar sergileyen*” bir aile tip olarak değerlendirmektedir.<sup>214</sup>

---

<sup>211</sup> Aktaran; Bahset Karşlı. **Medyadaki Reality Show ve Kadın Programlarının Türk Aile Yapısına Etkisi.** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Erzurum, 2006, s.40-41

<sup>212</sup> Emre Kongar. (2010) A.g.y., s.588

<sup>213</sup> Emine Demiray. **Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile.** (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir, 1993, s.26-27

<sup>214</sup> Birsen Gökçe. A.g.y., s.193

Kentsel aile, tarımdan tümden kopmuş işçi, bürokrat, küçük veya büyük serbest meslek sahiplerinin oluşturduğu aile biçimidir. Kentsel aile, hane halklarının az olması nedeniyle çekirdek aile özelliklerini taşımaktadır. Kent ailesi uzmanlaşmış, farklılaşmış ve örgütlenmiş kurumlarla çevrili etkin bir teknolojinin oluşturduğu sosyal çevrede yaşamaktadır. Oturulan yer bir apartman dairesi ya da villa olurken çalışılan yere ulaşım, araçlarla sağlanmaktadır. Çoğu durumlarda önemli kararlar ortaklaşa alınmasına karşın baba otoritesi hissedilmektedir. Kadın, ev işlerinde kendisine düşen sorumlulukları yerine getirmeye çalışmaktadır. Eşler gelişmiş toplumlardakine benzer toplumsal ilişkiler ve boş zaman etkinlikleri arayışındadırlar, bu tarz etkinliklere birlikte katılırlar. Kentsel aile, paranın bankaya yatırılması, taksitli satış gibi pazar ekonomisinin getirdiği kolaylıkları kullanmaktadır. Ailelerin dayanıklı tüketim mallarına yönelik alım istekleri artmıştır. Kentsel ailenin gelecek için beklentileri de yüksektir. Bu bir anlamda kadının çalışmasını zorunlu kılmaktadır. Çalışan anne, çocuğu, anneanne ya da babaanne gibi bir aile büyüğüne, bakıcı kadın ya da kreş, yuva türü bakımevlerine bırakmaktadır. Kentsel ailede çocuk sayısı azalmıştır. Çocuklar kızlar da dâhil olmak üzere eğitim olanaklarından yararlandırılmaktadır. Aile içi iletişim biçimlerinde, ebeveynlerin çocuklarıyla ilişkilerinde otoriter tutumların yerini karşılıklı anlayış almıştır. Kız çocuklarının ancak karma gruplar halinde dolaşmalarına izin verilir. Eş seçiminde ise çocuklar özgür bırakılmaktadır, ailenin müdahalesi sınırlıdır.<sup>215</sup>

Türkiye'deki aile yapısı değişiminin genel niteliği kırsal aileden kentsel aileye geçildiğini ortaya koymaktadır. Ancak her aile tipinde içsel birtakım değişikliklerin olduğu da göz ardı edilmemelidir. 2000 sonrası Türkiye'deki aile yapısıyla ilgili şu bilgiler konuyu özetlemektedir:

- Kırsal alan nüfusu, toplam nüfusun % 24,5'ini oluştururken, kentte yaşayan nüfusun toplam nüfusa oranı % 75,5 olarak tespit edilmiştir.<sup>216</sup>
- Türkiye'deki ailelerin % 80,7'si çekirdek aile tipindedir.<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> Emre Kongar. (2010) A.g.y., s.594-595/ Emine Demiray. A.g.t., s.27-28/ Bülent Karlı. A.g.t., s.38

<sup>216</sup> Tkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni. "Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Nüfus Sayımı Sonuçları, 2009" Sayı: 15, 25 Ocak 2010

<sup>217</sup> "Hane Halkı Özellikleri". **Aile Yapısı Araştırması, 2006**. Ankara: Tkiye İstatistik Kurumu Matbaası, 2006, s.1

- Hane halkı sayısı gittikçe azalmaktadır. Bu konuda, nüfus artış hızının azalması ve doğum kontrol yöntemlerinin kullanılma oranının artması etkindir. 2009’da Türkiye’nin yıllık nüfus artış hızı % 14,5’tir.<sup>218</sup>
- Evliliğin kutsallığına halen inanılmaktadır. % 95.7 oranında tek evlilik yapıldığı görülmektedir.<sup>219</sup>
- Evlilik oranı yüksek olmakla beraber, boşanma oranında önemli bir artış dikkati çekmekte, parçalanmış aile yapısı varlık göstermektedir. Kaba boşanma hızı 2008 yılında % 1,40 olarak gerçekleşmiştir.<sup>220</sup>
- Evlilik yaşı artmaktadır. Evlilerin % 58’lik kısmı ilk evliliklerini 18-24 yaşları arasında gerçekleştirmişlerdir.<sup>221</sup>
- Hem kadınlar hem erkekler, eş seçiminde % 90 oranında aşka önem vermektedirler. Görücü usulü ve akraba evlilikleri ise azalmakla beraber halen görülmektedir.<sup>222</sup>
- Evliliklerin % 85,9’unda resmi nikâhla dini nikâhın birlikte yapılması tercih edilmiştir.<sup>223</sup>
- Aile içi sorunların önemli bir bölümü parasal konulardan ya da ev ve çocuklarla ilgili sorumluluklardan kaynaklanmaktadır.<sup>224</sup>
- Aile içi şiddet önemli bir sorun olma özelliğini korumaktadır. Örneğin evlenmiş kadınların % 39’u fiziksel şiddete maruz kalmıştır.<sup>225</sup>
- Komşuluk ve akrabalık ilişkileri zayıflamış olmakla beraber, ailece yapılan etkinliklerde birlikte alışverişe gitmekten sonra en fazla yapılan etkinlikler akraba ve komşu ziyaretleri olarak belirtilmiştir. Özellikle bayram, düğün, cenaze gibi özel günlerin önemi sürmektedir.<sup>226</sup>

<sup>218</sup> Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni. “**Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Nüfus Sayımı Sonuçları, 2009**” Sayı: 15, 25 Ocak 2010

<sup>219</sup> “Evlilik”. **Aile Yapısı Araştırması, 2006**. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası, 2006, s.4

<sup>220</sup> Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni, “**Evlenme ve Boşanma İstatistikleri, 2008**” Sayı: 110, 26 Haziran 2009

<sup>221</sup> “Evlilik”. **Aile Yapısı Araştırması, 2006**. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası, 2006, s.5

<sup>222</sup> “Evlilik”. **Aile Yapısı Araştırması, 2006**. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası, 2006, s.7-9

<sup>223</sup> “Evlilik”. **Aile Yapısı Araştırması, 2006**. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası, 2006, s.6

<sup>224</sup> “Aile, Akraba ve Komşuluk İlişkileri”. **Aile Yapısı Araştırması, 2006**. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası, 2006, s.14

<sup>225</sup> **Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması**. Ankara, Ocak 2009, s.27

<sup>226</sup> “Hane Halkı Özellikleri”, “Aile, Akraba ve Komşuluk İlişkileri”. **Aile Yapısı Araştırması, 2006**. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası, 2006, s. 2 / s.16

Aileyle ilgili değişimlerde Türkiye’de kadınların ekonomik ve toplumsal yaşantıya katılımının artması çok önemli bir etkiye sahiptir. Zorlaşan yaşam koşulları kadının iş hayatına atılmasına neden olmuş, evinde çocuk büyüten kadınların yerini bugün çalışan kadınlar almıştır. Bu durumun bugün toplumun büyük çoğunluğu tarafından kabul gördüğü gözlenmektedir.\* Yine de hem kariyer hem aile sorumluluklarını birlikte götürmek kadının günlük yaşantısını zorlaştırmakta, bu konuda kreş, yuva, bakımevi gibi yardımcı kurumların artmasını ama özellikle erkeğin evle ilgili desteğini zorunlu kılmaktadır. 2002’de yürürlüğe giren Medeni Kanun değişiklikleriyle de kadın-erkek eşitliğinin sağlanması yönünde önemli adımlar atılmıştır. “Aile reisliği” kaldırılırken, eşinden çalışma izni alma zorunluluğu da ortadan kalkmıştır.\*\* Kadına yönelik şiddet konusu araştırılmaya başlanmış, gerek devlet gerekse sivil kuruluşlar tarafından yürütülen çalışmalar artmış, kadın konusu üniversitelerde kadın çalışmaları başlıklı araştırmalarla akademik alana taşınmıştır. Son dönemlerde olanakları kısıtlı gençlerin eğitime destek veren kuruluşların yanısıra “Kardelen”, “Baba Beni Okula Gönder” gibi özellikle kız çocuklarının okutulmasına yönelik sosyal sorumluluk projeleri gündeme gelmiştir. Ancak Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın evli çiftlere en az üç çocuk sahibi olunması yönündeki söylemleri, maalesef bugün gelinen noktada toplumdaki zihniyetin değişmesinin daha uzun süre alacağını göstermektedir.

Aile kurumunun önemli bir ögesi de çocuktur. Öteden beri ailenin temel işlevlerinden biri çocuk yetiştirmek olarak kabul edilmiştir, günümüzde bu görüş pek de değişmemiştir. Çocuk sahibi ol(a)mayan çiftlere, çoğunlukla kadınlara yönelik olumsuz yaklaşımlar azalmış olmakla beraber, toplumun bu yöndeki beklentisi yeni evlilere çocuk sahibi olma görevini yüklemektedir.<sup>227</sup> Türkiye’de çocukla ilgili çalışmalar oldukça yetersizdir, çoğunluğu son dönemlerde artan şiddet olaylarına ya da eğitim sorunlarına odaklanmaktadır.

Türkiye’nin değişmeyen gündemine karşın gündelik yaşam oldukça değişmiş durumdadır. Bu değişimi en doğru karşılayacak kavram toplum mühendisliğidir.

---

\* Kadının çalışmasını uygun görenlerin oranı, kadınlarda %90, erkeklerde %77’dir. “Sosyal Tutum, Davranış ve Beklentiler”. **Aile Yapısı Araştırması, 2006**. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası, 2006, s.22

\*\* Bu noktada Türkiye’de özellikle 1980’lerin ortasından itibaren yükselişe geçen Feminist hareketlerin önemli bir mücadele verdiklerini, toplumda ses getiren eylemler organize ederek kamuoyu oluşturduklarını ve kazanımlar elde ettiklerini belirtmek gerekmektedir.

<sup>227</sup> Atalay Yörükoğlu. **Değişen Toplumda Aile ve Çocuk**. Ankara: Özgür Yayınları, 2000, s.29-31

Hammaddesi insan olan toplum mühendisliği, etkili toplumsal hareketin meydana geleceği bir olasılık yaratmak üzere çevresel ve sosyal güçleri düzenlemek ve yönlendirmek anlamına gelmektedir.<sup>228</sup> İktidarların toplumun kilit özelliklerini biçimlendirmeleri, yönetmeleri ve yönlendirmeleri anlamını taşımaktadır. Planlı bir toplumsal değişimin öngörüldüğü bu kavramla sosyal bilimlerin verileri siyasal alana uygulanmıştır.<sup>229</sup> Kavram, 20 yy.'da ulus-devlet kavramının çıkışına paralel biçimde toplumsal alanda geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Çeşitli kurumlar biçiminde devlet, yalnızca ulusal çıkar ve strateji adına değil, toplumsal düzen ve ahlak adına da önemli müdahaleler yapmıştır. Bu müdahaleler, gündelik yaşantıyla ilgili belirli davranış standartları saptamaya kadar uzanmaktadır.<sup>230</sup> Türkiye tarihine bakıldığında toplum mühendisliğinin çeşitli yansımalarını görmek mümkündür. Cumhuriyet döneminden itibaren iktidarlar kendi dünya görüşleri doğrultusunda uygulamaya koydukları politikalarla toplumu biçimlendirmeye çalışmışlardır. Bu çabalar içerisinde bugüne en başarılı ve etkili biçimde taşınan 1980 sonrası dönemin uygulamalarıdır. Askeri darbenin sivil uzantısı olarak nitelenen Özal ideolojisi 2000'ler Türkiye'si'nin çerçevesini belirlemiştir. Toplumun neredeyse tüm yaşam pratiklerine sinen yeni yaşam tarzıyla, yeme içme ve tüketim alışkanlıklarından giyime, cinsellik, cinsiyet ve güzellik algısından, eğlence anlayışına, dil ve konuşma yapısından yaşam mekânlarına varana dek pek çok şeyi değiştirmiştir.

### I. 3. Türkiye'deki Toplumsal ve Kültürel Değişimlerde Televizyonun Yeri

Medya tarihine bakıldığında kitle iletişim araçlarıyla toplumsal olaylar arasında karşılıklı bir ilişki olduğu açıkça görülmektedir. Televizyon yüzyılı aşan tarihi boyunca toplumsal ve kültürel değişimlerde önemli bir rol oynamış, kendisi de bu değişimlerden payına düşeni almıştır.

Türkiye'de televizyonun toplumsal ve kültürel değişimlerdeki yerini, karşılıklı iki bakış açısından ele almak yararlı olacaktır. Konuya Türkiye'de televizyon

<sup>228</sup> Jon Alexander – Joachim K. H. W. Schmidt. "Social Engineering: Genealogy of a Concept." **Social Engineering**. Ottawa: Carleton University Press, 1996, s.1

<sup>229</sup> <http://www.encyclopedia.com/doc/1O88-socialengineering.html> - <http://www.social-engineering.eu/definition/> - <http://www.ldoconline.com/dictionary/social-engineering> - <http://dictionary.reference.com/browse/social+engineering> adlı websitelerinden derlenmiştir. (E.T: 02.05.2010)

<sup>230</sup> Jon Alexander – Joachim K. H. W. Schmidt. A.g.y., s.2

yayıncılığına biçim veren etkileri belirlemekle başlanabilir.\* Barbier ve Lavenir bu etkilerin üç biçimini, “*Teknik değişim, siyasi evrimler ve düzenlemeye dair değişiklikler, televizyonun biçimini dönüştürmek üzere bir araya gelir.*” sözleriyle değerlendirmektedir.<sup>231</sup> Türkiye’de televizyon yayıncılığının tarihi 1950’lere uzanmasına karşın\*\*, yayınların yaygınlaşması için 1980’leri beklemek gerekecektir. Bu gecikmede ülkenin siyasal ve ekonomik dinamiklerinin yanısıra televizyonun uzun süre, “*Türkiye için bir lüks*” olarak görülmesinin önemli bir etkisi olmuştur.<sup>232</sup>

1960 öncesi yaşanan olumsuzluklar, 27 Mayıs’ta yapılan askeri darbeyle aşılmaya çalışılmıştı. Darbe sonrasında hazırlanan 1961 Anayasası, pek çok alanda olduğu gibi kitle iletişim araçlarıyla ilgili de ilerici sayılabilecek çeşitli hükümler içermektedir. Radyo ve televizyonun durumu, 1961 Anayasasınının 121. maddesinde “*Radyo ve televizyon istasyonlarının idaresi, özerk kamu tüzel kişiliği halinde, kanunla düzenlenir*” biçiminde oluşturulmuştu. Böylece radyo yayınları televizyon yayınlarını da kapsayarak özerk bir yapıya kavuşturulmuş, yayınlar siyasal iktidarın müdahalelerinden arındırılmaya çalışılarak devletin güvencesinde “tekel” durumuna getirilmiştir. Anayasa’daki düzenlemeyi, yeni bir örgütün kurulmasına ilişkin özel bir yasa izlemiş, böylece 1 Mayıs 1964’te yürürlüğe giren 359 sayılı kanunla Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu kurulmuştur.<sup>233</sup> Televizyon yayınları ise ancak 1968’te gerçekleştirilebilmiştir.<sup>234</sup> Tüm geliri; ruhsat ücreti ve reklamlar (1972’den itibaren) olan TRT, mali sorunlara karşın ülke genelinde televizyon yayınına başlamış; Ankara, İstanbul ve İzmir’den sonra, diğer büyük kentlerde de vericiler kurularak televizyon yayınları yaygınlaştırılmıştır.<sup>235</sup>

---

\* McQuail, kamu otoritesinin televizyon üzerindeki düzenleme, denetim ve ruhsatlandırma (licensing) düzeyinin yüksek olduğunu söylerken, bu durumu televizyonun ayırd edici bir özelliği olarak belirtmektedir. Bu mekanizma, başta teknik gerekliliklerden doğmakta, sonrasında ise demokratik seçim, devlet çıkarları, ekonomik uygunluk ve kurumsal gelenekler doğrultusunda oluşmaktadır. Denis McQuail. **McQuail’s Mass Communication Theory**. London: Sage Publications,2005, s.34

<sup>231</sup> Frédéric Barbier – Catherine Bertho Lavenir. **Diderot’dan İnternete Medya Tarihi**. İstanbul: Okyanüs Yayınları, 2001, s.275

\*\* İstanbul Teknik Üniversitesi öncülüğünde 1952’de başlatılan televizyon yayınları, 1970’e dek kısıtlı olanaklarla sürdürülmüş, hedef kitlesinin olmaması ve akademik bir çalışma niteliği taşıması nedenleriyle resmi olarak kabul görmemiştir. Ali Nihat Yazıcı. **Kamu Yayın Kurumları ve Yeniden Yapılanma**. Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı,1999, s.27

<sup>232</sup> Ömer Serim. **Türk Televizyon Tarihi 1952-2002**. İstanbul: Epsilon Yayınları,2007, s.38

<sup>233</sup> Ali Nihat Yazıcı. A.g.y., s.35-36

<sup>234</sup> Hülya Yengin. **Ekranın Büyüsü Batıda Değişen Televizyon Yayıncılığının Boyutları ve Türkiye’de Özel Televizyonlar**. İstanbul: Der Yayınevi,1994, s.69

<sup>235</sup> Ömer Serim. A.g.y., s.42



Başlangıçta hem yönetim hem de mali anlamda hükümete bağımlı olmaması için “özerk” bir kurum olarak yapılandırılan TRT’nin bu konumu uzun sürmemiştir. 12 Mart 1971’de yapılan muhtıra, 1961 Anayasası’nın Türk toplumuna fazla geldiği savıyla, bu anayasanın getirdiği kurum ve özgürlükleri kısıtlayan veya ortadan kaldıran değişiklikler yapmıştır.<sup>236</sup> 1972’de çıkarılan yasayla TRT, devlete bağlı kamu tüzel kişiliği konumuna indirgenmiş, özerklik kavramı yerine tarafsızlık ilkesi getirilmiştir. Bu gelişmeler radyo ve televizyon üzerindeki devlet tekelinin güçlenmesine neden olmuştur. Özellikle TRT Genel Müdürlerinin atanması ve görevden alınması ordunun, izleyen yıllarda ise hükümetlerin belirleyiciliğine bırakılmıştır. Böylece günümüze kadar gelen süreçte hükümetler kendilerine ve partilerine yakın kişileri genel müdür koltuğuna oturtarak önemli bir otoriteyi ellerinde tutmuştur.<sup>237</sup> Türkiye’deki televizyon yayıncılığında önemli bir belirleyici olan ordu, 12 Eylül Darbesi’ni izleyen süreçte de tek kanallı dönemin ekranını denetim altında tutmuştur. 1982 Anayasası’nda ise 133. maddeyle kanunun özü korunarak TRT üzerindeki devlet tekeli sürdürülmüştür. Buna ek olarak 2954 sayılı yeni Türkiye Radyo Televizyon Yasası’yla tüm yayınlardan sorumlu olacak “Radyo Televizyon Yüksek Kurulu” adlı düzenleyici bir kurul oluşturulmuştur.<sup>238</sup> Kurul üyelerinin seçimi ise belirli ölçütlere bağlanmış böylece siyasi etkilerden uzak tutulmaya çalışılmıştır.<sup>239</sup> Ayrıca hükümetlere faaliyetlerini halka tanıtmak amacıyla TRT televizyonunda her ay belli sürede yer ayrılmıştır.

Türkiye’de televizyon yayıncılığının dönüm noktası olan özel televizyon yayıncılığı ise 1990’da Magic Box Star 1 televizyonun Almaya’dan Türkiye’ye yönelik yayın yapmaya başlamasıyla gerçekleşmiştir. Böylece 1964’ten (fiilen 1968’den) itibaren devlet tekeline sürdürülen televizyon yayıncılığı\* sona ererken Türkiye’de yasadışı bir radyo televizyonculuk dönemi başlamıştır. Türkiye’nin ilk özel televizyonu olarak kendini tanıtan Magic Box Star 1, 7 Mayıs’ta başlattığı yayınlarını, yasal bir boşluktan yararlanarak onu izleyecek pek çok özel kanala da

---

<sup>236</sup> Ali Nihat Yazıcı. A.g.y., s.46

<sup>237</sup> Ömer Serim. A.g.y., s.45, 63

<sup>238</sup> Ali Nihat Yazıcı. A.g.y., s.53

<sup>239</sup> Ömer Serim. A.g.y., s.386

\* Aziz, bu tekelin aslında 1980’lerin ortalarından itibaren büyük otellerin ve kuruluşların ardından da halkın artan ilgisiyle popüler olan çanak anten sistemlerinin sayesinde CNN, NBC, RTL gibi kanalların izlenmesiyle kırıldığını söylemektedir. Aysel Aziz. **Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının 30 Yılı (1968-1998)**. Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, 1999, s.100

öncülük etmiştir. Aynı şirket uyduyla gerçekleştirilen bu yayınların Türkiye’den izlenebilmesi için çanak anten satışına da girişmiştir.<sup>240</sup> Bu yasadışı süreç bizzat dönemin Cumhurbaşkanı Özal’ın “*bu yayınların yasal bir sakıncasının olmadığını sandığı*”<sup>241</sup> yolundaki sözleriyle de desteklenmiştir.<sup>242</sup> Magic Box’ın ortaklarından birinin Turgut Özal’ın oğlu Ahmet Özal olması, ilerleyen yıllarda da çeşitli vesilelerle bu ilişkilerin gündeme gelerek geniş yankı uyandırmasına neden olmuş, buna karşın tartışmanın tarafları eleştirilere kulak tıkamışlardır. Turgut Özal’ın TRT’yi elinin altında tutarken, özel kanallarla da bu tarz bağlantılar kurmasını televizyon üzerindeki denetimini sağlamlaştırma çabası olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Yaşanan çanak anten furyası ve kablolu televizyon yayınları sayesinde hızla izleyici kitlesini genişleten Magic Box’ı, Teleon, Show TV, Kanal 6, HBB, Cine5, Flaş TV, BRT ve TGRT gibi kanallar izlemiştir.<sup>243</sup> Bu özel kanallar yayın faaliyetlerini yasadışı olarak sürdürürken, hiçbir denetime de tabi tutulamamıştır.

Özel televizyonların yasadışı yayınlarını yasal statüye taşımak için öngörülen çözüm, 8 Temmuz 1993’te Anayasanın 133. maddesini değiştiren 3913 sayılı yasayla sağlanmıştır. Duruma asıl çözümü ise 3984 sayılı “Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hakları Hakkında Kanun” getirecektir.\*

13 Nisan 1994’te kabul edilen bu yasa, bir yandan televizyon kuruluşlarına ilişkin düzenlemeler içerirken bir yandan da RTYK yerine Radyo Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) adlı yeni bir düzenleyici kurulu görevlendirmiştir.<sup>244</sup> Üst Kurul’un görevi; yayıncılık faaliyetlerini, teknik, idari ve program içerikleri bakımından disipline etmek ve gözetmek olarak belirlenmiştir.<sup>245</sup> Kejanlıoğlu RTÜK’le ilgili görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

*“...RTÜK yayıncılık alanının planlı gelişimini örgütlemeye çalışan, bu alandaki olası yoğunlaşmaya ve ayrıcalıklı ekonomik ve siyasi konumların oluşmasına karşı düzenlemeler getiren bir*

<sup>240</sup> Hülya Yengin. A.g.y., s.116-117

<sup>241</sup> Şermin Tekinalp. **Radyo ve Televizyon**. İstanbul: Der Yayınları, 2003, s.277

<sup>242</sup> Ömer Serim. A.g.y., s.216

<sup>243</sup> Ömer Serim. A.g.y., s.272, 275, 296, 305, 309-311, 348

\* Bu yasanın çalışmalarıyla eş zamanlı olarak 1 Mayıs 1994’te yürürlüğe giren “Avrupa Sınırötesi Yayın Sözleşmesi”yle hem kamu hem de özel televizyonlara son derece önemli yaptırımlar getirilmişti. (www.rtuk.gov.tr) E.T: 28.06.2010

<sup>244</sup> Kayıhan İçel. **Kitle Haberleşme Hukuku**. İstanbul: Beta Basım,1998, s.245-246

<sup>245</sup> Ali Nihat Yazıcı. A.g.y., s.57-58

*kurum olmaktan çok yayın içeriklerini titizlikle kontrol eden baskıcı bir 'sansür kurulu' olarak tanınmaktadır.”<sup>246</sup>*

RTÜK üyelerinin seçimi ise RTYK'dan farklı olarak kurumu iktidarların etkisine daha fazla maruz bırakacak bir yapı sergilemektedir. Zira RTÜK üyeleri meclis aritmetiğine göre oluşturulmakta, 9 üyenin 5'i iktidar, 4'ü muhalefet partilerinin önerileri doğrultusunda TBMM tarafından seçilmektedir.<sup>247</sup> Dolayısıyla iktidar partisinin RTÜK içindeki otoritesi de fazla olmaktadır.

Televizyon üzerindeki yasal düzenlemelerin dışında belirleyici olan bir başka etken de teknolojik gelişmelerdir. Zira son on yıllardaki buluşlar sonucunda televizyon yayınları teknik olarak sürekli kendini yenileyerek sınırlarını zorlamakta, (Türkiye'de) 1984'te renklenen yayınlar şimdi yüksek çözünürlüklü görüntü ve üstün ses kalitesi sunmaktadır. Yayınlar yer vericileri, kablo ve uydu yoluyla evlere ulaşmaktadır. Ayrıca kitle iletişimi, telekomünikasyon ve veri iletişim gibi çeşitli iletişim biçimleri arasındaki farklılıklar yok olmaktadır. Bu gelişmeler sonucunda ortaya çıkan sayısal yayıncılık, *“kanal sayılarını önemli ölçüde artırma olanağı sağlamasının yanı sıra etkileşimli olma özelliği sayesinde evden alışveriş, evden bankacılık, oyun, internet, izle ve öde gibi bireysel tüketime yönelik hizmetlerin televizyon üzerinden gerçekleştirilmesine de”* olanak yaratmıştır.<sup>248</sup> Çoban ise bu yeni teknolojiler sayesinde iletişim süreçlerinin hızlanmasına karşın, küresel gücün denetiminin arttığına dikkat çekmektedir.<sup>249</sup>

Günümüzde teknolojik gelişmeler sayesinde sınırlar ötesine ulaştırılan yayınlar, ekonomik anlamda da sınırları aşmış durumdadır. Son yıllarda Türkiye'deki medya kuruluşları da yabancı firmalarla yapılan anlaşmalar ve birleşmelerle, küreselleşen medya dünyasında kendisine yer bulmaktadır. Adaklı, Türk medyasının geçirdiği dönüşümü şöyle özetlemektedir:

*“Türkiye’de medya sektöründeki yoğunlaşma, 1990’lı yıllardan itibaren büyük bir ivme kazanmış, gazeteci ailelerin kontrolünün söz konusu olduğu geleneksel medya sahipliği, yerini medya*

---

<sup>246</sup> Beybin Kejanlıoğlu. (Der: Beybin Kejanlıoğlu ve dğ.) “Yayıncılıkta Düzenleyici Kurullar ve RTÜK”. **Medya Politikaları**. Ankara: İmge Kitabevi, 2001,s.134

<sup>247</sup> Beybin Kejanlıoğlu. A.g.y., s.113

<sup>248</sup> Kütay Kayapınar. (Der: Nesrin Tan Akbulut – Elif Eda Balkaş). “Türkiye’de Sayısal Platform Yayıncılığı ve Digtürk Beklentiler ve Sorunlar”. **Medya Mercek Altında**. İstanbul: Beta Basım, 2006, s.211

<sup>249</sup> Barış Çoban. (Der: Can Bilgili-Nesrin Tan Akbulut) “Medya ve Küreselleşme: Yeni Emperyalizm Döneminde Medyanın Yapısal Dönüşümü”. **Medya Eleştirileri 2008 Küreselleştirme Makinesi:Medya**. İstanbul: Beta Basım,2008, s.31

*dışı sektördeki büyük sermaye gruplarının egemen olduğu 'yeni medya sahipliği'ne bırakmıştır. Bu gelişme, gerek basın-yayın alanında var olan kuruluşların başka sektörlerle dikey bütünleşmeleri, gerekse medya dışındaki sermaye gruplarının bu alana olan ilgilerinin artmasıyla karakterize olmaktadır. Gazete sahiplerinin giderek basın alanındaki ürünlerini çeşitlendirip radyo ve televizyon yayıncılığına ve dağıtımına el atmalarıyla birlikte sektörde üretim, dağıtım ve pazarlamanın merkezileşme eğilimi güçlenmiş, sektördeki 'yoğunlaşma' oranı hızla artmıştır.”<sup>250</sup>*

Türkiye’de gerek kamu yayıncılığı gerekse özel yayıncılık anlamında yoğun bir denetim mekanizmasının işlediği açıktır. Kamu yayıncılığı üzerinde kimi zaman ordu ama daha çok iktidarların denetimi fazlayken özel yayıncılık söz konusu olduğunda küreselleşen medya eğilimlerinin, tekelleşen medya holdinglerinin ve piyasa ekonomisinin başat belirleyiciler olduğu görülmektedir. Televizyon kuruluşlarının reklam pastasından aldığı pay her geçen gün azalırken, rekabet sertleşmiştir. Öte yandan denetleme ve düzenleme kurulu olarak RTÜK’ün iplerini elinde tutan iktidarın hem kamu hem de özel yayıncılık alanında uyguladığı bir baskı mekanizması da işlemektedir. Kuşkusuz ekonomik ilişkiler de televizyon üzerinde özellikle özel kanalların faaliyete geçmesinden itibaren artan oranda belirleyici olmuştur:

*“Seyirci ölçümlerinin diktatörlüğünde çalışan ticari televizyon sistemi, şüphesiz arzı tek tipleştirme ve kültürel metaları standartlaştırma eğilimine girer, ama aynı zamanda zevkteki değişimler ve müşterideki dönüşümler nedeniyle, içeriklerini bazı durumlarda bir tartışma vektörü haline getirecek kadar sürekli biçimde yeniler.”<sup>251</sup>*

Diğer taraftan televizyonun topluma etkisi ve toplumsal değişimlerdeki rolü de medya çalışmaları kapsamında sıkça ele alınan konuların başında gelmektedir.\* Televizyonun olası etkileri genellikle de olumsuz bir bakışla hem izleyiciler hem de otoriteler tarafından dile getirilmektedir.<sup>252</sup> Televizyonun toplum üzerindeki etkileriyle\*\* ilgili çalışmalar iki bakış açısı etrafında toplanmaktadır. Olumlu etkileri

<sup>250</sup> Gülseren Adaklı. (Der: Beybin Kejanlıoğlu ve dğ.) “Yayıncılık Alanında Mülkiyet ve Kontrol”. **Medya Politikaları**. Ankara: İmge Kitabevi, 2001,s.145-146

<sup>251</sup> Jean-Noël Jeanneney. **Başlangıcından Günümüze Medya Tarihi**. (Çev. Esra Atuk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,2009, s.269

\* Kuşkusuz bu değişimlerin tek belirleyicisi televizyon (daha genel anlamda medya bile) değildir. Zira Yalçın Yılmaz “*Toplumlarda hem üretim ve mülkiyet ilişkilerinin değişmesi, hem de anlamların, değerlerin, kuralların değişmesi*”nin genel toplumsal değişmeye neden olabileceğini belirtmektedir. Yalçın Yılmaz. “Kültürel Etkileşim ve Toplumsal Değişimde Televizyonun Etkileri.” **İletişim Fakültesi Dergisi**. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları, 2001/1, s.68. Potter ise toplumu değiştiren etkenlerin hiçbir zaman tek başlarına olmadıklarını tersine değişimi yaratan bütün etkenlerin birlikte çalıştıklarını dile getirmektedir. W. James Potter. **Media Literacy**. Sage Publications, 2008, s.83

<sup>252</sup> Nicholas Abercrombie. **Television and Society**. Cambridge: Polity Press, 1997, s.4-5.

\*\* Televizyonun birey üzerinde de psikolojik, bedensel vb. etkileri olduğu bilinmektedir ancak bunlar çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

üzerinde duran ilk yaklaşıma göre televizyon, “*fertleri, kitleleri, toplumları, milletleri birbirine yaklaştırmakta, kültür ürünlerini yeryüzünün en uzak noktalarına anında ulaştırabilmekte, yazılı kültürün sınırlarını aşarak toplumlara başka dünyaların kapılarını açabilmektedir.*”<sup>253</sup> Ayrıca insanların oyalanmak ve kaçmak, kişisel ilişkileri geliştirmek, kişisel kimliği pekiştirmek ve gözetim altına almak amaçlarıyla da televizyon izledikleri bilinmektedir.<sup>254</sup> Böylece televizyonun hem bilgilendirme hem de eğlendirme işlevlerinin olumlu yönleri öne çıkarılmaktadır. Televizyonun etkilerini eleştirel yönüyle ele alan karşıt görüşü benimseyenler ise televizyonun gerçek kültürü tehdit ettiğini ve yeni bir kültür yarattığını iddia etmektedirler. Ayrıca kitlelerin zevk seviyelerini bayağılaştırdığı, birçok kültürel değeri ticari maksatlarla hiçe saydığı, okuma alışkanlığını yok ettiği de bu çerçevede savunulan görüşler arasındadır.<sup>255</sup>

Televizyonun etkileri üzerinde olumlu ya da olumsuz bir yargıda bulunmaksızın toplumla ilişkisi, çeşitli boyutlarıyla ele alınabilir. Bunların başında gelen ideoloji kavramı çevresinde geliştirilen söylemler, televizyonu ideolojik içerik taşıyan bir teknoloji ürünü olarak tanımlamakta, işleyişini ise şöyle açıklamaktadır: “... bu [ideolojik] içeriğe göre bir toplumsal değişim yaratmayı amaçlamaktadır bu değişim iktidarın istediği gibi olacaktır ve onun istediği gibi biçimlendirdiği öznelerden oluşan bir toplum yaratılmasına yarayacaktır.”<sup>256</sup> Sholle ise “*egemen ideolojinin en güçlü aktarıcısı*”<sup>257</sup> olan televizyonun ideolojik pratiğinin işlevlerini; çökeltme (dibe yerleşen, kendini gömülü bir ideoloji olarak depolayan söylem), şeyselleşme (mevcut olanın doğallaştırılması), uyarılma (yavaş yavaş gerçekleşen değişim yoluyla uyumluluğun yaratılması), yatıştırma (yoğunluğu azaltmak, pasif kılmak ve susmak), meşrulaştırma (resmi ya da biçimsel onayın verilmesi), depolitizasyon (pratik soruların kamusal tartışmadan dışlanması), fosilleştirme (değiştirme yetisinden yoksunlaşma) ve ters yönde tartışma (kendi formüleştirdiği çatışmalarla beslenen söylem) kavramlarıyla sınıflandırmaktadır.<sup>258</sup>

---

<sup>253</sup> Yalçın Yılmaz. A.g.m., s.75

<sup>254</sup> Erol Mutlu. **Televizyon ve Toplum**. Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı,1999, s.81-84

<sup>255</sup> Yalçın Yılmaz. A.g.m., s.75

<sup>256</sup> Barış Çoban. “Televizyon ve Tektipleşme”. **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1993, s.691

<sup>257</sup> James Lull. **Medya, İletişim, Kültür**. Çev: Nazife Güngör. Ankara: Vadi Yayınları,2001, s.22

<sup>258</sup> David J. Sholle. (Der: Mehmet Küçük-Çev). “Eleştirel Çalışmalar: İdeoloji Teorisinden İktidar/Bilgiye.” **Medya İktidar İdeoloji**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları,1999, s.291-297

Televizyonun etkileri kültürel emperyalizm bağlamında da incelenmektedir. Bu bakış açısından kültürel emperyalizmin önemli bir aracı sayılan televizyon, yayınlanan yabancı programlar nedeniyle toplumun sahip olduğu kültürel değerlere zarar vermektedir. Böylece standart kültür modelleri ortaya çıkmakta ve insanlar homojenleşmektedir. Kültürel emperyalizmin kaynağı ise iletişim teknolojisinin dağılımdaki dengesizlikte aranmaktadır.<sup>259</sup>

Televizyonun teknolojik boyutu da bu bağlamda konu edilmektedir. Zira son dönemlerde yeni iletişim teknolojileriyle beslenen televizyon, önceki dönemlerde olduğu gibi evlerin tek misafiri olarak aileyi çevresine toplayan niteliğinden sıyrılmıştır. Her bilgisayarın bir televizyon olabildiği bu dönemde televizyon izleyicisi de bireyselleşmektedir.<sup>260</sup> Ayrıca “...dünyayı evlere getiren televizyon, bir yandan da dış dünyadan çekilmenin, uzaklaşmanın bir aracı”<sup>261</sup> olarak bireyin toplum yaşantısıyla ilişkisinin yeniden biçimlenmesine neden olmaktadır. Televizyonun asal ölçeği olarak Taranç’ın üzerinde durduğu yakın çekim de çevrenin gösterimine olanak tanımadığından çevreyi etkisiz kılmakta, bireyleri ve nesnelere çevresinden soyutlamaktadır.<sup>262</sup> Mümkün olan en geniş kitleye seslenme iddiasıyla televizyon “kaçınılmaz olarak ferdi ihtiyaçları basitleştirme ve tek türe indirmeye ve bütüncül şahsiyetlerin serpilmesini yasaklamaya yatkındır.”<sup>263</sup>

Ünal televizyonun amacını, “mümkün olan en fazla sayıda seyirciyi, mümkün olan en fazla süre boyunca ekrana baktırmak” olarak belirlemekte, kişiye mümkün olan en az zahmeti verecek şekilde düzenlenen programların içeriksizleşmeye neden olduğunu savunmaktadır.<sup>264</sup>

Bunların yanısıra şiddet ve cinsellik, siyasi tercih, satın alma gibi bireysel boyutlarıyla da incelenebilecek olan bazı konular da televizyonun etkileri kapsamında ele alınmıştır. Yapılan çalışmalarda televizyonun tutum/davranış oluşturmaktan ya da değiştirmekten çok, var olan tutumları sağlamlaştırdığı

<sup>259</sup> Macbride’dan Aktaran; Yalçın Yılmaz. A.g.m., s.66

<sup>260</sup> Bülent Çaplı. (Der: Beybin Kejanlıoğlu ve dg.) “Yayıncılığın Sayısallaşması-Belirsizlikler”. **Medya Politikaları**. Ankara: İmge Kitabevi, 2001, s.91

<sup>261</sup> Meltem Ahıska – Zafer Yenal. A.g.y., s.253

<sup>262</sup> Ragıp Taranç. “İletişim Estetiği”, **Medya ve Kültür (1. Uluslararası İletişim Sempozyumu Bildirileri)**. Ankara: İletişim Dergisi Yayınları 1: 349-360, 3-5 Mayıs 2000, s. 352

<sup>263</sup> Martin Esslin. **TV Beyaz Camın Arkası**. Çev:Murat Çiftkaya. İstanbul: Pınar Yayınları, 1991, s.71

<sup>264</sup> Yörükhan Ünal. **Tüketim Toplumuna Geçişte Televizyonun Sosyo-ekonomik Rolü**. (Yayınlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema TV Anasanat Dalı, İzmir, 2009, s.138

(pekiştirme), uzun süreli ve sık tekrarlı maruz kalma sonucunda televizyon dünyası ile gerçek dünya arasındaki ayrımı bulanıklaştırdığı (yetiştirme/kültürleme) üzerinde durulmaktadır.<sup>265</sup> RTÜK'ün araştırması uzun süreli ve sık tekrarlı maruz kalmayı açıkça ortaya koyar niteliktedir. 2006'da yapılan araştırmada günde 2 ile 5 saat arasında televizyon izlediğini söyleyenlerin oranı % 57,2 iken, 2008'de %67,8'e çıkmıştır.<sup>266</sup>

Ayfer Tunç, "Bir Maniniz Yoksa Anneler Size Gelecek" adlı kitabında televizyonun Türkiye'deki ilk yıllarını ve beraberinde gelen ilk değişimleri şu sözleriyle ifade etmektedir:

*"Radyo alçakgönüllüydü, vakurdu, inatçıydı ama yeni değildi. Televizyon ise hayatımıza ağır bir vaka olarak girdi; radyoyu, kardeşi doğunca ihmal edilen büyük çocuğa benzetti. Şımarıktı, kaprisliydi ve çok çekiciydi. Televizyonla birlikte özellikle küçük şehirlerde hayatın ağır ritmi değişti, alışkanlıklar terk edildi. Yazın evlerin bahçeleri boş kaldı. Çay bahçelerinde oturup dondurma yiyenler azaldı. Kış gecelerine tat veren akşam oturmalarından vazgeçildi, komşular bir araya geldiklerinde ortaya çıkan iskambil kâğıtları çekmecelerde unutuldu, sinemalar kapandı, kızlar nakışlarını gündüz işler babalar gazetelerini "dairede" okur oldular. Ağır, ama kendine göre lezzeti olan bir yaşam biçimini, siyah-beyaz bir ekranda değişen görüntüler belirler oldu."*<sup>267</sup>

Toplumun televizyona etkisinde olduğu gibi tarihsel perspektiften yapılan okuma, televizyonun etkileri bakımından incelendiğinde yine TRT'yle başlamak gerekmektedir. Yengin, TRT'nin yayın amacını "... izleyici topluluğuna bilgi vermek, en yaygın şekliyle milli kültür bütünleşmesine, eğitime ve kalkınmaya yardımcı olmak, eğlendirmek ve izleyicilerin müzik ihtiyaçlarını karşılamak."<sup>268</sup> biçiminde aktarmaktadır. Bir kamu televizyonu olan TRT uzun yıllar ticari kaygılardan kendini uzak tutmuş, "birçok açıdan Cumhuriyetin modernleşme ideolojisine eklemlenen bir içerik" ortaya koymuştur. Ünal, 1990'lı yıllara kadar televizyon yayıncılığında tek el olarak hayatını sürdüren TRT yayınlarının, toplumda belli bir ideal tip yaratma amacına yönelik olduğunu öne sürmekte, bu tipi ise "tokgözlü, yardımsever, tutumlu, inançlı, ciddi, ağırbaşlı, ılımlı biçimde milliyetçi, ılımlı biçimde dindar, aynı zamanda çağdaş ve Batıcı" olarak tanımlamaktadır.<sup>269</sup> TRT'nin özel televizyonlarla rekabete tuttuğu yıllara kadarki -kültür/sanat ve eğitici/öğretici programlardan ödün vermediği- program akışı ve içerikleri göz önüne alındığında bu belirlemenin

<sup>265</sup> Erol Mutlu (1999). A.g.y., s.96-97

<sup>266</sup> **Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması**. Ankara: RTÜK. 2006, s.31; **Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması-2**. Ankara: RTÜK. 2009, s.41

<sup>267</sup> Aktaran; Meltem Ahıska – Zafer Yenal. A.g.y., s.250

<sup>268</sup> Hülya Yengin. A.g.y., s.73

<sup>269</sup> Yörükhan Ünal. A.g.t., s.85,86,89

doğruluğu ortaya çıkmaktadır. 12 Eylül sonrasında TRT'nin askeri denetim altında olduğu yıllarda da programlar benzer biçimde tasarlanmış, toplumda oluşturulmaya çalışan birlik/beraberlik atmosferi televizyon aracılığıyla pekiştirilmiştir. Darbenin meşruluğunu ve zihniyetinin devamını sağlayacak şekilde ısmarlanan programlarla ideolojik süreçler işletilmiştir. Tekelioğlu, Özal iktidarı döneminde de “*eleştirel siyasetten uzaklaştırma/soğutma*” göreviyle donatılan devlet televizyonunun, dönemin egemen ideolojisi doğrultusunda “*yeni ve kalıcı bir kültürel kurgunun*” temellerinin atılmasındaki işlevine dikkat çekmektedir.<sup>270</sup> Dünyadaki benzer oluşumlara paralel olarak Türkiye’de ANAP’la hayat bulan yeni ideoloji,\* kapitalist sistemin bir yansımasıdır. Bu bağlamda televizyonun ideolojik işlevleriyle örtüşen etkilerinden biri olan tüketim vurgusu da bu yıllarda vitrinlerden ve gazete sayfalarından ekranlara taşmıştır. Aslında kâr amaçlı ticari birer kuruluş olarak televizyonların böyle bir yaklaşım taşımaları, kapitalist sistemin doğası göz önünde bulundurulduğunda oldukça normaldir. Zira televizyonları ayakta tutan, sistemin motoru olan reklam sektörüdür. Ünal henüz tüketim toplumu aşamasına geçmemiş bir ülke olan Türkiye’deki durumu tüketim alışkanlıklarının değişmesinde aramakta, bu bağlamda da televizyonu başlıca baskı aracı\*\* olarak konumlamaktadır. Tüketimin hızla artışa geçtiği bu dönemin aynı zamanda özel televizyonların hızla atağa geçtiği yıllara denk gelmesi bu belirlemeyi doğrulamaktadır.<sup>271</sup>

Televizyonun Türkiye’deki etkilerinden birisi de hem TRT’nin hem de özel televizyonların ilk yıllarına damgasını vuran yabancı programlardır. Günlük yayın akışı için yeterli yerli yapım üretimini sağlayamayan televizyon kuruluşları çareyi Amerika’dan ve Avrupa’dan (bazen Latin ülkelerinden) program ithal etmekte bulmuşlar, yerli sektör belli ekonomik ve teknik altyapı gücüne ulaşana kadar bu

---

<sup>270</sup> Orhan Tekelioğlu. **Pop Yazılar: Varoşlardan Merkeze Yürüyen Halk Zevki**. İstanbul: Telos Yayıncılık, 2006, s.35

\* “*Yeni sağ olarak nitelenen ideoloji, belirli muhafazakâr söylemlerin birleşimi ya da eklenmesi olup, muhafazakâr siyaset ve liberal ekonomi eğilimlerini kaynaşmış evrensel kapitalizmin önündeki engelleri aşmak için ahlaki ve düşünsel bir gerekçe oluşturmak için bir aradadır. Bu düşünce; güçlü iktidar, toplumsal otorite, itaatkar disiplinli toplum ve ulus kavramlarını içermektedir.*” Soner Yağlı. (Der: Selda İçin Akçalı).“Gündelik Hayatımızda Akıl Tutulması: Medya Uygulamalarında Tüketim İdeolojisinin İzlerini Sürmek”. **Gündelik Hayat ve Medya**. Ankara: Babil Yayıncılık, 2006, s.15)

\*\* “*Ticari televizyonlar bir toplumu tek başına ‘tüketim toplumu’ yapma gücüne sahip değildirler; fakat tüketim kültürünü meydana getirerek tüketim toplumuna doğru olan dönüşüme katkıda bulunabilirler.*” Yörükhan Ünal. A.g.t., s.142

<sup>271</sup> Yörükhan Ünal. A.g.t., s.126



yolu izlemeyi tercih etmişlerdir.\* Dolayısıyla Türkiye’de televizyonun kültür emperyalizmine katkı sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Tekelioğlu’nun işaret ettiği bir başka nokta ise Türkiye’de özel televizyonlarda önerilen toplumsal yükselme modelidir. Bu model Cumhuriyet’in (dolayısıyla TRT’nin) gerekli eğitim süreçlerinden geçerek ve çalışarak yükselme modelinden farklılaşmış, hızlı ve yaşanan sorunları hemen çözebilecek yukarıya doğru bir statü yükselmesine dönüşmüştür.<sup>272</sup> Şentürk bu dönemde popüler olan değerleri şöyle dile getirmektedir: “... şık görünme, genç ve fit olma, eğlendirici olma, sürekli ve hızlı biçimde bir şeyin yenisini sunma, zevk ve hazza yönelme gibi kabullerin toplumda öncelik kazandığı görülmektedir.”<sup>273</sup> Kuşkusuz ekranlardan yansıyanlar özel televizyonlarla sınırlı kalmamıştır. Bir süre sonra dünyadaki benzerleri gibi “*kamusal kanalların kendileri de rekabetin baskısı altında dönüşüm*” geçirmiştir.<sup>274</sup> Dolayısıyla artık kamu özel ayrımını yapmaksızın genel bir değerlendirme yapıldığında Türk televizyonlarının sisteme tamamen eklenmiş olduğu görülmektedir. Farklı olduklarını iddia etseler bile bugün pek çok kanalın neredeyse ortak bir televizyonculuk anlayışıyla akışlarını düzenledikleri ve benzer programlar yayınladıkları ortadadır. Aslında bu anlayış, sektörün küresel bağlantılarının artması nedeniyle dünya çapındaki eğilimlerle aynı doğrultuda ilerlemektedir.

Televizyonun dil üzerindeki etkileri de çeşitli çalışmalara konu olmaktadır. Bu alandaki eleştiriler; yabancı sözcük kullanımı, kullanılan sözcüklerin kısıtlılığı, dil yanlışları, anlatım bozuklukları, vurgu ve tonlama hataları, çeviri hatalarıdır.<sup>275</sup>

Comstock, televizyonun toplumsal kabul sınırlarını izleyicisinin tepkisini çekmeyecek biçimde yavaş yavaş ötelediğini ileri sürmektedir.<sup>276</sup> Bu belirleme televizyonun etkilerinin uzun sürede algılanabilen yapısı düşünüldüğünde doğru görünmektedir. Kısa süreli etkiler kolaylıkla gözlenebilen ve çoğu zaman geçici

---

\* Bu programların başında gelen dizilerden Dallas, Köle İsaura, Yalan Rüzgarı, Hayat Ağacı, Mavi Ay, Evimiz Hollywood’da sayılabilir. Ayrıca bol miktarda ithal çizgi film, yabancı film, çocuk programı, erotik show programı da yayınlanmıştır.

<sup>272</sup> Orhan Tekelioğlu. A.g.y., s.73-75

<sup>273</sup> Rıdvan Şentürk. “Televizyon ve Magazin Kültürü”. **Selçuk İletişim**.Konya: 6: 174-190, Ocak 2010, s.184

<sup>274</sup> Frédéric Barbier – Catherine Bertho Lavenir. A.g.y., s.280

<sup>275</sup> Meltem Gürson. (Der.) “Radyo ve Televizyon Yayınlarında Türkçe’nin Kullanımı”. **RTÜK İletişim**. Ankara: 29: Mayıs-Haziran 2002, s.7-12

<sup>276</sup> Aktaran; W. James Potter., A.g.y., s.200

sonuçlar doğuran niteliktedir. Onları tespit etmek ve eleştirmek ne kadar kolaysa, uzun süreli etkileri anlamak ve geç olmadıysa çözüm geliştirmek de o kadar zordur.

Mutlu televizyonla ilgili her eleştirinin aslında biraz da kendimizi eleştirmek olduğunu söylemektedir.<sup>277</sup> Televizyon içinde var olduğu toplumla ilgili çok önemli ipuçları taşımaktadır: “*Vatandaşlar söylenebilir, öfkelenebilir, protesto edebilirler – sonunda, medyaları da kendilerine benzetirler.*”<sup>278</sup> Dolayısıyla televizyonu anlamak için toplumu, toplumu anlamak için de televizyonu anlamak gerekmektedir.

#### I. 4. Bir Temsil Aracı Olarak Türkiye’de Televizyon

Televizyonu temsil bağlamında ele alabilmek için öncelikle kavramın tanımlanması ve sınırlanması gerekmektedir. İngilizce “*representation*” sözcüğünün karşılığı olarak kabul edilen temsil, Arapça “*misl*” kökünden gelmekte ve “*benzetme, benzerini yapma, örnek verme, resmetme*” anlamı taşımaktadır.<sup>279</sup> Benzer biçimde TDK tarafından “*belirgin özellikleri ile yansıtma, sembolü olma, simgeleme*” karşılıkları verilmektedir.<sup>280</sup> Sözcüğün Batı dillerindeki, Latince “*repraesentare*” sözcüğünden türemiş olan karşılıkları ise “yeniden” anlamı veren “*re-*” öneki nedeniyle önemli bir başka veri sunmaktadır. Sözcüğün ilk kullanımları çoğunlukla cansız nesnelerin benzerlerini yapma anlamıyla sınırlı kalmakla beraber günümüzde din, siyaset, hukuk, sanat tarihi ve medya gibi farklı alanlarda kullanılmaktadır.<sup>281</sup>

Son dönemlerde, özellikle medya ve kültürel çalışmalara konu olan bir kavram olarak temsil, “Birmingham Kültürel Çalışmalar Okulu” bünyesinde de ele alınmış, kültür, anlam ve dil gibi kavramlarla ilişkili olarak incelenmiştir. Temsile, kültürü üreten bir pratik olarak yaklaşan araştırmacılardan biri olarak Hall’un tanımı bu kavramların hepsini kapsayıcı niteliğiyle okulun bakış açısını ortaya koymaktadır: Temsil, bir kültürün üyelerinin dili anlam üretmek için kullandıkları bir süreçtir.<sup>282</sup>

<sup>277</sup> Erol Mutlu (1999). A.g.y., s.12

<sup>278</sup> Jean-Noël Jeanneney. A.g.y., s.339

<sup>279</sup> <http://www.sozlerinsoyagaci.com/> (E.T: 29.07.2010)

<sup>280</sup> <http://www.tdk.gov.tr> (E.T: 29.07.2010)

<sup>281</sup> Hanna Fenichel Pitkin. **The Concept of Representation**. Los Angeles: University of California Press, 1972, s.241

<sup>282</sup> Stuart Hall. (Ed). “The Work of Representation.” **Representation Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage Publications, 2009, s.61

Bu tanımda yer verilen kavramları açıklamak temsil kavramını anlamada yararlı olacaktır.

Sosyal bilimlerde en sık ele alınan konulardan biri olan kültür, çok çeşitli tanımlamalara açık zor bir kavramdır. Temsil bağlamında kültürü, bir topluluğun ya da toplumun ortak değerleri (shared values) olarak değerlendiren bir tanım, kavramı bu değerlerin ortak olmasına neden olan anlam paylaşımı noktasına taşımaktadır. Anlam, her kişisel ve toplumsal ilişkide sürekli olarak üretilmekte ve değiş tokuş edilmektedir. Anlamın oluşması yani “şeyler”in anlam kazanması ise bir kültürün üyelerinin onları nasıl yorumladığına, günlük yaşantılarına nasıl kattığına ve nasıl temsil ettiğine göre belirlenmektedir. Ancak bu süreçte anlamın katılımcılar için ortak bir şeyi ifade etmesi gerekmektedir. Dolayısıyla aynı kültüre mensup kişiler dünyayı benzer biçimde yorumlayabilmek için ortak kültürel kodlara sahip olmalıdırlar. Diğer bir deyişle anlamı paylaşanlar “aynı dili konuşmalıdır.” Temsil bağlamında en geniş anlamıyla kullanılan dil bu noktada devreye girmektedir. Dili anlamın üretildiği ve değiş-tokuş edildiği özel bir araç, ortak bir kültürel alan olarak değerlendiren Hall’a göre dili oluşturan öğelerin (ses, sözcük, nota, jest, ifade, giysi, vb.) ne olduğu değil, ne yaptığı ve nasıl işlev gördüğü önemlidir. Bunlar birer gösterge olarak başkalarının da, bizim kavramlarımızın, düşüncelerimizin ve duygularımızın anlamını bizim gibi okumalarını (read), açıklamalarını (decode) ya da yorumlamalarını (interpret) sağlayacak biçimde temsil eder. Dolayısıyla dil temsil sayesinde işlerlik kazanmaktadır. Zira kavramlarla dilin ilişkilendirilmesi yani zihindeki kavramın bir anlama kavuşması temsil süreci sonunda gerçekleşmektedir.<sup>283</sup>

Bu süreci biraz daha ayrıntılandırmak için işleyişine bakmak gerekir. Temsil süreci “temsil sistemleri” olarak tanımlanan iki aşamalı bir biçimde çalışmaktadır. Zihinsel temsil olarak da adlandırılan ilk sistemde her çeşit gerçek ya da kurmaca nesne, insan ve olay zihnimizdeki bir kavram setiyle karşılanmaktadır. Böylece kafamızın içindeki ve dışındaki şeyler ilişkilendirilmiş olur. Bu kavram setlerinin oluşumu bir sistem olarak ele alınmaktadır, çünkü bu süreç kavramların düzenlenmesi, kümelenmesi, sıralanması, sınıflandırılması ve aralarında karmaşık ilişkiler kurulmasıyla oluşmaktadır. Bu noktadan sonra temsili oluşturan ikinci

---

<sup>283</sup> Stuart Hall. A.g.y., s.2-5

sisteme yani “dil”e geçilmektedir. Zira anlamların aynı kültürün içindeki insanlar tarafından değiş tokuş edilmesi ancak kavramları karşılayan ortak bir dil aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Bu bağlamda dilbilimsel (linguistic) anlamının ötesinde yazılı, sözlü ve görsel imgeler, elektronik sinyaller, giysiler, yüz ifadeleri ve hatta trafik işaretleri yani anlamı diğer insanlara taşıyabilen ve anlatabilen her gösterge sistemi, bir dil olarak kabul edilmektedir. Özetle birinci sistem şeylerle kavramlar arasında bağlantı kurarken ikinci sistem kavramlarla göstergeler arasında bağlantı kurmaktadır. \* Bu üçünü birleştiren süreç ise temsili oluşturmaktadır.<sup>284</sup>

Temsil kavramını kültür ve dil bağlamında inceleyen yaklaşımlar üç kuram çevresinde toplanmaktadır. Bunlardan ilki yansıtıcı (reflective), ikincisi niyetçi (intentional), üçüncüsü de inşacı (constructionist) kuramlardır. Bugün geçerli olarak kullanılan ve bu çalışma kapsamında benimsenen araştırma yöntemi inşacı kurama göre belirlenmiş olsa da, ilk iki kuramın temsili ele alışına kısaca bakmakta yarar bulunmaktadır.

Yansıtıcı kurama göre dil zaten var olan bir anlamı yansıtır ya da metnin içinde gizli olan gerçeği taklit eder. Dolayısıyla metin alternatif okumalara ya da kodların değişik kullanımlarına açık değildir. Bu özelliği kuramla ilgili temel eleştiriyi oluşturmaktadır. Niyetçi kuram, metni söyleyenin/yazanın eğilimi olan belli düşünceler doğrultusunda anlamı oluşturduğunu iddia etmektedir. Dolayısıyla her iletişim edimi eşsizdir. Bu kuramın eleştirisi, başkaları tarafından anlaşılma için bir sosyal sistemin kurallarına ve geleneklerine girmenin, eşsizliği bozarak ortak bir anlamda uzlaşmayı gerekli kılacacağı düşüncesi çevresinde gelişmiştir.<sup>285</sup> İnşacı kuram ise önceki iki kuramın tersine dilin bu toplumsal özelliğini ön plana çıkarır. Bu kurama göre “şeyler”in ne doğadan ne de kullanıcılarından kaynaklanan anlamları

---

\* Kavramlarla göstergeler arasındaki bağlantının kurulması kodlar sayesinde olmaktadır. Stuart Hall. A.g.y., s.21. Kodlar, içinde göstergelerin örgütlendiği sistemlerdir. “*Hem göstergelerden hem de bu göstergelerin hangi bağlamlarda ve nasıl kullanılacaklarını ve daha karmaşık iletiler oluşturmak için nasıl biraraya getirilebileceklerini belirleyen kurallar ya da uzlaşımardan oluşur.*” John Fiske. **İletişim Çalışmalarına Giriş**. (Çev: Süleyman İrvan). Ankara: Ark Yayınları,1996, s.91,37 Metindeki göstergeler belli geleneklere göre anlamlı sistemler içinde örgütlenir. Bu sistemler kullananlar tarafından kabul edilen kurallara göre yönetilir. Toplumsal kodlar ve gelenek görenekler herhangi bir kültürün ortak merkezini oluşturular. Kodlar karmaşık ve öğrenilmiş ilişki kalıplarıdır. İrfan Erdoğan-Korkmaz Alemdar. **Öteki Kuram**. Ankara: Erk Yayınları,2002, s.362-363. Bir kültürü ve ona ait kodları anlamak için özel bir eğitim gerekmez, o toplumda büyüme bu kodları anlamak için yeterlidir.

<sup>284</sup> Stuart Hall. A.g.y., s.17-19

<sup>285</sup> Wendy Helsby (Ed.) **Understanding Representation**. London: British Film Institute, 2005, s.4-5

vardır. Biz temsil sistemlerini kullanarak (kavram ve gösterge) anlamı kurarız / inşa ederiz.<sup>286</sup> Ancak bu süreç, bireysel olarak değil toplumsal olarak işlemektedir. Süreci belirleyen kurallar ise toplumda, kültürde, geleneklerde, ortak kültürel kodlarda ve dil sistemindedir.<sup>287</sup>

Hall temsili inşacı kuram bağlamında maddi nesnelere ve etkileri kullanan bir uygulama olarak değerlendirmektedir. Ancak anlam göstergenin maddi niteliğine değil, sembolik işlevine göre belirlenmektedir.<sup>288</sup> İnşacı kuramda iki yöntem kullanılmaktadır. Bunlardan ilki bir dilbilim modeli üzerine kurulan göstergebilim (semiotics), diğeri ise anlamı kuranın kim olduğuyla ilgilenen söylem (discourse) yöntemleridir. Göstergebilim dilbilimin babası olarak da bilinen Ferdinand de Saussure tarafından geliştirilen bir dil çözümleme yöntemine dayanmaktadır. Saussure'e göre gösterge bir gösterenle bir gösterilenin birleşimini ifade etmektedir. Gösterenle gösterilen arasındaki bağıntı rastlantısalıdır. Bu nedensiz ilişkide gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin belirleyicisi, kullanıcılar arasında var olan uzlaşımlardır. Farklı dillerde değişik ses dizilerinin aynı kavrama gösterenlik yapabilmesi toplumsal uzlaşım sayesinde gerçekleşmektedir. Toplumsal uzlaşım bir kez kurulduktan sonra, belli bir dönem, gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntı değişmez böylece dilsel iletişim sağlanır. Saussure ayrıca sözlü dildeki bir dilsel göstergenin diğer göstergelerle kurduğu bağıntıya işaret ederek anlamın bu bağıntıdan kaynaklandığını söylemektedir. Göstergelerin art arda dizilerek bir zincir oluşturmaları dizimsel bağıntı, anlaksal çağrışıma dayalı bağıntı ise dizisel bağıntı olarak adlandırılmıştır.<sup>289</sup> Charles Peirce ise yöntemi Saussure gibi dilbilimle değil, mantıkla özdeşleştirmektedir. Peirce'e göre, gösterge bir nesnenin yerini tutar ve yorumcuda bir etki yaratır. Yorumlayan, göstergenin yorumcuda yarattığı etkidir. Bu tanımdan dördüncü bir öge olarak nesne ile gösterge arasındaki bağıntı da çıkartılabilir. Bu bağıntı, yorumcunun nesne ile gösterge arasındaki bağı kurmasını ve göstergenin gösterge olarak işlev görmesini sağladığı için son derece önemlidir. Peirce gösterge ile nesnesi arasındaki bağıntıya dayanarak göstergeleri üçe

---

<sup>286</sup> Stuart Hall. A.g.y., s.25

<sup>287</sup> Stuart Hall. A.g.y., s.34

<sup>288</sup> Stuart Hall. A.g.y., s.25-26

<sup>289</sup> Seçil Bükür. **Sinemada Anlam Yaratma**. Ankara: İmge Kitabevi,1991, s. 24-28 / John Fiske (1996). A.g.y., s.70

ayırıştır: İkon, belirti, simge\*. İkon (görüntüsel göstergede), gösterge kimi yönlerden (görüntüsü ya da sesi) nesnesine benzetilmektedir. Nesnesi ile arasında bir nedencilik ilişkisi vardır. Bu benzerlik yorumcu tarafından yaratılmaz. Belirtide (belirtisel göstergede), gösterge ile nesnesi arasında doğrudan bir bağlantı (fiziksel bir bağ) bulunmaktadır. Simgede ise gösterge ile nesne arasında ne bağlantıya ne de benzerliğe rastlanır. Buna nedensizlik ilişkisi de denebilir. Simgenin iletişimde kullanılmasını sağlayan, simgenin yerine geçtiği şeyi nitelmesi konusunda insanların anlaşmış olmalarıdır.<sup>290</sup> Göstergebilimin kapsamını düzenlam ve yananlam\*\* kavramlarıyla geliştiren ise Roland Barthes olmuştur. Göstergebilimin inceleme alanını daha geniş kültürel bir boyuta taşıyan Barthes görsel, sözel ve sözel olmayan dillerin toplumda nasıl çalıştığını göstermiştir.<sup>291</sup> Barthes göstergebilimin amacını “*her türlü yapısal etkinliğin, gözlemlenen konuların bir taslağını yaratmaya yönelik tasarısına uygun olarak, dil dışındaki anlamlama dizgelerinin işleyişini belirleyip ortaya koymak*” olarak açıklamaktadır.<sup>292</sup> Bu kapsamda ele alınan kavramlardan diğerleri ise mit ve ideolojidir.\*\*\*

İnşacı kuramda kullanılan diğer yöntem ise söylem yöntemidir. Söylem, kurama tarihsel, pratik ve dünyevi bağlamda bir yön kazandırmıştır. Michel Foucault tarafından geliştirilen bu yöntemin temel çalışma alanını modern toplumda bilgi, güç ve beden arasındaki ilişkilerin araştırılması oluşturmaktadır.<sup>293</sup> Foucault dil yerine

---

\* Örneğin fotoğraf bir ikon, duman bir belirti, sözcükler ise simgedir. John Fiske (1996). A.g.y., s.70

<sup>290</sup> Seçil Büker. A.g.y., s.29-31 / John Fiske (1996). A.g.y., s.70

\*\* Düzenlam, bir nesnenin, bir iletişim sisteminin vb. mantıksal, nesnel, değişmez anlamıdır. Yananlam bir nesnenin, bir iletişim biçiminin, bir kodun, sürekli anlamsal öğelerine ya da düzenlamına kullanım sırasında katılan ve herkesçe algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlam, öznel çağrışımsal değerdir. Pierre Guiraud. **Göstergebilim**. (Çev: Yalçın, Mehmet). Ankara: İmge Kitabevi,1994, s.134,144

<sup>291</sup> Wendy Helsby. A.g.y., s.4

<sup>292</sup> Roland Barthes. **Göstergebilimsel Serüven**. (Çev: Rifat, Mehmet - Rifat, Sema). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,1993, s.72

\*\*\* Barthes göstergelerin işleyişini üç seviyede değerlendirmektedir. Bunlardan ilki göstergenin düzenlamıdır. İkinci seviye yananlamlardan ve mitlerden oluşmaktadır. Barthes'a göre, bir mit bir şey üzerinde düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamının kültürel yoludur. John Fiske (1996). A.g.y., s.118. Anlamları çözmek için gerekli inanç setleridir. “*Bu inançlar genellikle sosyal, ahlaksal ve siyasal değerler sistemleridir.*” Bu sistemler kültürel bakımdan kurulur ve kullanıldıkları kültürün egemen değerlerini destekler. Mitler soru sorduramaz ve eleştirel düşünmeyi önermez. İrfan Erdoğan-Korkmaz Alemdar. (2002). A.g.y., s.354. İlkel mitler yaşam, ölüm, insan ve tanrılar, iyi ve kötü hakkındadır. Günümüze ait mitler ise erillik, dişilik, aile, başarı vb.'dir. John Fiske. (1996). A.g.y., s.118. Üçüncü seviye ise mitlerin örgütlenerek oluşturdukları bağlam olan deolojidir. İdeoloji, kültürün başa çıkmak zorunda olduğu gerçekliği düzenlediği ve yorumladığı genel ilkeleri yansıtır. John Hartley. **Reading Television**. Florence: Routledge, 1978, s.40-46

<sup>293</sup> Stuart Hall. A.g.y., s.47

söylem kavramını koyarak, birinin “söylediği” ve “yaptığı” arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktadır. Dolayısıyla söylemi, dilbilim anlamının ötesinde bir temsil sistemi olarak ele almış, dil yoluyla anlam üretimi yerine söylem yoluyla bilgi üretimine odaklanmıştır. Burada tek bir metnin anlamındansa bir ilişkiler ağı (söylem) üzerinde durulmaktadır. Bu nedenle söylem yaklaşımı dille sınırlı görünen göstergebilimden daha fazla tarihsel vurguya sahiptir. Foucault değişik dönemlerde anlamlı ifadeler üreten ve söylemleri düzenleyen kurallar ve pratiklerle ilgilenmiştir zira ona göre şeyler belli bir tarihsel bağlamda anlam kazanır. Anlamlar ve anlamlı pratikler söylem içinde kurulur. Fiziksel şeyler ve eylemler ancak söylem içinde anlam kazanır ve bilgi nesnesi haline gelir. Anlamlı hiçbir şey söylem dışında değildir yani her toplumsal düzen anlamlıdır. Dolayısıyla söylem anlamın varlığıyla değil nereden geldiğiyle ilgilenir. Söylem bilgiyi tanımlamaya ve üretmeye çalışır. Bir konu hakkında nasıl konuşulacağını belirler. Ayrıca düşüncelerin nasıl hayata geçirileceği ve başkalarını yönlendirmede nasıl kullanılacağını anlatır. Foucault bu noktadan hareketle söylemin güçle ilişkisini açıklamaya çalışmaktadır. Ona göre açıklama gücü olan birine ait bir bilgi, başkalarının yaşamını yönlendiren gerçek (truth) haline gelebilir. Söylemin güçle olan ilişkisi metinlerin oluşturduğu bir ağ (metinlerarasılık\*) sayesinde ortaya çıkar ve böylece söylem pekişir. Söylemlerin üretiminin kurumsallaşması ise Foucault’nun söylemsel formasyon olarak adlandırdığı ortak bir düşüncenin oluşmasına neden olmaktadır.<sup>294</sup> Özetle, söylem önemli bir konu hakkında tutarlı bir anlam seti kurabilmek ve yayabilmek (circulate) için toplumsal olarak geliştirilmiş bir dil ya da temsil sistemidir. Bu anlamlar söylemin kaynağını oluşturan ve onların yerleşmeleri için ideolojik olarak çalışan bir grubun çıkarlarına hizmet etmektedir.<sup>295</sup>

İnşacı kuram çerçevesinde temsil incelemeleri, bugün medya ve kültür alanında yapılan araştırmalarda yöntem olarak sıklıkla kullanılmaktadır. Önemli bir kitle iletişim aracı olarak televizyonla ilgili çalışmalarda da temsil kavramına rastlanmaktadır. İnşacı kuramın temelini oluşturan “*nesnelerin (olayların, insanların,*

---

\* Metinlerarasılık, bir metnin anlamıyla kendi başına var olmadığı, tersine diğer kodlar ve metinler ağı içinde yer aldığını anlatır. Metinler kendilerini, onları yapanlardan çok, diğer metinlere borçludur. Bütün metinler potansiyel olarak birbirini etkileyebilir. İrfan Erdoğan- Korkmaz Alemdar. (2002). A.g.y., s.356.

<sup>294</sup> Stuart Hall. A.g.y., s.44 -45 / Wendy Helsby. A.g.y., s.5-6

<sup>295</sup> John Fiske. **Television Culture**. New York: Routledge, 2007, s.14

*şeylerin) yalıtılmış olarak anlaşılmasına olanak bulunmadığı, bunların parçası oldukları daha geniş yapılar bağlamında anlaşılmaları gerektiği*<sup>296</sup> ilkesi bu çalışmada televizyonun ele alınış biçimiyle de örtüşmektedir. Zira inşacı kurama göre temsil bir anlam üretim sürecidir ve gerçekte algıladığımızdan farklı bir dünya kurmaktadır. Bu noktadan hareketle televizyon kendine has karakteristikleriyle anlam üreten ve ileten bir dil ve söylem aracı yani bir temsil sistemidir. Dolayısıyla televizyon gerçekte var olanın dışında bir dünya (televizyon dünyası) kurmaktadır. Çelenk'in televizyon temsilini *“sözlü, yazılı veya ikonik göstergeler kullanarak ‘gerçek’ maddi dünyada zaten mevcut olan şeyleri kodlayan ya da onları yansıtan bir süreç değil, tam da bu anlamlandırma sürecine anlam üreterek ve anlamların değişimine olanak sağlayarak katılan bir süreç”* olarak nitelediği sözleri bu belirlemeyi desteklemektedir.<sup>297</sup>

Televizyon bu çerçevede ele alındığında, hem göstergebilimsel çözümleme hem de söylem çözümlemesi yapmak mümkündür. Televizyonu göstergebilimsel bir yöntemle incelemek için öncelikle televizyonun temsil sisteminde var olan kodlarını bilmek gerekmektedir. Televizyon genellikle ikonik göstergeleri kullanan bir araçtır. Yani televizyonda temsil edilen nesnelere ve insanlar çoğunlukla gerçek dünyada var olanlara benzemektedir. Bu benzerlik aynı zamanda televizyon temsilinin gerçeklik algısını etkileyen özelliğidir. Zira izleyiciler televizyonda temsilini gördükleri “şey”le gerçek yaşantılarında gördükleri “şey” arasındaki farkı göz ardı etmektedirler. Bu fark, televizyonda görüntülenen bir nesnenin örneğin bir masanın, masanın kendisiymiş gibi algılanmasından kaynaklanmaktadır. Oysa bu, masanın kendisi değil, görüntüsüdür. Hartley televizyonda görünen “metaforik dünya”nın gerçek dünyayı yansıtmadığının (display), onu ikame ettiğinin (displace) altını çizmektedir.<sup>298</sup> Üzerinde durulması gereken bir başka nokta ise, televizyonun çoğunlukla ikonik göstergelerin yanısıra araçsal özellikleri ve toplumsal/kültürel koşullar nedeniyle oluşan kodları da kullanmasıdır. Bu kodlar çoğunlukla nedensizdir yani toplumsal uzlaşım ve geleneklere dayanmaktadır. Kuşkusuz televizyonla ilgili göstergebilim çalışmalarının önemli bir bölümünü de mit ve ideoloji oluşturmaktadır.

<sup>296</sup> Erol Mutlu (1999). A.g.y., s.140

<sup>297</sup> Sevilay Çelenk. **Televizyon Temsil Kültür**. Ankara: Ütopya Yayınları, 2005, s.81

<sup>298</sup> John Hartley. A.g.y., s.48



Televizyonun söylem yöntemiyle incelemesi ise öncelikle bir kitle iletişim aracı olmasından kaynaklanmaktadır. Van Dijk, söylemin denetimi ve üretimiyle toplumsal denetim uygulandığının altını çizerken şu sorulara yanıt aramaktadır: “Hangi durumlarda, kim, kime, ne söyleyebilir ya da yazabilir? Çeşitli söylem biçimleri ya da türlerine ya da söylemin üretim araçlarına erişme imkânına kim sahiptir?”<sup>299</sup> Bu sorulara yanıtı yine bizzat kendisi şöyle vermektedir: “Kitle medyası örgütleri ve bunların anonim sahipleri söylemin hem finansal hem de teknolojik üretim koşullarını söz gelimi gazete, televizyon, basım işlerinin yanısıra telekomünikasyon ve bilgisayar endüstrilerini denetlerler.” Dolayısıyla televizyon söylemek istediğini söyleme yani söylemi üretme ve yayma gücüne sahiptir. Daha güçsüz olanlar ise (bu durumda izleyiciler) onu dinlemek zorundadır. Van Dijk, iktidarın yalnızca söylem içinde ya da söylem yoluyla değil, söylemin berisindeki bir toplumsal güç olarak da var olduğunu altını çizmektedir.<sup>300</sup>

Televizyonda göstergebilim ve söylem incelemeleri, programları oluşturan çeşitli kodların çözümlenmesiyle yapılmaktadır. Fiske televizyonda kullanılan kodları üç kategoriye ayırmaktadır: Toplumsal kodlar, teknik (televizüel) kodlar ve ideolojik kodlar. Toplumsal kodlar dekor ve kostüm, makyaj, hareket ve diyalogla oluşturulurken, teknik kodlar kamera (çerçeveleme, odaklama, uzaklık, kamera ve mercek hareketleri, kamera konumu, kamera açısı ve mercek seçimi), aydınlatma, kurgu, müzik ve oyunculukla kullanılmaktadır. İdeolojik kodlar ise önceki iki koda gömülü olarak bulunmaktadır. Bireycilik, ataerkillik, maddecilik ve kapitalizm bunlardan bazılarıdır.<sup>301</sup> İnal ise bunlara televizyona özgü olan yakın çekimlerin ağırlık taşınması, detayların dekorun gerisinde kalması, söze dayanma, doğrudan izleyiciye seslenme, parçalanarak akan anlatı gibi özellikleri eklemekte bunların da televizyon temsilini biçimlendirdiği belirtmektedir.<sup>302</sup> Anlamalı bir söylem olarak televizyon programında temsil sürecinin işleyişi Hall’un kodlama ve kodaçıklama modeline oturtulabilmektedir. Bu durumda televizyon programı televizyon profesyonelleri tarafından belli normlara ve işlemlere, kurumsal ilişkilere ve teknik

---

<sup>299</sup> Teun A. Van Dijk. (Der&Çev: Mehmet Küçük). “Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları”. **Medya İktidar İdeoloji**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları,1999, s.335

<sup>300</sup> Teun A. Van Dijk. A.g.y., s.336

<sup>301</sup> John Fiske (2007). A.g.y., s.5-12

<sup>302</sup> Ayşe İnal. “Televizyon, Tür,Temsil”. **Yıllık 1999: Sinema ve Televizyon Özel Sayısı**. Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 2001, s.261

donanımına bağlı olarak kodlanmaktadır. İzleyicinin kodaçımılması ise kültürel ve siyasal eğilimlerine, daha genel iktidar bağlamlarına ve kitlesel olarak üretilen teknolojiye erişmelerine dayanmaktadır.<sup>303</sup>

Temsil kavramına televizyon açısından katkı sağlayan Dyer, kavramı üç soruya verdiği yanıtlarla açıklamaktadır: “*Kim temsil ediyor?*” sorusu, temsilin üretimle ilgili yönünü sorgularken “*Temsil edilen ne?*” ve “*Nasıl temsil ediliyor?*” soruları temsilin metinle\* ilgili yönünü ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Üçüncü soru ise “*İzleyiciler temsili nasıl anlıyor?*” sorusuyla temsilin kabulüyle ilgili bir diğer yönünü vurgulamaktadır. Bu üç soruya verilen yanıtlar temsilin nasıl işlediğini ortaya koymaktadır. Ancak bu üçlü mekanizmanın işleyişine biçim veren toplumsal/kültürel uzlaşım ve gelenekler sürecin her aşamasında belirleyicidir.<sup>304</sup> Dyer’in önerdiği bu yapı, temsille kültür ilişkisini de açıkça ortaya koymaktadır zira ortak kültür, temsilin var olabilmesinin önkoşuludur. Bu belirleme aynı zamanda temsil çalışmalarının kültürü dolayısıyla toplumu anlama çabalarında yol gösterici niteliğini de göstermektedir. Türkiye özelinde televizyonun baskın kitle iletişim aracı olarak toplumsal etkinliği göz önüne alındığında televizyon temsiline incelenmesi daha da önem kazanmaktadır.

Türk televizyonlarıyla ilgili bir temsil çalışması çeşitli programların yarattıkları temsille gerçek yaşantının karşılaştırılmasını akla getirmektedir. Ancak yukarıda verilen bilgiler doğrultusunda böyle bir örtüşmenin zaten mümkün olmadığı açıktır. Mutlu, televizyonun temel amacının “seyredilmek” olduğunu belirtirken, televizyon dünyasını sıradan, bildik malzemeyle kurulan ama sıradan olmayan bir dünya olarak nitelendirmektedir.<sup>305</sup> Potter’ın “gerçeğe-bir-adım” (next-step reality) yaklaşımında öne sürdüğü gibi televizyon, gerçeğe benzeyen ama gerçekten her zaman bir adım uzakta

---

<sup>303</sup> Aktaran; Erol Mutlu (1999). A.g.y., s.100

\* Fiske televizyonda kullanılan “program” ve “metin” sözcükleri arasındaki ayrımı dikkat çekmektedir. Program zamana, mekana ve topluma göre değişmez bir anlam içermekteyken, metin sözcüğü için anlamdırma sürecine izleyicinin de katıldığını göstermektedir. Hatta burada izleyici “okuyucu” olarak adlandırılmaktadır. Televizyon içeriklerinin kişiden kişiye ya da toplumdaki topluma (kültürden kültüre) değişebileceği vurgulanmakta ve televizyonun çok anlamlılığı (polysemy) ortaya konmaktadır. Bu çalışmada temsilin izleyici tarafından nasıl alımlandığı kapsam dışı bırakıldığından ilerleyen bölümlerde program sözcüğü tercih edilmiştir. John Fiske.(2007). A.g.y., s.14

<sup>304</sup> Jonathan Bignell. **An Introduction To Television Studies**. London: Routledge, 2008, s.218 / Dyer’den aktaran; Nick Lacey. “Representation”. **Image and Representation Key Concepts in Media Studies**. New York: Palgrave, 1998, s.131-132

<sup>305</sup> Erol Mutlu (1999). A.g.y., s.145

olan bir “dünya” yaratmak zorundadır.<sup>306</sup> Bu dünya temsili Türkiye’de de bu biçimiyle gözlenmektedir. Dolayısıyla burada önemli olan bu iki dünya arasındaki benzerlikleri ya da farklılıkları arama/bulma çabasının ötesinde, bu olguyu biçimlendiren etkenleri ortaya çıkarmaktır. Temsili çözmek ya da “anlamı anlamak” için, içinde geliştiği kültürü bilmek gerekir. Bu kültür (ve toplumsal yapı) temsil sürecindeki tüm aşamalara biçim verdiği gibi kendisi de yaratılan temsillerle yeniden biçimlenmektedir. Dolayısıyla temsilin üretim sürecine odaklanıldığı bu çalışmada, bir yandan Türkiye’nin bugünü inşa eden siyasi, ekonomik ve sosyo-kültürel tarihsel yapının ve televizyonun bu yapı içindeki yerinin belirlenmiş olması gerekmektedir. Türkiye’de televizyonun sektörel dinamikleri ve temsilin diziler özelinde çözümlenmesi ise ilerleyen bölümlerde konu edilecektir.

---

<sup>306</sup> W. James Potter. A.g.y., s.164-166

## II. BÖLÜM

### TELEVİZYON DİZİLERİ BOYUTUNDA TELEVİZYON GERÇEKLİĞİ ve DİZİ YAPIM KÜLTÜRÜ

#### II. 1. 2000 Sonrası Türkiye’de Oluşan Dizi Kültürü

Türkiye’de televizyon yayıncılığı, bir yandan ülkenin kendi siyasi, ekonomik ve toplumsal-kültürel yapısının biçimlendirdiği bir görünüm çizmekle birlikte, artan biçimde medyanın küresel ağının bir parçası olmanın getirdiği etkiler de bu alanda açıkça gözlenmektedir. Kamu eliyle başlatıldığı 1968’ten 1990’da özel televizyonların faaliyete geçmelerine kadarki süreçte tek elden TRT tarafından yürütülen yayınlarla televizyonculuk, bugün dijital platformun da dâhil olduğu, 24 ulusal, 16 bölgesel ve 224 yerel olmak üzere 264 özel<sup>307</sup>, 15 tane de TRT’ye ait<sup>308</sup> 289 televizyon kanalının aktif yayın hayatını sürdürdüğü, Türkiye’nin en önemli sektörlerinden biri olmuş durumdadır. Çeşitlenen ve gelişen kitle iletişim araçlarına karşın Türkiye’deki toplam reklam pastasının halen yarısına sahip olan<sup>309</sup>, 150 bin kişinin istihdam edildiği devasa bir sektör olarak televizyonculuk, bugün Türkiye’de başat medya aracı olmayı sürdürmektedir. Bu rakamlar kâr oranı oldukça fazla olan televizyon alanında süregelen rekabetin kaynağına da işaret etmektedir. Sürekli kendini aşan iletişim teknolojilerini izlemenin zorluğu ve maliyeti göz önünde bulundurulduğunda her yıl binlerce dolarlık teknik yatırımın yapıldığına da şaşmamak gerekmektedir. Ancak teknik altyapı ve yetişmiş eleman gücünün yanısıra maliyetin önemli bir kısmını da televizyonun tüketilecek ürün olarak sunduğu programlar oluşturmaktadır.

Günümüzde Türkiye’de egemen olan televizyon programcılığı, dünyadaki eğilimlerle örtüşmekle beraber kimi zamanlarda dönemsel ve kültürel farklılıklar da göstermektedir. Bu bağlamda Türkiye’de bugün televizyon programcılığında iki temel eğilimin varlığı açıkça ortadadır. Bunlar diziler ve “*reality*” programlarıdır. Diğer ülkelerdeki eğilimlerin de genel olarak bu doğrultuda olduğu gözlenmektedir.

<sup>307</sup> Aktaran; Sevim Koçer. **Örgütsel Alanın Dönüşümü ve Örgüt Yapılarına Etkisi: Türkiye’de Televizyon İşletmeleri.** (Yayınlanmamış doktora tezi) Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı Yönetim ve Organizasyon Programı, Kocaeli, 2009, s.77

<sup>308</sup> <http://www.trt.net.tr/anasayfa/anasayfa.aspx> E.T: 26.04.2011

<sup>309</sup> <http://reklammax.com/reklamhaberleri/page/2> E.T: 05.05.2011

Zira televizyon yayıncılığının bel kemiğini oluşturan *prime-timed*a en çok yayınlanan ve izlenen programların pek çoğu canlı yayınlanan maçlar ve haberler hariç bu iki program türündedir. Burada, *reality* programlarının kontrolsüzce yayılan bir sarmaşık gibi pek çok programın özelliklerini bünyesine katarak kendini sürekli yenileyen, değiştiren melez yapısıyla 1990'ların sonlarından itibaren artan popülaritesinin altını çizmek gerekmektedir. Öte yandan televizyonun ilk dönemlerinden itibaren her zaman en fazla izlenen program türlerinden biri olan diziler, 2000'li yıllarla birlikte hem Türkiye'de hem de dünyada yeni bir yükselişe geçmiş bulunmaktadır. Dizilerin ortaya çıkış koşullarını bilmek ve türsel farklılıklarını ortaya koymak bugünkü "başarısını" anlamada önem taşımaktadır.

Tüm sanatsal ve bilimsel etkinliklerde geçerli bir kavram olarak tür, Aristo tarafından eski Yunan'da ilk kullanılışından bugüne, belli bir konuda kendi içinde ortak özellikler taşıyan alt grupları tanımlayan bir terim olmanın ötesinde bir eleştiri yöntemi olarak da literatürdeki yerini almış bulunmaktadır. Televizyonda da türler, aracın özüne ve gelişimine paralel bir yapı ortaya koymaktadır. Televizyonla ilgili ilk önemli akademik incelemelere bakıldığında bütüncül bir bakış açısından çok çeşitli televizyon program türlerinin incelendiği, bu türler üzerinden elde edilen bulguların televizyonu açıklamada kullanıldığı görünmektedir. Özellikle sinemadaki tür kavramına yakın bir özellik gösteren televizyon türleri, akademisyenler ve eleştirmenlerin katkıları dışında, izleyicilerin ve sektörün gereksinimleri ve beklentileri doğrultusunda biçimlenmiştir. Bu noktada televizyon türlerini tanımlamanın zorluğunun altı çizilmelidir zira günümüzde neredeyse tüm televizyon türleri melez bir yapı sergilemektedir.

Mutlu, televizyon türlerinin kaynakları olarak radyo, sinema, tiyatro ve popüler edebiyatı işaret ederken nedenini ise bu araçların "*yığınsal izleyici toplayabildiklerini zaten kanıtlamış*" olmalarına bağlamaktadır. Ancak televizyon farklı maddi ve teknik özelliklere sahip olması nedeniyle "*televizyon ekranına getirilen içeriklerin zamanla bu yeni araca uyarlanma gereği duyulmuş; bu sürecin sonunda da sadece televizyona özgü türler ortaya çıkmıştır.*"<sup>310</sup>

Televizyon türlerini sınıflandırmada kullanılan çeşitli yaklaşımlar bulunmakla birlikte en genel ayırım, programları gerçeğe dayanan (*factual*) ve kurmacaya

---

<sup>310</sup> Erol Mutlu. **Televizyonu Anlamak**. Ankara: Ayraç Kitabevi, 2008, s.43, 36

dayanan (*fictional*) biçiminde yapılmaktadır. Kuşkusuz televizyon, gerçekliği yeniden üreten yapısı nedeniyle hiçbir türünde gerçeği olduğu gibi yansıtma işlevi görmez yani tam anlamıyla *factual* değildir. Bu ayrımı daha çok bir ölçeğin iki uçunu tanımlamada kullanmak ve televizyon türlerini de bu ölçekte bir noktada değerlendirmek daha doğru olacaktır. Zira her türde gerçek ve kurmaca farklı oranlarda yer almaktadır. Belli türlerin ortak yapımlar biçimleri olduğu göz önüne alındığında karma bir formülle şu başlıklar altında bir gruplandırma yapılabilir:

- Haberler ve haber programları,
- Spor programları ve maç yayınları,
- Televizyon belgeselleri,
- Eğitici programlar,
- Kısa tanıtıcı programlar (ticari reklamlar, sosyal sorumluluk reklamları, fragmanlar, vb.),
- *Reality* programları,
- Yarışma (*quiz show*) programları,
- Sohbet / eğlence (*talk show*) programları,
- Müzik programları ve video-klipler,
- Magazin programları,
- Hayat tarzı (*life style*) programları,
- Çizgi filmler / diziler,
- Televizyon filmleri,
- Televizyon dizileri.

Mutlu, bütün televizyon türleri içinde, dizileri “*televizyonun en ayırt edici biçimi*” olarak nitelendirmektedir.<sup>311</sup> Özön’ün “*konu, tutum, biçem yönünden birbirine bağlı olan; aynı oyuncular, aynı çevirim takımıyla gerçekleştirilen filmler*”<sup>312</sup> biçiminde tanımladığı televizyon dizisi, ilk bakışta sinemaya çok yakın görünse de ayrıntılı olarak incelendiğinde televizyonun pek çok karakteristiğini taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Türkçe’de televizyon dizisi olarak adlandırılan tür, yabancı literatürde farklı karşılıklarla ifade edilmesi nedeniyle bir kavram kargaşası

<sup>311</sup> Erol Mutlu. (2008). A.g.y., s.155

<sup>312</sup> Nijat Özön. **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**. Ankara: Kabalıcı Yayınları, 2000, s.209

oluşabilir. Geniş kapsamlı olarak “*television drama*” (televizyon draması) biçiminde kullanılmakla beraber, bölümlü dizi ve bölüklü dizi ayrımını vurgulayan “*television series*” ve “*television serials*” kavramları da tercih edilmektedir. Bölümlü dizilerde her bölümde aynı karakterler yer almakta ancak farklı bir konu işlenmektedir. Ele alınan konu, bölüm bittiğinde bir sonuca bağlanmaktadır. Bölüklü diziler ise bir konunun bölümlere ayrılarak işlendiği ve her bölümün sonunun açık uçlu bırakıldığı bir anlatıma sahiptir. İzleyiciyi her hafta aynı saatte ekrana çekmenin cazibesi bölüklü dizileri popüler hale getirmektedir. Dolayısıyla son dönemlerde dizilerin kendi türü içinde de melez özellikler gözlenmeye başlamıştır. Bu noktada bu melez dizi türü “*series/serials hybrid*” (bölümlü-bölüklü melezi) biçiminde ifade edilmektedir.<sup>313</sup>

Televizyonda diğer türlerle birlikte televizyon dizileri bugünkü biçimine dönüşene kadar, televizyon yayınlarında öncelik teknolojik gelişmelere tanınmış, bu altyapı belli bir düzeye eriştikten sonra içerikle ve programcılıkla ilgili düzenlemelere sıra gelmiştir. İlk drama yayınlama girişiminin 1928’de yapılmasının ardından televizyon tarihinde dizilerin yolunu açan tek bölümlük canlı televizyon oyunları ve televizyon filmleri olmuştur.<sup>314</sup>

Tek bölümlük canlı televizyon oyunları adından da anlaşılabilceği gibi tiyatro oyunlarının televizyonda yayınlanmak üzere hazırlanan bir türüdür. Özellikle Amerikan televizyonunun altın çağı olarak anılan 1950’lerde televizyonun en popüler türü olarak varlık göstermiştir. Televizyonun o dönemdeki teknik yetersizlikleri (yayın teknolojisinin ilkel ve pahalı olması) göz önüne alındığında bu türün popülerliği kolayca anlaşılabilir. Zira tiyatroyun geniş repertuarından çeşitli tiyatro oyunlarının, kısıtlı bir dekorun yeterli olduğu bir stüdyoda ve canlı oynamaya alışkın oyuncularla canlandırıldığı bu tür, çok fazla teknik altyapı gerektirmemektedir. Geleneksel Amerikan (doğalcı) tiyatrosunun kişisel, psikolojik boyutlu, dar mekânlı öykülerinin anlatı özelliklerini taşıyan, orta sınıf bireyin mahrem yaşantısına odaklanan bu oyunlar, dönemin ve televizyonun ideolojik özellikleriyle uyum göstermektedir. Bu dönem savaş sonrası McCarthy iktidarındaki Amerikan toplumunda, bir yandan zenginleşen öte yandan komünizm tehdidi

---

<sup>313</sup> Robin Nelson. (Ed. Glen Creeber). “Studying Television Drama”. **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007, s.15

<sup>314</sup> Erol Mutlu. (2008) A.g.y., s.71

nedeniyle uygulanan baskılarla yalnızlaşan bireyin yeniden tanımlandığı bir süreçtir. Bu bağlamda televizyon oyunlarının karakterleri, yeniden-yapılanan toplumda rollerini öğrenerek (Hollywood'dan ödünç alınan) mutlu sona ulaşırlarken, bu ideolojik hedefin gerçekleştiğinin de örneği olurlar.<sup>315</sup> Televizyon tiyatrosu ya da tele-oyun olarak da anılan bağımsız ve tek bölümden oluşan bu tür, kineskopla kaydetme tekniğinin televizyonda kullanımının yaygınlaşmadığı ve video kayıt sistemlerinin henüz geliştirilmediği bu dönemde doğrudan yayına verilmekteydi. Taranç, bu özelliği nedeniyle tek bölümlük canlı televizyon oyunlarının biricik olduklarını dolayısıyla sanatsal bir yönü olduğunu belirtmektedir.<sup>316</sup> İlerleyen dönemlerde tiyatro için yazılmış metinlerin dışına çıkılarak özgün televizyon oyunları yazılmaya başlanmış ve bu alandaki yazarlar da artmıştır.<sup>317</sup> Sponsor desteğiyle yayınlanan bu programlar televizyon dramalarının bugüne kadar ulaşan bu önemli özelliğini de taşımaktadır. Bugün televizyon dünyasında artık varlığına nadiren rastlansa da televizyon oyunlarının, dönemi içinde televizyonun pek çok teknik özelliğinin sınanmasına ve geliştirilmesine yaptığı katkıyla televizüel bir tarzın ve estetiğin oluşmasındaki yeri unutulmamalıdır.<sup>318</sup>

Televizyon dizilerinin bir diğer öncülü yine Amerika kaynaklı bir tür olan televizyon filmleridir. Bu dönemde sinema filmlerinin televizyon yayınına uygun hale getirilmesi zaten mümkün hale gelmişti. Ancak “televizyon filmleri” en başından itibaren televizyonda yayınlanmak üzere tasarlanan dolayısıyla da televizyonun teknik özelliklerine uygun olarak üretilen filmlerdir. 1960’larda drama programlarındaki canlı yayın uygulamasının, video-kayıt, elektronik kurgu ve ses sistemlerinin geliştirilmesiyle yerini bu yeni teknolojiye bırakması da televizyon filmlerinin yayınında önemli bir etkiye sahiptir. Televizyon yayıncılığının ilk yıllarında birbirlerine oldukça uzak olan televizyonla Hollywood’un karşılıklı çıkarları doğrultusunda yakınlaşmalarının bir ürünü olan bu yapımlar, bu döneme kadar çekilmiş olan Hollywood filmlerinin televizyonda yayınlanmasıyla başlamıştır. İlerleyen yıllarda maliyetin yükseldiğini gözleyen televizyon yayıncıları, yapım

<sup>315</sup> Erol Mutlu. (2008) A.g.y., s.73-83

<sup>316</sup> Ragıp Taranç. **Televizyon Dizi Filmlerinin Estetik Sorunları**. (Yayınlanmamış doktora tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Televizyon Anabilim Dalı, İzmir, 1991, s.39

<sup>317</sup> Glen Creeber (Ed). “The Single Play”. **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007, s.17

<sup>318</sup> Erol Mutlu. A.g.y., s.75/ Glen Creeber. A.g.y., s.17,20



şirketlerine televizyon için özel olarak üretilmiş filmler sipariş etme yoluna gitmişlerdir. Özellikle süre kısıtlaması nedeniyle sinema filmlerine göre oldukça ucuza mal edilebilen ancak teknik açıdan Hollywood standartlarına ulaşamayan televizyon filmlerinin bu eksikliğinin ilk defa televizyonda gösterilecek olmasıyla dengeleneceği öngörülmüştü. İlk defa NBC tarafından kullanılan bu yöntemle sinema filmlerinden hem üretim koşulları hem de anlatım teknikleri (yüksek kontrastın kullanılmaması, dramatik yapının reklam araları göz önünde bulundurularak düzenlenmesi, yakın çekim\*) bakımından ayrılan bu filmler, “World Premiers” adı altında yayınlanmaya başlandı. Her ne kadar karakter sürekliliği olmayan, her biri kendi içinde bağımsız birer yapımlar olan bu filmler, birtakım tanıtım ve pazarlama zorluklarına neden oluyorsa da, sinemayı seven kitleleri elde etmek gayesinin yanısıra bir saygınlık kazanma yolu olmasından dolayı da tercih edilmiştir.<sup>319</sup> Bu tarz yapımlar oldukça azalmış olmakla birlikte bugün halen varlığını sürdürmektedir.

Biri tiyatrodan diğeri sinemadan faydalanılarak televizyona uyarlanmış bu drama türleri televizyonun kendine özgü drama formatlarını oluşturana kadar yayın diliminde oldukça önemli bir yere sahip olmuşlardır. Mutlu, televizyonun kendine özgü drama türleri yaratmasının başlıca kaynaklarını dört maddede özetlemektedir:

1. Televizyonun küçük ekranı, izleyicilerin televizyondaki karakterlerle daha yakın ilişki kurlmalarına ve doğrudan katılımına olanak sağlamaktadır. Ayrıca izleme deneyiminin kişinin evinde gerçekleşiyor olması da bu yakınlığı artırmaktadır.
2. Televizyonun özelliği olan süreklilik/zamana yayılma da yakınlık etkisini güçlendirmektedir.
3. İzleme mekânının kısıtlamalarından uzak olan televizyon izleyicisi, dikkati sık sık dağılan ve zor ele geçirilen bir özellik taşımaktadır. Bu özellik televizyon yapımcılarını izleyicinin dikkatini çekecek ve bu ilgiyi sürekli tutacak

---

\* Mutlu “yakın çekim miti” olarak ele aldığı bu kavramın temellerini üç başlıkta açıklamaktadır: Biçimsel, özsel ve ekonomik. Biçimsel özellikler televizyon ekranının küçük olması nedeniyle ekran içindeki kişilerin ve nesnelerin yakın çekimle gösterilmesi zorunluluğudur. Bu teknik gerekliliğin içeriğe etkisi ve yansması ise konuların da kişiler arası ilişkilere odaklanması biçimindedir. Dolayısıyla televizyonda işlenen öyküler, toplumsal bağlamıyla değil, kişisel düzeyde işlenen bir nitelik göstermektedir. Son olarak ekonomik neden ise yakın çekim sayesinde ekran içinde görüntülenen düzenlemede dekor kullanımının kısıtlanması sayesinde azalan maliyete ilişkindir. Erol Mutlu. (2008). A.g.y., s.106-108

<sup>319</sup> Erol Mutlu. (2008) A.g.y., s.91-117

programlar yapmak üzere yeni anlatım yöntemleri ve teknikleri geliştirmek zorunda bırakılmaktadır.

4. Televizyondaki tek tek programlar sürekli ve genel bir televizyon yayını içinde bir bütünün parçası olarak yer almaktadır. Dolayısıyla televizyon yayınının tümünü belirleyen program stratejileri program türlerinin yapılarını da etkilemektedir.<sup>320</sup>

Televizyondaki atalarının tersine, dizilerin başat özelliği, zamana yayarak anlatma anlayışına dayanmasıdır. Bu bakımdan kökeni sözel kültüre, devamı ertesini anlatılmak üzere yarıda kesilen masallara kadar uzanmaktadır. Çetin, temelinde giz olayının olduğunu iddia ettiği zamana yaymanın amacının gerilim yaratmak olduğunu söylemektedir. Bu anlatım tarzı, kitle iletişim araçlarının yaygınlık kazanmaya başladığı dönemlerde gazetelerde tefrika roman biçiminde görülmüştür. Bu yıllarda Charles Dickens, Victor Hugo, Eugenie Sue gibi yazarların tefrika romanları gazetelerde yayınlanmıştır.<sup>321</sup> İlerleyen zamanlarda radyo tarafından ödünç alınan bu anlatım tarzı, aracın altın çağını yaşadığı yıllarda arkası yarın biçiminde en fazla dinlenen programlar olmuştur. Televizyonun ilk yıllarındaki tek bölümlük canlı televizyon oyunları ve televizyon filmlerini izleyen dönemden bugüne kadar televizyon programcılığının önemli bir bileşeni olarak ekranlardan izleyicilerine ulaşmaktadır. Bugün televizyonda yayınlanan drama programlarını ağırlıklı olarak dizilerin oluşturduğu bilinmektedir. Diziler, özellikle 2000 sonrası dönemde gerek tematik gerekse teknolojik olarak atılım yapmış, pek çok televizyon dizisi birer fenomen haline gelmiştir.

Burada üzerinde durulması gereken önemli bir diğer nokta, televizyon dizilerinin taşıdığı risktir. Yayına çıkmayı başaran az sayıdaki televizyon dizisi, hedeflenen reytinge ulaşamaması durumunda yayından kaldırılma sorunuyla karşı karşıyadır. Bu aynı zamanda yapılan büyük yatırımların çöpe gitmesi anlamına gelmektedir. Potter, bu riski rakamlarla açıklamaktadır: Ulusal bir Amerikan televizyon şebekesine yılda yaklaşık 4000 televizyon dizisi önerisi ulaşmaktadır. Bunlardan 100'ünün pilot çekimi gerçekleştirilmekte ve sadece 25'i yayın şansını bulabilmektedir. Bunlar arasında ise sezonu tamamlayabilenlerin sayısı bir düzineyi

<sup>320</sup> Erol Mutlu. (2008) A.g.y., s.49-50

<sup>321</sup> Zeynep Çetin. "Soap Operaların Doğuşu, Tarihsel Gelişimi ve Başarı Nedenleri". **Marmara İletişim Dergisi**. Sayı:6, 1994, s.143-144,148

geçmemektedir.<sup>322</sup> Ayrıca tüm televizyon programları arasında, maliyeti (yazımda, çekimde, yapımda, tanıtımda yer alan ekip çalışanları ve oyuncuların ücretleri, yapımda yer alan set mekânları, dekor ve ekipman giderleri) en fazla olan program türünün diziler olduğu da düşünüldüğünde, göze alınan riskin boyutları daha net ortaya çıkmaktadır. Bu riske karşılık günümüz televizyon yayıncılığında *prime-time* yayın dilimini belirleyen iki temel kategoriden biri olan televizyon dizileri, izleyici alışkanlığı yaratmadaki başarısı bir başka deyişle “sürekli yüksek reyting” sağlama potansiyeliyle televizyon yayıncılığının lokomotifidir.

Televizyon dizilerini kendi içinde sınıflandırmak ise televizyon türlerini sınıflandırmak kadar zordur. Bu bakımdan bölümlü ve bölümlü dizi ayrımı dışında pek çok farklı gruplandırma yapılagelmektedir. Örneğin Creeber’in belirlediği kategorilerde konunun ağırlıklı belirleyici olduğu *western*, aksiyon, suç, hastane, bilim kurgu, gençlik, drama belgesel, kostüm drama gibi dizilerin yanısıra kimi farklı yapımla özellikleriyle dikkat çeken mini diziler\* ve postmodern diziler ile *soap opera*, *telenovela*, ‘*sitcom*’lar bulunmaktadır.<sup>323</sup> Televizyon dizilerini daha iyi anlamak için bölümlü ve bölümlü dizi ayrımından yola çıkarak adı anılan bu alt türlerin özelliklerini incelemek yararlı olacaktır. Durum komedisi, aksiyon, suç, hastane dizileri gibi kimi popüler diziler bölümlü dizi (seri dizi) özelliği gösterirken, diğerleri genellikle bölümlü dizi (seriyal dizi) grubunda yer almaktadır.

Bölümlü diziler, karakter ve konu sürekliliği temeline dayanan, bölümün sonunda karakterlerin karşılaştıkları/yaşadıkları olayların nihai bir sonuca kavuşturulmadığı, bir sonraki bölümde ele alınmak üzere sürekli ertelendiği bir yapı göstermektedir. Bölümlü dizilerin en uç noktasında yayın hayatını yıllarca sürdürebilen pembe diziler bulunmaktadır.\*\* Bölümlü yapının rahatlıkla

---

<sup>322</sup> William J. Potter. A.g.y., s.148

\* Mini diziler, konu ve karakter birliğine dayanan, ele aldığı konuyu az sayıda bölüme ayırarak sunan dizilerdir. Anlatı bakımından bölümlü bir yapı sergilemesine karşın bu format, televizyon filmine de benzemektedir. Zira bir filme konu olabilecek olaylar bölümlere ayrılarak anlatılır; her bölüm sonunda merak, sonraki bölüme atılan kancayla tırmanır. Bölüm sonlarında belli kapanışlar olsa da diğer bölümlü dizilerin tersine 3-13 arasında sayısı değişebilen bölümlerin tamamlanmasıyla dizi sona erer. Bu dizilere örnek olarak “Şarkı Söyleyen Detektif” (The Singing Detective-1986) ve *Angles in America* (2003) gösterilebilir. Türkiye’de de özel televizyon yayıncılığı öncesinde TRT tarafından gerçekleştirilen dizilerin pek çoğu mini dizidir.

<sup>323</sup> Glen Creeber. (Ed.) **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007, s.20-88

\*\* İnal, dizi sınıflamasında seriler (bölümlü) ve seriyaller (bölümlü) ayrımına üçüncü bir kategori eklemekte, “süren seriyal” olarak adlandırdığı bu kategoriye pembe dizileri yerleştirmektedir. Ayşe İnal. A.g.m., s.263

gözlenebildiği bu tür, yabancı literatürde “*soap opera*”<sup>\*</sup> biçiminde kullanılmakta, Türkçe’deki benzer çevirisiyle sabun köpüğü ya da arkası yarın olarak da anılmaktadır.

Binark, *soap operayı* ev hanımları için pazartesten cumaya kadar gündüz yayınlanan dramatik televizyon dizisi olarak tanımlamaktadır.<sup>324</sup> Seriyal anlatıma dayanan yapısıyla *soap operalar*, 1930’larda bir radyo programı olarak geliştirilmiş, 1950’lerden itibaren televizyonun yayın hayatında artan egemenliğine paralel biçimde popüler bir televizyon türü olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Televizyonda yayınlanan ilk *soap opera*, “First Hundred Years” (1950) adlı yapımdır.<sup>325</sup> Bu dönemde kocaların işte, çocuklarınsa okulda olduğu gündüz saatlerinde kolayca erişilebileceği öngörülerek evde daha fazla zaman geçiren kadın izleyiciye yönelik tasarlanan *soap operalar*, günlük alışverişte karar mekanizması olan bu kitleye ulaşmak isteyen firmaların, bu yapımların sponsorluklarını üstlenmelerine neden olmuştur.<sup>326</sup> Anlatım biçimi, zamana yayılma ve geciktirimle karakterize olan bu programların temel özelliklerini Çetin; episodik anlatım<sup>\*\*</sup>, magazin söylemi ve melodramatik<sup>\*\*\*</sup> yapı olarak belirlemektedir.<sup>327</sup> Benimsenen bu anlatım tarzının

---

\* Radyodan televizyona geçen bir tür olarak pembe dizilerin *soap opera* olarak adlandırılmaları radyo yıllarına rastlamaktadır. Kavram, gündüz kuşağında daha çok kadın izleyici kitlesine hitap eden programın sponsorunun sabun ve deterjan firması Procter&Gamble olması nedeniyle sabun anlamına gelen “*soap*” ile anlatı yapısının librettolara (operanın yazılı metni) benzemesi nedeniyle de “*opera*” sözcüklerinin birleştirilmesiyle elde edilmiştir. Aktaran; Zeynep Çetin. A.g.m., s.143, 147

<sup>324</sup> Mutlu Binark. “How Come Is The Soap Opera An Important Cultural Phenomenon?” **İLEF Yıllık ’93**. Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 1994, s.123

<sup>325</sup> Feridun Akyürek – E.Nezih Orhon. **Dizi Senaryosu Yazmak**. İstanbul: MediaCat Kitapları, 2006, s.34

<sup>326</sup> Anna McCarthy. (Ed. Glen Creeber). “Studying Soap Opera”. **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007, s.61

<sup>\*\*</sup> Özön, Türkçe olarak bölüntülü biçiminde ifade ettiği episodik anlatıyla ilgili şu bilgileri paylaşmaktadır: “*Bir filmin, televizyon filminin ya da oyununun dramatik yapısını oluşturan bölümleri birbirinden vurgulayarak ayıran; bunlar arasındaki bağlantıyı tam olarak kuramayan; bölümler arasındaki geçişi akıcı biçimde veremeyen, bundan dolayı yapının tümüne kesik kesik, bölük pörçük bir anlatının egemen olduğu durum.*” Nijat Özön. (2000) A.g.y., s. 123

<sup>\*\*\*</sup> Özön melodramla ilgili şu bilgileri paylaşmaktadır: “*Sinema, televizyon ve videonun en yaygın, gelişmemiş izleyicinin en çok tuttuğu, ağılatı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminde ortaya çıkan türü. Melodram da ağılatı gibi insanlığı öteden beri ilgilendiren büyük sorunları, insanı altüst eden derin duyguları ele alır. Ancak bunu yaparken son derece yalınç, çizemsel bir yol izler. Melodram her şeyi kalıplar içinde ele alır: İnsanlar, olaylar, duygular hep kalıplaştırılmıştır. Dünya, iyiler ile kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler çok iyi, kötüler çok kötüdür. İyiler ile kötüler arasındaki savaşımın sonu daha başlangıcından bilinir: Çok kez, beklenmedik bir kurtarıcı, beklenmedik bir anda ortaya çıkıp her şeyi tathya bağlar. İster acıklı ister sevinçli olsun bütün durumlar çizemsel bir yoldan birbirini nöbetleşe izler. Her adımda beklenmedik bir rastlantı, kahramanın işini kolaylaştırır. Bu bakımdan melodram, bir tür adı olmaktan çok, kötuleyici bir nitelik olarak kullanılmaktadır: İzleyiciyi en kolay yoldan etkilemek için en ucuz yollara başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; yalınç, kaba, abartılı*

yanısına her gün yayınlanması da *soap operaların* kolaylıkla izleme alışkanlığı yaratmasını sağlamaktadır. Yayınlandığı ilk yıllarda süreleri radyodaki benzerleri gibi 15 dk. olan bölümlerin uzunluğu gittikçe artmış, 1970'lere gelindiğinde bir saati bulmuştur.<sup>328</sup> Robert Allen, yayın başına 1 saatlik bir yapıyı hazırlamak amacıyla yapım ekibinin ayrıntılı bir iş bölümüyle çalıştığını anlatmaktadır. Çekimler neredeyse canlı yayına yakın bir hızla, çabuk dekor değişikliklerine elverişli bir stüdyoda gerçekleştirilmektedir. Senaryolar katı kurallar doğrultusunda yazılmakta, yönetmenlerse benzer biçimde son derece sınırlı bir görsel repertuardan yararlanabilmektedirler.<sup>329</sup> Böylece oldukça ucuza mal edilebilen bu yapımlarda, görüntülere sürekli eşlik eden hafif bir müzik ise melodramatik yapıyı güçlendiren önemli bir yapım ögesi olarak işlev görmektedir.<sup>330</sup> *Soap operalar* merkezinde baskın kadın karakterlerin yer aldığı dizilerdir. Oldukça fazla sayıda karakter belli birkaç ailenin ya da topluluğun üyesi biçiminde sunulur.<sup>331</sup> Karakter sayısının fazla olması, bunlar arasında her zaman için muhtemel ilişkiler ve çatışmalar sağlayacağından dizinin sürekliliği açısından son derece işlevseldir. Olayların belirli ve sınırlı mekânlarda geçmesi bu ilişkilerin gerçekleşmesi için zemin hazırlar. İyiler ve kötüler arasındaki kesin ayrımlar dikkat çekicidir. Bu yapımların önemli farklılıklarından birisi, izleyicilerinin karakterlerle özdeşleşmesine olanak tanımayan yapısıdır. Bunun yerine genellikle kadın olan izleyici kitlesi, dizideki karakterleri tanıyormuş, kendisi de bu dünyanın bir parçasıymış duygusu içinde adeta bir komşusunun başına gelenleri dinliyormuş hissi taşımaktadır. Ayrıca çok sayıdaki olaylar arasındaki bağlantıları kurmak da izleyiciye düştüğünden izleyicinin etkin katılımı teşvik edilmektedir.<sup>332</sup> *Soap operaların* konuları genellikle orta sınıf ailesi çevresinde gelişen kişisel sorunlara dayanmaktadır. Konu ne olursa olsun, ortalama izleyicinin anlayabileceği düzeyde olmalıdır.<sup>333</sup> Karakter sayısının fazla olmasıyla da bağlantılı olmak üzere aynı anda birden fazla öykü gelişir ancak olay örgüsü son derece ağır

---

*çizgilerle karakter çizmeye kalkışan; kişileri kukla gibi kullanan; ahlak dersleri veren yapıtların niteliği.*" Nijat Özön. (2000) A.g.y., s.466

<sup>327</sup> Zeynep Çetin. A.g.m., s.148, 159

<sup>328</sup> Anna McCarthy. A.g.y., s.63

<sup>329</sup> Robert Allen'dan aktaran; Anna McCarthy. A.g.y., s.63

<sup>330</sup> Erol Mutlu. (2008) A.g.y., s.248

<sup>331</sup> Burton Graeme. "Television Soaps". **Media and Society: Critical Perspectives**. Berkshire: McGraw-Hill, s.243

<sup>332</sup> Erol Mutlu. (2008) A.g.y., s.237, 240, 243

<sup>333</sup> Ragıp Taranç. A.g.t., s.56

ilerler. Zaman kavramı gerçeğe çok yakındır, hatta gerçek hayattaki bazı özel zamanlar (yılbaşı gibi) bu amaçla kullanılır.<sup>334</sup> Olayların ağır ilerlediği bu yapımlarda tempo sağlamak amacıyla bölümler 20-30 kısa sahneden oluşacak biçimde tasarlanır. Aksiyona az yer verilmesi, konuların diyaloglarla geliştirilmesine dolayısıyla sahnelerin konuşma ağırlıklı olmasına neden olmaktadır.<sup>335</sup> Bilgi akışı, diyalog ve dedikodularla sağlanmaktadır.<sup>336</sup> Gerek karakterlerin tanıtılması ve duyguların aktarılması, gerekse olaylar karşısında verilen tepkilerin vurgulanması açısından sıklıkla başvurulan yakın çekimler büyük önem taşımaktadır. Gizler hayati öneme sahiptir. Mutlu, “*karakterlerden birinin sakladığı bir bilgi ve diğerlerinin bu bilgiyi öğrenme çabaları*” olarak açıkladığı ‘giz’i, soap operalarındaki ana unsurlardan biri olarak nitelemektedir.<sup>337</sup> Olaylar biterken bile başka olaylara neden olur. Anlatımda *cliffhanger*’lar\*, karakter dönüşümleri ve olayların son anda değişmesi gibi seriyal olay örgüsü araçlarına başvurulur. Bu diziler çok uzun yıllar yayın hayatlarını sürdürdüğünden değişik dönemlerde izlemeye başlayanlar için artık bilgilere ve özetlere yer verilir.<sup>338</sup> Anlatı yapısı o kadar ağırdır ki izleyicilerde gerçeklik yanılmasına neden olmaktadır. Ayrıca olay akışının sürekli açık uçlu bırakılması da izleyici açısından gerçek hayatın belirsizliğine benzetilmektedir.<sup>339</sup> Komik unsurlara ve toplumsal eleştiriye kesinlikle yer vermeyen *soap operaların* bakış açısını Çetin, dört maddede toplamaktadır: “*Kurulu düzene dokunulmaması; ele alınan sorunların toplumsal açıdan gösterilmemesi ve sistemle ilinti kurulmaması; soyut fakat gerçekmiş gibi gösterilen bir dünya sunulması; hedef izleyicilerin büyük çoğunluğu kadın olduğu için, olaylara kadın bakış açısından bakılması.*”<sup>340</sup> Pek çok akademik çalışmada cinsiyetçi yapısı ortaya konan *soap operaların*, hiç de masum bir tür olmadığı açıktır. *Soap operalar* toplumsal bağlamından kopararak sunduğu sorunların kaynağını, kişisel hatalara bağlamakta, kişilerin bu hatalarından dolayı birtakım acılara katlanmaları gerektiğini vurgulayarak toplumsal ahlâk dersi

<sup>334</sup> Burton Graeme. A.g.y., s.253

<sup>335</sup> Feridun Akyürek – E.Nezih Orhon. A.g.y., s.37

<sup>336</sup> Jonathan Bignell. A.g.y., s.121

<sup>337</sup> Erol Mutlu. (2008) A.g.y., s.246

\* Özön, cliffhanger sözcüğünün karşılığını “bölüntülü film” olarak vermektedir. Nijat Özön. (2000) A.g.y., s.951. Bu sözcük bölümlü dizilerde işlenen konunun bölüm sonunda olayın en heyecanlı yerinde kesilerek sonraki bölüme bırakılmasını anlatan bir kavramdır.

<sup>338</sup> Anna McCarthy. A.g.y., s.60-61

<sup>339</sup> Erol Mutlu. (2008) A.g.y., s. 237-238

<sup>340</sup> Zeynep Çetin. A.g.m., s.147, 158

vermektedir. Böylece egemen sistemin öğelerini yeniden üreterek, toplumsal ve ahlâki düzeni meşrulaştırmaktadır.

*Soap operalar*, zaman içinde yayın saatine göre farklı özellikler gösteren dizi yapıları ortaya koymuştur: Gündüz *soapları* (*daytime soaps*) ve gece *soapları* (*prime-time soaps*).<sup>341</sup> Adından da anlaşılacağı gibi gündüz yayınlanan türü, hafta içi her gün gündüz saatlerinde yayınlanmaktadır. Diğerleri ise *prime-timed*a ve haftada bir kez ekrana gelmektedir. Gece *soapları*, gündüzkilerden hedef aldıkları kitlenin erkelere de yönelmesiyle ilişkili olarak konu ve karakter bakımından ayrılmaktadır. “Dallas” ve “Hanedan” dizilerinin önemli örnekleri olduğu bu dizilerde, gündüz dizilerine oranla zengin dekor kullanımının, aksiyona dayalı anlatımın ve ritmik bir kurgunun tercih edildiği gözlenmektedir. Anlatı yapısı bağlamında da farklılıklar gösteren bu dizilerin gündüz yayınlananlardaki romans ve duygusal evren, gece yerini kolay yoldan zengin olma ve cinsellik gibi konulara bırakmıştır.<sup>342</sup> Erkek izleyici kitlesinin yanısıra “Melrose Place”<sup>343</sup> örneğindeki gibi gençlerin de ilgisini çekecek tarzda *soap operalar* hazırlanmakta, bu kitle de *soap operanın* hedef kitlesi haline gelmektedir. Özellikle 2000 sonrası Türk televizyonlarında neredeyse tüm ulusal kanallarda hafta içi *prime-time*ı dolduran pek çok dizi gece *soap operasının* karakteristiklerini taşımaktadır. Yerli *gece soap*larından bazıları Şehnaz Tango, Asmalı Konak, Zerda, Aliye, vb’dir.

Hafta içi her gün yayınlanan gündüz *soaplarını*, günlük program akışında iki farklı dilimde görmek mümkündür. Bunlardan biri, hemen *prime-time* öncesi saatlere denk gelen ve ağırlıklı olarak ABD kökenli olan *soap operalar*dır. “Yalan Rüzgârı” bu dizilerin önemli bir örneğidir ve otuz yılı aşkın süredir yayın hayatını sürdürmektedir. Yerli yapım gündüz *soap operaları*, TRT dizileri “Ferhunde Hanım ve Kızları” ile “Bizim Evin Halleri”dir. Öğleden önce yayınlanan gündüz *soapları* ise genellikle Latin Amerika ülkelerince üretilen ve “*telenovela*” olarak adlandırılan dizilerden oluşmaktadır. Bu diziler *soap operaların* genel yapısına uymakla birlikte bazı farklı özellikler de taşımaktadır. Televizyon romanı anlamına gelen telenovelalarda konulara toplumsal sorunlar eklenmiş, diğer *soap operaların* merkezindeki zengin, orta yaşlı ve güçlü kadın karakter yerini köle ya da hizmetçi

<sup>341</sup> Feridun Akyürek – E.Nezih Orhon. A.g.y., s.38-39

<sup>342</sup> Zeynep Çetin. A.g.m., s.150-153

<sup>343</sup> Anna McCarthy. A.g.y., s.61

ama fakir ve güzel genç kıza bırakmıştır.<sup>344</sup> Kadın kahramanların üzerindeki yoğun ataerkil baskı dikkat çekicidir.<sup>345</sup> Başta Brezilya ve Meksika olmak üzere Latin Amerika ülkelerinde önemli birer popüler kültür ürünü olan telenovelalar, ulusal özellikler göstermesine karşın uluslararası televizyon piyasasında dikkat çekici bir taleple karşılanmaktadır.<sup>346</sup> 120-200 bölümden oluşan bu diziler, 6-10 ay süreyle yayında kalmakta; genellikle hüznü bir aşk öyküsü çevresinde gelişen olay örgüsü, iç içe geçmiş durumların çözülmesiyle sonuca ulaşmakta, gerçek aşk daima galip gelmektedir.<sup>347</sup> Latin Amerika halklarının düşlerini süsleyen iç mekânlarda geçen öykülerde, prova yapmaya zaman bırakmayan hızlı üretim nedeniyle sahneler durağandır, oyunculuk ise mekanikleşmiştir. Latin Amerika'dan Asya'ya (Çin, Rusya, Türkiye) geniş bir yayın alanı bulan “Köle İsauro” ve “Küçük Hanım” bu türün başarılı örneklerindedir. Taranç'ın çağdaş peri masalı olarak nitelediği telenovelalarda da diğer *soap operalar*daki ahlâk dersi “iyinin kötüyü yenmesi ve erdem her zaman galip gelmesi” her seferinde yinelenmektedir.<sup>348</sup>

Mutlu, televizyon dünyasının başat biçimi olarak andığı “durum komedisi”ni tüm eski komedi geleneğinin daraltılmış, aile ve problem komedisi haline indirgenmiş bir biçimi olarak tanımlamaktadır.<sup>349</sup> Bir komedi türü olarak durum komedilerinde, ev ya da iş gibi ortak bir mekânda buluşan karakterlerin başından geçen olaylara, diyalogların içine yerleştirilen şakalar eşlik etmektedir. Kökeni vodvillere\* dayanan durum komedilerinde, tiyatral etkinin varlığı akışı kesen gülme ve alkış efektleri nedeniyle açıkça hissedilmektedir. Televizyonda yayınlanan ilk durum komedisi, 1947 yılında Du Mont'de yayınlanan “Mary Kay and Johnny”dir.<sup>350</sup> Bu tarihten itibaren kendine özgü kural ve anlatı özellikleri geliştirmiştir. Bir dönem TRT'de de yayınlanan “Cosby Ailesi” bu türün en başarılı örneklerindedir. Geniş

<sup>344</sup> Feridun Akyürek – E.Nezih Orhon. A.g.y., s.38

<sup>345</sup> Mutlu Binark'tan aktaran; Nesrin Kula. **Türkiye’de Kadın İzleyicilerin Soap Operaları İzleme Nedenleri.** (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon- Sinema Anabilim Dalı, İzmir, 2000, s.20

<sup>346</sup> Thomas Tufte. (Ed. Glen Creeber). “The Telenovela”. **The Television Genre Book.** Palgrave Macmillan, 2007, s.71

<sup>347</sup> Aluizio Trinta'dan aktaran; Thomas Tufte. A.g.y., s.71-72

<sup>348</sup> Ragıp Taranç. A.g.t., s.57-61

<sup>349</sup> Erol Mutlu. (2008) A.g.y., s.181

\* Müzikli, danslı, akrobatik ve komik unsurlarıyla eğlenceli bir sahne performansına dayanan bir tür olarak vodviller, sinema ve radyonun çıkışıyla birlikte popülerliklerini yitirmiştir, ancak bu tarz eğlence anlayışı önce radyo sonra da televizyon tarafından çeşitli program biçimlerinde varlığını sürdürmektedir.

<sup>350</sup> Feridun Akyürek – E.Nezih Orhon. A.g.y., s.18



anlamda aile ve iş komedileri olarak ikiye ayrılan durum komedilerinin melezleri olduğu gibi pek çok başka alttürü de bulunmaktadır. Genellikle reklamlar dâhil 30 dakikalık bir süreyi kapsamakla birlikte, 15 dakikalık veya bir saatlikleri de bulunmaktadır.<sup>351</sup> Takip etmeyi kolay kılacak biçimde az sayıda sunulan karakterler üçe ayrılmaktadır: Ana karakter ve arkadaşları, ana karaktere karşı olanlar ve son olarak tarafsız ilgililer.<sup>352</sup> Diyaloglar ve karakterlerin kişilik özellikleri, konulardan daha fazla öneme sahiptir. Çekimler birkaç setten oluşan bir stüdyoda çekilir. Bir televizyon yapımı olarak oldukça kolay ve ucuz üretilen durum komedisi, dünya çapında pazarlanabilmesi nedeniyle televizyon kuruluşları açısından tercih edilmektedir. Ayrıca yarım ya da bir saatlik dilimlerle belirlenen televizyon yayın akışı düzenlemesine ve reklamlarla bölünmeye izin veren dramatik yapısı da çekiciliğini artıran etkenlerdir.<sup>353</sup> Fon müziğinin nadiren kullanıldığı bu yapımlarda gülme, alkış, ıslık gibi ses efektleri ise formatın ayrılmaz birer parçasıdır. Durum komedisinde olay örgüsü adeta bir formüle bağlanmıştır. Bölüm başında bir sorun sunulur, var olan durum karışır. Bu karışıklık genellikle çok küçük bir olaydan, basit bir hatadan ya da bir yanlış anlamadan ortaya çıkar. Bu problem ve çatışma, güldürü unsurlarıyla birleştirilir. Eklenen alkış ve kahkaha efektleriyle şakaların altı çizilir, oyunun anlatı dersi alkışlarla onaylanır. Önemli ve değişmeyen kural, bölüm sonunda mutlaka başa yani normal düzene dönülmesidir. Durum komedisinin olağan “çatışma-çözüm” modeli, tüm sorunların mevcut sistem içinde tatlılıkla halledilebileceği yanılsamasını yaratır.<sup>354</sup> Sunulan örnek sorunların, popüler kültürün katkılarıyla çözüme kavuşturulması kişilerin topluma uyarlamasını sağlayacak şekilde gerçekleştirilmekte, egemen kurumlar ve yaşam biçimleri de bu sayede doğallaştırılmaktadır.<sup>355</sup> Türkiye’de pek çok Amerikan ve İngiliz durum komedileri ve bunların uyarlamaları dışında özgün durum komedileri de üretilmiştir. Ancak bu türün kimi özelliklerinin Türk televizyonlarında değişime uğradığını belirtmek gerekmektedir. “Çocuklar Duymasın” ve “Avrupa Yakası” yerli durum komedilerinin başarılı örneklerindedir.

---

<sup>351</sup> Erol Mutlu. (2008) A.g.y., s.199

<sup>352</sup> Feridun Akyürek – E.Nezih Orhon. A.g.y., s.27

<sup>353</sup> John Hartley. (Ed. Glen Creeber). “Situation Comedy, Part I”. **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007, s.78

<sup>354</sup> Erol Mutlu. (2008) A.g.y., s.181, 201-204

<sup>355</sup> İrfan Erdoğan. “Televizyon Reklamlarında Gündelik Hayatın Temsili”. **Bilim ve Ütopya Dergisi**. Sayı: 179, Mayıs 2009, s. 3

Dizileri sınıflarken farklı yaklaşımı ve yapım tekniğiyle dikkat çeken bir alt tür de belgesel dramalardır (*docu-drama*). Türün ortaya çıkışındaki ilk etken kuşkusuz televizyonla belgeselin 1960'lardan itibaren hız kazanan ve bugün tematik belgesel kanallarının varlığına kadar varan işbirliğidir.\* Aslında birbiriyle alakasız iki sözcüğün –belgesel ve drama– bir araya getirilmesiyle oluşturulan bu isim; türün, hem belgeselin hem de dramının kimi özelliklerini birleştiren yapısıyla örtüşmektedir. Zira bu diziler, gerçeğe dayanan olayları, kamera ve kurgunun haber tarzında kullanımıyla görüntülemekte, ancak bu olayları dramatize ederek anlatmaktadır. Mutlu, toplumsal sorunların gerçek kahramanları yerine oyuncu kullanımıyla yeniden üretilerek gündeme getirilmesi fikrini özgün olarak değerlendirmektedir.<sup>356</sup> Bu türde, kurmaca olarak düzenlenmiş gerçeğin (televizyon gerçekliği) izleyici tarafından dramatize bir yapım olarak değil, gerçek bilgiler olarak algılanması söz konusudur. Belgesel dramalar, toplumsal açıdan içerdiği bu tehlike nedeniyle tartışmalı bir türdür.<sup>357</sup> Burada adı geçen gerçeklik algısının kaynağı, gerçeğe benzeme değil, gerçeklik duygusu kurma biçimindedir.<sup>358</sup> Gerçekle kurmacanın sınırlarını bulanıklaştıran belgesel ve dramının bu birleşmesinin, toplumu yanlış bilgilendirmeye ve yönlendirmeye götürebileceği iddia edilmektedir.<sup>359</sup> Ayrıca bu yapımlar; belgeseli, “gerçeğin yansıtılması” amacından uzaklaştırdığı yönünde eleştirilerle de karşı karşıyadır. Taranç’ın Hindistan gibi az gelişmiş ülkelerde eğitim amaçlı kullanımından söz ettiği<sup>360</sup> bu tür dizilerde kimi zaman dramatik anlatımın kimi zamansa belgeselci yönün ağır bastığı görülmektedir. Corner bu yaklaşımları dramatize belgesel (*dramatised documentary*) ve belgesel drama (*documentary drama*) olarak birbirinden ayırmaktadır. Dramatize belgeseller, görüntülemeyi güçlendirmek için, (yazım ve canlandırma yoluyla) içine çeşitli derecelerde dramatisasyon eklenmiş belgesel projelerdir. Belgesel dramalar ise geleneksel anlamda (bir ekip tarafından senaryosu yazılan ve oyuncular tarafından

\* 1950’leri sıkıntıyla atlatan belgesel filmler için, geniş kitlelere ulaşmayı sağlayacak bir kitle iletişim aracı olarak televizyon, yapım için gerekli mali desteği de sağlamıştır. Öte yandan bu işbirliğinden tek fayda sağlayan yapım tekniklerini de giderek televizyona uyumlu hale getiren belgeseller olmamış, bu sayede televizyon kuruluşları da 1960’lardan itibaren sürekli artan günlük yayın saatini doldurabilmiştir.

<sup>356</sup> Erol Mutlu. (2008). A.g.y., s.131-133

<sup>357</sup> Ragıp Taranç. A.g.t., s.40

<sup>358</sup> Erol Mutlu. (2008). A.g.y., s.120

<sup>359</sup> John Corner. (Ed. Glen Creeber). “Drama-Documentary”. **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007, s.43

<sup>360</sup> Ragıp Taranç. A.g.t., s.45

canlandırılan) dramatik bir yapım olarak tasarlanan ancak daha gerçekçi bir etki yaratmak amacıyla kimi belgesel unsurlarını kullanan programlardır.<sup>361</sup> “Cathy Come Home” (1966) dramatize belgeselin, 1977 yapımı “Kökler” belgesel dramının en başarılı örneklerindedir. Kurtuluş ve Cumhuriyet dizileri ise yerli belgesel dramalardır.

Gerek yapım biçimi gerekse ele aldıkları konuyu işleyişleri açısından belirgin özellikler gösteren yukarıdaki diziler dışında pek çok dizi alttürü bulunmaktadır. Genellikle popüler diziler olarak tanımlanan bu dizilerin pek çoğunun kökeni film türlerine bazen de edebi ürünlere dayanmakta ve çoğunlukla bölümlü dizi özelliği göstermektedir. Ancak 1970’lerden itibaren bölümlü ve bölüklü diziler arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir. Son yirmi yılda ise birbirine karışarak melez bir yeni tür olarak popülerlik kazanan bölümlü-bölüklü melez dizileri, özellikle 2000 sonrası televizyon programcılığına damgasını vuran yapımlar olmuştur. Bölüklü formatın açık uçlu öykülerinin belirlediği ana olay örgüsüyle bölüm bitiminde sona eren daha küçük öykülerin birleşmesiyle karakterize olan bu yapı, yapımcıların karakterleri derinlemesine işlemesine de olanak tanımaktadır. Bir yandan bölüklü anlatımın ucu açık formülünü kullanarak izleme alışkanlığı yaratmayı ve izleyiciyi her hafta aynı saatte aynı kanala çekmeyi garantileyerek reklam verenlerin ağzını sulandıran, bir yandan da *soap operalar*ın uzadıkça uzayan yapısına alternatif sunan, her bölümü kendi içinde bir bütünlükle sonlandıran yapısıyla bu melez tür, tüm dünyada fenomen olan birçok dizinin başarısında önemli bir etkiye sahiptir. Başta “Kayıp” (Lost) adlı dizi olmak üzere son dönemlerin popüler pek çok dizisi bölümlü-bölüklü meleziştir.

Televizyon programcılığında adı geçen diğer dizi alttürlerine de kısaca değinmek Türkiye’deki dizileri anlamada yararlı olacaktır. Örneğin western dizileri, western’lerin sinemada düşüşe geçtiği 1960’lı yıllarda popüler olan bir türdür. Sinemadaki benzerleri gibi büyük bütçeli yapımlar olmamış, ancak benzer dekor, ikonografi ve çekim tekniklerini kullanmıştır. Zamanla yalnız kovboyun yerini ailelerin aldığı bu dizilerden “Bonanza” TRT’de de yayınlanmış başarılı bir örnektir.<sup>362</sup> Yerli bir western dizisi yoktur. Aksiyon dizileri yine sinemadan

---

<sup>361</sup> John Corner. A.g.y., s.43-44

<sup>362</sup> William Boddy. (Ed. Glen Creeber). “The Western”. **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007, s.20-21

televizyona uyarlanmış bir tür olarak, bu türün başta üstün kahraman olmak üzere pek çok uyuşmasını taşımaktadır. Konularını tarihten, polisiye olaylardan, savaşlardan ve ajan öykülerinden alabilir dolayısıyla pek çok farklı türle karışarak melez özellikler gösterebilir.<sup>363</sup> Yabancı diziler arasında TRT’de yayınlanmış “Görevimiz Tehlike” bu türün önemli örneklerinden biridir. Yerli yapım bağlamında ise “Kurtlar Vadisi”, 2000 sonrası Türk televizyonlarında reyting rekorları kırmalarının ve kamuoyu gündemini uzun süre meşgul etmesinin yanısıra akademik çalışmalara da konu olmuş bir aksiyon dizisi örneğidir. Aksiyon dizilerine çok yakın bir başka dizi türü de suç dizileridir. Bu dizilerde suçluyu yakalamak ve kurbanı ne olduğunu bulmak aksiyonun önüne geçmektedir.<sup>364</sup> Pek çok benzeri türemiş olan *CSI* -olay yeri inceleme- dizileri bu kapsamda ele alınmaktadır. “Arka Sokaklar” ve “Kanat” dizileri de bu türe giren yerli yapımlardır. Yüksek maliyetine karşın gelişen ve ucuzlayan teknoloji sayesinde bilim kurgu da sinemadan sonra televizyonda bir dizi türü olarak yerini almıştır. Oldukça uzun süre yayında kalan ve bir dönem TRT ekranlarında da yayınlanan “Uzay Yolu” dizisi bir yana bu tür, Türkiye’de sinemadaki benzeri gibi yapım şansı bulamamıştır. Buna karşılık özellikle 1990’ların ortalarından itibaren parlayan bir başka dizi türü olan hastane dizileri, yerli yapımlar bağlamında Türk televizyonlarınca başarıyla uygulanmıştır. Bu türün “sağlıklı yaşam takıntısı”na paralel biçimde yaygınlaşmasıyla birlikte<sup>365</sup> hem özgün hem de uyarlama hastane dizilerine örnek olarak “Hastane” ve “Doktorlar” gösterilebilir. Yurtdışında ise “Acil Servis” ve “Dr. House” adlı dizilerin başarısı tartışılmazdır. Türk televizyonlarında gerek toplumsal bazda uyandırdığı etki, gerekse televizyonculuk açısından başarının ölçütü olan yüksek reyting bağlamında başarıyla uygulanan bir dizi türü ise kostüm drama olarak da bilinen dönem dizileridir. Yabancı örnekleri ağırlıklı olarak mini dizi formatındaki uyarlamalardan oluşan dönem dizilerinin yerli örneklerinin genellikle özgün senaryolara dayandığı gözlenmektedir. Resmi tarih kapsamında pek yer verilmeyen konuların işlendiği bu diziler 2000 sonrası Türk televizyonlarında geniş yer bulmuştur. Set ve kostüm düzenlemelerinin büyük önem taşıdığı bu

---

<sup>363</sup> Toby Miller. (Ed. Glen Creeber). “The Action Series”. **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007, s.24

<sup>364</sup> Lez Cooke. (Ed. Glen Creeber). “The Crime Series”. **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007, s.29-34

<sup>365</sup> Jason Jacobs. (Ed. Glen Creeber). “Hospital Drama”. **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007, s.34-37

yapımlara örnek olarak BBC yapımı “Aşk ve Gurur”, yerli yapımlardan ise “Muhteşem Yüzyıl” uygun düşmektedir. Diziler söz konusu olduğunda televizyonun son dönemlerde artan biçimde özel izleyici kitlelerini hedef alan yapımlara yönelme eğilimi dikkat çekmektedir. Kitle iletişim araçlarının bilgisayar teknolojisi ortak noktasında buluşmasıyla birlikte, izleyici kitlesinin azalacağını öngören televizyon kuruluşları genç kitlelere yönelik diziler tasarlamaktadır. Bunlar arasında *soap operalar* olduğu gibi durum komedileri de bulunmaktadır. Bu dizilere örnek olarak son dönemin popüler yapımlarından “Dedikoducu Kız” dizisi ve yerli uyarlaması “Küçük Sırlar” gösterilebilir.

Televizyon programcılığı yüksek maliyete karşılık taşıdığı risk nedeniyle yeniliğe kapalı bir yapı sergilemektedir. Yayın akışlarına ilk bakışta, pek çok farklı türde program varmış gibi görünse de programların içerikleri incelendiğinde birbirinin benzeri birçok yapımın yanısıra iç içe geçmiş programların varlığı gözlenmektedir. Televizyon dünyasının bu yaratıcılığa ve yeniliğe en az düzeyde izin veren yapısına karşın “postmodern” olarak tanımlanan bir grup dizi ise son dönemlerde ekranlarda yayın şansı bulmuştur. Birçok türün uyuşmalarını kullanabilen hatta dizinin yapıntılığını (*constructedness*) vurgulayabilen yapısıyla postmodern diziler, televizyon dünyasına farklı bir soluk getirmiştir.<sup>366</sup> Bu tarzda bir dizi henüz Türkiye’de üretim olanağı bulamamış olsa da “Ally McBeal” ve “Kahramanlar” (Heroes) adlı postmodern diziler Türkiye’de de yayınlanmıştır.

Televizyon programları kendi aralarında farklı anlatı ve yapım tekniklerine sahip olsa bile temel televizyon program yapım aşamalarını hemen her programda görmek mümkündür. Geliştirim, yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamalar olarak dört evreye ayrılan yapım aşamaları televizyon dizileri söz konusu olduğunda da kolayca izlenebilir. Geliştirim aşaması kısaca diziyi oluşturan fikrin ya da öykünün bulunmasıdır. Bu öykünün, bir televizyon dizisinin dramatik yapısına uygun olarak düzenlenmesi; senaryosunun yazılması; yapım ekibinin toplanması; oyuncuların belirlenmesi; mekânların seçilmesi, kostüm, dekor ve teknik ekipmanın hazırlanması, izinlerin alınması, kullanılacak müziğe karar verilmesi ve çekim takviminin oluşturulması yapım öncesi aşamada gerçekleştirilen etkinliklerdir. Yapım aşaması sahnelerin çekildiği ve ham görüntülerin elde edildiği aşamadır. Son

---

<sup>366</sup> Adrian Page. (Ed. Glen Creeber). “Postmodern Drama”. **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007, s.54

aşama olan yapım sonrası ise çekimi tamamlanan dizinin kurgulandığı, seslendirildiği, ses efektleri ve müziğinin eklenerek yayına hazır hale getirildiği son evreyi oluşturmaktadır. Bir bölümün tamamlanmasını izleyen süreçte hiç ara vermeden bir sonraki bölümle ilgili çalışmalara başlanmaktadır. Bu bakımdan çok yoğun bir çalışma temposu gerektiren dizi yapımının teknik detayları dışında diğer televizyon programlarına benzeyen özellikleri olmakla birlikte, ayırt edici bazı özellikleri de bulunmaktadır. Bunların başında dizilerin anlatı yapısı gelmektedir. Dizilerin anlatı yapısı olayların kronolojik sırasına göre değil, dramatik yapı olarak adlandırılan bir öyküleme tekniğiyle tasarlanmaktadır. Bu bakımdan diğer drama türleri olan edebiyat, tiyatro ve sinemaya benzerlik gösterse de temelde televizyon anlatısının genel karakteristiği olan kesintisizlik ilkesini yansıtan bir yapı sergilemektedir. Diğer drama türleri öyle ya da böyle bir sona sahiptir. Oysa televizyon dizilerinin kesintisiz bir yapısı bulunmaktadır. Her bölümün kendi içinde bir başı ve sonu olduğu bölümlü diziler bile gelecek hafta bir başka bölümde buluşmak üzere biter. Dolayısıyla dizilerdeki dramatik anlatım, gerektirdiği süreklilik nedeniyle birden fazla çatışmaya ihtiyaç duymaktadır. Dizilerdeki dramatik yapıya biçim veren en önemli etki ise kuşkusuz anlatının reklamlarla bölünmesidir. Dizi, süresine göre ve yayın sisteminin bağlı olduğu kurallar çerçevesinde çeşitli sayılarda reklamlarla bölünebilmektedir. Doğal olarak bu reklam araları dizinin olay örgüsünü kesintiye uğrattığı için izleyicinin ilgisini yitirmesine neden olmaktadır. İlgisi çabuk dağılabilen özelliği ile televizyon izleyicisinin bu durumundan hareketle dizilerin dramatik yapısında izleyicinin ilgisini sürekli tutmak üzere bir sistem öngörülmektedir. Bu bağlamda her reklam arasından önce tırmandırılan merak, izleyiciyi ekran karşısında tutmak amacıyla planlanmaktadır. Her ne kadar bölümlü ve bölüklü diziler ile mini dizilerde dramatik eğrinin farklı görünüşleri olsa da reklam öncesi yaratılan heyecan tüm dizilerin ortak özelliğidir. Akyürek ve Orhon, dizilerin diğer dramalardan ve programlardan bir başka farkını, karakterlerin taşıdığı önem olarak belirlemektedirler. Zira pek çok anlatıda merkeze yerleşen öykünün yerini, dizilerde kişiler almaktadır.<sup>367</sup> Hatta Mutlu daha ileri giderek dizinin başarısını, izleme alışkanlığı yaratabilmesini yerleşik ve devamlı karakterlerinde\*

<sup>367</sup> Feridun Akyürek – E.Nezih Orhon. A.g.y., s.89

\* Dizilerde yer alan karakterlerle ilgili çözümleme yöntemine tezin araştırma kısmını oluşturan 3. bölümde yer verilmiştir.

aramaktadır.<sup>368</sup> Kimi yapımcılar ve yazarlar tarafından çeşitli başarı reçeteleri önerilse de bir dizinin başarısının kesin bir formülü yoktur. Bu konuda hala en güvenilir yöntem, tutan dizilerin benzerlerini yapmaktır. Riski en alt düzeyde tutmak adına tercih edilen bu yöntem, dizilerin benzer karakterleri olan belli kategoriler altında yoğunlaşmasına neden olmaktadır.

Türkiye’de yerli dizi üretimi, TRT’nin ilk yıllarından itibaren çeşitli edebiyat eserlerinin televizyona uyarlanmasıyla başlamıştır. Çoğunluğu ünlü sinema yönetmenlerine sipariş edilen bu dizilerin dışında Türkiye’de yayınlanan diziler, ağırlıklı olarak yabancı dizilerdir. Yabancı dizilerin bu egemenliği, özel televizyonların 1990’da fiilen, 1994’te ise resmen yayın hayatına başlamalarını izleyen süreçte de sürmüştür. Özel televizyonların yayıncılık deneyimi kazanmaları ve televizyon yayıncılığında gerek teknik gerekse tematik anlamda programcılık anlayışlarının yerleşmeye başlaması yerli dizi üretimi konusundaki denemelere hız vermiştir. Bu noktada yerli dizi bağlamında iki önemli etken söz konusudur. Bunlardan ilki özel televizyonların yayınlarına 1994’te çıkarılan kanunla getirilen düzenlemeler kapsamında, yayınların en az yarısının yerli yapımlara ayrılmasının öngörülmüş olmasıdır.<sup>369</sup> Kuşkusuz bu sınırlamanın tek başına yerli dizileri arttırdığı söylenemez. Zira Önal’ın bu döneme ilişkin verdiği dizi sayıları bunu doğrulamaktadır. 1995 yılında yapılan bir araştırma mevcut beş televizyon kanalında 180 yabancı diziye karşılık 12 yerli dizinin yayımlandığı sonucunu vermiştir.<sup>370</sup> Yerli dizilerle ilgili asıl itici güç ise, Türkiye’de yerli dizilerin, yabancı diziler kadar izleyici çekemeyeceğine dair algının değişmesiyle yaşanmıştır. Bu bağlamda 1998’de ATV’de yayınlanmaya başlayan “İkinci Bahar”<sup>\*</sup> dizisinin kazandığı başarı son derece önemlidir, böylece yerli yapımları riskli bulan televizyon kuruluşlarının

---

<sup>368</sup> Erol Mutlu. (2008). A.g.y., s.160

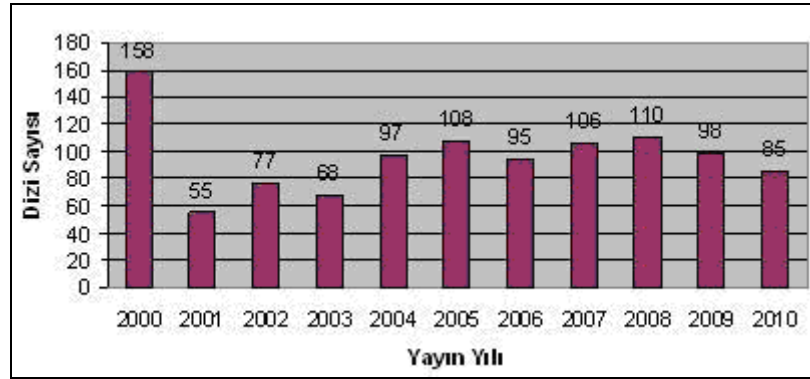
<sup>369</sup> 1994 yılında çıkarılan 3984 sayılı kanunun 4. maddesinin p bendi “*Haberlere, spor programlarına ve reklamlara ayrılmış zamanlar hariç olmak üzere, yayıncıların, yayın zamanlarının en az yarısının yerli yapımlara ayrılmasını sağlamak, bu oranı, seyircilerin taleplerini göz önüne alarak ve yayıncının haber verme, eğitim, kültür ve eğlendirme sorumluluklarını dikkate alarak, yayın türleri ve süreleri ile asgari niteliklerini de öngörmek suretiyle, aşamalı bir biçimde gerçekleştirmeleri*” hükmünü taşımaktadır.

<sup>370</sup> Veysel Batmaz’dan aktaran; Hülya Önal. **Çokperspektifli Eleştirel Kuramsal Açından Türkiye’de Yerli Diziler**. (Yayınlanmamış doktora tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Televizyon Anasanat Dalı, İzmir, 1999, s.38

\* İkinci Bahar dizisinin ayrıntılı reyting sonuçları için Bkz. Arif Can Güngör. **Türk Sinemasının Yerli Dizilere Etkisi ve Seyirci İlişkisi**. (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı Sinema-TV Programı, İstanbul, 2007

tedirginliği kırılmış, yapımcılar da harekete geçmiştir. Bu süreçte özel televizyonlarda yerli dizi üretiminde başı çeken kanal StarTV (Star1/ İnterstar) olması karşın, “Dizi ATV’de izlenir” sloganıyla ATV’nin de sektörün gelişmesine katkısı oldukça fazladır.

Tez kapsamında yerli dizilerle ilgili yapılan niceliksel inceleme sonucunda ulaşılan sayılar 2000 sonrası yerli dizi üretiminde yaşanan “patlama”yı açıkça ortaya koymaktadır. Kanalların bu dönemde günde iki yerli diziyi *prime-timed*a arka arkaya yayınlamaları bunun açık bir göstergesidir.\* Niceliksel inceleme bağlamında Türkiye’deki ulusal kanallarda TRT döneminden itibaren yayınlanan yerli diziler sıralanmış, Türkiye’deki ulusal kanallarda 2010 yılına kadar 1600’ün üstünde yerli dizi yayınlandığı tespit edilmiştir.\*\* Bu sayı, yıllar bazında gruplandırılarak, üretim eğilimlerinde etkisi olduğu tahmin edilen siyasi, ekonomik ve toplumsal olaylarla bağlantıları araştırılmıştır. Elde edilen veriler tablo1’de sunulmuştur.



Tablo 1. Yıllara Göre Yerli Diziler Sayıları 2000-2010

Çalışmanın 2000 sonrası dizilere odaklanıyor olması nedeniyle veriler 2000 öncesi ve sonrası olarak karşılaştırıldığında belirtilen tarihten önceki dizi sayısı 550 civarındayken, bu sayı 2000 sonrası iki katı artmış, 1000’in üzerine çıkmıştır. Bu noktada 2000 sonrası dönemde yayın yapan televizyon kanal sayısındaki artışa

\* Örneğin rastlantısal olarak seçilen 10 Mayıs 2007 tarihli yayın akışına bakıldığında en çok izlenen üç ulusal kanalın *prime-time*i iki yerli diziyile geçtikleri görülmektedir. KanalD’de Kavak Yelleri ve Sağır Oda, ATV’de Yersiz Yurtsuz ve Bebeğim, ShowTV’de Doktorlar ve Kurtlar Vadisi ekrana gelmiştir. Bu kanalları izleyen StarTV ise Kaybolan Yıllar adlı yerli diziyi yayınlanmıştır. **Milliyet Televizyon**. Sayı:82, 5 Mayıs 2007, s. 16

\*\* Bu konuya ilişkin net rakamlar devlet kurumları da dâhil olmak üzere hiçbir yerde istatistik veri olarak yer almamaktadır. Dolayısıyla bu sayı ve dizilerle ilgili diğer sayılar, diziler hakkındaki web sitelerinden edinilen genel bilgilerin, çeşitli kaynaklardan (konuyla ilgili kitaplar, tezler, gazete ekleri, yapıım şirketlerinin, oyuncuların ve çalışanların, televizyon kanallarının web sitelerinden) doğrulanmasıyla yazar tarafından bulunmuştur.



dikkat edilmelidir. Buna karşın dizilerin yayında kalma süreleri de TRT döneminden ve özel televizyonculuğun ilk yıllarından farklıdır. Zira yukarıda sayılarla anılan dizilerin yayında kalma süreleri çeşitlilik göstermektedir. Reytingi belirlemede bir yerli diziye tanınan süre genellikle üç hafta yani üç bölümdür. Bu süreçte hedeflenen reytinge ulaşamayan diziler yayından kaldırılmaktadır. Öte yandan reytingi yüksek olan yerli dizilerin yıllarca yayın hayatını sürdürebildiği, beş yıla yaklaşan yayın süresiyle “Yaprak Dökümü” adlı diziyi kanıtlanmıştır. Oysaki 2000 öncesi dönemde dizilerin yayın sürecinin istisnai örnekler dışında bu kadar uzaması söz konusu olmamıştır.\*

Yerli dizilerin yıllara göre dağılımı incelendiğinde en açık biçimde gözlenen durum, yerli dizi üretiminin ekonomik süreçlerle örtüşüyor olmasıdır. Bu bağlamda 2000 yılında yaşanan büyük sıçramayı, 2001 yılında ani bir düşüşün izlemesi 2001 ekonomik kriziyle doğrudan bağlantılıdır. Bu krizden en fazla etkilenen sektörlerin başında, kaynağını reklam gelirlerinden sağlayan medyanın olduğu, bu dönemde binlerce medya çalışanının işini kaybettiği hatırlandığında maliyeti son derece yüksek bir program türü olarak dizilerin de bu krizden nasibini aldığı görülmektedir. Bu tarihten itibaren yer yer gözlenen düşüslere karşın yerli dizi üretiminin genel olarak bir çıkış grafiği yakaladığından söz edilebilir. Yıllık olarak ortalama 90 yerli dizi yayınlanma şansı bulmaktadır. Kuşkusuz bunlar arasında pek azı gerekli kabul edilen % 7 reytingi sağlayarak uzun ömürlü olabilmektedir.

2000 sonrası yerli dizilerle ilgili bu genel belirlemenin ardından reytingin etkisinin belirleyici olduğu görüşü etrafında kurulan sav bağlamında, ölçümlerde en üst sıralarda yer alan dört özel ulusal televizyon kanalı (KanalD, ShowTV, ATV ve StarTV) belirlenmiş, 2000 ile 2010 yılları arasındaki on yıllık süreçte adı geçen kanallardaki tüm yerli diziler listelenmiştir. Bu diziler, yerli durum komedileri ve mini diziler dışında konuları bağlamında değerlendirilerek belli gruplar altında toplanmaya çalışılmıştır. Son yıllarda reyting ölçüm sistemine dâhil olsa da kamu yayıncılığı iddiasını sürdüren TRT kapsam dışı bırakılmıştır. Zira ölçümlere bakıldığında TRT'nin tek bir kanal olarak değil, pek çok kanalının “TRT kanalları”

---

\* Çimen bu dönemde bir dizinin ekranda kalma süresinin ortalama 20 bölüm olduğunu söylemektedir. Abdülhalik Çimen. **Kuruluşundan Günümüze Özel Televizyonlarda Türk Dizi-Drama Senaryoları.** (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı, İstanbul, 2000, s.145

başlığı altında toplanarak ölçüme dâhil olduğu buna karşın ilk sıralara yerleşemediği gözlenmektedir. Ayrıca özel yayın yapan kanallardan, reklam dışı geliri sayesinde sektörel dinamiklerden daha az etkilenmesiyle de ayrılmaktadır.

On yıllık süreçte en yüksek reytinge sahip dört ulusal kanalda yayınlanmış dizilerin sayısı 700'e yakındır. Bu dizilerle ilgili bilgiler değerlendirildiğinde yapım biçimi, içerik ve karakterler gibi çeşitli başlıklarda ortak özellikler gösterdikleri görülmüştür. Yerli dizilerin ortak paydaları aşağıda sıralanmaktadır:

Yerli dizilerin 2000 yılından itibaren ortalama bir saati biraz geçen süreleri 2009 yılı sonu itibariyle 90 dakikayı bulmuştur. Bu tarihten önce 45-60 dakika\* olan yerli dizilerin gittikçe artan süreleri son aylarda sık sık tartışma konusu olmaktadır. Reklam birim fiyatının azalması sonucu kanalların gelirlerinin düşmesi karşısında dizi arasına daha fazla reklam alabilmek adına izlenen süre uzatma stratejisi, haftada bir yayınlanan yerli dizilerin yapım sürecini zora sokmakta, kalitenin de düşmesine neden olmaktadır.

Dizilerin tanıtım etkinliklerinin son derece çeşitlendiği gözlenmektedir. Yerli dizilerin yayınlanacağı günden birkaç gün önce fragmanları yayınlanmaya başlamaktadır. Farklı saat dilimleri için farklı fragmanlar hazırlanmakta örneğin gündüz saatlerinde yayınlanan fragmanlar ile *prime-timed*a yayınlanan fragmanlar tamamen farklı sahnelerden oluşmaktadır. Fragmanların süresi 60 saniyenin üzerine çıkabilmektedir. Ancak tezin yazım aşamasında sürelerin azaldığı, 30-45 saniye arasında olduğu gözlenmiştir. 2011'deki yeni düzenlemede program tanıtımlarına ayrılan sürenin saat başına toplam 2 dakikayla sınırlandırılması da sürelerin belli oranlarda kalmasını sağlayacaktır. Yayın sahibi kanalın eğlence, magazin ve tartışma programlarında hatta ana haber bültenlerinde dizilerle ilgili haberlerin yanısıra yapımcı ve oyuncuların konuk edilmesi de yaygın bir uygulama haline gelmiştir. Ayrıca bir bölümünü özel olarak bir dizi üzerine odaklayan programlara bile rastlanmaktadır. Bu konuda ATV'de Pazar günü gündüz kuşağında yayınlanan "Dizi TV" adlı magazin programı tüm içeriğini dizilere ayırması bakımından ilginç bir örnektir. Yine Cumartesi geceleri StarTV ekranlarına gelen "Hayatım Dizi"\*\*\* adlı

---

\* Bu süre aralığı, Çimen'in 2000 yılında hazırladığı tez kapsamında yer verdiği StarTV'de yayınlanan 52 dizinin süreleri baz alınarak hesaplanmıştır. Abdülhalik Çimen. A.g.t., s.157-174

\*\* Hayatım Dizi adlı yarışma programına yayına başlamadan önce 80.000 kişinin başvurduğunun bizzat programın sunucu tarafından dile getirilmesi, Türkiye'de dizilerin popülaritesini gösteren bir durumdur.

yarışma programı da benzer biçimde tümüyle dizilere odaklanmış bir yapıdır. Yerli dizilerle ilgili tanıtım etkinliklerinde internetten de yoğun biçimde yararlanıldığı görülmektedir. Dizilere ait web sitelerinin yanısıra, yapım şirketlerinin ve oyuncuların resmi web siteleri hayranlarının oluşturduğu web siteleri, forumlar, sosyal ağlardaki paylaşımlar ve e-posta yoluyla aktarılan bilgiler, fotoğraflar ve videolar dizinin tanıtımında önemli bir etkiye sahiptir. Ayrıca tüm içeriği dizilerin oluşturduğu Dizi Dergisi (Aralık 2007) adlı aylık dergi de dizilerin tanıtımında önemli bir yere sahiptir. Kanalların yayınlayacakları ve yayınlamakta oldukları dizilerle ilgili hazırladığı ilanlar ve bültenler aracılığıyla da basında yer bulmaya çalıştığı gözlenmektedir. Diğer kitle iletişim araçlarıyla yapılan tanıtımlar ve buralarda yayınlanan reklamlar dışında açık hava reklamları da kullanılmaya başlanmıştır. Dizilerle ilgili tanıtım etkinlikleri bugün “dizi pazarlaması” adı altında kavramsallaştırılabilecek bir boyuta ulaşmıştır.

Tanıtma etkinliklerinden başka tutundurma ile ilgili çeşitli çalışmalar da yürütülmektedir. Dizinin ilk birkaç bölümünde yayın saatinin hemen ardından tekrarının yayınlanması, dizilerin başında bir saati bulan önceki bölümün özetinin verilmesi, çeşitli zamanlarda önceki bölümleri kapsayan ve “özel bölüm” adı altında özet kolaj bölümlerin sunulması son yıllarda sıkça kullanılan yöntemler olmuştur.

Türkiye’de yıllık yayın dönemi olarak genellikle okulların açık olduğu Eylül-Haziran ayları arasındaki zaman dilimi değerlendirilmektedir. Bu bakımdan daha çok yıl içinde yüksek reytinge ulaşan dizilerin tekrar bölümlerinin yayınlandığı yaz ayları bir yandan da yeni yayın dönemindeki diziler için hazırlık çalışmalarının yürütüldüğü bir dönemdir. Bu diziler ise genellikle Eylül-Ekim ayları içinde yayın hayatına başlamaktadır. Son dönemlerde artan rekabet nedeniyle kimi dizilerin yeni yayın dönemini beklemeden yazın yayına başladıkları, ayrıca yayından kaldırılan dizilerin yerinin hemen yenileriyle doldurulduğu gözlenmektedir. Bu nedenle önceleri yayın dönemi başlarında tırmanan rekabetin artık bütün bir yıl boyunca sürmesi söz konusudur.

Yerli dizilerde ilgili önemli bir diğer başlık reklam sıklığıdır. Dizilerde her 20 dakikada bir reklam kuşağına yer verme olanağı, dizilerin 4-5 reklam kuşağıyla bölünmesine neden olmuştur. Zaten dizilerin sürelerinin uzaması da reklam kuşak sayısını artırma stratejisinin bir sonucudur. Fazladan bir reklam kuşağına yer

sağlamak amacıyla dizinin son 30-60 saniyelik bölümü bile reklam sonrasına sarkıtılmaktadır. Ayrıca 1 saati bulan dizi özetlerinde de iki reklam kuşağına yer verildiği görülmektedir. Yerli dizilerdeki bir reklam kuşağının süresi ise yasal boşluktan yararlanılarak süreye dâhil edilemeyen reklam biçimlerinin de kullanılmasıyla 9-10 dakikayı bulmaktadır. 2011 Mart ayında yürürlüğe giren yeni yasa uyarınca reklam kuşaklarına da sınırlamalar getirilmiş; bir saatlik zaman diliminde toplam 12 dakikalık reklama izin verilmiş, bu sürenin kaç reklam kuşağına bölüneceği ise kanala bırakılmıştır.

Yerli dizilerdeki reklamların süreleri dışında çeşitleri de artmış bulunmaktadır. Sundu-sunar, kuşak reklam, sanal reklam, ürün yerleştirme\*, sponsorluk, bant reklam, tanıtıcı reklam gibi yöntemler sıkça uygulanmaktadır. Hatta dizi arasında kullanılan reklamlarda diziye yapılan göndermeler, dizi oyuncularına yer verilmesi gibi değişik denemelere de rastlanmaktadır. Örneğin Avrupa Yakası'nda Burhan, Aslı ve Tanrıverdi karakterleri, dizideki isimleriyle "Turkcell" reklamında oynamışlardır. Kavak Yelleri'nde Metin ve eşi Gönül'ü canlandıran oyuncuları, dizide kullanılan benzer bir mekânda, dizideki isimlerini kullanarak markalı bir ürünü yerken görüntüleyen reklam, adı geçen dizinin reklam kuşağı içinde özel proje reklamı olarak sunulmuştur. İzleyicinin dizi karakterlerine olan sempatisinden açıkça yararlanılmaktadır. Ayrıca izleyicinin dizinin nerede bittiği, reklamın nerede başladığıyla ilgili algısı da karışmış durumdadır. Bu konudaki ilginç bir örnek de Aşk-ı Memnu adlı dizide ana karakter olan Bihter'in kıyafetlerinin bir deterjan firması tarafından temizlendiği iddiasının reklamda kullanılmasıdır.

Yerli dizilerin, dizilerde kullanılan çeşitli eşyaların ve tüketim maddelerinin satışını arttığı da son dönemde araştırılan ve dile getirilen bir konudur. Kasıtlı veya kasıtsız dizi aksesuarlarının ticari bir meta olarak satışına örnek Asmalı Konak dizisinin ana karakterlerinden Sümbül'ün eşarplarının "Sümbül Eşarpları", Zerda dizisinin ana karakteri Zerda'nın ev terliklerinin "Zerda terlikleri", Aşk-ı Memnu dizisinin ana karakteri Bihter'in kıyafetlerinin "Bihter elbisesi" biçiminde sunulmasıdır. Ayrıca edebi uyarlamalar yoluyla yapılan ya da tarihi bir dönemi ele alan dizilerin de ilgili kitapların satışını artırdığı bilinmektedir. Örneğin Yaprak Dökümü, Aşk-ı Memnu ve Hanımın Çiftliği dizilerine kaynaklık eden aynı adlı

---

\* Önceki düzenlemede izin verilmeyen ürün yerleştirme, 2011'deki RTÜK yasasınca yasal statüye alınmıştır.

romanlara ilginin arttığı basına yansımıştır. Konuyla ilgili en çarpıcı bilgi ise, Hatırla Sevgili’de Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idamının konu edilmesini izleyen günlerde, Gülünün Solduğu Akşam (Erdal Öz), Darağacında Üç Fidan (Nihat Behram), Denizler İdama Giderken (Oral Çalışlar) ve Bizim Deniz (Turhan Feyzioğlu) adlı kitapların satışında yüzde 300’e yakın bir artışın yaşanmasıdır.<sup>371</sup> Bunların dışında yerli dizilerde kullanılan müziklerle oluşturulan *soundtrack* albümler ve geçmiş bölümlerin toplandığı DVD’ler de yoğun ilgi görmektedir.

Yerli dizilerde kullanılan aksesuarların dışında dizinin çekildiği mekânların da izleyicilerin yoğun ilgisini çektiği gözlenmektedir. Bu bakımdan dizilerin özellikle İstanbul dışındaki illerde yer alan çekim mekânları, tatil dönemlerinde ziyaretçilere açılmaktadır. Hatta bu mekânlarda tıpkı tarihi ve turistik ören yerlerindeki benzer olarak yerel halk (özellikle çocuklar) tarafından rehberlik yapıldığı bizzat gözlenmiştir.\*

Son dönem yerli dizilerinde gözlenen bir başka olgu da kanallar arası dizi transferidir. Yüksek reyting sağlayan dizinin kanal değiştirmesi söz konusu olabildiği gibi eski bölümlerin gösterim hakkının başka kanallara satılması da mümkündür. İçeriğiyle olduğu gibi transferleriyle de gündem yaratan Kurtlar Vadisi dizisi, adına çeşitli eklemeler yaparak ShowTV, KanalD, StarTV ve ATV olmak üzere dört ulusal kanalı gezmiştir. Ayrıca yine yüksek reytingli dizilerin tekrar bölümlerinin (re-run) özellikle yaz döneminde gündüz kuşağında ve hafta içi her gün olmak üzere yayınlanması yaygın bir uygulamadır. Bu konudaki en ilginç örnek TGRT’den ATV’ye geçen “Çocuklar Duymasın” dizisinin yeni bölümlerinin ATV’de, eski bölümlerinin TGRT’de aynı gün ve saatte yayınlanmış olmasıdır.

Yerli dizilerin yerli kanallar arasındaki geçişi dışında yurtdışına satışı da oldukça artmış durumdadır. 2000’lere kadar dizi ithal eden bir ülke olarak Türkiye’de, dizilerin yurtdışı pazarına açılması ve satışı öyle boyutlara ulaşmıştır ki, 25. ihrac sektörü olarak yasal düzenlemeye kavuşturulması planlanmaktadır.<sup>372</sup> Yerli dizilerin Balkan, Ortadoğu ve Kuzey Afrika ülkelerinden ve Türki

<sup>371</sup> Yasemin Arpa’nın “Deniz Gezmiş’i izleyenler, kitapçıya akın etti” başlıklı yazısından. (<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/440316.asp>) E.T: 15.01.2011

\* Ayvalık Küçükköy’de çekilen Kırık Kanatlar dizinin çekim mekânına Ağustos 2007’de yaptığı gezi sırasında bir çocuk rehber tarafından dizinin önemli sahnelerinin anlatıldığına yazar bizzat tanık olmuştur.

<sup>372</sup> İSMMMO (İstanbul Serbest Muhasebeciler ve Mali Müşavirler Odası) Basın Bülteni. “**Dizi Sektörü %30 küçüldü.**” Sayı: 14, 11 Temmuz 2010, s.10

Cumhuriyetler'den alıcı bulduğu, bu ülkelerde yayınlanan dizilerin önemli reytingler sağladığı verilerle desteklenmektedir. Örneğin KanalD'de yayınlanan Gümüş dizisinin Ortadoğu'da önemli bir izleyici kitlesi olduğu ve dizi oyuncularının Ortadoğu'ya yaptığı ziyarette hayranlarının yoğun ilgisiyle karşılaştıkları basına yansımıştır. Hatta ihraç edilen yerli dizilerin yayımlandıkları ülkelerden Türkiye'ye gelen turist sayısında önemli bir artış gözlemlendiği de bilinmektedir.

2000 sonrası yerli dizilerle ilgili değinilmesi gereken bir diğer nokta da gelişen iletişim teknolojilerinin etkisidir. Hızla değişen ve yaygınlaşan internet ve cep telefonu teknolojilerinin en belirgin etkisi izleme pratiklerinde gözlenmiştir. Özellikle ele alınan on yıllık sürecin son yıllarında dizilerin internet üzerinden veya çeşitli dijital ortamlara kaydedilmiş biçimde izlendiği görülmüştür. Bu bakımdan yerli dizilerin televizyondaki yayın gününü izleyen süreçte, online izlemeye olanak tanıyan çok sayıda web sitesi hizmet vermeye başlamıştır. Bunlar dışında dizilerle ilgili bilgilerin, haberlerin, görüntülerin, videoların, sohbet ve tartışma gibi çeşitli interaktif uygulamaların yer aldığı web siteleri de bulunmaktadır. Dizilere hangi firmaların sponsor olduğuna ve bunların ürünlerine nasıl ulaşılacağına dair bilgi veren web sitelerine bile rastlamak mümkündür.

Yapıma ve sektöre ilişkin yukarıda anılan tüm özellikler kuşkusuz yerli dizilerin içeriğinde de belirleyici etkenlerdir. İlk göze çarpan unsur, dizinin süresinin ve yayın hayatının uzunluğunun dramatik yapıya etkisidir. Her bölümü 90 dakika olan 80 bölümlük bir dizinin toplam yayın saati hesaplandığında ortaya 120 saatlik bir yapım çıkmaktadır. Dolayısıyla Türkiye'de bir dizi yazarı, hem bu süreyi dolduracak kadar çeşitli olay ve çatışma bulup yazmak hem de yapıyı tasarlarken zaman, para, teknolojik durum, güncellik, *prime-time* ve *reyting* gibi pek çok unsuru göz önünde bulundurmak zorundadır. Çimen bu durumu dizi senaristinin yaşadığı yaratıcılık ve (siyasal-ekonomik-kurumsal) baskılar karşılığı olarak değerlendirmektedir.<sup>373</sup> Bunun dışında, dizi sürelerinin uzunluğu senaryoların artık tek bir yazar tarafından gerçekleştirilmesini hemen hemen olanaksız hale getirmiştir. Son dönemlerde bu iş genellikle bir yazım grubu tarafından yapılmakta ya da en azından dizi yazarının bölümün dramatik yapısının ana hatlarını belirlemesinin ardından diyaloglar

---

<sup>373</sup> Abdülhalik Çimen. A.g.t., s.128

asistanlarca doldurmaktadır.<sup>374</sup> Dizinin yazım aşamasında ele alınan konunun uzmanlarından destek alınması da sık başvurulan bir yöntem olmuştur. Senaryolar, dizinin gerçeğe uygunluğunun sağlanması bakımından tıbbi, hukuki ve adli konularda uzman görüşleri doğrultusunda oluşturulmaktadır. Özellikle dönem dizilerinde, danışman olarak görev alan tarihçilere okutularak onay alınmaktadır.<sup>375</sup>

Türkiye’de dizi senaryolarıyla ilgili önemli bir sorun da dizilerin bölüm sayısının tamamen reytinge bağlı olarak belirlenmesinden kaynaklanmaktadır. Pek çok dizi iki üç ay gibi kısa sayılabilecek bir hazırlık süresinin ardından çekilen üç bölüm üzerinden değerlendirilmekte ve kanala satışı da bu şekilde gerçekleşmektedir. Dizin yayımlanmasını izleyen süreçte reytingine bağlı olarak yayının sürdürülmesine karar verildiği için, dizilerin kaç bölüm süreceği baştan belli olamamaktadır. Dolayısıyla başta tasarlanan dramatik yapı, reytingin düşmesi nedeniyle erken bir finale sona erdirilmekte, istenilen düzeyde reytinge ulaşan dizilerde ise konudan uzaklaşma riski<sup>376</sup> ortaya çıkmaktadır. Dizideki olayların gelişimi yanısıra senaryoda yer verilen karakterlerde de reyting sonuçları belirleyici olmaktadır. İzleyicinin sevmediği karakterler dizi dışında kalabildiği gibi, konuk oyuncu olarak diziye katılan bir karakterin tutulması da onun dizide kalmasını sağlayabilmektedir.

Yerli dizilerde senaryo iki biçimde yürütülmektedir. İlk izlenen yöntem dizi yapımcılarından, televizyon kuruluşlarının dramalarla ilgili birimlerinden ya da sektöre ilk defa adım atanlardan gelen fikirlerin, belirlenen oyuncular ya da çeşitli beklentiler doğrultusunda geliştirilip senaryo yazımının bir senariste sipariş edilmesidir. Bu durumda senaryonun ve dizinin önemli bir unsuru olan karakterlerin, oyunculara (ya da starlara) göre çizilmesi söz konusudur. Diğer yöntem ise senaristlerin kendi kurdukları öyküleri senaryoya dönüştürmeleridir. Son zamanlarda star kavramının önemini yitirmesine paralel olarak dizilerde öykünün ön plana çıkmasıyla bu yöntemin daha fazla tercih edildiği görülmektedir. Kuşkusuz bu

---

<sup>374</sup> Örneğin Akçay, birçok projede bir yazım ekibin içinde çalıştığını, Şöhret dizisinin senaryosunu ise 1 hikâyeci ve 1 diyalogcu asistanıyla birlikte üç kişilik bir grupla yürüttüklerini söyledi. Deniz Akçay –Senarist– “**2000 Sonrası Yerli Diziler**” konulu görüşme (İstanbul, 16.5.2007).

<sup>375</sup> Ümmü Burhan. –Yönetmen– “**2000 Sonrası Yerli Diziler**” konulu görüşme (İstanbul, 14.5.2007)

<sup>376</sup> Abdülhalik Çimen. A.g.t., s.131

yöntemde de yapımcı ve televizyon kuruluşları belirleyicidir ancak oyuncu seçimi senaryoya göre yapılmaktadır.<sup>377</sup>

Yine 2000 sonrası yerli dizilerin bir başka niteliği, bir dönem dizilerin belirleyici unsuru olan yıldız oyuncuların yerini yeni yüzlerin almış olmasıdır. Bunda aynı yüzleri görmekten sıkılan izleyicinin arayışına cevap vermenin yanısıra, yıldız oyuncuların talep ettikleri ücretlerin yüksekliği de etkili olmuştur. Benzer süreç, 2011 yılı dizilerinde çoğunluğu Avrupa'ya göç etmiş Türklerin yeni kuşaklarından olan oyunculara yer verilmesiyle söz konusu olmuştur. 2000 sonrası yerli dizilerde yeni oyuncularla tiyatro kökenli eski oyuncuların birlikte rol aldıkları bir kadro görülmektedir. Dolayısıyla bir dönem, yıldız oyuncular için yazılan dizi senaryolarında bugün öykünün ağır bastığı bir dramatik yapı sergilenmektedir.<sup>378</sup>

Konu bağlamında ise dizi senaristlerinin 2000 sonrası dönemde çeşitli kaynaklardan beslendikleri görülmektedir. Bunlar arasında edebi eserler (Karanlıkta Koşanlar, Yaprak Dökümü, Hanımın Çiftliği, Fatmagül'ün Suçu Ne?, Karadağlar), yerli ve yabancı sinema filmleri (Sabrina-Bir İstanbul Masalı, Ahlâksız Teklif-Binbir Gece, Acı Hayat, Ezo Gelin), TRT dönemi dizileri (Dudaktan Kalbe, Aşk-ı Memnu, Kartallar Yüksek Uçar, Samanyolu), yabancı diziler (Dawson's Creek-Kavak Yelleri, Grey's Anatomy-Doktorlar, Hinter Gittern-Parmaklıklar Ardında) biyografiler (Türkan Saylan-Türkan, Recep Yazıcıoğlu-Köprü), şarkılar (Kurşun Yarası), tarihi olaylar (Kırık Kanatlar, Kelebek Çıkmazı) gündem yaratan askeri, siyasi ve adli olaylar (Güneydoğu'dan Öyküler, Sağır Oda, Sakarya Fırat) sayılabilir.

Son yıllarda hem Yeşilçam'ın hem TRT'nin hem de özel televizyonculuğun ilk yıllarının kabul sınırlarını aşan oranda cinsellik, yerli dizilerde görünür hale gelmiştir. Cinselliğin kullanımı, genel ahlâk anlayışını aşsa bile ya kötülerin bir özelliği gibi gösterilmekte ya da bir nedene bağlanarak mantığa kavuşturulmaya çalışılmaktadır. Başta çıplaklık olmak üzere öpüşme ve cinsel ilişkilerin daha açık ifade edildiği hatta kimi cinsel sapkınlıklara değinildiği gözlenmektedir. Bunu da hem toplumsal değişimin bir yansıması hem de reyting kaygısıyla kullanılan bir

---

<sup>377</sup> Faruk Turgut. –Yapımcı (Gold Film)– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İstanbul, 17.5.2007)

<sup>378</sup> Deniz Akçay. A.g.g.



yöntem olarak değerlendirmek gerekmektedir. Evren ise bu tabuların aşılmasında yabancı dizilerin katkısına dikkat çekmektedir.<sup>379</sup>

Yerli dizilerin yapım ve içerikle de bağlantılı olmak üzere önemli bir farkı da gelişen teknolojinin daha yetkin kullanımında ortaya çıkmaktadır. Teknik olarak karşılaştırıldığında yerli dizilerin yabancı dizilerden geri kalmadığı; gerek kamera, ışık gibi görüntü kalitesini doğrudan etkileyen teknik ekipmanın, gerekse yapım sonrasında kullanılan post prodüksiyon tekniklerinin kullanımın son derece başarılı olduğu gözlenmektedir. Özellikle dönem ve aksiyon dizilerinde yangın, patlama, silahlı saldırı, kaza sahnelerinde özel efektler sık sık kullanılmaktadır. Ağır çekimler, takip çekimleri ve hızlandırılmış görüntüler de yine kullanılan teknikler arasındadır. Ayrıca dizilerin kamera arkası görüntülerinde şaryo, stedicam ve vinç kullanımının oldukça yaygın olduğu görülmektedir. Kameranın omuzda kullanılması özel durumlar dışında sık rastlanan bir uygulama değildir. Çekimlerde genellikle çift kamera kullanılmaktadır. Bu uygulama, çekime ayrılan sürenin kısalığı göz önüne alındığında önemli avantajlar sağlamaktadır. Dış mekânların görüntülenmesinde aynı çekimin kullanılması ilkesine sıkı sıkıya uyulduğu gözlenmektedir. Görüntüler arası geçişte büyük oranda kesme tercih edilmektedir. Sahnelerin başında mekânın tanıtımı amacıyla kullanılan genel çekimlerin yanısıra karakterler arasındaki diyaloglarda aç-karşı aç düzenlemeleri tercih edilmektedir. Televizyon dizilerinde temponun son derece önemli olması nedeniyle görüntülerin ekranda kalış süreleri fazla değildir. Kabadayı ise “ölü zaman” olarak nitelendiği, oyuncukların oda içerisinde yürümleri gibi süre uzatma stratejilerinin de sıklıkla kullanıldığından söz etmektedir.<sup>380</sup> Nesnel kamera kullanımı ağırlıktadır.

Yönetmenlerle yapılan görüşmelerde zaman darlığı nedeniyle çekimlere istenen özenin gösterilmediği dile getirilmiştir. Örneğin Sadullah Celen, “...o sahneyi en kolay, en çabuk, en etkili nasıl çekeriz, ben tamamen ona kilitleniyorum.” sözleriyle bu durumu açıkça ortaya koymaktadır.<sup>381</sup> Buna karşın Kudret Sabancı, bu yoğun temponun yönetmenin kimi sahnelerde uzmanlaşmasına yardımcı olduğuna ve bunun kendisine yaptığı katkıya dikkat çekmektedir.<sup>382</sup>

<sup>379</sup> Burçak Evren'den aktaran; Arif Can Güngör. A.g.t., s.49

<sup>380</sup> Lale Kabadayı. “Televizyon Dizilerinde Estetik Anlayış.” **Egeden Dergisi**. Ege Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları, Yıl:3 Sayı:7, Kış 2011, s.37

<sup>381</sup> Sadullah Celen. –Yönetmen– “**2000 Sonrası Yerli Diziler**” konulu görüşme (İstanbul, 17.5.2007)

<sup>382</sup> Kudret Sabancı. –Yönetmen– “**2000 Sonrası Yerli Diziler**” konulu görüşme (İstanbul, 17.5.2007)

Yerli dizilerin teknik anlamda değişmeyen özelliği ise sesli çekilmemesidir. Dolayısıyla haftalık belirlenen yapım takvimine göre beş gün süren çekimlerin dışında bir gün kurguya, bir gün de seslendirmeye ayrılmaktadır. 2000 öncesi şarkıcı, türkücü, manken gibi popüler kişilerin dizi oyuncusu olarak yer aldıkları dönemde asıl işi oyunculuk olmayan bu kişilerin başkaları tarafından seslendirmeleri yaygınken bugün, oyuncular çoğunlukla kendilerini seslendirmektedirler.

2000 sonrası yerli diziler bölümlü ve bölüklü diziler olarak sınıflandığında büyük çoğunluğunun bölüklü dizi formatında olduğu ortaya çıkmıştır. Bölümlü dizilerin ağırlıklı olarak komedi ve yer yer aksiyon/polisiye içerikli diziler olduğu görülmektedir. Bu dizilerin içinde pek çok yabancı dizi uyarlaması ya da çeşitlemesi bulunmaktadır. Durum komedisi türünde Dadı (The Nanny), Tatlı Hayat (The Jeffersons), Belalı Baldız (Hope and Faith), Evli ve Çocuklu (Married With Children) gibi diziler yabancı dizilerin uyarlamalarıdır. Ancak bölümlü dizilerde uyarlamalar ile özgün yapımlar karşılaştırıldığında özgün yapımlar yönünde bir ağırlık gözlenmektedir. Bu dizilerin reytinglerinin daha yüksek olmasına bağlı olarak yayın ömürlerinin de uzun olmasının bu durumda etken olduğu düşünülebilir. Örneğin bu süreçte dikkat çeken yapımların başında gelen Avrupa Yakası ve Çocuklar Duymasın dizileri özgün birer yerli durum komedisi olarak uzun yıllar yüksek reytingle ekranda kalmıştır.\* Şunu da belirtmek gerekir ki dünya çapındaki örnekleri en fazla bir saat süren durum komedileri, Türkiye özelinde diğer yerli diziler gibi 90 dakikayı bulan bölümlere sahiptir. Bölümlü diziler arasında durum komedisi dışında da komedi yapımları bulunmaktadır. Örneğin Akasya Durağı ve Geniş Aile gibi diziler yine uzun soluklu olmayı başaran bölümlü dizilerdir. Komedi türündeki bölümlü diziler dışında aksiyon konulu bölümlü yerli dizilere de rastlanmaktadır. Bu kategorideki diziler de Mahşer (24) örneğindeki gibi yabancı bir diziden uyarlanmış olabilmekte ya da Arka Sokaklar'da olduğu gibi özgün bir senaryoya dayanabilmektedir. Ayrıca Behzat Ç. adlı dizideki gibi edebi bir uyarlamadan yola çıkılarak da yapılabilmektedir. Türkiye'deki yerli bölümlü dizilerle ilgili en belirgin ortak nokta, bu dizilerin bölümlü dizi yapısı göstermesine

---

\* Yapımcılığını Palto Film'in üstelendiği Avrupa Yakası, ATV'yi beş yıl (Şubat 2004-Haziran 2009) boyunca Çarşamba günleri reyting ölçümlerinde üst sıralarda tutmayı başarmış bir durum komedisidir. Yapımcılığını Mint Prodüksiyon'un yaptığı Çocuklar Duymasın adlı dizi ise, yakaladığı yüksek reyting sayesinde TGRT'ten ATV'ye sonra da StarTV'ye geçmiş, hatta 2005'te final yaptıktan beş yıl sonra 2010'da kadrosu yeniden bir araya getirilerek ATV'de yayınına devam etmiştir.

karşın, seriyalleşme eğiliminin bu dizilerde de açık biçimde gözlenebiliyor olmasıdır. Bu eğilim bağlamında, karakterlerin diğer bölümlü dizilerdekenden daha ayrıntılı sunulduğu ve geliştirildiği, ayrıca her bölümde başlayıp biten olay çizgileri yanısıra arka planda bölümden bölüme aktarılan olay çizgileri olduğu görülmektedir. Yine de Türkiye'deki yerli bölümlü dizilerde gözlenen bu durumun, bu dizilerin bölümlü bölümlü melezi olarak nitelendirilebilecek boyutta olmadığı da göz önüne alınarak dizilerin yayın süresinin fazlalığına ve yayın ömürlerinin uzunluğuna bağlı olduğu düşünülmektedir.

Yerli dizilerin diğer kategorisinde yer alan bölümlü diziler ise, 2000 sonrası üretilen dizilerin çoğunluğunu oluşturmaktadır. Son yıllarda pek çoğu, yüksek reytinge ulaşan bölümlü dizilerin senaryoları, özgün öykülere dayanabildiği gibi; kimi zaman roman, film ve hatta yerli ve yabancı kaynaklı dizilerin uyarlamaları ya da yeniden yapıyı biçiminde gerçekleştirilmiştir. İçerik bağlamında dönem dizileri, aksiyon dizileri, töre-ağa dizileri, mahalle dizileri, gençlik dizileri ve zengin-yoksul karşıtlığı üzerine kurulan diziler gibi çeşitli konular altında gruplanabilen bu dizilerin ortak özelliği, gece *soap operası* olmasıdır. Bu önermenin sınanması bakımından yukarıdaki kategorileri temsil edecek biçimde dört ulusal kanaldan ve yıllara yayılmış olarak seçilen ikişer dizide *gece soap*larının özellikleri aranmıştır. Bu bağlamda belirlenen diziler:

**Aliye** (2004/ATV–Zengin&yoksul),

**Aşka Sürgün** (2005/ATV–Töre),

**Karagümrük Yanıyor** (2006/StarTV–Mahalle),

**Köprü** (2006/StarTV–Aksiyon/Biyografik uyarlama),

**Gece Sesleri** (2008/ShowTV–Zengin&Yoksul/Uyarlama),

**Es Es** (2009/ShowTV–Genç),

**Hanımın Çiftliği** (2009/KanalD–Roman uyarlaması/Dönem),

**Öyle Bir Geçer Zaman ki** (2010/KanalD–Dönem)'dir.

*Gece soap*ları *prime-timed*a ve haftada bir kez ekrana gelen dizilerdir. Yukarıda seçilen dizilerin hepsi *prime-timed*a ve haftada bir kez yayınlanmaktadır. Dizilerin her hafta aynı gün ve saatte yayınlanıyor olması izleme alışkanlığı yaratma açısından büyük avantajlar sağlamaktadır. Zira adı geçen diziler yayınlandıkları dönemde yüksek reyting almış dizilerdir.

Gece soaplarında diğerk pembe dizilerde olduğu gibi sonuca bağlanmadan bölümden bölüme aktarılan ana olay örgüsü yanında gelişen birden fazla olay öyküsü bulunmaktadır. Bu tarz episodik bir anlatım tarzına (bir bölümde birden fazla öykünün anlatılması ve bu farklı öykülerin bitmemesine karşın birbirine geçişlerin olması<sup>383</sup>) örnek olarak Aliye’de Aliye’nin çocuklarına kavuşma öyküsüne eşlik eden görüncesi Meriç’in aşk öyküsü ya da komşularının başına gelenler; Öyle Bir Geçer Zaman ki’de Cemile–Ali–Caroline arasında ilişki ağının dışında Berrin, Aylin ve Mete’nin aşk öyküleri verilebilir.

Pembe dizilerde yavaş ilerleyen olay örgüsünü geliştirmede diyalogların taşıdığı önem, gece *soap*larında da açıkça görülmektedir. Seçilen dizilerde konuşma ağırlıklı sahneler sıkça kullanılmakta; bilgi akışı, diyalog ve dedikodularla sağlanmaktadır. Karakterlerin sürekli biçimde aile üyeleriyle, arkadaşlarıyla, kendi kendilerine ya da iç ses biçiminde konuşmalarına rastlanmaktadır. Ayrıca hayati öneme sahip birtakım gizler de bu itiraflar ve bunların gizlice dinlemesi ya da kazara duyulması sonucunda ortaya çıkmaktadır. Örneğin Gece Sesleri’nde Yusuf’un evin hizmetçisinden olan gayrimeşru oğlunun varlığı, Karagümrük Yanıyor’da Aslı’nın annesi olduğunu iddia ettiği çocuğun yeğeni olması, Hanımın Çiftliği’nde Güllü’nün eski sevgilisi Kemal’i hala sevmesi çeşitli diyaloglar sırasında izleyicinin öğrendiği gizler olarak dizinin ilerleyişinde önemli bir etkiye sahiptir.

Gece *soap*larını diğerk pembe dizilerden ayıran önemli bir yönü, aksiyona daha fazla yer vermesi ve bu anlatımı desteklemek üzere tercih edilen ritmik kurgudur. Aksiyon kategorisinde yer alan Köprü’de belirgin biçimde gözlenen bu özellik, diğerk dizilerdeki aksiyon sahnelerinde de kullanılmıştır. Bunlara örnek olarak Aliye’de çocukların kaçırılması, Gece Sesleri’ndeki cinayet, Öyle Bir Geçer Zaman ki’deki yangın sahneleri verilebilir.

Televizyonun genel karakteristiği olan yakın çekim, gece *soap*larında karakterlerin tanıtılması, duyguların aktarılması ve olaylar karşısında verilen tepkilerin vurgulanması açısından çok sık kullanılan bir çekim ölçeğidir. Ele alınan dizilerde karakterlerin özellikle yüzleri ağlama, iç geçirme, hüzün, dalgınlık, heyecan, merak, öfke, sevinç gibi çeşitli duyguları yansıtmak amacıyla sık sık yakın çekimle görüntülenmektedir. İlginç bir ayrıntı ise bu görüntülerin toplamda ekranda

---

<sup>383</sup> John Fiske’den aktaran; Hülya Önal. A.g.t., s.82

kalma sürelerinin son derece uzun olmasıdır ki bu, hem ağır gelişen olay örgüsüyle hem de Türkiye’de yerli diziler özelinde dizi süresinin uzunluğuyla ilişkilidir.

Gece *soapları* zengin dekor kullanımıyla dikkat çeken yapımlardır. Aliye’de İkbâl Karahan’ın (kayınvalide) villası, Aşka Sürgün’de Azizoğlu ailesinin villası, Karagömrük Yanıyor’da Karagömrük mahallesindeki mekânlar, Köprü’de Faruk Yazıcı’nın evi ve hükümet konağı, Gece Sesleri’nde Ortaçlı çiftliği, Hanımın Çiftliği’nde 1950’lerin Adana’sında döneme uygun olarak tasarlanan Muzaffer Bey’in çiftliği ve Öyle Bir Geçer Zaman ki’de 1960’ların İstanbul’unu yansıtabilecek biçimde özenle düzenlenmiş evler ve sokaklar bu dizilerdeki ayrıntılı dekor tasarım ve uygulamalarına örnektir.

Bu dizilerde, melodramatik yapıyı güçlendiren önemli bir yapım ögesi olarak yer alan müzikler son derece işlevsel biçimde kullanılmaktadır. Genellikle diziler için özel olarak bestelenen müzikler dizinin tanıtımından itibaren öylesine önemli bir etkiye sahiptir ki, diziler neredeyse müzikleriyle anılır ve tanınır hale gelmiştir. Aliye’nin müziklerini yapan Kıraç’ın ya da Es Es’in müziklerini yapan Cem Özkan’ın dizinin görüntüleriyle harmanlanmış video-klipleri ve dizi müziklerinden oluşan *soundtrack* albümleri buna örnektir.

Yukarıda anılan dizilerde bölüklü bir dizi türü olan gece *soapları*nda sıkça kullanılan seriyal anlatım unsurları da bulunmaktadır. Dizilerin en heyecanlı yerinde kesilerek anlatımın gelecek bölüme taşınması tüm dizilerin ortak özelliğidir. Seriyal bir başka anlatım unsuru olarak karakter dönüşümlerine de rastlanmaktadır. Örneğin Aliye’de eski bir suçlu olan Mücahit’in aşık olması ve suçtan uzak durmaya karar vermesi, Hanımın Çiftliği’nde başta çok acımasız olan Cemşir’in oğlunun ölümünden sonra uysallaşması, Aşka Sürgün’de Zilan’ın zorla evlendirildiği için nefret ettiği Hazar’a yavaş yavaş aşık olması. Ayrıca olayların son anda değişmesi de bir diğer seriyal anlatım aracı olarak yine çok sık başvurulan bir yöntemdir. Buna da Aliye’nin çocuklarının izini bulmasına karşın kayınvalidesi tarafından engellenmesi, Es Es’te Uras’ın hırsızlık yaptığı evden kaçmayı kıl payı başarması örnek verilebilir.

Türkiye’deki gece *soapları* diğerleri gibi oldukça uzun süre yayın hayatını sürdürebilmektedir. Dolayısıyla diziyi yeni izlemeye başlayacak ya da bazı bölümleri kaçırmış izleyiciler için hazırlanan oldukça uzun özet bölümler, dizinin yeni bölümünün başlamasından önce ekrana gelmekte, kimi haftalarda özel bölüm adı

altında tüm konuları derleyen bölümler yayınlanmaktadır. Bunun dışında karakterlerin geçmiş olayları hatırlamaları ya da bir başkasına anlatmalarıyla kimi artık bilgiler verilerek izleyicinin bilgi eksiklerini tamamlaması sağlanmaktadır. Bu sahnelerde dramatik bir müzik eşliğinde sunulan geri dönüşlerin kullanımı yaygındır. Bu bilgiler kazara duyulan önemli bir bilginin; duygusal ya da hüznü bir hatıranın; sonradan önem kazanan bir ayrıntının; cinayet, kaza ya da şiddet içeren bir olayın hatırlanması biçiminde olabildiği gibi yaşanan olayların artarda dizilerek anlatıldığı bir özet gibi de sunulabilmektedir. Gece Sesleri'nde Yağız'ın işlediği cinayeti hatırlaması, Aliye'nin çocuklarıyla geçirdiği zamanları hatırlaması bu bilgilere örnektir.

Gece *soap*larında da merkezde baskın kadın karakterler yer almaktadır. Aliye'de Aliye ve kayınvalidesi İkbal Karahan; Aşka Sürgün'de Zilan Şahvar ve kayınvalidesi Berrin Azizoğlu; Karagümrük Yanıyor'da Aslı, Gece Sesleri'nde Aslı, annesi Rengigül ve Ortaçlı ailesinin annesi Sultan Ortaçlı, Hanımın Çiftliği'nde Güllü ve Halide, Öyle Bir Geçer Zaman ki'de Cemile ve Caroline güçlü kadın karakterlerdir. Konuları aksiyona dayalı Es Es ve Köprü'de de ana karakterler erkek olmasına karşın Es Es'te anne karakterindeki Selmin ve Köprü'de belediye başkanının eşi Melek Yazıcı ve Leyla gibi güçlü kadınların dizide önemli bir yeri olduğu görülmektedir.

Gece *soap*ları hedef kitlesini de sadece kadınlarla sınırlamamakta, sunulan güçlü erkek ve genç karakterlere ve aksiyona daha fazla yer veren olay örgüleriyle erkek izleyiciye ve gençlere de hitap etmektedir.<sup>384</sup> Dizinin hedef kitlesi, sponsorluğu üstlenen firmalar açısından da belirleyici olmaktadır. Özellikle kadın izleyiciye hitap eden bu dizilerin sponsorları araştırıldığında aksiyon dozu diğerlerine göre fazla olan Es Es ve Köprü dışındakilerin sponsorluğunu yapan firmaların Aliye – Altınbaş Kuyumculuk, Gece Sesleri – Özgüllü Süt Ürünleri, Hanımın Çiftliği – Emsan, Öyle Bir Geçer Zaman ki – Karaca olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu markalar ve reklamını

---

<sup>384</sup> RTÜK'ün 2008 verilerine göre televizyon programları arasında yerli dizilerin izlenme sıklığı bakımından cinsiyet açısından bir farklılık gözlenmekle birlikte, her iki oranın da (kadınlarda % 92, erkeklerde ise % 80,6) oldukça fazla olduğu ortaya çıkmaktadır. Aynı araştırmanın yaş bazlı dağılımı da gençlerin de yerli dizilere yoğun ilgisini göstermektedir. Zira 15-20 yaş arasında %93,7 olan izlenme sıklığı, 21-25 yaş arasında %90, 25-30 yaş arasında ise %89,4 olarak tespit edilmiştir. **Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması-2**. Ankara: RTÜK. 2009, s.127

yaptıkları ürünlerin satın alma kararının genellikle kadınlar tarafından verilen ürünler olması dikkat çekicidir.

Gece *soap*larında yer alan karakterlerle ilgili önemli bir belirleme de iyi ve kötünün kesin biçimde ayrılmış olmasıdır. Aliye’de Aliye iyi, kayınvalidesi ve eşi kötüdür. Köprü’de belediye başkanı Faruk Yazıcı iyi, Ali Maruf kötüdür. Hanımın Çiftliği’nde Güllü iyi, Halide kötüdür. Geçmiş Zaman Olur ki’de Cemile iyi, Caroline kötüdür.

Bu dizilerin önemli bir özelliği izleyicilerinin karakterlerle özdeşleşmesine olanak tanımasıdır. Bu durum Türkiye’de özellikle kadın izleyiciler açısından net biçimde görülmektedir. Yerli izleyiciler, dizi karakterlerini dizilerdeki adlarıyla anmakta, diziyi izlerken onlarla konuşmakta, kimi zaman öğüt vermektedirler. Zira Türkiye’de dizi izlenirken konuşulması, yorum yapılması, eski olayların hatırlatılması ve öngöründe bulunulması yaygın bir davranış biçimidir. Diziyi ilgili tüm ayrıntılara vakıf olan izleyicilerin olaylar arasındaki bağlantıları kurarak sonuca ulaştıkları dolayısıyla diziyi etkin bir biçimde katıldıkları yazar tarafından bizzat gözlenmiştir.

Son olarak gece *soap*larında yansıtılan ideolojinin de Türkiye’deki gece *soap*larında benzer biçimde sunulması söz konusudur. Taranç’ın aktardığı üzere bu diziler “...burjuva iyi niyetinin büyük soyut ilkelerinin haftalar boyunca bir nakış gibi işlendiği büyük bir dinsel yapıdır.”<sup>385</sup> Bu doğrultuda Türkiye’deki gece *soap*larında da toplumun ya da düzenin eleştirisine rastlanmamaktadır. Dizide yer verilen sorunların kaynağı toplumsal bağlamda değil, kişisel hatalarda aranmakta, kişilerin bu hataların cezasını çekmek zorunda oldukları vurgulanmaktadır. Dolayısıyla iyileri yüceltip kötülerini cezalandırarak tekrarlanan ahlâk dersiyle düzenin sürekliliğini sağlamaktadır. Aliye dizisinin sonunda çocuklarına kavuşan Aliye mutluluğa yelken açarken, baştan itibaren onu çocuklarından ayıran kayınvalidesi yalnız kalmaktadır. Karagömrük Yanıyor’da tüm zorlukları aşarak bir araya gelen Ramazan ve Aslı’nın karşısında kötü karakter ölür. Köprü’deki Ali Maruf adli makamlara teslim edilir. Sonuçta var olan sistemin eksikleri ve yanlışları gözden kaçmakta, değişim gereksiz olmaktadır.

---

<sup>385</sup> Jean Marie Piemme’den aktaran; Ragıp Taranç. A.g.t., s.27

## II. 2. Türkiye’de Dizi Üretimini Etkileyen Faktörler

Televizyon yayıncılığında yayın politikalarının ve dolayısıyla program eğilimlerinin tek bir doğrultuda belirlendiğinden söz edilemez. Tersine, hem programların çeşitliliğine hem de içeriğine etki eden çok farklı belirleyiciler bulunmaktadır. Mutlu da, televizyon anlatısının, diğer kitle iletişim araçlarıyla ilişkisinden kaynaklanan etkilerinin dışında “televizyon iletişiminin içinde işlediği toplumsal-ekonomik ilişkiler örüntüsünün ve örgütlenme biçiminin de ürünü”<sup>386</sup> olduğunu vurgulayarak bu belirleyicilerin çeşitliliğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Türkiye’deki yerli dizilerin üretim sürecinde belirleyici olduğu düşünülen çeşitli etkenler beş başlıkta toplanarak ayrıntılandırılmıştır.

### II.2.1. Televizyonun Sektörel Dinamikleri

Televizyon program üretim süreci, verimlilik esası doğrultusunda, üretim düzeyi ve ürünün niteliği bakımından belli standardın tutturulması gereken ekonomik bir etkinlik alanıdır.<sup>387</sup> Dolayısıyla kâr amacı güden özel televizyonlar da diğer ticari kuruluşlar gibi; gelirleri en yüksek, giderleri en düşük düzeyde tutarak mümkün olan en fazla kârı sağlamak üzere yapılmıştır.\* Maliyetlerin son derece yüksek olduğu bu alanda risk ise en aza indirilmeye çalışılmaktadır. Ancak televizyon yayıncılığını diğer ticari etkinlik alanlarından ayıran önemli bir özelliği bulunmaktadır. Bu kuruluşları gelirini, ürettiği mal ya da hizmeti satarak kazanmaz. Bunun yerine televizyon -ürettiği mal olarak kabul edilebilecek- programlar tasarlar. Bu programlar belli hedef kitlelerin beğenileri ve gereksinimleri göz önünde bulundurularak hazırlanır. İzleyici ise bu programları izlemek için her defasında bir ödeme yapmak zorunda değildir. Televizyon alıcısına, uydu alıcısına ya da kablolu yayına ödenen ücretler elbette söz konusudur ancak bunlar, programların yapım maliyetleriyle karşılaştırıldığında küçük miktarlar olarak kalmaktadır. İzleyicinin asıl ödediği bedel, izlemek için ayırdığı süredir. Bu süreyi elde etmek yani izleyiciye ulaşmak isteyen ise, reklam uzmanları ve reklam verenlerdir. Reklam verenlerin\*\* ,

<sup>386</sup> Erol Mutlu. (2001). A.g.y., s.51

<sup>387</sup> Erol Mutlu. (2008). A.g.y., s.51

\* Bu belirleme, farklı düzeylerde olmakla birlikte kamu televizyonları için de geçerlidir.

\*\* “Reklam, tam zamanında ve yerinde ikna edici ve bilgilendirici mesajların firmalar, kâr amacı gütmeyen kuruluşlar ve kamu kurumlarının ürünleri, hizmetleri, organizasyonları ve fikirleri hakkında



programlar arasındaki süreleri kiralamak için ödedikleri ücretler, televizyon kuruluşlarının temel gelir kaynağını oluşturmaktadır. Bu döngü içinde bir televizyon kuruluşunun asıl müşterisi reklam verenlerdir. Bu bakımdan reklam verenler, televizyon kuruluşlarının programlarında son derece büyük bir etkiye sahiptir. Bir programın geniş bir kitle tarafından izlenmesinin öngörülmesinden de önemli olan, reklam verenin bu program sayesinde hedef kitlesiyle buluşacağına inanmasıdır.

Birbiriyle bu denli iç içe geçmiş olan reklam ve televizyon sektörleri kuşkusuz bu süreçteki karar mekanizmalarında bazı ölçütlere göre hareket eder. Reklam veren açısından reklamların hedef kitlesine ulaşip ulaşmadığını gösteren ve bu kitleye ulaşmak için reklamın hangi kanala/programa verileceğine yön veren; televizyon kuruluşları açısından da ilerleyen dönemlerle ilgili planlamalara dayanak oluşturan veriler, izleyicilerden gelen çeşitli geri besleme kaynaklarından\* elde edilir. Başta izleyici araştırmalarından olmak üzere elde edilen bu veriler, izleyicilerin görüş ve beğenilerini içeren niteliksel bilgiler ile izleyicilerin hangi programları ne süreyle izlediklerinin belirlenmesine dayanan ve daha çok reyting\*\* olarak anılan niceliksel bilgilerden oluşmaktadır. Televizyon yayıncılığında artan kanal sayısı ile beraber son yıllarda çoğalan rekabet, sayısal bir ölçüm sistemi olan reytingin önemini artırmış, kuruluşlar arasında ortak bir hareket noktası yaratmıştır. Hatta Hatırnaz tezinde, televizyon reklam ilişkisinin ayrılmaz bir parçası olarak nitelediği reyting olmadan, televizyon program planlamasının artık mümkün olmadığını savunmaktadır.<sup>388</sup> Mutlu, bu sürece dâhil olan kuruluşları reklam ajansları, tüketim malları üreticileri, yayın şebekeleri, yayın istasyonları, bağımsız program yapım şirketleri, büyük stüdyolar, araştırma ve değerlendirme firmaları olarak belirlerken bunların, hem

---

*izleyicileri ya da hedef pazar üyelerini ikna etmek ve/veya bilgilendirmek için kitle iletişim araçlarının herhangi birinde yerleştirmelerin veya düzenlemelerin satın alınmasıdır.” Aktaran; Başar Hatırnaz, **Reyting Gerçeği (Televizyon İzleme Ölçümleri ve Program Planlaması)**. Ankara:Nobel Yayın Dağıtım, 2007, s.27*

\* İzleyicilerden gelen mektup, fax ve e-mailler, RTÜK şikâyet hattına gelen bildirimler, kimi basın organlarında izleyici görüşlerine yer veren köşeler ile internette yer alan forumlardan ulaşılan görüşler bu alandaki kimi geri besleme kaynaklarını oluşturmaktadır. Başar Hatırnaz. A.g.y., s.63, 66

\*\* Reyting, “*Bir ülke nüfusunun tamamının veya onun belli bir kısmının demografik ve sosyo-ekonomik yapısını temsil etmek amacıyla gerçekleştirilen ve veri tabanı araştırması ile ortaya çıkan örnekleme oluşturan bireylerin (panel ailelerinin), televizyonda hangi programları, ne kadar süreyle izlediklerini, başka bir deyişle ‘izleme davranışlarını’ elektronik yöntemlerle ölçen bir pazar araştırmasıdır.*” Başar Hatırnaz. A.g.y., s.12

<sup>388</sup> Başar Hatırnaz. A.g.y., s.2

türsel saymacalarda hem de programın özgül fikir, tema, olaylar dizisi, tasarım, görü ve üslubunun seçiminde etkileri olduğunu belirtmektedir.<sup>389</sup>

Türkiye’de ilk defa 1989’da gerçekleştirilen izleyici ölçümü, yaklaşık 51 milyon kişilik kentli nüfusu temsilen belirlenen 2500 ailenin evinde bulunan 3574 adet izleyiciölçerden gelen sonuçların değerlendirilmesiyle elde edilmektedir. Bu ölçümleri 2010 yılı sonuna kadar yapmak üzere TİAK tarafından, AGB Nielsen Television Audience Measurement adlı ölçüm şirketi görevlendirilmiştir. Sonuçların güvenilirliği, bağımsız bir kurum olarak ODTÜ tarafından denetlenmesiyle güvence altına alınmıştır. AGB Nielsen günlük, haftalık ya da daha uzun dönemleri kapsayacak biçimde düzenlenen ve hatta programlarla reklam kuşaklarını ayrı ayrı görmeye olanak tanıyan sonuçları, üye televizyon kanallarına (ATV, Flash TV, FoxTV, Kanal 7, Kanal D, Show TV, StarTV, STV) ve isteyen diğer kuruluşlara belirli ücretler karşılığında satmaktadır.<sup>390</sup> Bunların dışında RTÜK ve TRT gibi kamu kurumları ile özel kuruluşlar da televizyonla ilgili çeşitli izleyici araştırmaları yaptırmaktadır, ancak bunlar sektörün işleyişinde herhangi bir etkiye sahip değildir. \*

Diziler diğer programlarla karşılaştırıldığında daha geniş bir izleyici kitlesine seslenebilen ve kolaylıkla izleme alışkanlığı yaratabilen programlardır. Buna karşın özellikle stüdyo programlarına göre maliyetleri oldukça fazladır. Ekonomik kriz dönemlerinde diziler yerine maliyeti daha düşük olan stüdyo programlarının artması bunun en açık göstergesidir. Göze alınan riskin yüksekliği düşünüldüğünde, dizilere tanınan toleransın düşüklüğünün nedeni de açığa kavuşmaktadır. Televizyonun genel yapısı zaten yeniliğe, özgünlüğe ve yaratıcılığa son derece az olanak tanımaktadır. Bu duruma diziler özelinde yaklaşıldığında, gerek az tanınan yapımcıların gerekse yeni denenen formatların ya da farklı projelerin ekrana taşınma şansı oldukça azdır. Televizyon ürünleri olarak programların hızlı tüketim döngüsü de hesaba katıldığında, televizyon yayın akışının çoğunluğunun başarılı yapımların benzerleriyle dolu olması şaşırtıcı değildir. Bu bağlamda televizyon kuruluşları, riski en azda tutmak adına benzer karakterlerin başından geçen bilindik öykülerin

---

<sup>389</sup> Erol Mutlu. (2008). A.g.y., s.53

<sup>390</sup> <http://www.agbnielsen.com/whereweare/dynPage.asp?lang=local&id=376&country=Turkey>  
E:T: 8.3.2011

\* Tez çalışmasında 2000 ile 2010 yılları arasındaki dizilere odaklanması nedeniyle bu dönemdeki verileri sağlayan kuruluş olarak AGB’yle ilgili bilgiler kullanılmıştır. Türkiye’de reyting ölçümlerini 2011 yılından itibaren TNS Media Research Global adlı kuruluş yapacaktır. Ancak tezin yazımı sürdüğü sırada adı geçen kuruluşun yaptığı ölçümlerle ilgili sayısal bilgilere ulaşamamıştır.

deneyimli yapımcılar tarafından yeniden formüle edilmiş türevlerini tercih etmektedir. Böylece ortaya belli yönetmen ve senarist ekipleriyle çalışan belli yapımcılar; belli oyuncuların canlandığı belli karakterler çevresinde gelişen benzer öykülerden oluşan dizi kategorileri ortaya çıkmaktadır. Televizyon kuruluşları bildikleri yapımcılarla, reklamcılar bildikleri kanallarla çalışmak ister. Bu döngüyü kırabilen diziler ise genellikle ilk çıkışı yaparak en büyük parsayı toplar.<sup>391</sup> Bundan sonra da bu başarıya ortak olmaya çalışan benzerleri yapılmaya başlanır.

Televizyon, halen Türkiye’de reklam sektöründe başı çeken kitle iletişim aracı olsa da artan kanal sayısına bağlı olarak televizyon kuruluşları arasındaki rekabet artmış ve reklamlardan alınan pay azalmıştır. Özellikle televizyon yayıncılığında en fazla izleyicinin televizyon izlediği saatler olarak bilinen *prime-time* (ana) yayın kuşağında bu rekabet daha fazla hissedilmektedir. Rekabetin en açık gözlenebildiği program türü ise dizilerdir zira 20:00 ile 23:00 saatleri arasındaki bu kuşakta yayınlanan programların çoğunluğunu yerli diziler oluşturmaktadır. Bir dizinin bir kanal açısından yayını sürdürülmesini sağlayan en düşük reyting % 7’dir. İlk yayından itibaren genellikle üç haftalık bazen daha uzun bir dönemde bu reytinge ulaşamayan diziler yayından kaldırılma durumuyla karşı karşıyadır. Bu süreçte rakip kanalların yayın akışları da değerlendirilerek yayın gün veya saatinin değiştirilmesi de denenebilmektedir. Zira o anda televizyon izleyenler arasındaki oranı ifade eden izlenme payı (*share*) da bir diğer sayısal ölçüt olarak dizilerin yayın planlamasındaki yerini belirleyebilmektedir. Televizyon kuruluşları rakip kanallardaki diziler karşısına kimi zaman benzer içerikli kimi zaman da alternatif içerikli bir dizi ya da başka bir program yerleştirerek reyting pastasından aldıkları payı artırmaya çalışmaktadır.

Buraya kadar anılan maliyet, teknik olanaklar, izleme ölçümleri, ihtiyaçlar ve rekabet gücü gibi ölçütler televizyon kuruluşlarının dizilerin yayınlarıyla ilgili kararlarında belirleyici olmasının yanısıra<sup>392</sup> dizilerin yapım biçimini ve içeriğini de etkilemektedir. Yine reytingle devam edilecek olursa, bu ölçüm sistemi, diziyi izleyen kişi sayısını göstermekle kalmayıp bu kişilerin çeşitli demografik özelliklerini de veri olarak sunmaktadır. İzleyici ölçümlerinde çeşitli sosyo-

---

<sup>391</sup> Yüksel Ayтуğ. –Televizyon Eleştirme– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İstanbul, 15.5.2007)

<sup>392</sup> Başar Hatırnaz. A.g.y., s.28

ekonomik ölçütler doğrultusunda A, B, C1, C2, D, E kategorilerine ayrılan örneklem grubunun nitelikleri ve oranları büyük önem taşımaktadır. Özel televizyon yayıncılığının ilk dönemlerinde izleyici ölçümlerinde “tüm izleyici”ler baz alınmıştır. Sadece çok izlenmenin ölçüt alındığı bu anlayış, örneklem içinde sayıca fazla bulunan C, D ve E gruplarının izleyici ölçümü verisinde belirleyici olmasına neden olmuştur. Örneğin “Türkiye’nin Brezilya dizileri” olarak nitelenen, melodramatik içerikli “şarkıcı/türkücü” dizilerinin o zamana kadar ağırlıkta olan aile dizilerini geride bırakarak dizi sektörüne egemen olması bu durumun bir sonucudur.<sup>393</sup> Bu mantıkla benzerleri de çekilen bu diziler, bir dönem televizyon ekranlarını istila etmiştir. Ancak yüksek reytingli olmasına karşın reklam verenin bu dizilere reklam vermek istememesi, A/B odaklı bir anlayışın yavaş yavaş yerleşmesi sonucunu doğurmuştur.<sup>394</sup> Reytingle ilgili en önemli belirleme reytingin gerçek bilgidен ziyade ihtiyaç duyulan bilgiyi sunuyor olmasıdır.<sup>395</sup> Birincisi bu sistemde kırsal nüfus kapsam dışı bırakılmaktadır. İkincisi ise tüm izleyicilerin izleme oranındansa A/B grubu izleyicilerin izleme oranına daha fazla değer atfedilmesidir. Baştan göz ardı edilen kırsal kesimdeki izleyicilerin yanı sıra, diğer düşük sosyo-ekonomik gruplarda yer alan izleyicilerle ilgili sonuçlar da fazla öneme sahip değildir. Zira A/B grubunda yer alan izleyicilerin, reklamı yapılan ürünleri satın alma gücü daha çoktur. Son dönemde iyice açığa çıkan bu durum, özellikle büyük ulusal kanallardaki dizilerin A/B ve C1 grubuna hitap edecek biçimde tasarlanmasına neden olmaktadır. 2000 sonrası yerli dizilerin değişen konu ve karakterleri dışında teknik kalitesinin artışının da bununla bağlantılı olduğu düşünülebilir. Kuşkusuz diğer izleyici gruplarını hedef kitlesi olarak gören reklam verenler vardır ancak bu firmalar sıklıkla, maliyeti daha az olan stüdyo programlarına ve *prime-time* dışındaki dilimlere (*off prime-time*) reklam verme yoluna gitmektedir. Zira televizyonun reklam gelirinin %70-80’inin kazanıldığı bir yayın dilimi olan *prime-timedaki* reklam birim fiyatları son derece pahalıdır.<sup>396</sup>

---

<sup>393</sup> Abdülhalik Çimen. A.g.t., s.149

<sup>394</sup> Önal, yaptığı görüşmede senarist Oya Yüce’nin 1996’da yayınlanmaya başlanan Şehnaz Tango dizisinin çok reyting almamasına karşın reklam verenlerin bu yapıyı dönemin diğer dizilerine tercih ettiklerine yolundaki bilgisini aktarmaktadır. Hülya Önal. A.g.t., s.51

<sup>395</sup> Örneklem grubunda yapılan değişikliğin sektöre yansımalarıyla ilgili verilebilecek bir örnek de 2000’li yılların başında töre ve ağa dizileri artışıdır. Yüksel Aytuğ, bu artışın AGB ölçüm sistemindeki denek sayısıyla doğrudan bağlantılı olduğunu dile getirmiştir. Yüksel Aytuğ. A.g.g.

<sup>396</sup> İSMMMO Basın Bülteni. “1 Milyar TL’lik Dizi Ekonomisi.” Sayı: 2008/18, 4 Ekim 2008, s.8

Televizyon sektörünün motoru olan reklamlar ile dizinin dramatik yapısı arasındaki ilişki önceki bölümlerde ele alınmıştı. Zira reklam sıklığının artmasına paralel olarak reklam kuşağı öncesi tırmandırılan merak unsurlarının da sayısı artmaktadır. İçinde beş reklam kuşağı bulunan bir dizinin dramatik eğrisinde, merak unsurunun da dizinin sonraki bölüme aktarılan haricinde en az beş kez tırmandırılması gerekir. Ayrıca bant reklam, sanal reklam, özel proje reklamları, sponsorluk, sundu-sunar gibi bazı reklam türlerinin dizinin içeriğine de etkilerinin olduğunu burada tekrar hatırlamak gerekir. Örneğin ürün yerleştirmenin yasak olması nedeniyle dizilerde bugüne kadar ancak üstü kapalı bir biçimde reklamı yapılan ürünlerin, artık isimleriyle yer almaları mümkün olacaktır.

Dizinin yapısını etkileyen başka dinamikler de bulunmaktadır. Bunlar arasında 90 saniye kuralı olarak bilinen uygulama, televizyon izleyicisinin özelliği nedeniyle bulunmuş bir yöntemdir. Televizyon izleme pratiği, izleyicinin evinde gerçekleşen ve bu nedenle birçok dış uyarana açık olduğundan ilgisinin kolaylıkla dağılabildiği bir etkinliktir. Ayrıca uzaktan kumanda da izleyicinin her an izlediği kanalı değiştirmesini zahmetsizce sağlayan bir buluş olarak televizyon yayıncılığını zora sokmuştur. Bu noktadan hareketle dizi yapımcıları, izleyicinin ilgisini sürekli tutabilmek adına her 90 saniyede bir yeni bir olay getirerek bu olumsuzluğu aşmaya çalışmaktadır. Türkiye’de de 1982’den<sup>397</sup> beri uygulanan bu yöntemle artık günümüz yerli dizilerinin belirgin bir ögesi haline gelen kısa süreli çekimlerden oluşan görsel anlatı tarzı egemen olmuştur.

Televizyon dizileriyle ilgili değinilmesi gereken bir diğer konu, sektöre dışardan yönelen etkilerdir. Bunların başında kanunla yapılan düzenlemelerin uygulayıcısı olarak RTÜK tarafından yürütülen denetim ve yaptırımlar gelmektedir. Programların yayın ilkelerinin belirlendiği 8. maddesinde içerikte yer verilemeyecek konular<sup>398</sup> açıkça belirtilmiştir. Bunun dışında, yine RTÜK zaman zaman yayıncı kuruluşlarla belli konulara ve izleyici şikâyetlerine odaklanan toplantılar düzenlemekte ve kanallara önerilerde bulunmaktadır. Televizyon kuruluşlarının

---

<sup>397</sup> Bu yöntem, Türkiye’de ilk defa TRT’de yayınlanan “Sekiz Sütuna Manşet” adlı dizide kullanılmıştır. Ömer Serim. A.g.y., s.121

<sup>398</sup> Bkz. 6112 sayılı Radyo ve Televizyon Kuruluşları ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun ([http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik\\_id=f0c9239c-b841-4129-8069-d7ad023874d9](http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=f0c9239c-b841-4129-8069-d7ad023874d9))

çeşitli konularda kendi aralarında bazı anlaşmalar yaptıkları da bilinmektedir.<sup>399</sup> Ayrıca 2000 sonrası süreçte kanal sayısı artan ve rekabetten kopmak istemeyen TRT'nin dizi yapımına hız vermesi de sektör dışı bir etki olarak değerlendirilebilir.

Sektörel dinamikler, yerli dizilerin yapım biçimine ve içeriğe ilişkin etkilerinin dışında, dizinin yayın akışındaki yerinin belirlenmesinde de belirleyici olmaktadır. Örneğin önemli bir spor karşılaşmasının canlı yayınlanması durumunda, kanal önceliği maç yayına vermekte ve diziyi haftaya gösterilmek üzere ertelemektedir. Bu durumda rakip kanalların bile aynı saatteki yayın akışlarını değiştirerek tekrar ya da özet bölümleri maçın karşına koyduklarını gözlenmektedir. Ayrıca, Çelenk'in Eastman'dan aktardığı bloklama, köprü kurma, çapraz programlama, öncelikle, başı çekme, parçalama ve akrobatik planlama gibi yayın akışı stratejileri de yerli diziler özelinde sık sık uygulanan yöntemlerdir.<sup>400</sup> Perşembe akşamı yayınlanan aksiyon dizisi Kurtlar Vadisi'nin karşısına, romantik komedi tarzındaki Bir Dilim Aşk dizisini koymak çapraz programlamaya örnektir. Güçlü bir diziyi, yeni ya da daha güçsüz bir dizinin önüne yerleştirmek anlamındaki öncelikle ise 2006'da yayına başladığından itibaren hem tüm izleyicilerde hem de AB grubunda reyting sıralamasında ilk sıralardan inmeyen Yaprak Dökümü'nü izleyen saatlerde 2007'de yayına başlayan Elveda Derken dizisinin yerleştirilmesi örnek verilebilir.

## II. 2. 2. Küresel Eğilimlerin Etkileri

Timur'un "*çağdaş emperyalizmin 1980'lerden itibaren yaygınlaşan ve Sovyet sisteminin çöküşünden sonra tek ve kaçınılmaz bir olgu gibi dünyaya sunulan yeni adı*"<sup>401</sup> olarak nitelediği küreselleşme; siyaset, ekonomi, kültür, sanat, bilim, iletişim gibi farklı alanlardaki benzer süreçleri betimleyen bir kavramdır. Küreselleşme genellikle siyasi, ekonomik ve kültürel olmak üzere üç temel başlıkta incelenmektedir. Siyasi küreselleşme, önemini yitiren ulus devletler yerine NATO, BM, AB gibi ulus ötesi/uluslararası örgütlerin dünya siyasetinde yön veren güçler olarak ortaya çıkmasına neden olurken, ürünlerin uluslararasılaşması ve finans sermayesinin serbest dolaşımı nedeniyle ekonomilerin ulusal boyutları aşarak küresel

<sup>399</sup> Abdülhalik Çimen. A.g.t., s.168

<sup>400</sup> Sevilay Çelenk. A.g.y., s.268-269

<sup>401</sup> Taner Timur'dan aktaran; Ceyda Ilgaz Büyükbaykal. **Türkiye'de televizyon Alanında Küresel yerel Birlikteliği: CNNTürk ve CNBC-e Örneği**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 2004, s.9

bir ekonomi anlayışının parçası olması ise ekonomik küreselleşme kapsamında ele alınmaktadır. Kültürel küreselleşme ise malların, enformasyonun ve imgenin küresel bir dolaşıma girdiği ve böylece bireyler, bölgeler ve uluslar arasındaki farkların ortadan kalktığı bir süreç olarak değerlendirilmektedir.<sup>402</sup>

Güvenç ise son yılların bu popüler terimini, “...herhangi bir çalışmada, üretimde, yapımda, dünya çapında geçerliliği, ağırlığı, öncülüğü olan normların, ölçütlerin dikkate alınması ya da etkili hale gelmesi, benimsenmesi; dünyaya açılarak yerelliğin, ulusallığın reddedilmeksizin dışına çıkılması ve evrenselleşmeyle bağdaştırılması, birleşmesi” biçiminde açıklamaktadır.<sup>403</sup> Bu açıklama aynı zamanda küreselleşmeyle ilgili iki karşıt görüşü de barındırmaktadır: Küreselleşmenin gelişmiş Batı toplumlarının kültürünün baskın olduğu tektip bir kültürü dayatması ya da bu kültürel kodların yerel öğelerle etkileşimiyle yeni kültürel pratiklerin ortaya çıkması.<sup>404</sup> Her ne kadar bu iki görüş, küreselleşmenin sonuçlarıyla ilgili farklı bakış açılarını yansıtırsa da küreselleşmenin dünya çapında siyasi, ekonomik ve kültürel sınırları belirsizleştirdiği paylaşılan bir düşüncedir. Bu durum ise sermaye ve bilgi akışının hızlanmasına neden olduğu için, medya sektörünü önemli bir aktör haline getirmiştir. Bir tarafta iletişim teknolojisinde yaşanan baş döndürücü gelişmeler küresel medya olgusunun doğmasına neden olmuş; diğer taraftan da medya, küreselleşmenin etkinliğinin artmasını sağlamıştır. Bu durumda medya küreselleşmenin hem öznesi hem de nesnesi olarak konumlanmaktadır.<sup>405</sup>

Günümüz medya endüstrisinde ortaya çıkan eğilimler yoğunlaşma (*concentration*), çeşitlenme (*diversification*), küreselleşme (*globalization*) ve kuralların kaldırılması (*deregulation*) başlıkları altında toplanmaktadır.<sup>406</sup> Ancak bu eğilimlerin birbirlerine paralel gelişimleri ve kendi aralarındaki etkileşimleri de göz ardı edilmemelidir. Zira Kaya, küresel medyanın ortaya çıkış sürecini, 1980’lerde başta Avrupa olmak üzere tüm dünyada özelleştirmeler ve deregülasyon politikaları sonucunda radyo televizyon alanında kamusal tekellerin kaldırılmasıyla ilişkilendirmektedir. Kamu yayıncılığı hizmetinin büyük bir darbe aldığı bu dönemde

<sup>402</sup> Andrew Heywood. A.g.y., s.144-145

<sup>403</sup> Nazım Güvenç. **Küreselleşme ve Türkiye**. İstanbul: BDS Yayınları, 1998, s.318

<sup>404</sup> Nesrin Tan Akbulut – Elif Eda Balkaş Erdoğan. (Der. Can Bilgili – Nesrin Tan Akbulut). “Küreselleşme Söylemleri ve Küresel Reklamlar”. **Medya Eleştirileri 2008 Küreselleştirme Makinesi: Medya**. İstanbul: Beta Basım Yayım, 2008, s.74

<sup>405</sup> Denis McQuail. A.g.y., s.246

<sup>406</sup> John B. Thompson’dan aktaran; Ceyda Ilgaz Büyükbaykal s.49

çoğu Amerika ya da Avrupa çıkışlı medya kuruluşları, tüm dünyada egemenlik kurmaya başlamıştır.<sup>407</sup> Medya sektöründe sahiplik yapısının değişmesi de aynı döneme rastlamaktadır. Medya kuruluşlarının diğer sektörlerde özellikle finans, enerji, otomotiv gibi alanlarda ekonomik etkinliklerini artırdıkları gözlenmektedir.<sup>408</sup>

Medya ve küreselleşme ilişkisini açıklamada kullanılan bir başka kavram da Hartley tarafından ortaya atılan *mediasphere*\*dir. Hartley'e göre, atmosferde yaşanan tüm hava olaylarının birbirini etkilemesi, gibi medyada yaşanan her olay da dünya ölçeğinde birbirini etkilemektedir.<sup>409</sup> Dolayısıyla hiçbir medya kuruluşuyla ilgili değerlendirme artık salt ulusal düzeyde yapılamaz, mutlaka bir biçimde küresel medyanın etkisi söz konusudur.

Küresel medya bağlamında pek çok araştırmacı televizyonun özel konumuna vurgu yapmaktadır. Zira ekonomik ve kültürel süreçleri birbirine bağlayan yapısı nedeniyle televizyon bu konunun simgesi haline gelmiştir.<sup>410</sup> Televizyon kuruluşlarının küreselleşmesi, öncelikli amacı kâr olan kapitalizmin mantığıyla örtüşmektedir.<sup>411</sup> Bu bağlamda küreselleşen televizyon, iki çerçevede ele alınabilir: Küresel televizyon kanalları ve küresel televizyon formatları.<sup>412</sup> Küresel televizyon kanalları, değişen medya sahipliğini ve teknolojiyi betimlerken, küresel televizyon formatları küreselleşen program biçim ve içeriklerini anlatmaktadır.<sup>413</sup>

Türkiye'deki televizyon olgusu küreselleşme perspektifinden değerlendirildiğinde benzer bir sürecin 1990'ların sonundan itibaren geliştiği gözlenmektedir. Sayılğan, yabancı şirketlerin bu döneme kadar Türkiye'de medya sektörüne yatırım yapmamalarının nedenini, Türkiye'nin genel ekonomik durumuna ve medyanın yapısıyla ilgili koşulların elverişli olmamasına bağlamaktadır.\*\*

---

<sup>407</sup> Raşit Kaya'dan aktaran; Şevket Sayılğan. (Der. Can Bilgili – Nesrin Tan Akbulut). “Küreselleşme Sürecinde Türkiye’de Yabancı Sermayenin Medyaya Girişi”. **Medya Eleştirileri 2008 Küreselleştirme Makinesi: Medya**. İstanbul: Beta Basım Yayım, 2008, s.233

<sup>408</sup> Şevket Sayılğan. A.g.y., s.241

\* Atmosfer sözcüğünün hava küre olarak ifade edilmesi gibi, mediasphere kavramı da dilimize medya küre biçiminde çevrilebilir.

<sup>409</sup> John Hartley. (Ed. Glen Creeber). “Television and Globalisation”. **Tele-Visions an Introduction to Studying Television**. Palgrave Macmillan, 2009, s.141

<sup>410</sup> John Hartley. (2009). A.g.y., s.138

<sup>411</sup> Chris Barker. **Television, Globalization and Cultural Identities**. New York: Open University Press, 2005, s.45

<sup>412</sup> Albert Moran'dan aktaran; John Hartley. (2009). A.g.y., s.144

<sup>413</sup> John Hartley. (2009). A.g.y., s.144

\*\* Sayılğan, Türkiye’de küresel medya olgusunun geç gelişmesini şöyle açıklamaktadır. “Yabancı sermayenin Türkiye’nin medya sektörüne ilgi göstermemesinin birinci nedeni sektörün iç pazara



Türkiye’de küresel medyayla ilgili gelişmeler özellikle 2000’li yıllarda artışa geçmiş, bir yandan teknolojik altyapının (dijital ve kablolu yayıncılığı ile internet) gelişmesiyle, bir yandan da medyada sahiplik yapısının yeniden biçimlenmesiyle, çokuluslu şirketlerin Türkiye’deki yatırım alanları çeşitlenmiştir.<sup>414</sup> Bu konuda özel televizyonların kamu yayıncılığı karşısında yükselişinin yanısıra, 2002 yılında RTÜK yasasında yapılan değişiklikle özel radyo ve televizyonlarda yabancı sermayeye tanınan mülkiyet hakkının %25 olarak belirlenmesi Türkiye’de küresel medya bağlamında önemli bir adım olmuştur. Ayrıca yayınların en az yarısının yerli yapım olmasını öngören yasa maddesi de kaldırılmıştır. Bugün pek çok televizyon kanalı ulus ötesi medya kuruluşlarıyla çeşitli seviyelerde ortaklıklar yürütmektedir. 2011 yılında kabul edilen yeni RTÜK yasasının %25’lik yabancı sermaye oranını %50’ye çıkarması da bugün gelinen noktanın daha iyi değerlendirilmesini sağlamaktadır.\*

Küresel medyanın bir başka yönü olan küresel televizyon formatlarının, Türkiye’de televizyon programcılığında dikkat çekici boyutta arttığı görülmektedir. Televizyon program formatı, telif hakkı alınmış bir televizyon programının ulusal uyarlamasını yapma, yayınlama ve adını kullanma lisansıdır.<sup>415</sup> Televizyon formatlarının özgün bir program üretmenin beraberinde getirdiği riski azaltarak maliyet tasarrufu sağladığına dikkat çekilmektedir. Böylece ekonomik küreselleşmede hedeflenen serbest sermaye dolaşımına benzer biçimde, küresel televizyon formatlarının serbest dolaşımı da mümkün hale gelmektedir. Türkiye’de diziler ve reality programları tercih edilen küresel formatlardır.\*\* Ancak format

---

*dönük olması, dolayısıyla iç taleple sınırlı olmamasıdır. İkinci neden ise Türkiye’deki reklam ve satışlardan sağlanan kazanç diğer ülkelerle kıyaslandığında çok düşüktür. (...) Öte yandan medya sektöründe yer alan şirketlerin, özellikle radyo ve televizyon sahibi olan şirketlerin mülkiyet yapısı ile ilgili yasal sınırlamalar yabancı sermaye için önemli bir engel oluşturmaktadır. Medya şirketlerinin şeffaf olmayan yönetim tarzı ve uluslararası standartların yönetim ve personel politikalarında uygulanmaması, yabancı sermaye açısından olumsuz etkinlerden biridir”. Şevket Sayılğan. A.g.y., s.252*

<sup>414</sup> Gülseren Adaklı. **Türkiye’de Medya Endüstrisi Neoliberalizm Çağında Mülkiyet ve Kontrol İlişkileri**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006, s.347

\* Medya sektörünün önemli bir bileşeni olan reklamcılık da hem reklam şirketleri hem de reklam veren firmalar bağlamında küreselleşmektedir.

<sup>415</sup> Renée Dickason. “The Popular on British Television: Global Perspectives, National Priorities, Local Preferences”. **Culture, Language and Representation**. Vol. VIII, 2010, s.64

\*\* Türkiye’de yayın olanağı bulan ilk küresel program formatları, özel televizyonların ilk yıllarında sayıları hızla artan reality ve talk showlardır. Gerçek anlamda format kavramının ise Türkiye’de ancak özel yayıncılığının acemilik yıllarından sonra, 2000’lerde varlık gösterdiği söylenebilir. Bunlar arasında “Taxi Orange” uyarlaması olan “Biri Bizi Gözetliyor”, “American Idol” uyarlaması

kavramında altı çizilmesi gereken önemli bir fark vardır. Televizyon formatları, ithal edilip farklı televizyon kanallarında gösterime sokulan programlar değildir. Formatlar, yayımlandıkları ülkenin kültürüne uyarlanmaktadır. Bu özelliği küresel formatların izleyicide ulusal/yerel (yerli) bir yapım izleme yanılması yaratmaktadır. Zira farklı dozlarda katılan ulusal/yerel kültürel öğeler, küresel bir formatın başarısında önemli bir etkiye sahiptir.

“Yerellik” küresel televizyon tartışmaları kapsamında, farklı kavramlar etrafında ele alınmaktadır. Bunlardan ilki, Robertson tarafından ortaya atılan “*glocalisation*”dır. Bu görüşe göre küreselleşme yerelliğin yeniden inşa edilmesini de içermektedir. Dolayısıyla tehdit altındaki topluluklar kendi kültürel kimliklerini yeniden gözden geçirmektedir.<sup>416</sup> Bu süreci gerek anlatı tarzı gerekse dünya çapında ulaştığı izleyici sayısı bakımından küresel bir format olan gece soap operalarının, Türkiye’deki yerli dizilerin kültürel özellikleriyle harmanlanması sonucunda ortaya çıkan biçiminde gözlemek mümkündür. Türkiye’deki yerli dizilerin, formatın tüm uyuşmalarını taşımasının yanısıra bunları ülkeye özgü niteliklerle birleştirmiş olması dikkat çekicidir. Yerli diziler, küreselleşen televizyonun Türkiye’deki ilginç bir yüzünü yansıtmaktadır. Tekelioğlu’nun, global program formatlarının hızla glokalleşerek global formatını kaybetmeden yerleşip melezleştiği ve bize özgü bir içerikle yeniden tanımlandığı yolundaki belirlemesi de bunu desteklemektedir. Tekelioğlu ayrıca “*bu global formatları[n] yerli içerikleri sayesinde yüksek reyting*” aldıklarını öne sürmekte yani başarıyı glokalleşmeye bağlamaktadır.<sup>417</sup>

Benzer bir kavram ise “*reverse flow* (ters akış)”dur. Televizyonda programların küresel medya kuruluşlarından ulusal/yerel medyaya doğru olduğu varsayımına karşı, Latin Amerika kaynaklı telenovelaların Doğu Avrupa’da alıcı ve yayın şansı bulması örnek verilmektedir. Bu durumda akış tersine dönmektedir. Sreberny de İspanyolca, Çince ve Arapça medya içeriklerindeki artışa dikkat çekmektedir.<sup>418</sup> Türkiye özelinde de yerli dizi sektöründe paralel gelişmeler olduğu görülebilir. Yerli dizilerin 2000’li yıllarda yurtdışı piyasalara açılması, özellikle

---

“Popstar” ya da “Survivor” uyarlaması “Survivor Türkiye-Yunanistan” bulunmaktadır.

<sup>416</sup> Robertson’dan aktaran; Faye Ginsburg – Lorna Roth. (Ed. Glen Creeber)“Indigenous Television.” **Tele-Visions an Introduction to Studying Television**. Palgrave Macmillan, 2009, s.146

<sup>417</sup> Orhan Tekelioğlu. A.g.y., s.59, 77

<sup>418</sup> Annabelle Sreberny. (Ed. James Curran-Michael Gurevitch). “The Global and The Local in International Communications.” **Mass Media and Society**. New York: Arnold Publishers, 2000, s.116

Ortadoğu ve Orta Asya’da önemli bir pazar payı sağlaması göz önünde bulundurulduğunda Türkiye’yi de anılan ülkelerin arasına eklemek gerekecektir. Bu potansiyel yeni kazanç kapısı, dizilerin tasarım aşamasında göz önünde bulundurulan bir ölçüt haline gelmektedir.

Bir yandan televizyon kanallarının küreselleşmesi, bir yandan küresel formatların gelişmesi, Türkiye’de yerli dizi yapımcılığını doğrudan etkilemektedir. Her ne kadar dizi yapım şirketleri genellikle yerli sermayeyle işleyen kuruluşlar olsa da, ulusal kanalların pek çoğu son dönemlerde yabancı firmalarla ortaklık anlaşmalarına imza atmaktadır. Sahiplik yapısındaki bu değişim sayesinde diğer programlar gibi dizilerin de ülkeler arasında serbest dolaşımı hız kazanmaktadır. Örneğin NTV ve NBC ortaklığıyla kurulan CNBC-e, *prime-time* dilimini yabancı dizi ve filmlere ayıran bir kanaldır. Kanalin yayın akışında önemli bir yere sahip olan olay yeri incelemeleri dizilerinin popülerliği, yerli yapımcıyı da benzer bir dizi fikrine itmiş, böylece yabancı benzerlerini aratmayan Kanıt adlı özgün olay yeri inceleme dizisi ortaya çıkmıştır. Ayrıca yerli yapımcıların birçok dizi formatını Türkiye’ye uyarladıkları görülmektedir. Bunlar arasında “The Nanny”nin uyarlaması “Dadı”, “Mother and Son”dan uyarlanan “Yeter Anne” gibi *sitcomlar*, “Dawson’s Creek”ten uyarlanan “Kavak Yelleri” ya da “Gossip Girl” uyarlaması olan “Küçük Sırlar” adlı gençlik dizileri sayılabilir. Tez kapsamında incelenen süreçte televizyon programcılık eğilimleri dizilerin dünya çapında artan popüleritesine işaret etmektedir. Tüm dünyada fenomen olan Ally McBeal, Lost, Prison Break gibi dizilerin ünü ve başarısı göz önüne alındığında, Türkiye’de de kültürel öğelerle sarmalanmış yerli dizilerin izlenme rekoru kırmasına şaşmamak gerekir.

### II. 2. 3. Türk Sinemasının Etkileri

Türk Sineması’yla yerli diziler arasındaki ilişki pek çok kişi tarafından dile getirilmektedir. Yerli dizilerde yaşanan patlamanın, Türk Sineması’nın da yeniden yükseliş yaşadığı bir döneme rastlaması, aralarında çeşitli bağlantılar kurulmasına neden olmaktadır. Gerek akademik çevreler gerekse medya organlarında ele alınan bu karşılıklı ilişkide yerli dizilerin Türk Sineması’na etkilerine ağırlık verilmektedir.<sup>419</sup> Televizyonun Türkiye’de, Türk Sineması’nın altın çağı olarak anılan

---

<sup>419</sup> Erciyes “Ulusal sinemadaki büyümeyi tetikleyen en önemli sebep televizyon. Dizi setlerinde yetişen

1960-1975 yıllarını izleyen süreçteki düşüşüne paralel olarak popülerlik kazanması, eleştirilerin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Ayrıca 2000’li yıllara kadar Türk Sineması’nın umulan çıkışı yapamaması karşısında, sinema sektöründeki yönetmen, senarist, oyuncu ve teknik ekip çalışanlarının pek çoğu, televizyon dizilerinde görev alarak geçimlerini sürdürmek durumunda kalmışlardır. Son yıllarda ise yerli dizi sektöründeki birikimlerin sinema yönüne akışı yani yetişmiş eleman, yeni teknik olanaklar ve özellikle ekonomik getirinin sinemaya aktarılması söz konusu olmuştur. Kimileri bu durumu olumlu bir gelişme olarak nitelerken, kimileri de yerli dizilerin özellikle estetik açıdan sinemaya olumsuz etkisini gündeme getirmektedir.<sup>420</sup> Çalışmanın bu bölümünde ise Türk Sineması’nın yerli dizilere etkilerinin neler olduğu belirlenmeye çalışılacaktır.

Güngör, Türk Sineması’yla televizyonun ilk ilişkisini, 1963 yapımı “Kötü Tohum” adlı yerli filmin 1968’de TRT’de yayınlanması olduğunu belirtmektedir. Ancak asıl birliktelik, TRT Genel Müdürü İsmail Cem döneminde televizyonda yerli yapımları geliştirmek amacıyla Türk sinemasının ünlü yönetmenlerine (Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ) dizi sipariş edilmesiyle yaşanmıştır.<sup>421</sup> Bu ilişki tarzı televizyonda TRT tekelinin sürdüğü yıllarda Ünal Küpeli, Emin Gerçeker, Okan Uysaler, Ziya Öztan, Hüseyin Karakaş, Yücel Çakmaklı gibi yönetmenlerle sürmüştür.\* Özel televizyon yayıncılığının acemilik dönemini izleyen yıllarda da

---

*genç yönetmenler artık hayallerini gerçekleştirmek üzere yola çıktı.” yorumunu yapmaktadır. Cem Erciyes. “Televizyonda Yerli Sinema”. Milliyet Sanat. Sayı:578. 2007, s. 7*

<sup>420</sup> Örneğin yönetmen Yüksel Aksu “*Televizyon olmasa belki film yapmazdık*” diyerek televizyonun olumlu etkisini vurgularken, bir yandan da televizyonun anlaşılabilirlik kaygısının yüzeyselliği beraberinde getirdiğini bunun da estetik kaliteyi düşürdüğünü öne sürmektedir. Olayın teknik yönüne dikkat çeken Yağmur-Durul Taylan Kardeşler ise “*Diziler sinemada teknik kaliteyi yükseltiyor.*” iddiasını dile getirmektedirler. Diğer taraftan Ali Özgentürk, “*Diziler kötü oyunculuğu, kötü ışığı, kötü renkleri, kötü yönetimi ve kötülüğü fotokopi gibi çoğaltıyor.*” sözleriyle olumsuz bakış açısını yansıtmaktadır. Aktaran; Cem Erciyes. A.g.m., s.8-13 Benzer biçimde Semih Kaplanoğlu bugünkü durumu “*...sinemanın gerek oyuncular gerek filmlerin yapılış biçimi, ticari anlamda paketlenmesi ve anlatım dilinin giderek televizyonlaştığı bir dönem*” olarak nitelemektedir. Semih Kaplanoğlu. “Sinema Giderek Televizyonlaşıyor”. **Sine-Sen’in Sesi**. Aralık 2007, s.14 Tez kapsamında görüşme yapılan yönetmenler de iki araç arasındaki estetik farklara vurgu yapmakla birlikte her hafta bir film uzunluğunda çekilen dizilerin yönetmenlik açısından çok önemli pratik olanaklar sağladığını söylemektedirler.

<sup>421</sup> Arif Can Güngör. A.g.t., s.38

\* Bu dönemde yerli dizi üretimine katılan diğer isimler Şerif Gören, Feyzi Tuna, Kartal Tibet, Ülkü Erakalın, Orhan Aksoy, Osman Seden, Orhan Elmas, Sırrı Gültekin, Tunca Yönder, Yücel Uçanoğlu, Ümit Efekan, Aram Gülyüz, Temel Gürsu, Umur Bugay, Safa Önal, Erdoğan Tünaş, Bülent Oran, Atilla İlhan vd.’dir. Arif Can Güngör. A.g.y., s.101 [TRT dönemi dizileri bir sonraki başlıkta ele alınmıştır.]

yerli dizilerin “yeniden keşfi”, pek çok sinema çalışanının yerli dizi yapımcılığına girmesini beraberinde getirmiştir.

Taşçıyan, yerli dizileri, sinemayla televizyonun dayanıklı bir melezi olarak tanımlarken, sanatsal kısırlığına da dikkat çekmektedir.<sup>422</sup> Bu noktadan hareketle kendi özgün dinamikleri nedeniyle yaratıcılığa zaten sınırlı biçimde izin veren yerli dizilerin, Yeşilçam klişelerini tekrarlama yolunu tercih ettiğini belirlemek gerekmektedir. Çimen, Türk Sineması’nın yerli dizilere etkisini yedi başlıkta ele almaktadır: Kültür, ideoloji, mekân, senaryo, oyuncu, yönetmen, yapımcı.<sup>423</sup> Bu başlıklar, sektörler arası yardımlaşma ve Yeşilçam’dan kalma izleme alışkanlıkları biçiminde iki grupta toplanabilir.

Güngör, özel televizyonlar dönemindeki dizi yapımcılığının, 1960-1975 dönemi Türk Sineması’nın yapım süreciyle örtüştüğünü ifade etmektedir. Bu yıllar arasında Türk Sineması’ndaki izleyici merkezli üretimin üç ayağı salon sahibi, bölge işletmecisi ve yapımcıdan oluşmaktadır. Salon sahiplerinden gelen izleyici görüşleri ve tepkileri bölge işletmecilerine iletilmekte onlar da yapımcılardan bu doğrultuda film talep etmektedirler.<sup>424</sup> Benzer biçimde izleyici merkezli bir anlayışıyla üretim yapılan yerli dizilerde ise; reyting sonuçları kanallara bildirilmekte, kanal yöneticileri de dizi yapımcılarından bu reytinglere göre yapım talebinde bulunmaktadır.

Öte yandan yerli dizilerde daha önce Yeşilçam’da çalışmış (ve hala çalışmakta olan) yönetmen, yapımcı, oyuncu ve senaristlerin görev alması sık rastlanılan bir durumdur. Özellikle Türkiye’de yerli dizilerin yeniden hatırlandığı ve popülerlik kazanmaya başladığı 1995-2000 arasında henüz özel televizyonlarda yeterli ve deneyimli personelin olmaması, pek çok Yeşilçam çalışanının dizi yapımcılığına adım atmasına önyak olmuştur. TRT döneminde de rastlanan bu ilişki, artan dizi sayısına bağlı olarak özel televizyonculuk döneminde yoğunlaşmıştır.\* Hatta Türkiye’de çalışanlar bağlamında sinemacı ya da televizyoncu olarak kesin ayrımlar yapmak son derece güçtür zira her ikisini de yürüten insan sayısı oldukça fazladır.

---

<sup>422</sup> Alin Taşçıyan. “Önce Sinema Vardı.” *Milliyet Sanat*. Sayı:578. 2007, s.15

<sup>423</sup> Abdülhalik Çimen. A.g.t., s.192

<sup>424</sup> Arif Can Güngör. A.g.t., s.17

\* Engin Ayça, bu dönemde TRT’nin sınırlamaları ve yönlendirmelerine karşın, özel kanalların kendi var olma ve yaşama nedenlerine uygun olarak popülizme kaymış olmalarını da televizyonda Yeşilçam’ın önünü açan bir etken olarak değerlendirmektedir. Engin Ayça. (Der. Süleymâ Murat Dinçer.). “Yeşilçam’a Bakış”. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996, s. 146

Hâlihazırda televizyona iş yapan pek çok kişi sinema yapma isteğini dile getirirken, daha çok sinema alanında çalışanların da özellikle ekonomik nedenlerle çeşitli dönemlerde televizyon dizilerinde görev aldıkları bilinmektedir.\* Kuşkusuz bu konudaki en önemli nokta hem sinemada hem de dizilerde çalışan insanların bu iki aracın teknik, estetik ve ekonomik açılarından farklarını iyi özümsemiş olmaları gereğidir. Sinemanın görece daha fazla özgürlük ve özgünlük tanıyan yapısına karşın televizyon dizileri, çalışanları üretim döngüsünün hızı ve reyting kaygısıyla kuşatmaktadır. Koşullara uymak durumunda bırakılan çalışanlar ise televizyonun sınırları içinde kalmak şartıyla Yeşilçam deneyimlerini özellikle senaryo ve buna bağlı olarak karakter ve mekân bağlamında dizi yapımcılığına aktarmaktadırlar.

Televizyonda program üretiminin temel ilkesi, risk faktörünü en azda tutmaktır. Bu strateji, büyük oranda izleyicinin o döneme kadarki izleme tercihlerinin tekrarlanmasıyla sağlanmaktadır. Bu bağlamda Türkiye'deki izleyicinin izleme alışkanlıklarının biçimlenmesinde önemli bir etkiye sahip olan 1960 ile 1975 yılları arasındaki yerli filmler; konu, karakter, mekân anlamında yerli dizilerin çekirdeğini oluşturmuştur. Güngör'ün vurguladığı gibi Türk halkının film izleme alışkanlığı sinemadan videoya buradan da televizyona aktarılmıştır.<sup>425</sup> Son dönemlerde artan sinema bilet fiyatlarına karşın, televizyon izleme pratiğinin çoğunlukla bedava gerçekleştirilebiliyor olması da bu geçişte etkindir. Bu doğrultuda Türk Sineması'nın hem film hem de izleyici sayısı bakımından en verimli dönemi olan bu yıllarda ele alınan genellikle aile ya da mahalle çevresinde gelişen olay örgülerinin benzer biçimde yerli dizilerde kullanıldığı böylece Yeşilçam izleyicisini ekran başına çekme yolunun izlendiği görülmektedir. Yine dönemin sosyo-ekonomik koşullarına paralel olarak gelişen; kentsel alandaki göç ve sınıf atlama sorunu, kırsal alanda ise töre ve ağalık sorununun, televizyonlardaki yerli dizilerde de kullanılan temalar olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu sorunların Türkiye'nin bugün daha da karmaşık olan ve büyük kitlelerin yaşantısını önemli ölçüde etkileyen sorunlar olduğunun altı çizilmelidir. Konuya izleyicinin bakış açısından katkı sağlayan Kotaman, izleyicinin

---

\* Çalışma kapsamında görüşülen senarist Deniz Akçay, yönetmen Taner Akvardar, Kudret Sabancı, Ümmü Burhan sinema yapmak istediklerini açıkça dile getirmişlerdir. Yapımcıların da her iki sektörde aynı anda faaliyet gösterdikleri bilinmektedir. Örneğin Şükrü Avşar, Tomris Giritlioğlu, Erol Avcı gibi dizi yapımcısıyla öne çıkan yapımcıların sinema filmlerinde de yapımcı olarak yer aldıkları görülmektedir. Aynı şekilde oyuncular da dizi çekimlerinden arta kalan zamanlarda çoğunlukla dizilerin yayın arası verdiği yaz dönemlerinde sinema filmlerinde rol almaktadırlar.

<sup>425</sup> Arif Can Güngör. A.g.t., s.184

yerli dizilerde tekrarlanan Yeşilçam kodlarına aşinalığı sayesinde, kendini izlediği karşısında üstün hissetmesinin önemine değinmektedir.<sup>426</sup> Yeşilçam'dan yola çıkan özel televizyonların, bu dönemde eski Yeşilçam kurgusunu dizilere uyarladığını belirten Aytuğ ise yerli dizilerin Yeşilçam konularını ve karakterlerini ne kadar anımsatırlarsa o kadar başarılı olduklarını ileri sürmektedir.<sup>427</sup>

Konuların ele alınışında tercih edilen türler ise ağırlıklı olarak melodram ve güldürüdür.\* Bu iki türün yerli dizilerde de benzer biçimde karşılık bulduğu ortadadır. Zira 2000 sonrası dizilerin pek çoğu ya melodram özellikleri gösteren soap opera ya da aile ve mahalle güldürüleri biçimindedir. Türk filmlerinin önemli bir bölümünü oluşturan Yeşilçam melodramlarının pek çok bileşeninin yerli dizilerde tekrarlandığı görülmektedir. İmkânsız aşk, büyük fedakârlık, onulmaz hastalık, kaza, rastlantı, ölüm, intihar, iftira, aldatma gibi temalar yerli dizilerde sık sık kullanılan melodram kalıplarındandır.\*\* Ayrıca Tunalı'nın yerli melodramlar için kullandığı “çile çekme” ve hatta “acıdan zevk alma”<sup>428</sup> da benzer biçimde yerli dizilerde karşılık bulmaktadır. Bu belirleme aynı zamanda *soap operaların* bir özelliği olduğundan

---

<sup>426</sup> Aslı Kotaman. **Zihinsel Koleksiyonlar Yeşilçam'dan Yerli Dramalara.** (Yayınlanmamış doktora tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo-TV Bilim Dalı, İstanbul, 2007, s.126

<sup>427</sup> Yüksel Aytuğ. A.g.g.

\* Türk Sineması'nda melodram kalıplarının ilk kullanımı Muhsin Ertuğrul dönemine rastlamakla birlikte, asıl patlama 1940'lerden itibaren Mısır filmlerinin Türk izleyicisi tarafından sevilmesiyle Vedat Örfi Bengü ve Muharrem Gürses gibi yönetmenlerin bu tarzda ürettikleri yerli filmler sayesinde olmuştur. Ucuz, kolay ulaşılabilen ve basit anlatımı ile kolay anlaşılabilir bu acıklı filmler, Türk halkının sinemaya gitme alışkanlığı kazanmasında önemli bir yere sahiptir. Nigar Pösteği. (Der: Nesrin Tan Akbulut – Elif Eda Balkaş). “Yeşilçam Sineması'ndan Beyaz Cam Sineması Dizilere ve 1960'lardan 2000'lere Acı Hayat”. **Medya Mercak Altında.** İstanbul: Beta Yayın Dağıtım, 2006, s.139-140. Türk Sineması'nda güldürü ise 1960'larda Adanalı Tayfur (Öztürk Serengil) ve Turist Ömer (Sadri Alışık) tiplerinin filmleriyle popülerlik kazanmış, 1970'lerden itibaren ise daha fazla gelişim şansı bulmuştur. Bir yandan “Arım Balım Peteğim, Acele Koca Aranıyor, İşportacı Kız, Ah Nerede, Yaz Bekarı, Öyle Olsun, Vahşi Gelin” gibi filmlerle bugün romantik komedi olarak nitelendirilebilecek filmler yapılmakta, bir yandan da yenilikler denenmektedir. Bu döneme damgasını vuran komedi anlayışı, tiyatrodaki kabare (şarkılı taşlamalı tiyatro) tarzının sinemaya uyarlanmasıyla oluşmuştur. Kemal Sunal, Zeki Alasya ve Metin Akpınar gibi komedi oyuncularını da bu şekilde sinemaya girmişlerdir. Amerikan sinemasında Frank Capra tarafından uygulanan “*küçük insanların kendilerinden umulmaz bir gözüpeklilik göstererek kendilerini güçlü sanan kişileri alt etmesi*” konulu filmleri Türkiye'de Ertem Eğilmez gerçekleştirmiştir. Bu bakımdan Türkiye'ye en uygun komedi anlayışını getiren de o olmuştur. Filmlerde fakir mahallelerden temiz, candan kişileri geniş bir halk kitlesinin beğenisine sunmuştur. Alim Şerif Onaran. **Türk Sineması 1. Cilt.** Ankara: Kitle Yayınları, 1994, s.184-187. Türk filmlerinde hemen her filmde belli dozda güldürücü öğelerin kullanıldığını da burada belirtmek gerekmektedir. Öte taraftan güldürü filmlerinde de melodramatik kalıplar, sıklıkla kullanılmaktadır.

\*\* Yerli dizilerin 2000 öncesinde popüler bir tarzı olan şarkıcı-türküçü dizilerinin, Türk Sineması'nda 1970'lerden itibaren görülen arabesk melodramların bir çeşitlemesi olduğu düşünülebilir.

<sup>428</sup> Dilek Tunalı. **Batı'dan Doğu'ya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram (Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış.)** Ankara: Aşına Kitaplar, 2006, s.229

yerli dizilerin yapım mantığıyla da örtüşmektedir. Ayrıca ahlaki faziletin kötülüğe karşı idealize ediliyor<sup>429</sup> olması da yine hem *soap operaların* hem de melodramın ortak ilkelerden biri olarak yerli dizilerde yer almaktadır.

Yerli dizilerdeki karakterler de Yeşilçam karakterleriyle benzer özellikler taşımaktadır. Fedakâr anneler ve babalar; namusuna asla leke sürdürmeyen vefakâr aşıklar; fakir ve güzel köy kızları; haylaz, zeki ve çokbilmiş çocuklar; tonton dedeler; bıçkın mahalle delikanlıları; yardımsever esnaflar; fakir, gururlu ve yakışıklı erkekler; zengin fabrikatörler/holding patronları; babacan polis müdürleri; kötü kalpli ağalar; kötü mafya babaları; zengin ve kötü üvey anneler; sadık uşaklar/hizmetçiler hep bilindik Yeşilçam karakterleridir. Karakterler aynı Yeşilçam filmlerindeki gibi iyiler ve kötüler olarak ayrılmıştır. Olay örgüsü boyunca iyilerin kötülere karşı bitmek bilmeyen mücadelesi anlatılmaktadır.

Yerli dizilerde ele alınan konular ve olay örgüsü çerçevesinde mekânlar da yerli filmlerin geçtikleri yerleri anımsatmaktadır. Zenginlerin büyük ve gösterişli villalarına karşı fakir ama mutlu ailelerin mütevazı evleri, sıcak dostlukların ve dayanışmanın yaşandığı mahalleler; büyük fabrikaların ve holdinglerin sahiplerinin büroları; ağaların konakları hem yerli dizilerin hem de Türk filmlerinin vazgeçilmez mekânlarıdır.

Yerli diziler Yeşilçam filmlerine tercih ettikleri yalın üslup bakımından da benzerlik göstermektedir. Her ikisinde de ortalama izleyiciye hitap edecek biçimde sunulan görsel malzeme, diyaloglarla desteklenerek tasarlanmıştır. İzleyicinin görüntüyü anlamlandırması için üstün bir çaba göstermesi gerekmez.<sup>430</sup>

2000 sonrası yerli dizilerin pek çok açıdan Yeşilçam'dan etkilenmekte olduğu açıktır. Bu etkilenme kimi zaman bilinçli bir tercih iken, kimi zamanda gerek yapımcı/yayıncı tarafında gerekse izleyici tarafında yerleşmiş bir “Yeşilçam filmi” zihniyetinin bilinç dışı bir yansıması biçimindedir. Hem alanın hem satanın memnun olduğu bu alışverişte ise değişmek ve yeni bir şey denemek çok da gerekli görünmemektedir.

---

<sup>429</sup> Northrop Frye'dan aktaran; Nigar Pösteki. A.g.y., s.142

<sup>430</sup> Aslı Kotaman. A.g.t., s.127



## II. 1. 4. TRT Dizi Geleneğinin Etkileri

Televizyon yayın tekeli uzun yıllar elinde tutan TRT, Türk televizyon yayıncılığında yerli diziler de dâhil pek çok program türünün ilk örneklerinin verildiği öncü bir kuruluştur. 1968'ten itibaren her geçen yıl yayın alanını, içeriklerini ve teknik kapasitesini artıran TRT'nin kuruluşunda, kamu yayıncılığı ilkesini benimsemiş BBC modeli baz alınmıştır.\* Başlangıçta kanunla, özerk bir kamu kurumu olarak tasarlanan TRT'nin ilk yıllarını izleyen muhtıra (12 Mart) sonrası dönemde ise özerklik kavramının yerini tarafsızlık almıştır. Öte yandan aynı yasa, radyo ve televizyon yayıncılığını TRT tekeline sokarak özel yayıncılığı yasal olarak engellemiştir. TRT'nin yayın politikası ise, Anayasa'nın 121. maddesinde öngörülen “*Radyo ve televizyon idaresi, kültür ve eğitime yardımcılık görevinin gerektiği yetkilere sahip kılınır.*”<sup>431</sup> hükmü uyarınca belirlenmiştir. Bu bağlamda yayın planlamasının büyük bölümünün toplumun eğitim ve kültür seviyesini artırmaya yönelik programlara ayrılmış olduğu gözlenmektedir. Aziz, TRT’de benimsenen yaklaşımın halkı yansız, objektif olarak iç ve dış olaylardan haberdar etmek, kültür düzeyini yükseltmek ve eğitimine yardımcı olmak olduğunu aktarmakta, hatta eğlencenin de amaç değil, “*diğer program türlerinin izlenmesi için bir araç*” olarak değerlendirildiğini dile getirmektedir.<sup>432</sup> Ünal’ın siyasi açıdan yasakçı, kültürel açıdan da elitist bir batılılaşma modeli<sup>433</sup> olarak tanımladığı TRT’nin yayın politikasını Çelenk ise “*resmi modernleşme projesinin destekleyicisi olmaktan çok, asli, unsurlarından biri olarak işlev gören bir kurumsallaşmanın devamı*” olarak yorumlamaktadır. Siyaset-üstü bir programcılık anlayışının egemen olduğu bu dönemde eğitim, kültür-sanat, haber ve belgesel programlara geniş yer ayrılmakta, TRT adeta bir okul televizyonu görüntüsü çizmektedir.<sup>434</sup> Eğlence programlarında bile kendini fark ettiren bu durumda kamu yayıncılığı ilkesinin benimsenmiş olmasının yanısıra gelir kaynağı olarak reklama, reytinge ve izleyici talebine muhtaç olmayan yapısı da etkilidir.

---

\* TRT, 1961’de yeni Anayasa’nın ardından oluşan görece özgürlük ortamında 1964’te çıkarılan 359 sayılı kanunla kurulmuş; ancak resmi anlamda ilk televizyon yayınları 1968’de başlamıştır.

<sup>431</sup> Aktaran; Aysel Aziz. A.g.y., s.15

<sup>432</sup> Aysel Aziz. A.g.y., s.31

<sup>433</sup> Yörükhan Ünal. A.g.t., s.85

<sup>434</sup> Çelenk, bu yaklaşımın dil olgusunda açıkça görüldüğünü ifade etmektedir. Zira TRT’nin tüm yapımlarında benimsenen İstanbul şivesi yanında Türkiye’de konuşulan diğer dil ve şivelere yer verilmemekte, topluma önerilen örnek bireyin çerçevesi böylece çizilmektedir. Sevilay Çelenk. A.g.y., s.133, 137

Bu yıllarda “izlerkitletesinin, öğretmeni, danışmanı, hikâye anlatıcısı ve boş zaman etkinlikleri organizatörü(...); sineması, tiyatrosu ve ... aile gazinosu”<sup>435</sup> olan TRT’nin sınırlı sayıdaki dizileri ise yabancı kaynaklıdır. Türk izleyicisinin ulusal ekranda karşılaştığı ilk dramatik yapımlar Kaçak, Uzay Yolu, Görevimiz Tehlike, Shirley’nin Dünyası, Ben ve Şempaze, Sirk Dünyası gibi ABD yapımlarıdır.<sup>436</sup> Henüz genç bir televizyon kuruluşu olarak hem maliyet hem de teknik altyapı ve deneyim eksiklikleriyle TRT’de ilk yerli dizinin üretimi için 1975’i beklemek gerekecektir. TRT’ye ayrılan kaynakların önemli bir bölümünün teknik alt yapı olanaklarının geliştirilmesine ayrıldığı ilk yıllarını izleyen dönemde içeriklerle ilgili çalışmalar da hız kazanmıştır.\* Bu bağlamda 1974 yılı TRT için bir dönüm noktasıdır. Genel müdür olarak atanan İsmail Cem, görevde kaldığı 500 gün gibi kısa bir sürede kurumun gelişimine büyük katkılar sağlayan başlangıçlara imza atmıştır. Bu yenilikler arasında en önemlilerinden birisi de yerli dizi yapımının desteklenmesidir. Bu bağlamda TRT ilk defa kurum dışı kişilere yani dönemin ünlü Yeşilçam yönetmenlerine kapılarını açacak ve böylece yerli dizi yapımında önemli bir adım atılacaktır.

1970’li yıllarda televizyonun hem yayın alanını genişlettiği, hem yayın saatlerini artırdığı hem de popülaritesinin gittikçe yükseldiği buna karşın Türk Sineması için (dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal koşulları göz önünde bulundurulduğunda) tersine bu sürecin başladığı görülmektedir. Bu bakımdan televizyon ve sinema çalışanları bu dönemde birbirlerine karşı olumsuz bir tavır içindedirler:

*“Televizyon (TRT) ve Yeşilçam karşılıklı birbirlerini dışladılar. Yeşilçam, hem televizyonu sinemadan saymadığı, hem de seyirciyi elinden aldığı, ekonomik olarak sıkıntıya soktuğu için televizyona karşı tavır aldı. TRT televizyonu kadroları ise bir yandan kendilerini sinemanın dışında bir olay olarak değerlendirdikleri, bir yandan da, asıl Yeşilçam’ın temsil ettiği popüler, popülist, ticari sinemaya karşı oldukları için Yeşilçamlı yönetmenleri ve senaryocuları kendilerine yaklaştırmadılar. TRT’nin işbirliği yaptığı yönetmenler öncelikle Yeşilçam çizgisinin dışına çıkmak isteyen yönetmenler oldular.”<sup>437</sup>*

<sup>435</sup> Sevilay Çelenk. A.g.y., s.148

<sup>436</sup> Ömer Serim. A.g.y., s.67

\* 1970’li yılların hareketli siyasi yapısının gerek yönetim düzeyindeki istikrarsızlıklar ve halk katındaki eylem ve silahlı mücadelelerle anıldığını hatırlamak gerekmektedir. İç politikanın bu karışık yapısına ek olarak dış politikada Kıbrıs Harekâtının, Asala eylemlerinin ve Amerikan ambargosunun neden olduğu gerginlikler de bulunmaktadır. Ayrıca ekonomik sıkıntılarla sağ ve sol görüşlerin neden olduğu toplumsal kutuplaşma günlük yaşamı aksatan diğer etkenlerdir. Dolayısıyla bu ortamda TRT’nin yayın politikalarının bu süreçlerden bağımsız olduğu düşünülemez.

<sup>437</sup> Engin Ayça. A.g.y., s.145

Güngör ise Ayça'nın bu belirlenmesine TRT açısından dış yapıma yönelmenin sakıncalarını vurgulayarak katkıda bulunmaktadır. Zira bu dizileri üretenlerin ticari kaygılar gütmesi bu nedenle de yapımın kalitesinin düşmesi riski bulunmaktadır.<sup>438</sup> Dolayısıyla TRT 1975'e kadar dramatik yapımlarını ağırlıklı olarak yabancı kaynaklardan sağlamıştır. Türkiye'de ilk yerli dizi sayılabilecek yapım ise başrollerini Yıldız Kenter ve Şükran Güngör'ün paylaştığı, yönetmenliğini Gürol Gökçe'nin yaptığı, her bölümünde ayrı bir öyküyü ele alan "Hayattan Yapraklar"dır.<sup>439</sup> İsmail Cem'in genel müdürlüğe gelmesinin ardından ise dizi yapımında yeni bir dönem başlamıştır. Yeşilçam'dan transfer edilen Lütfi Akad "Ömer Seyfettin Hikayeleri"ni; Metin Erksan "Beş Hikâye"yi (Sait Faik Abasıyanık-Müthiş Bir Tren, Kenan Hulusi Koray-Sazlık, Sabahattin Ali-Hanende Melek, Ahmet Hamdi Tanpınar-Geçmiş Zaman Elbiseleri, Samet Ağaoğlu-Bir İntihar), Halit Refiğ ise Halit Ziya Uşaklıgil'den Aşk-ı Memnu'yu televizyona uyarlayarak dizi olarak çekmişlerdir.<sup>440</sup> Yapımcılıkları yine TRT kadrosu tarafından üstlenilen bu yapımların ortak özelliği her birinin Türk edebiyatının usta kalemlerine ait öykü ve romanlardan uyarlama olmasıdır. Ortaya çıkan bu durumun temel nedenlerinden biri kuşkusuz Türk Sineması'nın da önemli sorunlarından biri olan özgün senaryo sorunudur. Benzer olarak, televizyon dizisi bağlamında bu durum, TRT'nin ilk yerli dizilerinin senaryolarının edebiyat uyarlamalarına dayanması biçiminde ortaya çıkmıştır.\* Bu durumla ilgili bir başka etken ise TRT yayın politikasında belirleyici olan zihniyetle ilişkilidir. Zira bu edebi yapıtların konuları Osmanlı'nın son döneminde ya da Cumhuriyet'in ilk yıllarında geçmekte ve resmi ideoloji paralelinde benimsenen ilkelere paralellik göstermektedir. Ünal, TRT yapımlarının genelinde var olan ideal toplum düşüncesini şöyle açıklamaktadır: "*TRT'nin ideal toplumunda birey tokgözlü, yardımsever, tutumlu, inançlı, ciddi, ağırbaşlı, ılımlı biçimde milliyetçi, ılımlı biçimde dindar, aynı zamanda çağdaş ve Batıcıdır.*"<sup>441</sup>

<sup>438</sup> Arif Can Güngör. A.g.t., s.38

<sup>439</sup> Diğer dramatik yapımları ise filme alınmış tiyatro oyunları (Vişne Bahçesi, Cengiz Han'ın Bisikleti, Kaktüs Çiçeği, Yağmur Sıkıntısı) oluşturmaktadır. Ömer Serim. A.g.y., s.71-72

<sup>440</sup> Ömer Serim. A.g.y., s.76

\* Diğer uyarlama diziler arasında Sinekli Bakkal, Kumpanya, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Bir Adam Yaratmak, Yılkı Atı, Şipsevdi, Seyahatname, Kiralık Konak, Dördüncü Murat, Küçük Ağa, Çalığışu, Yaprak Dökümü sayılabilir. (Ömer Serim'den derlenmiştir.)

<sup>441</sup> Yörükhan Ünal. A.g.y., s.89

Tarañç ise bu yapımlar içinde Aşk-ı Memnu'nun ayırt edici özelliğine dikkat çekmektedir. Diğerlerine göre uzun bir hazırlık ve yapım aşaması geçiren Aşk-ı Memnu, TRT'nin tüm koşullarını zorlanmış, altyapı olanaklarının gelişmesini sağlayarak sonraki yapımlar için elverişli bir ortam hazırlamıştır.<sup>442</sup> Ayrıca Aşk-ı Memnu için izleyicinin beğenisini yakaladığından da söz edilebilir.\* Ancak Yeşilçam'dan gelen pek çok yönetmen (Metin Erksan, Lütfi Akad ve Osman Seden) televizyonun sinemadan farklı bir anlatım aracı olduğunu ve ayrılan kimi estetik ve teknik özelliklerini kavrayamamıştır. Bunun sonucunda televizyonun anlatım yapısına ve izleyici kitlesine uymayan yapıda (genel ve uzun çekimlerin fazlalığı, karışık görüntü düzenlemeleri, seçilen konuların ağırlığı) diziler üretmişlerdir. Tarañç bu yıllardaki yerli dizi üretimini iki döneme ayırmaktadır: Başlangıç ve gelişim. Yeşilçam yönetmenlerince yapılan edebi uyarlama dizilerle karakterize olan başlangıç döneminde dizi yapımıyla ilgili önemli eksiklikler bulunmaktadır. Bunlar arasında dizi bölümlenmesi, karakter yapılanması, kurgu için gerekli olan ritim ve müzik kullanımında ortaya çıkan sorunlar sayılabilir.<sup>443</sup>

Tarañç, TRT'nin yerli dizilerinin gelişim döneminde ise çoğunlukla TRT'nin kendi içinden yetişen ve kendilerine ait tarzları, ürettikleri dizilere yansıtılabilen bazı yönetmenlerden söz etmektedir: Yücel Çakmaklı, Ünal Küpeli, Okan Uysaler, Ziya Öztan ve Hüseyin Karakaş.<sup>444</sup> 1990'lara kadar yapım faaliyetlerini sürdüren bu yönetmenler TRT kimliğinin yanında bireysel özelliklerini kullanmışlar ve Türk dizi kültürü için başyapıt niteliğinde yapımlara imza atmışlardır. Bunlar arasında Paranın Kiri, Sekiz Sütuna Manşet, Alçaktan Uçan Güvercin, Kartallar Yüksek Uçar, Parmak Damgası, Gecenin Öteki Yüzü, Geçmiş Bahar Mimosaları, Yarın Artık Bugündür ve Ateşten Günler sayılabilir. Göç, yoksulluk, sınıf atlama, kadın-erkek eşitsizliği gibi önemli toplumsal olguları konu edinen bu yapımlarda gerek içeriğin gerekse görsel anlatı bakımından biçimin oldukça başarılı düzenlendiği görülmektedir. Tarañç,

<sup>442</sup> Ragıp Tarañç. A.g.t., s.109

\* Bu noktada yapımların ne kadar izleyiciye ulaştığını belirlemek son derece güçtür. TRT'nin izleyiciden gelen geribildirimlere dayanmayan yayın politikası nedeniyle herhangi bir izleyici araştırması yaptırmamasının yanısıra, Halit Kıvanç'ın "telesafirlik" olarak adlandırdığı kavram da etkilidir. Aktaran; Ömer Serim. A.g.y., s.54. Zira bu dönemde televizyonun popülerliğine rağmen her evde televizyon alıcısının olmaması akşam yapılan ev ziyaretlerinin kapsamına televizyon izlemenin eklenmesine neden olmuştur. Bu yıllarda televizyon olan evlerde konu komşu, akrabalar ve arkadaş çevreleri bir araya gelerek yayınları topluca seyretmişlerdir. Dolayısıyla görece az sayıdaki televizyon alıcısına karşın yayınları izleyen kitle oldukça fazladır.

<sup>443</sup> Ragıp Tarañç. A.g.t., s.130

<sup>444</sup> Ragıp Tarañç. A.g.t., s. 133

özellikle 1980 sonrası yerli dizi üretiminde yeni ve farklı bir anlayışla ortaya çıkan estetik kaygıların bu ikinci kuşağın habercisi olduğunu dile getirmektedir.<sup>445</sup> TRT'nin ilk yıllarından itibaren yapım bağlamında yönetmenin ön planda olduğu görülmektedir dolayısıyla diziler de filmler gibi yönetmenleriyle anılmaktadır. Bu durumun yapımcı lehine dönüşü özel televizyonlar döneminde olacaktır. Adı geçen dizilerle ilgili önemli bir belirleme de Taranç'ın popüler dizi olarak tanımladığı bu yapımların mini dizi mantığıyla tasarlanmış olmasıdır. Zira bu diziler ana konunun 3-13 arasında bölüme ayrılarak ele alındığı bir yapıya sahiptir. Bu diziler, Türkiye'de bugün var olan yapının temelini oluşturmuştur. Özellikle bu konuda televizyon ve dizinin karakteristiklerini iyi çözümlemiş ve doğru uygulamış olan Atilla İlhan ve Hüseyin Karakaş'ın payı büyüktür. Taranç, İlhan'ın Karakaş'a söylediği “...*bütün profesyonel kurallara riayet edeceğiz arkadaş, biz dizi film adına bir yapı kuracağız, dedim.*” sözlerini aktarmakta ayrıca Karakaş'ın kurgucu geçmişinden kaynaklanan ritim duygusunun dizi yapımına katkısına işaret etmektedir.<sup>446</sup>

TRT'nin gerek yukarıda anılan dönemlerinde gerekse 12 Eylül darbesi ve sonraki yıllarda gerek genel müdür atamalarıyla gerek dışardan müdahaleler biçiminde önemli baskılara maruz kaldığını hatırlamakta yarar vardır. Zira pek çok dizinin yayından kaldırılmasına neden olan bu durum, öte yandan birçok kurum çalışanın hakkında soruşturma açılmasına ve kimilerinin işten çıkarılmasına yol açmıştır. Daha da kötü olan, birçok dizi izin alınmadığı için proje aşamasında kalmış, hiçbir zaman yapım şansı bulamamıştır.<sup>447</sup>

TRT'nin dizi üretiminde kimi türlerin öne çıktığı görülmektedir. Bunların başında dönem dizileri gelmektedir. Üç İstanbul, Beş Hikâye, Ateşten Günler, Bugünün Saraylısı, Küçük Ağa, Kuruluş gibi yapımlar TRT yapımı dönem dizileridir. TRT'nin dönem dizilerinde özellikle Ziya Öztan imzalı yapımlar dikkat çekmektedir. TRT'nin çoğunlukla muhafazakâr yönetim kadroları tarafından da destek bulan bu yapımların oldukça başarılı olduklarından söz edilebilir. Dönem dizileri bazen edebi uyarlamalara dayanmakta kimi zaman da özgün senaryolar üretilmektedir. TRT bu döneme kadar Yeşilçam'ın ekonomik nedenlerle tarihsel atmosferi yaratamamış olmasının eksikliğini de aşmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda

---

<sup>445</sup> Ragıp Taranç. A.g.t., s.122

<sup>446</sup> Ragıp Taranç. A.g.t., s.167-169

<sup>447</sup> Ömer Serim. A.g.y., s.86, 100, 114-115

oldukça fazla yatırım yapılmış, masraftan kaçınılmamıştır.<sup>448</sup> Dönem dizileri, 2000 sonrasında “Kurşun Yarası” adlı diziyle yeniden hatırlanmıştır. Yapım olarak oldukça zor ve maliyetli olmasına karşın Türk izleyicisinin sevdiği, yüksek reytinglere ulaşabilen bir dizi türü olarak son dönemde başarılı örneklerle gündeme gelmektedir.

TRT’nin yerli dizilerinde özellikle 1980 sonrası dönemde komedi türünde bir artıştan söz edilebilir. Komedi bağlamında ilk yapım, bir Aziz Nesin uyarlaması olan Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz adlı yapıttır. İzleyen yıllarda bir aile komedisi olan Kaynanalar ise durum komedisi özellikleri gösteren bir yapımdır. TRT’nin komedi dizileri aile ve mahalle çevresinde gelişen ve komik durumlar üzerinden gelişen anlatılarıyla bugünkü komedi dizilerinin ilk örneklerini oluşturmaktadır. 1980 sonrasında içinde bulunulan toplumsal koşullar da göz önüne alındığında komedilerin artışına ve aldıkları olumlu izleyici tepkilerine şaşmamak gerekir. Genellikle bölümlü bir yapı gösteren bu diziler arasında birer aile komedisi olan Kuruntu Ailesi ve Uğurlugiller sayılabilir. Mahalle çevresinde gelişen olaylarıyla Perihan Abla ise uzun süre Türk izleyicisinin beğenisini kazanmış bir başka TRT komedi dizisidir. Türkiye’nin en uzun ömürlü yerli dizisi olan Bizimkiler de bu kapsamda değerlendirilebilir. Özel televizyonculuk yıllarında ise Mahallenin Muhtarlarıyla süren bu diziler, Türk televizyonlarında popülerliğini hiç kaybetmeyen bir özellik göstermiştir. Yabancı durum komedilerinden uyarlanan dizilerin ardından (Dadı, Belalı Baldız) özgün durum komedilerinin (Ayrılacak da Beraberiz, Çocuklar Duymasın, Avrupa Yakası) kazandığı önemli reyting başarısı bu dizi türünün sürekliliğini sağlamaktadır. Bunlar arasında Geniş Aile, durum komedisi olarak da Yahşi Cazibe sayılabilir.

TRT’nin dizi geleneği içinde kuşkusuz önemli yer kaplayan yabancı dizilere de değinmek gerekmektedir zira bu diziler Türk izleyicisinin dizi izleme alışkanlıkları üzerinde etkili olmasının yanısıra bugünkü dizi yapıcılığında belirgin etkileri gözlenen bir nitelik taşımaktadır. 1980’e kadar TRT’de yayınlanan yabancı diziler arasında polisiye, komedi, aksiyon, western, bilim kurgu, dönem ve *soap opera* gibi pek çok farklı tür bulunmaktadır. Bu dizilerden bazıları Tatlı Sert, Söz Savunmanın, Alo Polis, Doludizgin (Bonanza), Tatlı Cadı, Kaygısızlar, Arsen Lüpen, Komiser

---

<sup>448</sup> Ragıp Taranç. A.g.t., s.116, 125

Colombo, Doktorlar, Uzay 1999, Küçük Ev, Sihirbaz, McMillan ve Karısı, Üç Silahşörler, Baretta, Zengin ve Yoksul, Çarlı'nın Melekleri, Kökler, Aşk Gemisi, Dallas adlı yapımlardır.<sup>449</sup> Yabancı diziler içinde önemli bir tür, özellikle 1980 sonrasında yayın akışında kendine yer edinen *soap operalar*dır. *Soap operaların* tüm türleri TRT'de yayın şansı bulmuştur. Gündüz kuşağında yer alan *telenovelalar* Köle İsaura ve Küçük Hanım, *prime-time* öncesi yayınlanan Sevgi Bağları, Hayat Ağacı, Yalan Rüzgarı gibi gündüz *soap operaları* ve dünyada olduğu gibi Türkiye'de bir dönemin fenomen dizisi olan Dallas, TRT ekranlarından Türk izleyicisine ulaşmıştır. Dallas gece *soap operası* özelliği gösteren ve yayınlandığı gecelerde sokakların boşalmasına neden olan bir yapımdır. Türk Sineması'nın melodram geleneklerinden çok da farklı özellikleri olmayan bu dizilerin Türk izleyicilerinin büyük beğenisini kazanması özel televizyonculuğun ilk yıllarında benzer dizilerin yayınlanmasına neden olmuştur. Öte yandan bugün Türk televizyonlarında *prime-time* kuşağa egemen olan yerli dizilerin yapım mantığı da yine bu çerçevede kurulmaktadır.

1980 sonrasında (24 Ocak kararlarıyla başlayan ve Özal döneminde sürdürülen) Türk ekonomisinin dışa açılmacı bir politika benimsemesine paralel olarak küreselleşme kendini iletişim araçlarında da göstermiş, tüm dünyada başlayan özel televizyon yayıncılığı Türkiye'ye de gelmiştir. Özel kanalların yasadışı da olsa yayına başlaması, Türkiye'de televizyon yayıncılığında köklü değişimlere neden olmuştur. Zira temel amacı kâr etmek olan özel televizyonlar, kazancını reklam gelirlerinden sağladıkları için izlerkitleye yaklaşımlarını da bu doğrultuda oluşturmuş, TRT yayınlarından oldukça farklı bir tarzda ve yeni program formatlarıyla ilgiyi üzerlerine çekmiştir. Çelenk, 1980'lerdeki TRT yayınlarının genel görünümünü şöyle anlatmaktadır:

*“TRT programcılığı didaktik tarım, sağlık ve eğitim konularındaki programlar bir yana bırakıldığında, özellikle gündüz yayın kuşağında çizgi filmler ve dramatik yapımlarla, azımsanmayacak oranda yabancı kaynaklı olarak yürütülmektedir. Yerli programlar arasında ise toplumun geniş kesimleriyle bağ kurmakta zayıf kalan, ‘seçkin’ bir ‘kültür götürme’ anlayışına bağlı belgesel ve kültür sanat programlarının sayısı oldukça fazladır.”*<sup>450</sup>

TRT'nin yıllardır sürdürdüğü bu yayın anlayışına bir meydan okumayla karşılık veren özel televizyonların bu durumunu Çelenk *“baskı altında tutulmanın geri*

<sup>449</sup> Ömer Serim. A.g.y., s.84, 88, 92, 102

<sup>450</sup> Sevilay Çelenk. A.g.y., s.143

*dönüşü*<sup>451</sup> olarak ifade etmektedir.\* Bu dönemden itibaren değişen yayıncılık anlayışına *talk-show*lar, *reality-show*lar katılmış, haber ve haber programların içerik ve sunumlarında değişiklikler meydana gelmiştir. TRT'nin ilk yıllarında olduğu gibi özel televizyonlar da bu dönemde yerli dizi yapımından ziyade yabancı dizi yayımına ağırlık vermişlerdir. Yerli dizilerin özel televizyonlarda yer bulması için 1990'ların sonunu beklemek gerekecektir. İzlerkitleyi belli bir süreklilik içinde kanala bağlayabilen ve süresi nedeniyle aralarına bol bol reklam alınabilen yapısı sayesinde dizi yapımının önemli bir kazanç olacağının fark edilmesi, özel televizyonların yerli yapımlara yönelmesini sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde yapım ve yapım sonrası teknik altyapının gelişmesi ve bu alanda yetişmiş uzman elemanların artışı da bunda etkili olmuştur.

Bugün Türkiye'de egemen yerli dizi kültürünün yapım mantığının, özel televizyonculuk öncesi TRT geleneğine dayandığı açıktır. TRT'nin yerli yapımlar bağlamındaki dönem dizileri ve komedi dizilerinin yapım biçimi olarak günümüzde de varlığını sürdürdüğü gözlenmektedir. TRT'nin yayınladığı özellikle *soap opera* ve *telenovelaların* da bugünkü yerli dizilerin yapım biçiminde önemli bir etkisi bulunmaktadır. Bu bakımdan bugünün yerli dizi yapımcılarının TRT deneyimini iyi değerlendirdiği söylenebilir. Öte yandan Çelenk'in "*baskı altında tutulmanın geri dönüşü*" biçiminde ifade ettiği durum, içerik bağlamında kendini açıkça belli etmektedir. Bugünkü süreçte özel televizyonculuk öncesi tutumlu olmayı, çalışarak kazanmayı, haksızlık etmemeyi, kanunlara/kurallara saygılı olmayı öğütleyen TRT modelinin açıkça yıkıldığı görülmektedir. TRT dizilerindeki ideal toplum imgesi, TRT yapımları için bile artık mümkün değildir. Konular ve karakterler bambaşka bir yüzle izleyiciyi karşılamakta, onlara eski TRT dizilerinden çok farklı yaşam tarzları sunmaktadır. 1980 sonrası ülkenin geçirdiği siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşüm, iktidarların denetimindeki yasal düzenlemelerle çerçevesi çizilen yayıncılık anlayışı, kamu yararıyla uzaktan yakından ilgilenmeyen özel televizyonlar ve artık medyanın önemli bir aktörü olarak reklam verenler bu değişimde pay sahibidirler. Taranç, 1985

---

<sup>451</sup> Sevilay Çelenk. A.g.y., s.153

\* Bu bağlamda Çelenk'in kimi toplumsal konuların TRT dizilerinde hiç yansıtılmadığına dair iddiası örnek verilebilir. Örneğin uzun yıllar TRT dizilerinde adı anılmayan Güneydoğu ve Kürt Sorunu bugün dizilerin ana konusunu bile oluşturabilmektedir. Bunun da ötesinde TRT bizzat kendisinin yayınladığı Sakarya Fırat (Güneydoğu'dan Öyküler) adlı diziyle bu yaklaşımına son vermiş görünmektedir.



sonrası TRT dizilerinde görev alan yapımcı ve yönetmenlerin “*izleyiciye Amerikan soap operaları ya da Brezilya yapımı telenovelaların melodramatik anlatımlarıyla savaşmak zorunda*” oldukları yorumunda bulunmaktadır.<sup>452</sup> Bugünün dizi yapımcıları ise savaşmaktan vazgeçmiş, kendi *soap operalarını* üretir duruma gelmişlerdir.

## II. 2. 5. Türk Halk Kültürünün Etkileri

Tekelioğlu, reyting oranları ile “*ortak kültürel beğeni/zevk*” arasında bir ilişki olduğunu ileri sürmektedir. Bu görüşünü, izlenme üçgeni olarak adlandırdığı futbol, eğlence ve magazin içerikli programların yüksek reyting oranlarıyla desteklemektedir.<sup>453</sup> Televizyonun eğlence boyutunun önemli bir bölümünü kaplayan yerli dizilerde de ortak bir kültürel beğeniden söz edilebilir. Özellikle birer popüler kültür ürünü olarak yerli dizilerde bu kültürel beğeniye biçim veren ortak bir geçmiş, kültürel miras ve zihniyet söz konusudur. Tunalı, toplumdaki üyelerin yaratımlarını yönettiğini söylediği zihniyetin biçimlendirici etkisi hakkında şu belirlemelerde bulunmaktadır:

*“Kültür ve zihniyet, toplumların yazgılarını belirleyen, süreç içinde birtakım etkilenmeler ve değişimler içerse de bu farklılaşmayı daha çok biçim itibarıyla dışa vuran ancak ‘iç’ katmanlara doğru gidildiğinde eski biçimin izlerini her zaman takip edebileceğimiz oluşumlardır.”*<sup>454</sup>

Türkiye’deki yerli diziler bağlamında kültür ve zihniyetin etkileri araştırıldığında kuşkusuz çok boyutlu bir bakış açısı doğrultusunda birçok konunun yansımaları ele alınmalıdır. Ayrıca kültürel miras ve zihniyet bağlamındaki bir inceleme, doğal olarak tarihsel bir yaklaşımı da zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle gerek Cumhuriyet dönemi gerekse Osmanlı dönemi ama bundan da önce Türklerin İslamiyet öncesi Orta Asya (Eski Türkler) döneminin izleri, bugünkü yapıyla ilişkilendirilmelidir.

Bu bağlamda Türkler’in kültürel üretimlerinin önemli bir bölümünü oluşturan sözlü kültür özelliklerinin yansımalarıyla başlanabilir. Bilindiği gibi İslamiyet öncesi henüz yerleşik yaşama geçmemiş, göçer-konar boylar halinde varlık gösteren Türk topluluklarından itibaren sözlü kültür ürünleri, toplum yaşantısında oldukça önemli

<sup>452</sup> Ragıp Taranç. A.g.t., s.121

<sup>453</sup> Orhan Tekelioğlu. A.g.y., s.51-53

<sup>454</sup> Dilek Tunalı. A.g.y., s.97, 99

bir yere sahiptir. Bu ürünlere verilen değerin Türkler'in Anadolu'ya gelişi, İslamiyet'in kabulü ve Osmanlı döneminde de geçerliliğini sürdürdüğü görülmektedir. Bu sözlü kültür ürünleri arasında ağıt, destan ve şiirlerin yanısıra masallar ve fıkralar büyük bir yer kaplamaktadır. İlerleyen dönemlerde yine sözün baskın unsur olduğu meddah, ortaoyunu, gölge oyunu ve köy seyirlik oyunları da sözlü kültürün devamı niteliğindedir. Bu bilgiler, Nijat Özön'ün sinemayla ilgili “*Eski kültürde etkili olan seyirlik sanatların dram sanatının değil, anlatı sanatının özelliklerini taşıdığını bunun da görsel değil konuşma ağırlıklı bir biçime yol açtığı*”<sup>455</sup> yorumuyla beraber değerlendirildiğinde, yerli dizilerde görsel ifade tarzındansa sözle anlatmanın benimsenmiş olmasının arkasında yatan bir neden açığa kavuşmaktadır. Öte yandan yine bu kültür ürünleri halkın topluca dinleme ve izleme alışkanlığının kullanıldığı bir nitelik taşımaktadır.<sup>456</sup> Bu alışkanlığın da aile içinde ve özellikle kadın izleyiciler arasında yerli dizilerin birlikte izlenmesi biçiminde sürdüğü gözlenmektedir.\*

Sözlü kültür ürünleri ve yerli diziler arasında konu ve karakter bağlamında da paralellikler gözlenebilir. Genellikle iyiler ve kötüler arasındaki net ayırım, masal kahramanlarının niteliklerini anımsatmaktadır. Oran'ın Türk Sineması'yla ilgili sözleri sinema deneyiminin neredeyse aynı biçimde televizyona aktarıldığı da göz önünde bulundurulduğunda bu belirlemeyi desteklemektedir: “*Ortaoyunundan, Karagöz'lerden, Nasrettin Hoca'lardan gelen ve kanına işlemiş bir alışkanlığı, geleneği vardır... Çoğu film kahramanı ayağında blucin, sırtında frak da olsa Köroğlu yiğitliğiyle konuşur.*”<sup>457</sup> Konuya eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan Tunalı, sözel kültürden romana ve tiyatroya oradan da sinemaya taşındığını söylediği karakterlerin derinlikli olmamasından şikâyet etmekte, çatışmaların iki ayrı uçta ve duygusal odaklı olduğunu belirtmektedir.<sup>458</sup> Güleryüz ise karakterlerde yaratılamayan derinliğin görüntüde de yaratılamadığını dile getirmekte bunu “*geçmiş dönemlerden kalan bazı gösteri ve ifade özellikleri[nin], -örneğin kilim motifleri, Karagöz oyunu-*

---

<sup>455</sup> Nijat Özön. **Karagöz'den Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları. 1. Cilt.** Ankara: Kitle Yayınları, 1995, s.280

<sup>456</sup> Arif Can Güngör. A.g.t., s.35

\* Son dönemlerde ailelerin birden fazla televizyona sahip olması ve genç izleyici kitlesinin internet kullanımının artmasına paralel olarak birlikte televizyon izleme alışkanlığının azaldığı düşünülebilir. Ancak ailece televizyon izleme alışkanlığının özellikle *prime-timed*a hala sürdüğü gözlenmektedir.

<sup>457</sup> Bülent Oran'dan aktaran; Arif Can Güngör. A.g.t., s.24

<sup>458</sup> Dilek Tunalı. A.g.y., s.138-139

*bir üçüncü boyuta çıkarılmadan, iki boyut içinde” sürdürülmesine bağlamaktadır.*<sup>459</sup> Görüntüde üçüncü boyutun yani derinlik etkisinin oluşturulamaması Türk Sineması için sık sık konu edilen bir eksiklik. Bu görsel özelliğin de yerli dizilere aktarılmış olduğu, özensiz görüntü düzenlemelerinde açıkça görülmektedir. Elbette burada televizyonun sinemaya oranla kısır olan görsel anlatım olanakları bahane edilebilir. Ancak son dönemde yabancı dizilerin televizyonun kısıtlarına karşın görselliği oldukça ön plana çıkardığı, kullanılan görsel tekniklerin çeşitlendiği, görsel efektlerin kullanımının arttığı düşünüldüğünde, yerli dizilerdeki görsel boyutun zayıflığı daha net anlaşılmaktadır. Son birkaç yılda ve sayılı örneklerde yapılan denemelere karşın yerli dizilerin genelinde gözlenen bu durumda, dizilerin süresinin uzunluğu da kesinlikle etkilidir. Bu yoğun tempo, yapım ekibinin, özenli bir çalışma yapmasına zaten izin vermemektedir.

Uzun yıllar sözel kültürün egemenliği altında olmanın bir etkisi sonucunda bu kültürel özelliğin televizyon dizilerine taşınması söz konusu olduğu gibi, bazı dizi türlerinin Türk televizyonlarında yapım olanağı bulamaması da anlaşılabilir. Örneğin western ve bilim korku, bugünkü Türk televizyon sektörü açısından yapımla ilgili mali ve teknik engellerin ortadan kalkmış olmasına karşın televizyon ekranında hiç görülmeyen dizi türleridir.<sup>460</sup> Bunda en büyük etken, Türkiye’deki yerli dizi izleyicisinin kültürel anlamda tanıdık olmadığı bu türlere ilgi göstermeyeceğinin düşünülmesidir. Bunun yerine masallara benzeyen *soap operalar* ve fıkralara benzeyen komediler ekranları doldurmaktadır.

Tunalı, zihniyetin ve buna bağlı olarak geleneğin çok da çabuk değişmeyen yapısına dikkat çekmektedir.<sup>461</sup> Bu konuya biraz daha ayrıntılı bakmak ve Türkiye’de zihniyetin belirleyicisi olan kimi unsurları yine tarihsel perspektiften değerlendirmek yerinde olacaktır. Bu bağlamda Adanır “potlaç” \* olarak adlandırılan ve İslamiyet öncesi dönemden günümüze kadar gelen süreçte varlığını sürdüren bir toplumsal

<sup>459</sup> Kezban Güteryüz. (Der. Süleymâ Murat Dinçer.). “Türk Sinemasında Üslubun Kökeni”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Ankara: Doruk Yayımcılık, 1996, s.53-54

<sup>460</sup> Sevilay Çelenk’in “... Türkiye toplumunun yerli hikâyeciliğinde ve anlatı geleneklerinde kökleri olmayan ya da önceki televizyon deneyiminde hiçbir zaman çok fazla popülerlik kazanmamış olan ‘yabancı’ alt-türler” (Çelenk. A.g.y., s.294) olarak nitelediği başlıca iki tür olan *sitcom* ve polisiye, yerli ve özgün yapımlar bağlamında son dönemde oldukça önemli reytinglere ulaşmaktadır. Bu bakımdan bu türlerin Türk izleyicisine yabancı olduğunu söylemek artık pek mümkün görünmemektedir.

<sup>461</sup> Dilek Tunalı. A.g.y., s.102

\* Karşılıklı yükümlülük ya da armağan toplumu olarak da adlandırılan bu kavramla ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz. Oğuz Adanır. **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış. 1.2.3 Ciltler ve Osmanlı ve Ötekiler**.

yapının izlerine işaret etmektedir. Anadolu'ya Orta Asya'dan gelen Türklerin yaşam kültürünü belirleyen Şamanizm de bir potlaçtır. “*Tek tanrılı dinler öncesi yeryüzüne egemen olan yaşam biçimi*” olan potlaç, “*karşılıklılık ilkesi üzerine oturan bir düzendir.*” Vermek, kabul etmek (almak) ve iade etmek mantığına dayanan bu yaşam kültürü, İslamiyet'in kabulünden sonra da varlığını sürdürmüştür. Adanır, Osmanlı yaşam tarzının özellikle gelişme döneminde önemli bir belirleyeni olduğunu ifade ettiği potlacın, yine bu kültürün bazı özelliklerine sahip İslam'la harmanlandığını belirtmektedir. Yani görünürdeki biçim olarak İslamiyet'in altında içerik olarak potlaç yer almaktadır.<sup>462</sup> Biçimsel öğelerin içeriğini yüzyıllardır doldurmakta olan bu yaşam kültürü, günümüzde de Türkiye'de egemen olan zihniyette ve bu zihniyetin yansıdığı kültür ürünlerinde (özel olarak da yerli dizilerde) önemli bir paya sahiptir. Yerli dizilerin içeriklerinin olmazsa olmazları olan kimi kavramları bu bağlamda irdelemek bu kültürel mirasın izlerini sürmeyi kolaylaştıracaktır.

Aile kavramıyla başlanacak olursa, potlaçta belli bir topluluğun üyesi olmanın dışında bireyin hiçbir anlam taşınamaması, bugün bireyin ailenin bir üyesi olarak değer kazanması biçimine dönüşmüştür.<sup>463</sup> Türkiye'de bireyin halen belirleyici olmadığı, bunun yerine görev, sorumluluk ve kararların aile tarafından üstlenildiği gözlenmektedir. Hatta büyük bir aile olarak değerlendirilebilecek mahalle kültürünün ve sık sık dile getirilen toplumsal dayanışmanın da potlaç kültürünün kalıntıları olduğunu söylemek mümkündür.<sup>464</sup> Bu durumun yerli dizilerde hem aileye hem de mahalleye atfedilen önem bağlamında açıkça yansıdığı görülmektedir. Zira dizilerin pek çoğu aile çevresinde yoğunlaşmakta, birey karşısında ailenin ağırlığı ve gücü her zaman ifade edilmektedir.

Yerli dizilerde en sık ele alınan konulardan biri de aşktır. İçinde aşk olmayan bir dizi hemen hemen yok gibidir. Bu tema, aksiyon ve komedi gibi aşk ilişkisini merkeze almayan türlerde bile mutlaka belli dozlarda yer almaktadır. Yerli dizilerin büyük çoğunluğunu oluşturan gece *soap*larında ise aşk özellikle de karşılıksız ya da imkânsız aşklar mutlaka bulunmaktadır. Tunalı'nın divan ve tasavvufun ortak

---

<sup>462</sup> Oğuz Adanır. **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış.1. Cilt.** İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 2002, s.19-23, 31, 107

<sup>463</sup> Oğuz Adanır. **Kapitalizm Öncesi Evrensel Kültür / Zihniyetten Günümüze Osmanlı ve Ötekiler.** İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 2004, s.218

<sup>464</sup> Oğuz Adanır. (2002). A.g.y., s.289-290

vurgusu olarak nitelediği aşk, pek çok masala, destana, şiire konu olmuştur.<sup>465</sup> Örneğin bugün sınıf atlama olgusuyla beraber ele alınabilecek zengin kız-fakir erkek ya da tersi aşk öyküleri, beyin kızına aşık olan Keloğlan'ın masallarını anımsatmaktadır.

Benzer biçimde Türk toplumunda egemen olan kadercilik anlayışı da yüzyıllar süren Osmanlı düşüncesinin izlerini taşımaktadır. Osmanlı kültürünün dışa kapalı toplum yapısının, yeniliğe ve değişime de kapalı bir görünümü bulunmaktadır. Dönem dönem yapılan değişikliklerin altında yatan düşünce, var olan düzenin devamını sağlamaktır, yoksa bunlar değişmek ve gelişmek adına tasarlanan etkinlikler değildir. Gözlenen ufak değişimlerde ilerleme ve toplumsal gelişme kavramlarındansa iyi kötü her şeyin Allah'tan ve padişah otoritesinden kaynaklandığı algısı kaderciliğin temel nedenini oluşturmaktadır. Ayrıca bu noktadan hareketle dramatik yapının ilerleyişinde de bu anlayışın yansımaları görülmektedir. Tunalı, *“gerilim ve düğüm yaratan bölümlerin olağanüstü güçlerin yardımıyla (büyü yoluyla ya da rastlantısal biçimde) çözüldüğü ve zor durumdan kurtulma motifi[nin] Anadolu kültüründe yaygın olan meddah anlatılarından, masallara, fıkra, ortaoyunu ve gölge oyununa kadar geniş bir anlatı/gösteri yelpazesinin içeriğinde”* dramatik yapının geliştirilmesinde sık kullanılan bir yöntem olduğundan söz etmektedir.<sup>466</sup> Yerli dizilerde dramatik yapının örülmesinde neden-sonuç ilişkileriyle oluşturulan bir mantık yerine, olağanüstü güçlerin bu yapının kurulmasında önemli bir etkisi olduğu görülmektedir. Örneğin karakterlerin bir anda zengin olmaları, en ölümcül durumlardan sağ kurtulmaları, birçok insan arasından tesadüfen seçilmeleri, yıllarca gizlenmiş sırların bir anda ortaya dökülmesi gibi pek de akılcı olmayan ama yerli dizilerin alışılmış olaylarındandır. Oran'ın Türk Sineması'nın karakteristiği olarak *“mantıksızlığın mantığı”*<sup>467</sup> biçiminde ifade ettiği bu durum, izleyicinin kabulüyle ilişkilidir.

Yukarıda anılan tüm etkilerle de bağlantılı olarak zihniyetin belki de en önemli yansıması, değişen biçimlere karşın içeriğin benzer olmasıdır. Zira Türkiye'nin sözlüden gösterisele/görsele ve yazılıya kadar hemen tüm kültürel mirasının,

---

<sup>465</sup> Dilek Tunalı. A.g.y., s.118

<sup>466</sup> Dilek Tunalı. A.g.y., s.105

<sup>467</sup> Bülent Oran'dan aktaran; Aslı Kotaman. A.g.t., s.33

tekrarlar ve çeşitlemelerle dolu olduğu görülmektedir.<sup>468</sup> Masallardan, Karagöz ve meddah oyununa, divan şiirinden minyatüre kadar pek çok alanda yaratıcılık yerine ustalığın, yeni yerine mükemmelin arayışı söz konusudur. Sözlü kültür ürünlerinden roman ve tiyatroya oradan da sinemaya taşınan bu içerik sorunu, bugün de yerli dizilerde açığa çıkmaktadır. Yüzyıllar boyu tekrarlanan bir zihniyetin eseri olan benzer içerikler, bu kez Batı'dan alınan bir biçimin; küresel bir format olan gece *soap*larının içini doldurmaktadır.

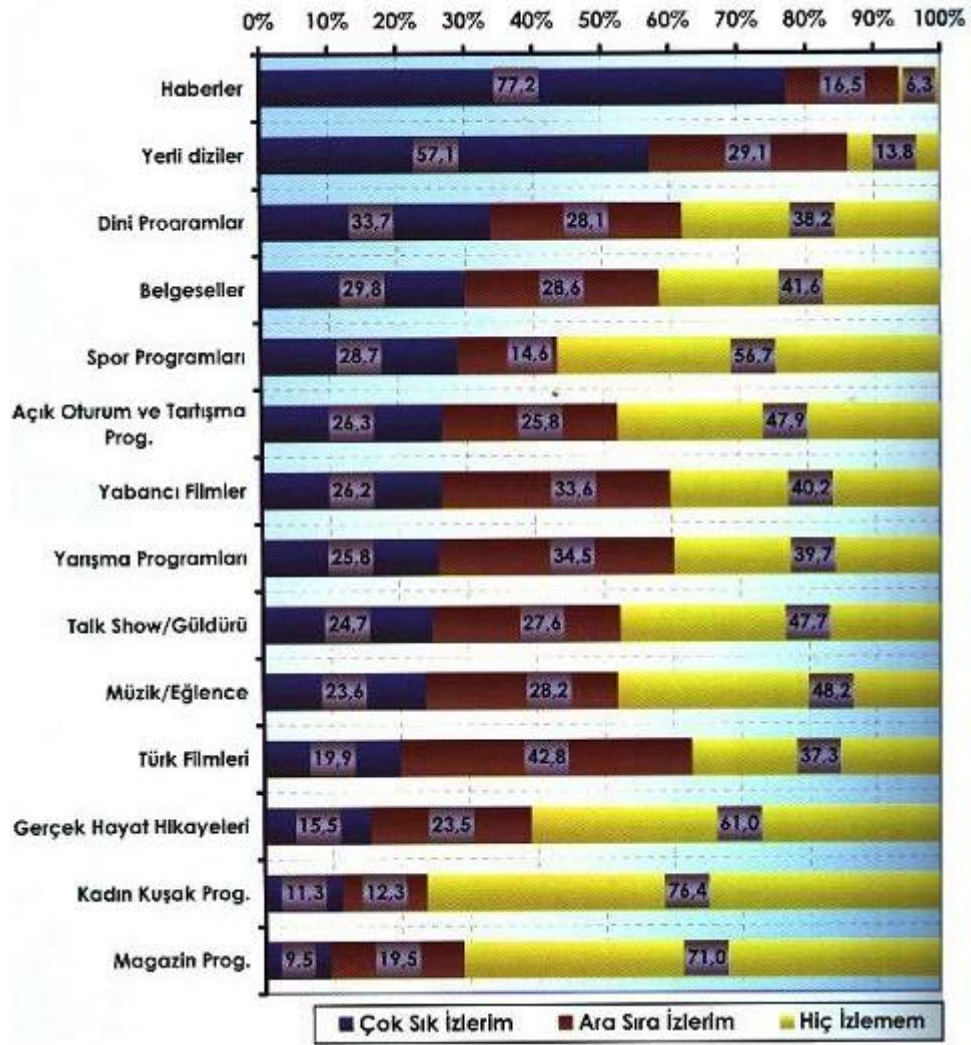
### **II. 3. 2000 Sonrası Türkiye'de Bir Sektör Olarak Dizi Yapımcılığı**

Aytuğ, Türkiye'de televizyon izleyicisinin dizi izlemek için ekran başına geçtiğini iddia etmektedir.<sup>469</sup> RTÜK tarafından yapılan televizyon izleme eğilimleri araştırmasının aşağıdaki grafikte sunulan bulguları da bu savı doğrulamaktadır:

---

<sup>468</sup> Dilek Tunalı. A.g.y., s. 128

<sup>469</sup> Yüksel Aytuğ. A.g.g.



Tablo 2. Televizyon Programlarının İzlenme Sıklığı (2009)

Kaynak: Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması-2. Ankara: RTÜK. 2009, s.98

Bu bilgilere ek olarak haberlerin genellikle *prime-time* öncesi saatlerde yayımlandığı göz önünde bulundurulduğunda yerli dizilerin televizyon kuruluşları açısından önemi açıkça ortaya çıkmaktadır. RTÜK'ün izleyici araştırması, yerli dizilerin kanalları tercih etmede de önemli bir etken olduğunu göstermektedir.<sup>470</sup> Ayrıca izleyicilerin öncelikle yayınlanmasını istedikleri programlar arasında yerli diziler haberlerden sonra ikinci sırayı almakta ve bu talep eğilimi de artış göstermektedir.<sup>471</sup> Sektörde baz alınan veriler olarak reyting sonuçları açısından da

<sup>470</sup> Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması-2. Ankara: RTÜK. 2009, s.98

<sup>471</sup> Öncelikle yayınlanması istenilen programlar sıralamasında 2006 yılı verilerine göre %32,9 olan talep, 2008 tarihli verilerde 40,9'a çıkmaktadır. Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması-2. Ankara: RTÜK. 2009, s.130-131

yerli dizilerin başarısı ortadadır. Zira televizyonda (tüm izleyicilerde) en çok izlenen ilk 15 program arasında ilk üç sırayı genellikle yerli diziler almaktadır.<sup>472</sup> Bu bağlamda yayıncı kuruluşlar açısından vazgeçilmez bir program türü olarak yerli dizilerin üretim süreçlerine yakından bakmak yararlı olacaktır. Bu süreç, tez kapsamında birer temsil pratiği olarak ele alınacak bu popüler yapımlara biçim veren aktörleri de yakından tanımayı gerektirmektedir.

### II. 3. 1. “Yapımcı”

Abercrombie, televizyonda program yapımcılığının karmaşık yapısına karşın, işleyiş mantığını imalat sektörüne benzetmektedir. Program yapımcılığını diğer üretim etkinliklerinden ayıran kimi başlıkları ise bazıları taşeron firmalarca yapılan birçok aşamaya bölünmüş yapım süreci ve iş bölümüdür. Her aşama kendi alanında uzmanlaşmış yetenekli insanlar tarafından yürütülür. Dolayısıyla her bir aşamanın birbiriyle eşgüdüm içinde yönetilmesi gerekmektedir. Yapım sürecindeki ilişkiler hiyerarşik bir düzen içinde yürütülmektedir, son karar ise yönetimin yetkisindedir.<sup>473</sup>

Televizyonun ilk yıllarından itibaren programların üç farklı biçimde üretildikleri görülmektedir: İç yapım olarak (dikey bütünleşme de denen hem üreticinin hem dağıtıcının aynı olması), bağımsız yapım şirketleri aracılığıyla ve ortak yapım biçiminde. Bugünkü televizyon yayıncılığında her üç türdeki üretim devam etmekle birlikte ağırlıklı olarak (özellikle diziler söz konusuysa) bağımsız yapım şirketlerinin bu işi yürütmesi tercih edilmektedir.<sup>474</sup> Bu sayede televizyon kuruluşları hem riski azaltmakta, hem de daha az kişi istihdam etmektedir. Bu çalışmada odak noktanın yerli diziler olması nedeniyle bu alanda Türkiye’de tercih edilen yöntem olarak bağımsız yapım şirketlerinin yapısı doğrultusunda bir bakış tercih edilmiştir.

Televizyon program yapımı çeşitli aşamalardan oluşmaktadır. Finans, hazırlık (yazım grubu), çekim (yönetmen, kameraman, görüntü yönetmeni, ışıkçı, setçi, dekorcu, sesçi, kostümcü, makyajcı, vb.), post-produksiyon (kurgucu, müzisyen vb.)

---

<sup>472</sup> Örneğin 2009 yılında 1-7 Haziran haftasında en çok izlenen televizyon programları Kurtlar Vadisi Pusu, Yaprak Dökümü ve Aşk-ı Memnu iken, bir yıl sonra 31 Mayıs-7 Haziran haftasında ilk üç sırayı Aşk-ı Memnu, Yaprak Dökümü ve Hanımın Çiftliği adlı yerli diziler paylaşmaktadır. <http://www.onmediaweekly.com/>

<sup>473</sup> Nicholas Abercrombie. A.g.y., s.109

<sup>474</sup> John Ellis. (Ed. Robert C. Allen – Annette Hill) “Television Production”. **The Television Studies Reader**. New York: Routledge, 2004, s. 278-279



ve pazarlamadan oluşan bu beş aşamanın<sup>475</sup> her birinde birbirinden farklı uzmanlıkları olan kişiler görev almaktadır. Bu yapının başında yapımcı bulunmaktadır. Yapımda çalışan herkes ekipten ayrılabilir ama yapımcı ayrılamaz. Dolayısıyla bir programın devamlılığını yapımcı sağlar. Yapımcı -haklarını televizyon kuruluşuna devretse de- televizyon programının sahibidir ve diziler yapımcılarıyla anılır.

Televizyon, pek çok kaynaktaki yapımcının aracı olarak nitelenmektedir.<sup>476</sup> Yapımcı, sorumluluğu üstlenen buna karşı da otoriteye sahip olan kişidir. Bignell yapımcının görevlerini şöyle sıralamaktadır: Senaristlerin hem seçimine hem de onların çalışma sürecine katkı sağlamak; program yapımını denetlemek; bütçeyi, personeli, yapım takvimini ve programın teslimatını idare ederek programı sipariş eden televizyon kuruluşuna karşı sorumluluğu yerine getirmek.<sup>477</sup>

Tunstall ise yapımcının, yapımın aşamalarıyla ilgili altyapısı olması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Yapımcı televizyon teknolojilerinden anlamalı; ses, ışık, dekor hakkında bilgi sahibi olmalı ve yaptığı program türünü (ve diğer türleri) iyi bilmelidir. Ayrıca ikna yönü güçlü, iyi pazarlık yapan ve yüksek egolar karşısında diplomatik olabilen biri olmalıdır.<sup>478</sup> Yapımcı programın tüm işleyişinden sorumludur. Her şeyin yerinde, zamanında ve bütçe dâhilinde ilerlemesini organize eder. Abercrombie'nin tanımıyla yapımcı bir televizyon programında yaratıcılıkla ticaret arasındaki bağlantıyı sağlayan kişidir.<sup>479</sup> Bu bakımdan fazla yenilik yapmamakla piyasadakilerin tekrarı olmamak arasındaki dengeyi sağlamak zorundadır. Bu süreçte yeni eğilimleri ve toplumsal zihniyeti de göz ardı etmemelidir.<sup>480</sup>

Yapımcılar da kendi içlerinde yaptıkları işe göre ayrılmaktadırlar: yetkili yapımcı (supervising producer) ve uygulayıcı yapımcı (executive producer). Bu durumda yetkili yapımcı genellikle yapım şirketinin de sahibi olan kişidir. Aynı anda birçok projenin sorumluluğunu üstlenir. Projelerin tasarlanması, işlerin yolunda gitmesi gibi konularla ilgilenir. Genellikle bir setteki işleyişin yürütülmesinden

---

<sup>475</sup> John Ellis. A.g.y., s. 281-288

<sup>476</sup> Newcomb ve Alley'den aktaran; Nicholas Abercrombie. A.g.y., s.110

<sup>477</sup> Jonathan Bignell. A.g.y., s.138-139

<sup>478</sup> Jeremy Tunstall'den aktaran; Nicholas Abercrombie. A.g.y., s.110

<sup>479</sup> Nicholas Abercrombie. A.g.y., s.110

<sup>480</sup> Newcomb ve Alley'den aktaran; Nicholas Abercrombie. A.g.y., s.110

sorumlu olan ise uygulayıcı yapımcıdır.<sup>481</sup> Örneğin bugüne kadar pek çok yerli diziyeye imza atmış olan Sis Yapım'ın sahibi Tomris Giritlioğlu yetkili yapımcıdır, Bahadır Atay ise bu şirketin yapımı olan Asi dizisinde uygulayıcı yapımcı olarak görev almıştır.

### II. 3. 2. Türkiye'de Dizi Yapımcılığının Gelişimi

Türkiye'de yerli dizi üretimi kamu ve özel televizyon kuruluşlarının iç yapımı olarak ya da bağımsız yapım şirketlerince kaset teslimi biçiminde yapılabilmektedir. Kimi dizi projelerinde ortak yapılara imza atıldığı da görülmektedir. Çalışmanın kapsamı özel televizyon kuruluşları bağlamında belirlendiği için bu bölümde dizi yapımında faaliyet gösteren bağımsız yapım şirketlerinin gelişimi tarihsel bakışla ele alınacaktır.

Bugünkü dizi yapım şirketlerinin kökeni Türk Sineması'nın ilk yıllarına kadar dayanmaktadır.<sup>482</sup> Türk Sineması'nda Muhsin Ertuğrul dönemi olarak anılan yıllar aynı zamanda ilk yerli film yapım şirketlerinin ortaya çıktığı tarihlerdir. Seden, Filmer, İpekçi, Kemal gibi ailelerin bireysel girişimleriyle kurulan ve aile şirketi mantığıyla yönetilen bu yapımevleri, özellikle 2. Dünya Savaşı'nı izleyen dönemde yerli film üretiminin artmasıyla daha fazla iş yapar hale gelmiştir. Türk sinema tarihinde geçiş dönemi diye bilinen bu yılları izleyen Sinemacılar döneminde etkinlikleri artan bu yapım şirketlerine pek çok başka şirket de katılmıştır. Türk Sineması'nın bu en yoğun üretim yaptığı yıllar boyunca, Be-Ya Film (Nusret İkbal), Saner Film (Hulki Saner), Uğur Film (Memduh Ün), Yerli Film (Atıf Yılmaz- Orhan Günşiray), Emler Film (Türker İnanoğlu), Metro Film (Aram Gülyüz), Site Film (İlhan Filmer), Şan Film (Baki Üsküdarlı), Kurt Film (Mehmet Arancı) gibi film şirketleri de Yeşilçam'a adım atma fırsatı yakalamıştır.<sup>483</sup> Ancak sinemanın düşüşe, televizyonun ise yükselişe geçtiği 1970'lerin ikinci yarısından itibaren film yapım şirketleri için de ekonomik sıkıntılar artmış, piyasa seks komedi ağırlıklı kalitesiz filmlerle dolmuştur. Film yapım şirketlerini bu kriz ortamından çıkaran ise 1980'li yıllarla birlikte popülerliği artan videodur. Video, hem evlerde hem de kahvehane ve

---

<sup>481</sup> Nicholas Abercrombie. A.g.y., s.111

<sup>482</sup> Engin Ayça. A.g.y., s.131

<sup>483</sup> <http://yedincisanat.blogcu.com/turk-sineması-1951-1960-donemi-turksineması-com/77205>

E.T: 21.04.2011

çay bahçelerinde hızla yaygınlaşmıştır. Oluşan bu talebi gören video dağıtım firmaları yapımcıların ellerindeki filmleri videoya aktarmak üzere satın almışlar ayrıca yeni çekilecek filmler için de kaynak yaratmışlardır.<sup>484</sup> Buradan elde edilen gelir, yapım şirketlerinin altyapılarını yenilemesini ve özel televizyonların kuruluşuna kadar ayakta kalmasını sağlamıştır.\*

Öte yandan film yapım şirketlerinin televizyonla ilk ilişkisi TRT aracılığıyla gelişmiştir. Bir kamu kuruluşu olan TRT’de program yapımının çerçevesi çeşitli yönetmeliklerle belirlenmişti ve bu doğrultuda kurumun yapım şirketlerine program sipariş etmesinin önü kesilmişti. Bu durum TRT’nin Yeşilçam yönetmenlerine kapılarını açtığı 1975’lerde bu yönetmenlerin yanına, yapımla ilgili işleri yürütmek ve gerekli harcamaları yapmak üzere TRT kadrosundan bir yapımcı verilmesiyle geçici bir çözüme kavuşturulmuştu.<sup>485</sup> Ayrıca bu yöntemle yapımların denetimi elden bırakılmamış, (kalite ve içerik olarak) TRT standartlarının altına düşmesi engellenmek istenmiştir.<sup>486</sup> Dolayısıyla 1980’lerin ikinci yarısına kadar TRT ekranlarında yayınlanan yerli dış yapımlar sadece reklamlar ve Türk filmleridir. 1983’te çıkarılan 2954 sayılı kanunla iktidarlara, TRT’de yayınlanmak üzere hükümetle ilgili bilgiler veren bir program yapma izin tanınmış ancak bu programın bağımsız bir yapım şirketine yaptırılması öngörülüyordu. 1985 yılı ise TRT’nin bağımsız yapım şirketleriyle ilgili açılıma sahne olacaktır. Bu dönemde TRT, özellikle yerli dizi üretimine dönük olarak bağımsız yapım şirketlerinden kaset teslimi programlar satın alarak yayınlamıştır. Bunlar arasında Çalikuşu, Yalnız Efe, Dudaktan Kalbe, Kuruntu Ailesi, Kaynanalar, Perihan Abla gibi yerli dizilerin yanı sıra Hanımlar Sizin İçin ve Bir Başka Gece gibi stüdyo programları ile Bilinmeyen Anadolu gibi belgesel yapımlar bulunmaktadır.<sup>487</sup> TRT’nin yapım şirketleri açısından son derece önemli bir diğer katkısı ise televizyon programları için belirli yapım kalemlerinden oluşan bir tarife hazırlamasıdır. Zira bugün ücretleri her

---

<sup>484</sup> Sevilay Çelenk. “Türkiye’de Televizyon Programcılığının Gelişimi ve Genel Eğilimleri”. **Yıllık 1999: Sinema ve Televizyon Özel Sayısı**. Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 2001, s.309-313

\* Video dağıtım firmalarının desteğiyle filmlerin doğrudan video kayıt cihazıyla çekimi de başlamıştır. Bu, televizyon yayıncılığına dönük bir altyapının ilk adımıdır. Sevilay Çelenk. A.g.m., s.313

<sup>485</sup> Ömer Serim. A.g.y., s.76

<sup>486</sup> Arif Can Güngör. A.g.t., s.38

<sup>487</sup> Sevilay Çelenk. A.g.m., s.316-319

yıl değişmekle birlikte televizyon yapımlarının planlamaları bu harcama kalemleri doğrultusunda hazırlanmaktadır.<sup>488</sup>

Türkiye’de ilk özel televizyon kuruluşu olarak Star1 Magic Box’ın (StarTV) 1991’de yayına başlamasını izleyen yıllarda birbiri ardına televizyon kanalları açılmıştır. Aralarında Teleon, ShowTV, Kanal 6, HBB, TGRT, Kanal D, ATV gibi televizyon kuruluşları olan özel kanalların sayısı hızla artmıştır. Gerek *reality-show*, *talk-show* gibi farklı formatları Türk izleyicisiyle tanıştıran gerekse diğer program türlerinin biçim ve içeriklerinde TRT kalıplarının tersine bir yaklaşım benimseyen özel televizyonların ilk yıllarında yayın zamanlarının önemli bir bölümünü yabancı yapımlarla doldurduğu gözlenmektedir. Öte yandan iç yapım bağlamında yukarıda anılan tarzda stüdyo programlarına yönelmiştir. Diğer program türlerine oranla maliyeti oldukça fazla olan yerli diziler ise özel televizyonların ancak 1990’ların sonunda cesaret edebileceği, deneyim ve altyapı gerektiren yapımlardır. Bu süreçte televizyon yayınlarının henüz yasal zemine oturmamış olduğu da göz önünde bulundurulduğunda bu alana yatırım yapılmaması anlaşılabilir. Bu dönemde özel televizyonların artan yayın saatlerine paralel olarak program ihtiyacı da artmıştır. Dolayısıyla bu yeni sürece hızla uyum gösteren yapım şirketleri bu kez özel televizyonlar için kaset teslimi televizyon programı üretmeye başlamıştır. Çelenk özel televizyonlarla yapım şirketlerini bir araya getiren süreci şöyle özetlemektedir:

*“Bir yanda henüz varlıklarını yasayla garanti altına alamadıkları için, programcılığa yönelik alt yapıya fazla yatırım yapmak istemeyen ve harcamalarını daha çok yayıncılık teknolojisiyle sınırlı tutan özel televizyon kuruluşları, öte yanda sinema, reklam ve video film üretimi, yabancı filmlerin seslendirme işlemi ve TRT için üretilen programlar aracılığı ile televizyon programcılığına yönelik önemli bir teknik donanım ve personeli hazır bulundurduğu halde yayına erişemeyen bağımsız prodüksiyon şirketleri hızla ilişkiye geçtiler.”<sup>489</sup>*

1990’ların sonuna gelindiğinde ise yerli dizi üretimi için sektörde gerekli koşullar oluştuğu görülmektedir. Zira artık hem uzman eleman hem teknik altyapı hem de televizyonculuk deneyimi artmıştır, ayrıca izlerkitlenin yerli filmlere olan ilgisi anlaşılmış ve başarı kazanan ilk projelerin ardından dizi üretimi kelimenin tam anlamıyla patlamıştır. Bu sırada gelişmeye başlayan reklam sektörünün televizyon yayıncılığına etkisi de unutulmamalıdır.

<sup>488</sup> Taner Dedeoğlu’ndan aktaran; Sevilay Çelenk. A.g.m., s.316

<sup>489</sup> Sevilay Çelenk. A.g.m., s.322

### II. 3. 3. Dizi Yapımcılığında Güncel Dinamikler

Bugün Türkiye’de 50’ye yakın yapım şirketinin faaliyet gösterdiği düşünülmektedir. Maliyeti diğer televizyon programlarına göre fazla olan hem de daha uzmanlaşmış bir çalışma gerektiren diziler söz konusu olduğunda Türkiye’deki televizyon kuruluşları, iç ve ortak yapımlardansa bağımsız yapım şirketleriyle çalışmayı tercih etmektedir. Böylece riski azaltan televizyon kanallarının gelirlerinin üçte ikisini, çoğu İstanbul merkezli iş yapan bu şirketlerin ürettikleri yerli diziler oluşturmaktadır.<sup>490</sup> Dizi yapımcılığında faaliyet gösteren yapım şirketlerinin belirli dizi türlerinde uzmanlaştığından kesin olarak söz edilemese de üretilen dizilerin benzer konulara odaklandığı ya da en azından bazı türlere ağırlık verildiği gözlenmektedir. Bu konuda Kavak Yelleri ve Melekler Korusun gibi gençlik dizilerinin ardından dönem dizisi olan Muhteşem Yüzyıl’ın yapımcılığını üstlenen Tims Productions örnek verilebilir. Yönetmenlerin mesleki geçmişleri de çeşitlilik göstermektedir. Yeşilçam’dan gelen ve hala sinema sektöründe de üretime devam edenler olduğu gibi (Faruk Turgut, Türker İnanoğlu), TRT kökenli yapımcılar da bulunmaktadır (Tomris Giritlioğlu). Ayrıca doğrudan özel televizyonculuk döneminde kurulan (Mint Prodüksiyon / Tims Productions) ve dizi dışında televizyon programları da üreten yapım şirketleri vardır (Medyapım). Türkiye’de dizi yapımcılığında profesyonel bir bakıştan ziyade kişisel ilişkilerin ve bağlantıların ön planda olduğu bir sistem egemendir. Yapımların gerçekleşmesinde izlenen yollar iki ana grupta toplanabilir. Birincisi yapımcıya ulaşan projeler için anlaşma yapılan bir senariste birkaç bölüm sipariş edilmesi, ardından bu projenin televizyon kanalına sunulması biçiminde gelişmektedir. Televizyon kanalının onayından sonra yönetmen ve prodüksiyon işlerine başlanmaktadır. İzlenen ikinci yol ise yönetmen, senarist ve yapımcının birlikte bir proje fikri geliştirmeleridir. Çalışma kapsamında görüşülen yapımcıların genelde iki yöntemi de uyguladıkları, yönetmenlerin ise bunlardan birini tercih edebildikleri anlaşılmaktadır.<sup>491</sup> Senaryonun oluşturulması ise ya kişi

<sup>490</sup> 3 Mayıs 2004 tarihli “Dizilerden Kim Ne Kadar Kazanıyor? Televizyonlar Kaç Liralık Reklam Alıyor ?” başlıklı haberdendir.(<http://www.Habervitrini.Com/Haber.Asp?İd=128730>) E.T: 24.04.2011

<sup>491</sup> Faruk Turgut. A.g.g. / Murat Çiçek. A.g.g. –Genel Koordinatör (Avşar Film)– “**2000 Sonrası Yerli Diziler**” konulu görüşme (İstanbul, 28.4.2008) / Uğur Atukman. –Genel Koordinatör (Pastel Yapım)– “**2000 Sonrası Yerli Diziler**” konulu görüşme (İstanbul, 29.4.2008) / Kudret Sabancı projenin içinde olmayı tercih ettiğini söylerken (Kudret Sabancı. A.g.g. ) Sadullah Celen ise daha çok hazır projeleri tercih ettiğini (Sadullah Celen. A.g.g.) belirtmektedir. Ümmü Burhan ve Nursan Esenboğa ise her iki süreci de yaşadıklarını dile getirmektedirler. Ümmü Burhan. A.g.g. / Nursan Esenboğa. –Yönetmen–

(örneğin Kenan İmirzalıoğlu'na göre) ya da hikâye üzerinden geliştirilmektedir. Akçay son yıllarda kişiye göre senaryo yazımından ziyade hikâyenin önem kazandığını söylemektedir.<sup>492</sup> Sis yapımındaki işleyişi anlatan Kaya, yapım mantığının şirketten şirkete değiştiğini dile getirmekte, ancak hiçbir projenin yapımcıdan bağımsız oluşmadığının altını çizmektedir. Bu bakımdan yapım şirketiyle yapımcının birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğunu ve yapımcının diğer yetenekli insanları bir araya getiren işlevini vurgulamaktadır.<sup>493</sup>

Yine görüşmelerde yapımın üç temel kişisi olarak yapımcı, yönetmen ve senarist arasındaki iletişime büyük önem verildiği gözlenmektedir. Örneğin Esenboğa (yönetmen) konunun önemini “*Yapımcı ve senaristle aynı dili konuşuyorsanız iş başarılı oluyor.*” sözleriyle ifade etmektedir.<sup>494</sup> Senaristin ve yönetmenin belli olmasının ardından set ekibinin toplanması ve prodüksiyonun hazırlık süreci başlamaktadır. Oyuncu seçiminde ise anlaşma yapılan kanalın önemli bir ağırlığı bulunmaktadır.<sup>495</sup> Oyuncular genellikle senaristin ve yönetmenin fikri alınarak belirlenmektedir.<sup>496</sup> Yayının gününe ve saatine ise televizyon kanalı karar vermektedir.<sup>497</sup> Şunu belirtmek gerekir ki, yapımın her aşamasında alınan her karar televizyon kanalının onayından geçmektedir<sup>498</sup>, burada işveren konumunda olan televizyon kanalıdır ve ona hayır deme şansı yoktur.<sup>499</sup> Birçok yapım şirketi kanallarla yapılan anlaşma gereği dizileri, kaset teslimi olarak yayın öncesi kanala iletmekte, bununla birlikte mülkiyet haklarını da kanala devretmektedir.

Dizinin yayını izleyen günün ertesinde reyting sonuçları yapımcıya ulaşmaktadır. Saat 10.30 civarında belli olan bu önemli rakamlar dizinin kaderini belirlemektedir.<sup>500</sup> Genelde televizyon kanalları % 7 reytinge ulaşamayan dizileri üç bölüm sonra kaldırmaktadır. Celen reytingin belirleyiciliğini “*Dünyanın en güzel işi de olsa reytingi olmayan şeyi kanal bitirir.*” sözleriyle ortaya koymaktadır.<sup>501</sup> Reyting

---

“**2000 Sonrası Yerli Diziler**” konulu görüşme (İstanbul, 18.5.2007)

<sup>492</sup> Deniz Akçay. A.g.g.

<sup>493</sup> Hasan Can Kaya. –Yapım Koordinatörü (Asis Yapım)– “**2000 Sonrası Yerli Diziler**” konulu görüşme (İstanbul, 29.4.2008)

<sup>494</sup> Nursan Esenboğa. A.g.g.

<sup>495</sup> Nursan Esenboğa. A.g.g.

<sup>496</sup> Sadullah Celen. A.g.g.

<sup>497</sup> Murat Çiçek. A.g.g.

<sup>498</sup> Uğur Atukman. A.g.g.

<sup>499</sup> Sadullah Celen. A.g.g.

<sup>500</sup> Faruk Turgut. A.g.g.

<sup>501</sup> Sadullah Celen. A.g.g.

sonuçları tutan diziler için de büyük önem taşımaktadır zira dizinin gidişatı bu ayrıntılı sonuçlara göre çizilmektedir. Sınav bu süreci şöyle anlatmaktadır:

*“Televizyon dizileri canlı bir organizma gibidir. Dizi senaryosu canlıdır. Film senaryosu canlı değildir. Yazarsınız biter bütünü görürsünüz. Dizide bir iki bölüm yazarsınız sonrası büyür ve gelişir devam eder. Yazar ve yönetmen yeni ortaya çıkan trendlere göre senaryoyu değiştirebilir başka bir doğrultuda yön verebilir. Ayrıca yaşayan bir organizma olarak reyting ölçümlerinden gelen bilgilere göre düzeltmeye gidilebilir.”<sup>502</sup>*

Dolayısıyla yapımcı yönetmen ve senarist arasındaki alışverişin yapım boyunca sürmesi gerekmektedir. Bu bağlamda kimi yapım şirketlerinde dizinin gidişatına, her bölüm öncesinde düzenlenen bir yapım toplantısında bir araya gelen bu üçlü karar vermektedir.<sup>503</sup> Celen ise senaristle irtibatı telefonla kurduğunu bazen senaristin sete de çağrılabilirdiğini aktarmaktadır.<sup>504</sup>

Dizi yapımcılığında yapım şirketleri açısından benzer biçimde işleyen bu süreçte konu ve tür bağlamında da çok fazla bir çeşitlilikten söz edilememektedir. Turgut, yılda 3-4 proje yaptığını, bir tane de mesleğe yeni başlayan birine şans vermeye çalıştığını söylemektedir. Genellikle deneyimli, sektörde uzun soluklu işlerin içinde olmuş kişilerle çalışmayı tercih ettiğini ve projelerini Türk halkının beğenileri doğrultusunda oluşturduğunu söylemektedir.<sup>505</sup> Bu bağlamda yapılan başarılı işlerin benzerlerini yapma yapım şirketleri tarafından sıklıkla izlenen bir yöntemdir. Dolayısıyla yerli dizi piyasasında zaman zaman belli eğilimlerin ortaya çıktığı gözlenmektedir. Örneğin 2005 Eylül döneminde şehir hikâyelerinin ağırlıkta olduğu bir süreç yaşanmıştır.<sup>506</sup> Bir dönem ağa ve töre dizilerinin artması da buna örnek verilebilir. Ekonomik krizlere son derece duyarlı olan medya sektörünün bir parçası olarak dizi yapımcılığında, bu dönemlerin etkisi de yerli dizilere yansımaktadır. Televizyon kanalları dizilere göre daha ucuz olan stüdyo programları ve *reality show*'ları tercih etmekte, büyük bütçeli yerli diziler ise yerini maliyeti daha az olan durum komedilerine bırakmaktadır. Türkiye’de televizyonculuk anlayışında tüm izlerkitlenin hedef alınması da değişik işlerin denenmesinin önündeki temel engeldir.

<sup>502</sup> Osman Sınav’dan aktaran; Arif Can Güngör. A.g.t., s.82

<sup>503</sup> Kudret Sabancı Zerda, Aliye ve Binbir Gece dizileri için TMC’de işleyen süreçle ilgili bu bilgiyi paylaşmaktadır. Kudret Sabancı. A.g.g.

<sup>504</sup> Sadullah Celen. A.g.g.

<sup>505</sup> Faruk Turgut. A.g.g.

<sup>506</sup> 17 Eylül 2005 tarihli “Diziler Köyden Kente Taşınıyor” başlıklı haberdendir. (<http://www.tumgazeteler.com/?a=1021133>) E.T:17.04.2008

Sektördeki güncel rakamlara bakmak, yerli dizilerin yapım sürecini daha iyi anlamak açısından yararlı olacaktır. TMMOB'un dizi ekonomisi araştırmasının bulgularına göre Mayıs 2010 itibariyle 7 ulusal kanalda (ATV, KanalD, STV, TRT1, StarTV, ShowTV, FoxTV) 42 dizi yayınlanmaktadır. 100 bin kişinin istihdam edildiği sektörün ekonomik büyüklüğü 700 milyon TL'dir.<sup>507</sup> Bir dizinin bölüm başına maliyeti 100-300 bin TL'dir.<sup>508</sup> Dizinin set ekibi 60-100 kişiden oluşmakta, kamera önünde ise 20-30 kişi rol almaktadır. Durum komedilerinde bu sayılar azalmaktadır.<sup>509</sup> Bir dizide en az 14 mekân kullanılmakta<sup>510</sup>, sadece İstanbul'da günde 80 set kurulmaktadır.<sup>511</sup> Yapım şirketleri bazı ışık ve ses sistemleri gibi kimi ekipmanları dışardan kiralamaktadır. Yaklaşık 90 dk. olan bölümlerin arasına alınan reklamın saniye fiyatı ise 200-400 TL arasında değişmektedir.<sup>512</sup>

Sektör çalışanlarının aldıkları ücretler ise çeşitlilik göstermektedir. Şükrü Aşar dizi maliyetinin üçte birinin oyunculara gittiğini iddia etmektedir. Bunlar arasında en fazla payı star oyuncular almaktadır. Başrol oyuncularının aldıkları ücretler 20 bin TL'yi bulurken,<sup>513</sup> set işçileri ise 1000 ile 1500 TL bir ücret karşılığında çalışmaktadırlar.<sup>514</sup>

Basına yansıyan rakamlar da sektörün büyüklüğünü gözler önüne sermektedir. Yerli dizi sektöründe haftada 17-19 milyon dolar para dönmektedir. Dizi pastasından büyük payı ise kanallar almaktadır. Zira bu paranın %80'i televizyon kanallarına, %20'si yapımcı şirketlere gitmektedir.<sup>515</sup> Yapım şirketleri genellikle maliyetin üzerine %20-40 ekleyerek kanala satmaktadır.<sup>516</sup> Yapım şirketlerine diziler için

<sup>507</sup> İSMMMO Basın Bülteni. "Dizi Sektörü %30 küçüldü." Sayı: 14, 11 Temmuz 2010, s.11

<sup>508</sup> Dizilerle ilgili telaffuz edilen ez düşük maliyet 60 bin TL iken 500 bin TL'yi bulan maliyetlerden de söz edilmektedir. İSMMMO Basın Bülteni. "1 Milyar TL'lik Dizi Ekonomisi." Sayı: 2008/18, 4 Ekim 2008, s.2 / Erol Avcı ise iyi bir dizinin en az 100 bin dolara mal edilebileceğini ileri sürmektedir. 3 Mayıs 2004 tarihli "Dizilerden Kim Ne Kadar Kazanıyor? Televizyonlar Kaç Liralık Reklam Alıyor ?" başlıklı haberden. (<http://www.habervitrini.com/haber.asp?id=128730>) E.T: 24.04.2011

<sup>509</sup> İSMMMO Basın Bülteni. "1 Milyar TL'lik Dizi Ekonomisi." Sayı: 2008/18, 4 Ekim 2008, s.2

<sup>510</sup> Ümmü Burhan. A.g.g.

<sup>511</sup> Kudret Sabancı. A.g.g.

<sup>512</sup> İSMMMO Basın Bülteni. "1 Milyar TL'lik Dizi Ekonomisi." Sayı: 2008/18, 4 Ekim 2008, s.8

<sup>513</sup> İSMMMO Basın Bülteni. "Dizi Sektörü %30 küçüldü." Sayı: 14, 11 Temmuz 2010, s.5

<sup>514</sup> 03 Ocak 2011 tarihli "Starlar çuvalla para istiyor diziler bu yüzden uzuyor!" başlıklı haberden. <http://www.hurriyetkampus.com/starlar-cuvalla-para-istiyor-diziler-bu-yuzden-uzuyor.aspx?pageID=238&nID=5157&NewsCatID=191> E.T: 01.05.2011

<sup>515</sup> 3 Mayıs 2004 tarihli "Dizilerden Kim Ne Kadar Kazanıyor? Televizyonlar Kaç Liralık Reklam Alıyor ?" başlıklı haberden. (<http://www.habervitrini.com/haber.asp?id=128730>) E.T: 24.04.2011

<sup>516</sup> 3 Mayıs 2004 tarihli "Dizilerden Kim Ne Kadar Kazanıyor? Televizyonlar Kaç Liralık Reklam Alıyor ?" başlıklı haberden. (<http://www.habervitrini.com/haber.asp?id=128730>) E.T: 24.04.2011



ödenecek satış bedelleri bazen net bir rakam üzerinden bazen de reyting üzerinden\* belirlenmektedir.

Son yıllarda dizi yapımcılığında sponsor desteğinin de önemi artmış durumdadır. Ancak dizinin başında yapılan sundu-sunar biçimindeki ana sponsorluk için ödenen 10-70 bin TL yapım şirketlerine değil, televizyon kanallarına kazanç sağlamaktadır.<sup>517</sup> Yapım şirketlerinin parasal açıdan desteklenmesi söz konusu değildir. Turgut yapım şirketlerinin dizilerin prodüksiyonunda kullanılan araba, mobilya, mekân ve oyuncuların giysilerinde bu destekten yararlandıklarını ancak dizi bitiminde bunların firmalara iade edildiğini anlatmaktadır.<sup>518</sup> Çiçek bu desteklerin ekonomik açıdan bir rahatlama sağladığını kabul etmekle birlikte, dizilerin sonunda yapımcıya tanınan 1 dk.lık sürede bu ürün ve hizmetler karşılığında firmaların logolarının gösterildiğini eklemektedir.<sup>519</sup>

Yapılan görüşmelerde en çok dile getirilen konulardan biri de İstanbul'da dizi çekmenin zorluğudur. Zira yapımcılar İstanbul'daki çekim maliyetlerinden, mekân kiralarından şikâyet ederken<sup>520</sup>, yönetmenler de İstanbul'da hareket etmenin ve ekibi toplamının zorluklarına<sup>521</sup>, insanların İstanbul'dan görsel olarak sıkıldıklarına dikkat çekmektedirler.<sup>522</sup> Akvardar ise İstanbul'un itici faktörlerine karşın Anadolu'nun çekici faktörlerine işaret etmektedir: "*Anadolu coğrafi olarak daha sinematografik, masalsı, büyüü...*"<sup>523</sup> Bu bağlamda Kapadokya bölgesinden sonra İzmir, Ankara, Gaziantep ve Adana gibi büyük kentlerin dışında Mardin, Sinop, Muğla, Trabzon ve Eskişehir de dizi çekilen şehirler arasına katılmıştır.

Son yıllarda dizi yapımcılığının bir yan sektörü olarak cast ajanslarının da hızla geliştiği görülmektedir. Yerli dizilerin oyuncu gereksinimini karşılayan bu ajansların sayısı hızla artmakta, artık dizilere görsel figüran bile cast ajansları aracılığıyla

---

\* "A/B/C'de 8 reyting alan diziye 85 milyar, sonraki her reyting için de 10 milyar ödeniyordu. Şimdi çita daha da yükseldi. 11 reyting alan 120 milyar, sonraki her 1 reyting de 10 milyar ediyor." "TV'de asıl gösteri şimdi başlıyor." başlıklı haberden. (<http://www.milliyet.com.tr/tvde-asil-gosteri-simdi-basliyor/pazar/haberdetayarsiv/29.10.2010/102285/default.htm>) E.T:1.5.2011

<sup>517</sup> İSMMMO Basın Bülteni. "1 Milyar TL'lik Dizi Ekonomisi." Sayı: 2008/18, 4 Ekim 2008, s.1

<sup>518</sup> Faruk Turgut. A.g.g.

<sup>519</sup> Murat Çiçek. A.g.g.

<sup>520</sup> Uğur Atukman. A.g.g. İSMMMO'nun bu konuda verdiği rakamlar da yapımcıları desteklemektedir. Zira dizi mekânlarının kirası günlük 350 TL'yi bulmaktadır. İSMMMO Basın Bülteni. "1 Milyar TL'lik Dizi Ekonomisi." Sayı: 2008/18, 4 Ekim 2008, s.10

<sup>521</sup> Kudret Sabancı. A.g.g.

<sup>522</sup> Sadullah Celen. A.g.g.

<sup>523</sup> Taner Akvardar. -Yönetmen- "2000 Sonrası Yerli Diziler" konulu görüşme (İzmir, 11.5.2007)

sağlanmaktadır. Bu ajanslara kayıt olmak için belli bir ücret verilmektedir. Önde gelen ajanslara günde 50'ye varan sayıda başvuru yapıldığı bildirilmektedir.<sup>524</sup>

Türkiye'deki yerli dizilerle ilgili en güncel gelişme kuşkusuz dizilerin artan ihracatıdır. Adanır yerli dizilerle ilgili “... bu diziler, kendilerini izleyen seyirciyi daha ciddiye almayı becerdikleri gün belki de onları bütün dünya seyircisi izleyebilecektir.” yorumunda bulunmaktadır.<sup>525</sup> Yerli diziler izleyiciyi ciddiye almaya başladı mı bilinmez ama rakamlar 2010 yılı için 50 milyon doları aşmış durumdadır. Bölüm başına ise 500 dolar ile 20 bin dolar arasında alıcı bulmaktadır.<sup>526</sup>

Dizi ihracatının %80'ini gerçekleştiren Calinos Holding Yönetim Kurulu Başkanı Fırat Gülgen 2001 yılında Kazakistan'a Deli Yürek'i satarak başlattıkları bu süreci şu sözlerle anlatmaktadır:

*“Kazakistan'ı Azerbaycan, Özbekistan, Gürcistan ve İran takip etti. Sonra Ortadoğu pazarını denemeye karar verdik. 2008'de Mısır'da dublaj yaptırıp bir Ortadoğu ülkesine sattık. Ancak Mısır dublajıyla verdiğimiz yayın beğenilmedi. Bunun üstüne Dubai merkezli bir medya grubu 'Gümüş' ve 'Ihlamurlar Altında' dizilerine Suriye'de dublaj yaptırdı ve çok başarılı oldu.”<sup>527</sup>*

Yerli dizilerin Balkan, Ortadoğu ve Kuzey Afrika ülkelerinden ve Türki Cumhuriyetler'den alıcı bulduğu, bu ülkelerde yayınlanan dizilerinin önemli reytingler sağladığı verilerle desteklenmektedir. Gülgen'in “Turkish Novellas” olarak pazarlıyoruz dediği edebiyat uyarlamalarının da aralarında bulunduğu dizilerin diğerleri ise şunlardır: Acı Hayat, Arka Sokaklar, Aliye, Asi, Asmalı Konak, Aşka Sürgün, Bir İstanbul Masalı, Aşk-ı Memnu, Bıçak Sırtı, Binbir Gece, Deli Yürek, Dudaktan Kalbe, Gümüş, Ihlamurlar Altında, Kınalı Kar, Kurtlar Vadisi, Menekşe ile Halil, Yabancı Damat, Yanık Koza, Yaprak Dökümü, Zerda, Ekmek Teknesi, Eşref Saati, Ezel, Hırsız Polis, Kavak Yelleri, Küçük Kadınlar, Sahra, Çocuklar Duymasın, Hayat Bağları, Melekler Adası, Pusat, Sağır Oda, Aşk ve Ceza, Canım Ailem, Hayat Bağları, Kapalıçarşı, Melekler Korusun, Ömre Bedel, Pars: Narkoterör, Büyük Yalan, Kaybolan Yıllar, Sır Kapısı, Sırlar Dünyası, Tarçın ve Arkadaşları, Yusuf Yüzlü. KanalD'de yayınlanan Gümüş dizisinin Arap ülkelerinde

<sup>524</sup> İSMMMO Basın Bülteni. “Dizi Sektörü %30 küçüldü.” Sayı: 14, 11 Temmuz 2010, s.4

<sup>525</sup> Oğuz Adanır. (Der. Süleymâ Murat Dinçer.). “Gerçeklerden Kaçamayız!”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996, s.13

<sup>526</sup> “Türk dizileri 50 milyon dolar getirdi.” başlıklı haberden. (<http://haber.gazetevatan.com/turk-dizileri-50-milyon-dolar-getirdi/353027/2/Ekonomi>) E.T:19.03.2011

<sup>527</sup> Zeynep Bilgehan'ın 6 Şubat 2011 tarihli “Viyana kapılarına üçüncü kez dayandık.” başlıklı haberinden. ([http://www.hurriyet.com.tr/pazar/16947385\\_p.asp](http://www.hurriyet.com.tr/pazar/16947385_p.asp)) E.T:19.03.2011

yakaladığı başarının ardından hızlanan dizi ihracatı Bahreyn, Mısır, Irak, Ürdün, Kuveyt, Lübnan, Libya, Fas, Yemen, Filistin, Umman, Katar, Suudi Arabistan, Suriye, Tunus, Birleşik Arap Emirlikleri, İran'a yayılmış; bu ülkelerde Türk dizilerinin önemli bir izleyici kitlesi olduğu sık sık basına haber olmuştur.<sup>528</sup> Arap ülkeleri ve Türki cumhuriyetler dışında son zamanlarda Balkan ve Orta Avrupa ülkelerine (Bulgaristan, Makedonya, Kosova, Ukrayna, Romanya) yönelik dizi ihracatı da hız kazanmıştır.<sup>529</sup> 14-16 Mart tarihlerinde İstanbul'da gerçekleştirilen uluslararası "Discopro Televizyon Fuarı" da 2011'de yurtdışına daha fazla açılmak isteyen dizi yapımcılarını hareketlendiren bir etkinlik olmuştur. KanalD, ATV, TRT ve STV kanallarındaki yapımların yoğun ilgi gördüğü fuarda sadece satın almaya yönelik değil, ortak yapıma yönelik de teklifler geldiği açıklanmıştır.<sup>530</sup>

Şunu belirtmek gerekir ki pek çok yapım şirketi dizilerini kanallara mülkiyet hakkıyla devrettiği için, tekrar gösterimlerden ya da yurtiçi satışlardan olduğu gibi yurtdışına satışlardan da telif alamamaktadır. Yine de pek çok çalışanın yaptığı işi yorucu ama keyifli olarak nitelediği gözlenmektedir. Başarıya giden yolu "*önemli olan proje, doğru inandırıcı cast, doğru çekim*" biçiminde özetleyen Turgut, yapımcılar olarak kolaycılığı seçtiklerini açıkça dile getirmektedir. Turgut, Türkiye'de dizi izleyen kitlenin yaşlandığını ve geleceğe yatırım yapılmadığını belirtmekte; bu durumu da en az maliyetle en yüksek reyting ve reklamın hesabını yaparken "*bindiğimiz dalı kesiyoruz aslında*" sözleriyle değerlendirmektedir.<sup>531</sup>

### **II. 3. 4. Türkiye'de Yasal ve Sektörel Çerçeve Dizi Yapımcılığına İlişkin Sorunlar ve Tartışmalar**

Türkiye'de dizi yapımcılığı bugün sektörün lokomotif konumunda olmakla beraber bu alan, çok sayıda sorunun da yaşandığı bir etkinliktir. Yerli dizilerin fikir aşamasından hazırlığa, senaryo, çekim, post prodüksiyon gibi yapımla ilgili süreçlerinden tanıtım faaliyetlerine, çalışanların sorunlarından yasal boşluklara,

<sup>528</sup> "Gümüş dünyayı sallıyor!" (<http://haber.mynet.com/detay/yasam/gumus-dunyayi-salliyor/398534>) E.T: 24.05.2011

<sup>529</sup> Zeynep Bilgehan'ın 6 Şubat 2011 tarihli "Viyana kapılarına üçüncü kez dayandık." başlıklı haberinden. ([http://www.hurriyet.com.tr/pazar/16947385\\_p.asp](http://www.hurriyet.com.tr/pazar/16947385_p.asp)) E.T:19.03.2011

<sup>530</sup> 16.03.2011 tarihli "Televizyon fuarında, Türk dizilerine büyük ilgi" başlıklı haberden. (<http://www.haberpan.com/haber/televizyon-fuarinda-turk-dizilerine-buyuk-ilgi/>) E.T:01.05.2011

<sup>531</sup> Faruk Turgut. A.g.g.

sektörün kendi dinamiklerinin, düzenleyici kurul olarak RTÜK'ün ve diğer baskı gruplarının etkisine, izlerkitilede oluşan gerçeklik yanılgısına varana kadar pek çok başlıkla su yüzüne çıkan sorunlar söz konusudur. Bu çok boyutlu sorunlar dizilerin toplumla etkileşiminin çok güçlü olması nedeniyle dikkatle ele alınması gereken konular haline gelmektedir. Dolayısıyla bu sorunları genel başlıklar altında ve bizzat sektörde çalışanlarla yapılan görüşmeler doğrultusunda değerlendirmek yararlı olacaktır.

Dizi yapımcılığıyla ilgili sorunlara dizi fikrinin ortaya çıkışıyla başlanabilir. Akvardar Türkiye'de dizi yapımcılığının tamamen deneme-yanılma yöntemine dayandığını, öncesinde hiçbir sosyolojik araştırma yapılmadığına, bu konuda para harcanmadığına dikkat çekmektedir.<sup>532</sup> Her yapımcı kendince, bir dizinin tutmasının matematiğini bulmaya çalışmaktadır.<sup>533</sup> Aytuğ, son dönemde izlenen mantığı şöyle açıklamaktadır: “*Bir imkânsız aşk, insanların kafasında bir soru işareti, bir yol ayrımı (...) aşk mı, kanun mu (Hırsız Polis), ahlâk mı, evlat sevgisi mi (Binbir Gece), politika mı, aşk mı (Hatırla sevgili), birbirinin arkasına ne kadar soru işareti takabilirse o kadar başarılı oluyor.*”<sup>534</sup> Bu konuyla ilişkili olarak Türkiye'de dizi yapımcılığında pilot film uygulamasına da rastlanmamaktadır. Alınan riski de artıran bu durumun nedeni, Türkiye'deki sistemde proje sahibi olan yapım şirketinin tüm sorumluluğu üstüne almasıdır. Yayıncı kuruluş istenen reytingi alamayan diziyi zaten 3 bölüm sonra yayından kaldırma hakkına sahip olduğu için izleyici tepkisini ölçmede ayrıca bir pilot filme gerek duymamaktadır. Yapım öncesi bir aşama olarak dizilerin hazırlık süreci de dizi yapımında son derece önemlidir. Bilindiği gibi dizinin hazırlık sürecinin uzunluğu dizinin başarısına doğrudan yansımaktadır. Ayrıntılı bir çalışma sonucu yapım aşamasına geçen diziler daha başarılı olmaktadır. Yapılan görüşmelerde Türkiye'de bu konuyla ilgili bir standart olmadığı görülmüştür. En az 1,5-2 ay<sup>535</sup>, en fazla da 8-9 ay<sup>536</sup> gibi birbirinden oldukça farklı zaman dilimleri dile getirilmiştir. Dilek Gökçin (yönetmen) Türkiye'de dizi yapımcılığındaki tek genel geçer kuralın “*reyting ve ucuzluk*” olduğunu anlatmaktadır. Dolayısıyla her hafta bir bölümlük döngüsünü tamamlamak zorunda olan diziler için süreç şöyle işlemektedir:

---

<sup>532</sup> Taner Akvardar. A.g.g.

<sup>533</sup> Simla Yerlikaya. “Dizilerin Matematiği”. **Pazar Hürriyet**. 20.01.2008, s.8

<sup>534</sup> Yüksel Ayтуğ. A.g.g.

<sup>535</sup> Faruk Turgut. A.g.g.

<sup>536</sup> Kudret Sabancı. A.g.g.

*“Post production; bir gün montaj, bir gün dublaj, yarım gün de miksaj olmak üzere iki-iki buçuk günde tamamlanır. Genelde stoksuз ve günü gününe çalışılır.”*<sup>537</sup>

Bu noktadan hareketle sektörden kaynaklanan sorunların da bu paralelde geliştiği söylenebilir. Haftada bir yayınlanan yerli dizilerde her hafta bir bölümün yetiştirilmesi zorunluluğuna karşın, dizi süresinin 90-100 dk.yı bulan uzunluğu bu sorunların başında gelmektedir. Reklam aralarını yirmi dk.da bir yerleştirme zorunluluğu, zamanla fazladan bir reklam arası almak için yerli dizilerin sürelerinin uzatılmasına neden olmuştur. Dizilerle ilgili pek çok sorun da bu uzun süreden kaynaklanmaktadır. RTÜK tarafından dizilerin süreleriyle ilgili bir çalışma yürütüldüğü açıklanmış olmasına karşın<sup>538</sup> 2011 Mart ayında yürürlüğe giren 6112 sayılı yeni yasada sadece reklamlarla ilgili bir düzenleme yapılmış, dizilerin sürelerinin kısalmasını sağlayacak hiçbir hüküm yer almamıştır. Reklam sürelerine ve yayınına ilişkin düzenlemeler doğrutusunda yasanın uygulamaya konduğu ilk aylarda değişik sürelerdeki reklam araları dizi içine gelişigüzel serpiştirilmiş, bu da dizinin dramatik yapısını açık biçimde zayıflatmıştır. Yeni yasanın yerli dizileri yakından ilgilendiren bir başlığı da ürün yerleştirmenin reklam kapsamına alınmasıdır. Bu bağlamda tezin yazılması sürerken bu reklam türünün acemice de olsa Türk televizyonlarında ilk örnekleri görülmeye başlanmıştır. Bu konuda Özer Sata'nın, ürün yerleştirmeye çok da uygun olmayan dönem dizilerinin azalacağı öngörüsü ise oldukça ilginçtir.<sup>539</sup> Dizi yapımcılığının geleceğiyle ilgili bir başka öngörü de sektörün bu kadar çok dizi yapımını kaldıramayacağı ve bir noktada tıkanacağıdır.<sup>540</sup> Ayrıca Türkiye'de artmakta olan kanal sayısının yanına eklenen dijital platformdan yayın yapan kuruluşlar da düşünüldüğünde reklam pastasından alınan payın her geçen gün incelendiği ve rekabetin daha da kızıştığı bir ortamda gidişat çok da olumlu görünmemektedir. Görüşmeler kapsamında edinilen görüşler de bu öngörüü destekler niteliktedir. Yayında olan onlarca diziyeye karşın Türkiye'de bu talebi karşılayacak kadar yönetmen, senarist, görüntü yönetmeni, kameraman yoktur. Hâlihazırda çalışanların pek çoğu da bu yoğun iş temposunda tekrara

<sup>537</sup> Aktaran; Hülya Önal. A.g.t., s.53

<sup>538</sup> RTÜK Başkanı Prof. Dr. Davut Dursun'un 27 Aralık 2010 tarihli toplantıyla ilgili basın açıklaması. ([http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik\\_id=a00301aa-6582-4c10-ad70-024421ea00e6](http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=a00301aa-6582-4c10-ad70-024421ea00e6)) E.T:09.09.2011

<sup>539</sup> Özer Sata. “Televizyonun En Garip Dönemindeyiz.” **MediCat Dergisi**. Sayı: 195, Nisan 2011, s.47

<sup>540</sup> Yüksel Aytuğ. A.g.g.

düşmekten kurtulamamaktadırlar. Dolayısıyla sektör çalışanları yeterince deneyim kazanmadan yükselebilmekte yani kalfa olmadan usta olabilmektedirler. Celen bu durumu şöyle anlatmaktadır:

*“İki planı birbirine bağlıyorsan yönetmen oluyorsun. 80-90 tane yönetmen yok. Sanat yönetmeni, görüntü yönetmeni, oyuncu yok. 90 tane başrol. Kârlı, paralı bir iş. Yönetmen asistanlığı yaptın, yönetmen sıkılıyor sen devam et diyor. Oluyorsun, projeyi tanıyorsun. Görüntü yönetmeni de biraz iyiyse. Tesadüfen işin tuttu mu senden iyi yönetmen yok.”<sup>541</sup>*

Kuşkusuz bu durum gençlere önemli bir fırsat sunarken sektörde kalitenin düşmesine neden olabilecek bir riski de barındırmaktadır. Ayrıca bu yoğun sirkülasyon içinde her çalışanın yerinin doldurulabileceği düşüncesi, deneyimli elemanların değerini azaltmakta ve genelde de çalışanların rekabet ve direnç gücünü kırmaktadır.

Yerli dizilerde diğer bir sorun da tanıtım ve pazarlamayla ilgilidir. Bu bağlamda rekabetin son derece yoğun olarak yaşandığı televizyon yayıncılığında hele ki *prime-time* yayın kuşağı söz konusu olduğunda bu etkinlikler büyük önem kazanmaktadır. Zira Batılı örneklerde dizilerle ilgili yoğun bir tanıtım kampanyası yürütüldüğü ve bu kapsamda çeşitli pazarlama stratejilerinden yararlanıldığı görülmektedir. Örneğin Büyük Kaçış (Prison Break) dizisinin tanıtımı için mahkûm kıyafeti giydirilmiş kişilerin sokaklarda yürütülmesi ya da Kayıp (Lost) dizisinde adı geçen uçak firmasının billboardlarda yayınlanan reklamları ile dizide adı geçen rock grubu için hazırlanan web sitesi bu kapsamda değerlendirilebilir.<sup>542</sup> Türkiye’de ise tanıtımla ilgili yürütülen çalışmalar dizinin yayınlanacağı kanalda ya da bu kanal sahibine ait diğer medya organlarında yapılan tanıtımlardan ibarettir. Atukman, televizyon kuruluşlarının bu konudaki ilgisizliğinden yakınmakta, tüm riski göze alan yapım şirketlerinin de bu konuda herhangi bir yatırım yapmadığını dile getirmektedir.<sup>543</sup> Kimi zaman yapım ekibinden ya da oyunculardan bazılarının konuk edildiği programlar dışında, magazin programlarında yer verilen bilgilerle yetinilmektedir.\* Bu konuda yer yer sosyal medya uygulamalarından yararlanılmaya başlanmıştır. Kuşkusuz bugün gelinen nokta önceki dönemlerle karşılaştırıldığında

<sup>541</sup> Sadullah Celen. A.g.g.

<sup>542</sup> [http://www.guerrillapromos.com/2007\\_11\\_01\\_archive.html](http://www.guerrillapromos.com/2007_11_01_archive.html) / <http://www.yucezerey.com/lost-viral-pazarlama-kampanyasi/> E.T:22.04.2008

<sup>543</sup> Uğur Atukman A.g.g. / Murat Çiçek. A.g.g.

\* Bu en kolay yöntem, yeni yayınlanacak diziler dışında magazin programları açısından tutan dizilerin başarısından pay almak amacını taşımaktadır.

tanıtımın geliştiğinden söz edilebilir ancak özellikle yurtdışına açılan yerli dizilerin artan rekabet koşullarında kendilerine yer bulmaları için daha yaratıcı tanıtım faaliyetlerinden yararlanması gerekmektedir. Uluslararası piyasa söz konusuysa, bu etkinliklere belli bütçelerin ayrılması bir zorunluluktur, çünkü buradaki koşullar çok daha çetindir.

Yerli dizilerin senaryo aşamasında pek çok sorun ortaya çıkmaktadır. Yerli diziler konuları çerçevesinde incelendiğinde birbirini sürekli tekrarladığı görülmektedir. Kalıplaşmış öyküler, klasik dram unsurları etrafında yeniden kurgulanarak sunulmaktadır. Akçay, “*Türkiye’de izleyici bildiği şeyi izlemek istiyor, tahmin edebildiği şeyi...*” sözleriyle yerli dizilerde öngörülebilirlik kavramının ön plana çıktığını dile getirmektedir. Bu bağlamda izleyicinin\* sürprizlere ve geciktirilmeye kapalı bir yapı sergilediğini bu nedenle insanların hayal dünyasını ateşleyecek şeyleri kullanmadığını anlatmaktadır. Ayrıca senaristin üzerindeki baskılar da senaryo sürecini olumsuz etkilemekte, senaristi âdete bir piyon konumuna indirgemektedir. Akçay “*İzleyici duygu takibini değil, olay takibini seviyor. Olay odaklı olmak da kısıtlıyor.*” derken ortaya çıkan şeyin, kafasındakiyle çoğu zaman örtüşmediğinden yakınmaktadır.<sup>544</sup> Sabancı ise senaristlerin özellikle “3. sayfa” haberlerinden beslendiklerini belirtmektedir.<sup>545</sup>

Kuşkusuz yerli dizilerin uzun süreleri ve bölüm sayıları senaryoyu son derece olumsuz etkilemektedir. Akçay, “*Süre, kaliteyi darmadağın ediyor.*” sözleriyle durumu özetlerken kanallar arası rekabetin körüklediği olumsuz koşulları dile getirmektedir: “*Eskiden on-on beş bölümde anlatacağın şeyi hikâyenin ilk bölümünde anlatıyorsun mecbursun ve insanların gözüne sokmaya çalışıyorsun. (...) Bu iyi, bu kötü, bunun başına bu gelecek.*” Ayrıca varlığı reytinge bağlı olan yerli dizilerde senaryonun sonu da çoğunlukla belirsizdir. Irmak bu konuyu “*... diziler o kadar çabuk tüketiliyor ki, senarist olarak geldiğin noktayı biliyor ama nereye*

---

\* Yapılan bir araştırmada Türk izleyicisinin profiliyle ilgili şu bilgiler tespit edilmiştir: “*Çok tutucular. Kendilerinin bile yerine getirmedikleri ahlaki kuralları, kahramandan bekliyor. Aşk izliyor. Kan, vahşet, kavga da seviyor fakat aşk olmazsa tutmuyorlar. Kendini izlemekten hoşlanıyor. Gerçekçi hikâyeleri izlemeyi seviyor. Ulaşamadıkları ve özendikleri karakterlerin hayatlarını izlemekten hoşlanıyor. Karmaşık ve bilgi veren konuları sevmiyor. Kahramanı bir akrabası gibi düşünüyor. Çabuk benimseyip, çabuk unutuyor.*” 3 Mayıs 2004 tarihli “Dizilerden Kim Ne Kadar Kazanıyor? Televizyonlar Kaç Liralık Reklam Alıyor ?” başlıklı haberden. (<http://Www.Habervitrini.Com/Haber.Asp?İd=128730>) E.T: 24.04.2011

<sup>544</sup> Deniz Akçay. A.g.g.

<sup>545</sup> Kudret Sabancı. A.g.g.

*gideceğini bilemeyebiliyorsun.*” sözleriyle değerlendirmektedir.<sup>546</sup> Senaryonun sonunu görememek, hatta gidişatını kontrol edememek, yüksek reytingli diğer dizilerle rekabet etmek adına eklenen karakter ve olaylar senaristleri ciddi anlamda zora sokarken, yerli dizilerin dramatik yapılarının da zayıflamasına neden olmaktadır. Senaryonun önemli bir kısmı olan karakterlerin yapılandırılması da konu gibi izlerkitlenin beklentileri doğrultusunda belirlenmektedir. Bu süreçte ve devamında oyuncuların seçiminde televizyon kuruluşlarının önemli bir etkisi bulunmaktadır. Televizyonun ve özelde dizi yapımıcılığının yeniliklere kapalı yapısı, senaryo sürecinde senaristlerin yapımçı ve yayıncı kuruluşun isteklerine bağımlı oldukları<sup>547</sup> ve yaratıcılıklarını yeterince kullanamadıkları bir görünüm sergilemektedir. Ayrıca ahlâki ve sosyal yapıları zorlamamak adına senarist kendini sürekli frenlemek zorunda kalmakta, yapacağı yenilikleri toplumun reddetmemesi için sınırlamaktadır.<sup>548</sup> Akçay, yerli dizilerin yeniliklere kapalı yapısını “*Televizyonda hiç yapılmayan bir şey var onu da ben yapacağım diye gelmemeli yeni başlayanlar. Yaptırmıyorlar.*” sözleriyle açıklamaktadır.<sup>549</sup> Çiçek ise Avşar yapım olarak zaman zaman yeni şeyler denediklerini\*, örneğin dönem dizilerinin tuttuğunu ancak fantastik türde yaptıkları “Kara İnci” dizisinin insanları ürküttüğünü aktarmaktadır.<sup>550</sup> Burhan ise izleyicinin yeniliklere açık olduğunu ama burada yapılan işin doğruluğunun önem kazandığını savunmaktadır: “*Bu noktada televizyon kanalları risk almalı. Başarılı bir dizinin karşısına farklı bir iş koy. O zaman alternatif koy.*”<sup>551</sup> Bu görüşleri paylaşan Sabancı da yeni türlerle ve denemelerle ilgili “*Türk insanı anlamaz.*” düşüncesinin yanlış olduğunu, izleyicinin sadece bilmediğini ifade etmektedir. Bu konuda televizyon yönetimlerinde sorun olduğunu, sezonda onlarca diziyle başlanırken 2-3 tanesinin tutulmasının aslında bir başarısızlık olduğunu

---

<sup>546</sup> Coşkun Irmak. “Öyle Bir Geçti Zaman ki...” (Röp: Engin Önen). **Egeden Dergisi**. Ege Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları, Yıl:3 Sayı:7, Kış 2011, s.7

<sup>547</sup> Esra Tüylüoğlu. “Eyvah Reytingler Düştü”. **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:2, Aralık 2007, s.5

<sup>548</sup> Ümmü Burhan. A.g.g.

<sup>549</sup> Deniz Akçay. A.g.g.

\* Türkiye’deki diğer denemelerle ilgili Türkmax’ta yayınlanan “1Kadın 1Erkek” dizisi gösterilebilir. Özellikle farklı çekim teknikleri ve ana iki karaktere odaklanan anlatım tarzıyla dikkat çeken dizi, başarılı bir format uyarlaması olarak yerli dizi piyasasında kendine yer edinmiştir. Pana Film’in denediği Hayat Kavgam adlı dizide, bölümün ilk beş dakikasında yaşanan kavganın ardından, konu kadın ve erkek gözünden farklı açılardan iki kere tekrarlanmaktadır. Ancak dizi istenilen reytinge ulaşamamış ve kısa sürede yayından kaldırılmıştır.

<sup>550</sup> Murat Çiçek. A.g.g.

<sup>551</sup> Ümmü Burhan. A.g.g.



altını çizmektedir. Sabancı yöneticileri olumlu, cesur ve yenilikçi olmaya davet ederken bu işin reytingleri çözümlenmek, izleyici profili çıkarmak gibi bilimsel verilere dayanan yöntemlerle yürütülmesinin önemini vurgulamaktadır.<sup>552</sup> Ancak Türkiye’de ne yapımcılar ne de televizyon kanalları bu işin sorumluluğunu taşımamakta, kolay olan reytingi yüksek dizilerin benzerini yapma yolunu seçmektedir. Kısa vadede riski azaltmak adına izlenen bu yöntem uzun vadede dizi yapımcılığının geleceğini riske atan bir uygulamadır.

Senaryo konusunda özellikle komedi bağlamında daha da derin sorunlar olduğu gözlenmiştir. Türk kültüründe köklü bir mizah anlayışının varlığından söz edilse de bu birikimin yerli dizilere yansıdığından maalesef söz etmek mümkün değildir. Kuşkusuz bu konudaki en önemli sorun 90 dk. sürecek bir komedi üretiminin zorluğudur. Yurtdışında ortalama dört mekânda geçen ve en fazla 60 dk. süren durum komedilerinin formatı, talep edilen bu süre nedeniyle işlemez hale gelmektedir. Konuya farklı bir açıdan yaklaşan Celen ise yerli dizilerdeki komedi anlayışında görsel kısmın ihmal edildiğini dile getirmektedir. Türkiye’deki komedi yazarlarının karikatürden gelen donmuş kare üzerinden espri üretme anlayışının bu konudaki etkisi nedeniyle iki görüntünün çatışmasından kaynaklanabilecek komedinin göz ardı edildiğini anlatmaktadır.<sup>553</sup> Öte yandan Akvardar, komedide bütün kesimlere seslenmenin zorluğuna vurgu yaparken<sup>554</sup>, Esenboğa komedi dizilerindeki abartılı oyunculuk, senaryo ve rejî kullanımının olumsuz etkisine işaret etmektedir. “*Dizilerde insanların gülen yüzünü göstermek önemli ve zor.*” derken bunu yapacak kişilerin ve yeni bir komedi anlayışının eksikliğinden şikâyet etmektedir.<sup>555</sup>

Burhan, senaryo sorunundan ziyade “*iyi senarist*” sorunu olduğunu dolayısıyla Türkiye’deki konu zenginliğinin kullanılmadığını öne sürmektedir.<sup>556</sup> Önal ise, 2000’lerin başında, televizyon yazarlığı kavramının olmadığı yönünde eleştiriler getirirken<sup>557</sup>, Kuzu da bu konuya yeterli bütçe ayrılmamasından ve senaryo okumayı

---

<sup>552</sup> Kudret Sabancı. A.g.g.

<sup>553</sup> Sadullah Celen. A.g.g.

<sup>554</sup> Taner Akvardar. A.g.g.

<sup>555</sup> Nursan Esenboğa. A.g.g.

<sup>556</sup> Ümmü Burhan. A.g.g.

<sup>557</sup> Hülya Önal. A.g.t., s.50

bilen insanların azlığından şikâyet etmektedir.<sup>558</sup> Bugünkü süreçte ise işi özümsemiş, televizyonun dizisinin dramatik yapısının özelliklerini kavramış senaristler bulunmaktadır. Bu senaristler öylesine uzmanlaşmışlardır ki 60 dk.lık olayları 90 dk.da anlatmayı başarmaktadırlar(!) Ancak kanalların *prime-timed*a yayınlanmak üzere artan yerli dizi talepleri karşısında senaristlerin sayısı yetersiz kalmaktadır. Bu ihtiyacı fark eden kimi kurumların senaristlik kursları açtığı gözlenmiştir. Senaryoyla ilgili bir nokta da sektörün dinamik yapısı ve dizilerin yayın hayatı uzunluğu nedeniyle senaristin ya da yazım ekibi elemanlarının değişebilmesidir. Bu değişiklik dizinin yapısına doğrudan yansımaktadır.

Senaryo sürecinin önemli bir parçasını oluşturmakla beraber yerli dizilerde aksayan bir noktada karakterlerdir. Senaryonun tümünde olduğu gibi karakterler söz konusu olduğunda da çeşitli müdahaleler yaşanmaktadır. Akçay, “*Bir hikâyeye on kafadan karakter eklenebiliyor.*” biçiminde dile getirdiği sorunun diğer yönünü ise karakterlerin gerçekliği oluşturmaktadır. Akçay, yerli dizilerdeki karakterle ilgili şu görüşleri paylaşmaktadır:

*“Ara karakterleri istemiyor. Biz onu kötü yapmak zorunda kaldık. Ana karakterin mazlum ve pürüpak olması lazım. Çok içselleştiriyor, aileden biri sayıyor. Zaafa düştüğünü görmek istemiyor. Gerçek insanlar yazmıyoruz androidler yazıyoruz. Bir iyi, bir kötü. İçinde insaniyet kırıntısı yok. Neden kötü olduğu belli değil. Gerçek hayata benzeyince karakteri yazman daha kolay oluyor.”<sup>559</sup>*

Benzer biçimde karakterin kimliği, eğitimi gibi geçmişiyile ilgili bilgilerin verilmediğini dile getiren Esenboğa da karakterin sığ oluşuna dikkat çekmektedir. Karakterden ziyade olayın ön plana çıktığı yerli dizilerde insanın başına gelmeyen kalmadığından şikâyet etmektedir. Olaya bağlı senaryonun tercih edilmesini eleştiren Esenboğa şu öneride bulunmaktadır: “*Malzeme insan olmalı. Büyük olaylara gerek kalmadan herkesin yaşayabileceği olaylar verebiliriz. Olayın sonu yok.*”<sup>560</sup>

Karakteri canlandıran kişinin de etkisinin altını çizen Akçay, oyuncunun bazen her şeyi değiştirebildiğini söylemektedir.<sup>561</sup> Öte yandan Turgut ise magazin

---

<sup>558</sup> Hüseyin Kuzu. (Der. Süleymâ Murat Dinçer.). “Sinemada Kurumlaşma, Tarihi Yazan Gizli Eller ve Zayıf Halka”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996, s.274-275

<sup>559</sup> Deniz Akçay. A.g.g.

<sup>560</sup> Nursan Esenboğa. A.g.g.

<sup>561</sup> Akçay bu konuda senaryosunu yazdığı Büyük Yalan dizisinde “Ethem” karakterini canlandıran Halil Ergün örneğini vermektedir. Senaryoyu yazarken Ergün’ün baskın kişiliğini göz önünde bulundurmamak zorunda kaldığını söylemektedir. Deniz Akçay. A.g.g.

programlarında yansıtılan imajlar nedeniyle dizi oyuncularının gerçekliklerini kaybettiklerini iddia etmektedir.<sup>562</sup>

Yerli dizilerin üç önemli kişisinden biri olan yönetmenle ilgili de çeşitli sorunlar gündeme gelmektedir. Esenboğa televizyon dizilerinde yönetmenin işlevinin sınırlandırıldığına ve yapımcılar ile kanal yöneticilerinin yönetmen üzerinde baskı kurduğuna vurgu yapmaktadır. Bu nedenle sadece yazılanı çeken teknik yönetmenlerin tercih edildiğinden yakınan Esenboğa, görüşlerini şöyle açıklamaktadır: “Televizyon sektöründe şöyle bir anlayış var, proje her şeydir, senaryo her şeydir diye. Tabi ki çok önemli çok iyi senaryo, bir proje olması ama tek başına hiç bir şeydir. O sette yönetmenin şekillendirdiği bir iştir. (...) Oyuncuyla, yönetmenle, bu kolektif bir iştir.”<sup>563</sup> Benzer biçimde projenin bütününe müdahale etmesinin söz konusu olmadığını söyleyen Celen ise sahneye ilişkin kendine ait birçok değişiklik yapabildiğini eklemektedir. Projeye ilgili görüşlerini de “Tutması için fikirlerimi söylerim. Hızı ve temposuyla ilgili tavsiyelerde bulunurum.” biçiminde paylaştığını anlatmaktadır.<sup>564</sup>

Kuşkusuz süre sorunu dizi yönetmenini en çok zorlayan etkidir. Celen bu işte artık mantığın değil etkinin önemli olduğunun altını çizmekte, bu yoğun tempunun işe karşı sempatinin yitirilmesine neden olduğunu belirtmektedir. Sürekli problem çözmek ve anlatım dilinden taviz vermek zorunda kaldığından şikâyet eden Celen, süreci kendi açısından şöyle açıklamaktadır: “Ben sahneyi alıp okuduğumda en kolay en çabuk nasıl çekerimi düşünüyorum. Ve öyle çekiyorum. Birkaç tane hoşlaştığım sahne olduğu zaman onlara biraz ilgi gösteriyorum.”<sup>565</sup> Zor çalışma koşullarını anlatan Burhan da bu işi yürütebilmek için dizi yönetmenlerinin belli niteliklere sahip olması gerektiğini savunmaktadır: “Hızlı düşünmeyi, hızlı hareket etmeyi, (...) sinirlerinin inanılmaz sağlam olmasını gerektiriyor.”<sup>566</sup>

Yönetmenin kontrolü altında olması nedeniyle dizilerde baş gösteren mekân, oyunculuk ve kurguyla ilgili çeşitli sorunlar söz konusudur. Özellikle İstanbul’da çekim yapmanın çok zor olduğu pek çok kişi tarafından dile getirilmiştir. Çevre sakinleri de artık adım başı dizi setiyle karşılaşılan İstanbul’da bu durumu hoş

---

<sup>562</sup> Faruk Turgut. A.g.g.

<sup>563</sup> Nursan Esenboğa. A.g.g.

<sup>564</sup> Sadullah Celen. A.g.g.

<sup>565</sup> Sadullah Celen. A.g.g.

<sup>566</sup> Ümmü Burhan. A.g.g.

karşılammamakta, mekânlar çekim için kira talep etmektedir.<sup>567</sup> Bu bağlamda maliyetin azaltılmasına yönelik olarak iç mekânlar tercih edilmektedir.<sup>568</sup> Konuyla ilgili, tren garında yapılacak bir çekimden örnek veren Celen, kısıtlı sürede çekim yapmanın ve seti kontrol altında tutmanın zorluğunu aktarmaktadır.<sup>569</sup> Diğer taraftan yerli dizilerde rol alan oyuncular da işin bir başka yönünü oluşturmaktadır. Bir yandan oyuncuların dizi estetiğini kavrayamaması bir yandan da haftalık bölüm yetiştirilmesi oyuncu yönetiminde aksaklıklara neden olmaktadır: *“Tiyatrodan gelen oyuncular objektif bilmiyorlar. İlk iki bölüm nerede duracaklarını anlatıyorum.(...) Oyuncuyla da ilgilenemiyorsun zamanın yok. 5 kişilik bir sahne de sen şurda şunu yap dediğin anda iş bitmez. Temposu, ritmi, kalitesi sana öyle bir şans tanımıyor.”* İstisnai örnekler dışında görüntü düzenlemelerine de yeterince zaman ayıramamaktadır dolayısıyla özensiz ve sıradan bir aydınlatma yerli dizi estetiğine egemen olmuştur.<sup>570</sup> Türkiye’de diğer ülkelerden farklı olarak yönetmenin kurgu aşamasında bulunması ise yoğun tempo nedeniyle değişmiştir. Zaman darlığından kurguya yetişemediğini anlatan Burhan, bunu bol malzeme çekerek ve çekim esnasında aldığı notları kurgucuya göndererek aşmaya çalıştığını dile getirmektedir. Montajlanmış kaseti de izlediğini belirten yönetmen, yapımcısı Tomris Giritlioğlu’nun kurgunun başında yer aldığını eklemektedir.<sup>571</sup> Celen ise dizilerde özellikle zaman ve mekân konusunda su yüzüne çıkan mantık hatalarına değinmektedir. Yönetmenliği her şeye rağmen keyifli, kendine ait bir dünya yaratabildiğin bir iş olarak niteleyen Celen, içinde bulunduğu durumu ise *“kendi potansiyelinin altında çalışmak zorunda olduğun bir süreç”* biçiminde değerlendirmektedir.<sup>572</sup> Bu bağlamda dizi yönetmenlerinin çoğu sinema filmi çekmek isteklerini dile getirirlerken, dizilerin yönetmen açısından önemli bir pratik alanı yarattığına dikkat çekmektedirler. Ancak bu pratiğin niteliğinin son derece önemli olduğu zira dizi estetiğinin film estetiğinden farklı yönlerinin bulunduğu da vurgu yapmaktadırlar.<sup>573</sup> Celen dizi film estetiğinin yönetmenin genlerine işlediğini insanın bundan kurtulmadan film çekmesini kabul

---

<sup>567</sup> Ümmü Burhan. A.g.g.

<sup>568</sup> Abdülhalik Çimen. A.g.t., s.137

<sup>569</sup> Sadullah Celen. A.g.g.

<sup>570</sup> Çakmakçı, zaman darlığının kimileri için bahane olduğunu ileri sürmektedir. Aytekin Çakmakçı. – Görüntü Yönetmeni– Yaşar Üniversitesi. **Söyleşi ve Işık Atölyesi Çalışması**, İzmir, 2-3 Mayıs 2011

<sup>571</sup> Ümmü Burhan. A.g.g.

<sup>572</sup> Sadullah Celen. A.g.g.

<sup>573</sup> Ümmü Burhan. A.g.g. / Kudret Sabancı. A.g.g.

etmeyeceğini söylemektedir.<sup>574</sup> Zira kalitenin aranmadığı televizyon dizilerindeki sürecin bugün pek çok sinema filmine de yansıdığı görülmektedir.

Yerli diziler kuşkusuz binlerce insanın ekmek kapısı olmuş önemli sektörlerden biridir. Buna karşın çalışma koşullarının ağırlığı ve iş güvencesinin olmayışı bu alanda çalışan emekçileri zora sokmaktadır. Dizi süresinin uzunluğu haftada bir bölüm yetiştirme kaygısıyla birleşmekte bu da dizi çalışanlarının omzuna önemli bir sorumluluk yüklemektedir. Yoğun stres altında çalışmak zorunda olan senaristinden set çalışanına, ışıkçısından oyuncusuna, kostümcüsünden dekorcusuna, kameramanından yönetmenine kadar tüm yapım ekibi çekimleri oldukça zor şartlarda gerçekleştirmektedirler. Günlük 18 saate kadar çıkan çalışma saatleriyle setlerin uygun olmayan koşullarında gece-gündüz tatil ayrımı yapmadan, yağmur çamur demeden çalışmak zorunda kalmaktadırlar.\* Bunlara ek olarak setlerin koşulları da uluslararası standartların oldukça uzağındadır.\*\* İş güvenliğinin olmadığı bu ortamlarda meydana gelen iş kazaları zaman zaman basına da haber olmaktadır.<sup>575</sup> Öte yandan çalışanların iş güvenliği olmadığı gibi iş güvencesi de yoktur. Sektör çalışanlarının haklarını güvence altına alan yasal düzenlemeler olmasına karşın bu haklar açıkça hiçe sayılmaktadır.\*\*\* Birçok dizi emekçisi herhangi bir sosyal güvencesi olmadan çalışmak zorundadır. Hatta birçoğu çalışma saatlerini ve çalışma koşullarını belirleyen, iş tanımını yapan, ücretin ne olduğunu ve ne zaman ödeme

---

<sup>574</sup> Sadullah Celen. A.g.g.

\* Sette görev almamasına karşın kurguda çalışanlar için benzer çalışma koşulları söz konusudur. Çoğu dizinin post prodüksiyonunun yayından ancak bir gün önce bitirilip teslim edilebildiğini söyleyen Dönmez, kurgucuların üç dört gün üst üste uykusuz çalışmak zorunda kaldıklarını anlatmaktadır. Emrah Dönmez. “Yapımcım Bana Yastık Al”. **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:3, Ocak 2008, s.34

\*\* Fatma Tulum, bu koşulların kadın çalışanlar açısından bir kat daha zor olduğunu belirtmekte, setlere egemen olan cinsiyetçi işbölümüne de dikkat çekmektedir. Fatma Tulum. “Neden Dizilerde Bile Kadın Olmak Zor”. **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:4, Şubat-Mart 2008, s.8 / Tacizin de setlerde oldukça yaygın olduğu kadın çalışanlar tarafından dile getirilmektedir. Vildan Özlem Şenözlü. “Annem Dizisinin Setinden” (Röp.) **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:3, Ocak 2008, s.41

<sup>575</sup> 27 Eylül 2005 Affet Beni: “Dizi setinde korkunç kaza!.. Başrol oyuncusu öldü, 2 oyuncu ile 3 teknik ekip çalışanı yaralandı” <http://www.habervitrini.com/haber.asp?id=190678> / 11 Ağustos 2007 Kavak Yelleri: “Kavak yelleri dizi setinde kaza” <http://www.izafet.com/guncel-olaylar/139057-kavak-yelleri-dizi-setinde-kaza.html> / 24 Kasım 2009 ES ES: “Dizi setinde kaza: ‘ES-ES’ adlı dizide görevli iki ışık teknisyeni, elektrik akımına kapılarak yaralandı.” <http://www.ensonhaber.com/magazin/241415/dizi-setinde-kaza.html> / 6 Nisan 2010 Melekler Korusun: “Dizi setinde kaza şoku! Melekler Korusun ekibini üzen olay!” <http://www.medyafaresi.com/haber/38888/magazin-dizi-setinde-kaza-soku-melekler-korusun-ekibini-uzenolay.html> / 12 Haziran 2010 Gönülçelen: “Dizi Setinde Korkutan Kaza” <http://www.stargazete.com/guncel/dizi-setinde-korkutan-kaza-haber-269082.htm> E.T: 01.05.2011

\*\*\* Dizi sektöründe çalışanlar 4857 sayılı İş Kanunu’na tabidirler. Yasaya göre çalışanların haftada en fazla 45, yılda ise en fazla 270 saat çalıştırılabilecekleri öngörülmüştür. Utku Keleşoğlu. “Çalışma Süreleri”. **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:3, Ocak 2008, s.35

yapılacağını gösteren yazılı bir sözleşme olmaksızın çalışmaktadırlar.<sup>576</sup> Ücretini zamanında ve tam alabilen çalışanlar için de bu parayı harcayacakları bir zaman kalmamaktadır. Böyle bir ortamda daha kaliteli üretim adına gereken entelektüel gelişimi bırakın\*, aslında yoğun dikkat ve titizlik gerektiren bu işte çalışanlar uyumaya ancak vakit bulmaktadırlar. İşsizlik oranının oldukça yüksek olduğu Türkiye’de, tüm olumsuz koşullara karşın çalışanlar işlerini kaybetme riskini göze alamamaktadırlar. Dizi çalışanları bu konuya dikkat çekmek amacıyla 2010 Aralık ayı içinde düzenledikleri eylemle bir araya gelmişlerdir. “Yerli Dizi Yersiz Uzun” adlı eylemle hem uzun hem de ağır çalışma koşullarını protesto etmişler, seslerini duyurmaya çalışmışlardır.\*\* Yerli dizi çalışanlarının sorunları kapsamında sendikasızlık da dikkat çekici bir başlıktır. Zira çalışanların birçoğu işkollarındaki sendikalara üye olmadıkları gibi, bazıları sendikanın varlığından bile habersizdir. Bu nedenle özellikle 1980 sonrası sendikaların işlevsizleştirilmesiyle büyük darbe alan sendikacılık, bu alanda da etkin bir direnç gösterme gücünden yoksundur.\*\*\*

Yerli dizilerle ilgili yasal boşluklar yalnızca çalışanlar açısından olumsuzluklar ve eksiklikler içermemektedir. Türkiye’deki yasal mevzuat, televizyon kuruluşları karşısında yapım şirketlerinin elini kolunu bağlamaktadır. Televizyon kuruluşları da program türlerini ve içeriklerini ekonomik olarak bağımlı oldukları reklam verenlerin istekleri doğrultusunda planladıkları için, sektörün ipleri aslında bu kuruluşlardadır. Çalışma kapsamında görüşülen yapımcıların birleştikleri nokta, yapım şirketlerinin yeni bir dizinin tüm riskini tek başına üsteleniyor olmasıdır. Buna karşın yapımın mülkiyet hakları yayıncı kuruluşa devredilmektedir. Dolayısıyla tutmayan bir dizinin –ki televizyon kanalının tek taraflı fesh hakkı vardır- tüm zarar o zamana kadarki

<sup>576</sup> Utku Keleşoğlu. “Takım Sözleşmesine Evet”. **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:2, Aralık 2007, s.30

\* Örneğin Celen “*Kendini yenileyemiyorsun, kitap okuyamıyorsun.*” diyerek bu konudaki sıkıntısını ortaya koymaktadır. Sadullah Celen. A.g.g.

\*\* 24 Aralık 2010 tarihinde gerçekleştirilen eylem basında şöyle yer almıştır: “*Senarist, yönetmen ve oyuncuların oluşan bir grup, dizi sürelerinin indirilmesi ve setlerdeki çalışma koşullarının iyileştirilmesi istemiyle eylem yaptı.*” <http://www.stargazete.com/guncel/taksim-de-yerli-dizi-yersiz-uzun-eylemi-haber-318483.htm> E.T: 01.05.2011

\*\*\* Bu konuda verilebilecek ilk örnek, Amerika’da 5 Kasım 2007’de senaristlerin başlattığı eylemdir. Bir süre senaryo yazmayı durdurarak yürüttükleri grevi 13 Şubat 2008’de sona erdiren American Writers’ Guild (Amerikan Senaryo Yazarları Birliği) üyeleri sonunda bazı haklar elde etmeyi başarmışlardır. Diğer bir örnek ise Türkiye’de yaşanan ve maalesef bir istisna olarak kalan bir olaydır. Bıçak Sırtı adlı dizi oyuncularından Mehmet Günsür, Nejat İşler ve Fikret Kuşkan’ın dizi bölümlerinin 90dk. olmasına tepkileri karşısında bu oyuncuların işi bırakma riskini göze alamayan yayıncı kuruluş ve yapımcının onayıyla dizinin süresini 65dk.da tutulmuştur. Ahmet Keskin “90 Dakika mı, Kölelik mi Yahut İnsanlık Dışı Yaşama Mahkumiyet mi?” **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:5, Nisan 2008, s.7

yatırımı yapan yapım şirketinin üstüne kalırken televizyon kuruluşu bu işten en az zararlar çıkararak başka bir projeyi değerlendirmeye almaktadır. Dizinin başarılı olması durumunda ise yapım şirketleri yapım maliyetlerini çıkardıkları yaklaşık 13 bölümden sonra kâr edebilirken, yüksek reytingli bu dizinin reklam aralarını satan televizyon kuruluşu aslan payını almaktadır.<sup>577</sup>

Türkiye’de radyo ve televizyonların yayınlarını düzenleyen kurum olarak Radyo ve Televizyon Üst Kurulu, diğer televizyon programları gibi dizi yayınlarını da denetleyen ve gerekli gördüğü durumlarda cezai yaptırımlar uygulayabilen bir kurumdur. RTÜK bir tür geri bildirim olarak değerlendirilebilecek izleyici şikâyet hattı ve elektronik posta hizmeti sunmaktadır. Bu kapsamda RTÜK’e yapılan şikâyetlerin önemli bir bölümünü yerli dizilerle ilgili şikâyetler oluşturmaktadır.<sup>578</sup> Yine bir devlet kurumu olarak BDDK ve TMSF de kimi medya kuruluşlarının denetimini geçici olarak üstlendikleri için televizyon kuruluşlarının yayın politikaları üzerinde söz sahibi olmuştur.<sup>579</sup> Elbette yerli diziler bu süreçten bağımsız düşünülemez. Televizyon kuruluşlarının kimi zaman kendi aralarında yaptıkları anlaşmalar da dizi sektöründeki dinamiklere yön vermektedir. Örneğin Kanal D, ShowTV ve ATV’nin yöneticilerinin 2005 Mart ayından itibaren uygulamaya konmak üzere bir prensip kararı aldıkları ve bu doğrultuda *prime-timed*a üst üste dizi yayınlamaktan vazgeçerek *reality-show*lara yönelecekleri haberi basında yer bulmuştur. Bu tip anlaşmalara bazı dönemlerde RTÜK de taraf olmakta, televizyon kuruluşlarıyla yapılan görüşmelerde çeşitli önerilerde bulunmaktadır. Yerli dizilerde

<sup>577</sup> Faruk Turgut. A.g.g. / Uğur Atukman. A.g.g. / Murat Çiçek A.g.g.

<sup>578</sup> RTÜK’e yapılan şikâyetlerde 2010 yılı rakamlarına göre ilk sıraları yerli diziler almaktadır. Diğer program türlerine yönelik şikâyetlerin azalma eğilimi göstermesine karşılık dizilerle ilgili şikâyetlerin iki katına çıktığı belirtilmektedir. En çok şikâyet edilen diziler arasında Aşk-ı Memnu, Melekler Korusun ve Türk Mahı adlı yerli diziler bulunmaktadır. 07 Ağustos 2010 tarihli “Hem Çok İzledik Hem De En Çok Onu Şikâyet Ettik...” başlıklı haberden. [http://www.habervitrini.com/hem\\_cok\\_izledik\\_hem\\_de\\_en\\_cok\\_onu\\_sikayet\\_ettik-477697.html](http://www.habervitrini.com/hem_cok_izledik_hem_de_en_cok_onu_sikayet_ettik-477697.html) E.T: 01.05.2011

<sup>579</sup> Koçer, konuyla ilgili şu bilgileri paylaşmaktadır: “Bankacılık Düzenleme ve Denetleme Kurumu (BDDK) medya gruplarının bankacılık sektöründe yatırımları olması nedeni ile Türkiye’de televizyon örgütsel alanında önemli bir aktördür. Bankalar Kanunu’nda yapılan değişiklik ile Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu’na, batan bankaların sahiplerinin şirketlerine el koyma yetkisi verilmiştir. 31 Ağustos 2000 yılında kurulan BDDK ile Merkez Bankası ve Hazine müsteşarlığı arasında imzalanan bir protokolle Merkez Bankası ve Hazine’nin bankacılıkla ilgili yetkileri ve TMSF’de bulunan batık bankaların yönetimi BDDK’ya devredilmiştir. BDDK’nın kurulması ve daha öncesinden başlayan bankalara devlet tarafından el konularak Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu (TMSF)’na devredilmesi sonucunda medya şirketlerine el konulması büyük medya devlerinin çöküşünü hızlandırmıştır. Bu durum medya alanında yeni güç dengeleri oluşturmuştur. Devlet, BDDK ve TMSF gibi düzenleyici kurumların müdahaleleri sonucunda medya alanında baskın aktörlerden biri haline gelmiştir.” Sevim Koçer. A.g.t., s.83

mafya karakterlerinin artmasıyla ilgili düzenlenen toplantı buna örnek verilebilir.<sup>580</sup> Bazen devletin yüksek kademelerinden de müdahaleler yapıldığı gözlenmektedir. Örneğin Muhteşem Yüzyıl dizisi için Başbakan Erdoğan “*Böyle bir filmi sadece geçmişe hakaret, bir saygısızlık, geçmişimizi ülkedeki genç kuşaklara olumsuz gösterme gayreti olarak görüyorum ve doğru bulmuyorum.*” yorumunda bulunmaktadır.<sup>581</sup> Ayrıca bir grup milletvekili Ocak 2011’de meclise diziyle ilgili gensoru önergesi vermiştir. Bir yanıyla dizilerin toplumsalla yakın ilişkisini gösteren bu müdahaleler, yerli dizilerin algılanışıyla ilgili önemli ipuçları taşımaktadır. Sayıları sınırlı olmakla beraber çeşitli sivil toplum kuruluşlarının ve izleyicilerin de dizilerle ilgili protestoları da yaşanmış, ancak bu eylemler geniş katılımlı ve uzun süreli olamamıştır.<sup>582</sup>

Yerli diziler, Türkiye’de büyük bir çoğunluğun yaşantısında önemli bir yer işgal eden bir konudur. Türkiye’de insanlar dizi karakterleriyle adeta bir bağ kurmakta, günlük planlarını dizi saatlerine göre ayarlamaktadırlar. Bir etkinlik bir insanın hayatında kapladığı zamana ve niteliğe göre önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, ulusal kanallarda her gün en az bir yerli diziyi takip eden bir izleyicinin genellikle kişinin kendine ayırdığı bir zaman dilimi olan akşam saatlerinin 2,5-3 saatini bu programı izleyerek geçirdiği göz önünde bulundurulduğunda durum, çok da şaşırtıcı durmamaktadır. Çelenk’in, “*televizyonun gerçeğin ikamesi*”<sup>583</sup> tespiti yerli diziler özelinde değerlendirildiğinde benzer bir tabloyla karşılaşılmaktadır. Türkiye’de yerli dizilerle ilgili yanlış bir gerçeklik algısı bulunmaktadır.\* Dizi

<sup>580</sup> “TV’de asıl gösteri şimdi başlıyor.” başlıklı haberdan. (<http://www.milliyet.com.tr/tvde-asil-gosteri-simdi-basliyor/pazar/haberdetayarsiv/29.10.2010/102285/default.htm>) E.T:1.5.2011

<sup>581</sup> <http://www.magazinsohbet.com/dizi/basbakanin-muhtesem-yuzyil-yorumu.html> E.T: 24.05.2011

<sup>582</sup> 2007’de başlatılan “**Temiz Ekran Kampanyası**” bu tarz protestolara örnek verilebilir.

<http://www.milliyet.com.tr/2007/03/15/ege/ege08.html> E.T: 01.05.2011

<sup>583</sup> Sevilay Çelenk. A.g.y., s.16

\* Bu bağlamda yerli dizilerle gerçeklik ilişkisinde Neale’nin yaklaşımına burada yer vermek gerekmektedir. Neale oldukça karışık bir kavram olan gerçekçilik ile “egemen kültürün öyle olduğuna inandığı” arasında bir ayırım yapmakta ve bu özellikle kurmacada söz konusu olan ikinci kavramı gerçeğe benzerlik (*verisimilitude*) olarak adlandırmaktadır. Bir sonraki adımda Neale, gerçeğe benzerliği de ikiye ayırmakta ve bunları türsel gerçeğe benzerlik (*generic verisimilitude*) ile kültürel gerçeğe benzerlik (*cultural verisimilitude*) biçiminde ifade etmektedir. Türsel gerçeğe benzerlik, kurmacalardaki temsilin türün saymacaları içinde kalmak koşuluyla kabul görmesidir. Örneğin yerli dizilerde bir karakter başına gelen feci bir kazadan sağ kurtulabilir, kendisini tedavi eden doktora aşık olabilir, aynı gün zengin bir babası olduğu öğrenebilir ya da o güne kadar keşfedilmemiş bir yeteneği ortaya çıkabilir. Bunların hepsi Türkiye’deki bir yerli dizide rastlanabilecek ve izleyicinin de yadırgamayacağı kabul edeceği durumlar olarak bu kapsamda değerlendirilebilir. Öte yandan kültürel gerçeğe benzerlik daha çok normlara, geleneklere ve ortak duyulara gönderme yapan bir nitelik taşımaktadır. Örneğin bir aile dizisinde yer alan bir bayramlaşma sahnesi Türkiye’deki kültüre özgü



karakterleri gerçek kişilermiş gibi ölümlerinin ardından cenaze namazı kılınmakta (Kurtlar Vadisi'nde Çakır), anne rolünü canlandıran bir oyuncu (Çocuklar Duymasın-Meltem) yılın annesi ödülünü almaktadır. Dizilerin ortaya attığı sorular gerçek birer tartışma gibi uzun süre gündemi meşgul etmekte (Binbir Gece-ahlâksızlık mı fedakârlık mı?), oyuncular dizideki adlarıyla (Aşk-ı Memnu – Bihter&Behlül) anılmaktadır. Dizi setleri basılabilmekte (Hatırla Sevgili/Yaralı Yürek), kötü karakterleri canlandıran oyuncular (Yaprak Dökümü-Oğuz) sokakta dayak yiyebilmektedir. Bu durumu yaratan koşulları bir yandan izlerkitle bir yandan da yerli dizilerin üretim süreci açısından incelemek gerekmektedir. Türkiye'de dizi izleyicisi inanmaya hazır bir kitledir, inanmak istemeyen zaten ekran başına geçmemektedir. Dizilerin üretim sürecindeki aktörler ise izleyicide gerçeklik yanılsamasını besleyen taktikleri başarıyla uygulamaktadır. Dizi izleyicisi ekranda kendi hayatında bulamadığı şeyleri aramaktadır. Evlerinin rahat ve özel ortamında son derece masrafsız, kolay ve tehlikesiz bir biçimde yaşantısının eksiklerini tamamlamak, kendi sıkıntılarından kurtulmak, acı gerçeklerden kaçmak istemektedir. İzleyici kendi gerçekliğinin dışında bir dünya görmek amacındadır. Ancak bu dünyayı yine kendi dünyasına ait veriler, “gelenekler” üzerinden tanımlamaktadır. Böyle bir dünyayı onların ayaklarına getiren ise dizilerdir. (Başka amaçla televizyon izleyenler haber, belgesel, spor ya da kültür sanat programlarını tercih etmektedirler.) Bu bakımdan dizi üreticileri (yapım sürecine katılanlar ve kanal yöneticileri) izlerkitlenin aradığı dünyayı gerçek hayattan ayrıntılarla süsleyerek sunmaktadırlar. Yani televizyon dizisi gerçek olmayan ama gerçek parçalarıyla kurulduğu için gerçekmiş gibi görünen bir dünyadır. Birinci bölümde anılan Potter'ın “gerçeğe bir adım” (*next-step reality*) yaklaşımı yeniden hatırlanacak ve yerli dizilere uyarlanacak olursa izleyici, gerçeğe benzeyen ama ondan bir adım uzaklaştırılmış olanın beklentisi içindedir. Bu bağlamda bu beklentinin farkında olan dizi üreticileri dizileri gerçekmiş gibi tasarlamaktadırlar zira sonuçta izleyiciyi diziyeye bağlayan bu yanılsamadır. İzleyici ekranda gördüğü dünyada kendi gerçekliğine dair izler

---

bir davranış biçimi olduğundan gerçeklik duygusunu artırırken, bu tarz bir dizide Şükran günü yemeği ya da Cadılar Bayramı gibi özel günlere yer verilmesi, dizinin izleyici açısından gerçekliğini azaltan bir durumdur. Steve Neale'den aktaran; Christine Gledhill. (Ed.Stuart Hall). “Genre and Gender: The Case of Soap Opera”. **Representation Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage Publications, 2009, s.360-361

bulduğu ve izlediklerinin mümkün olduğunu düşündüğü oranda ona inanmaktadır. Buna inanan izleyici içinse yavaş yavaş gerçek dünyasıyla izlediği dünya arasındaki ayırım bulanıklaşmakta, ikisiyle ilgili algısı birbirine karışmaktadır. İzleyicinin algısındaki bu bulanıklık, Türkiye’deki yerli dizilerle ilgili süreçte kendini açıkça göstermektedir.

#### II. 4. Türkiye’de Yerli Televizyon Dizileri, Temsil Süreci ve Gerçeklik

Temsilin televizyonda işleyişiyle ilgili üçlü yapı önceki bölümlerde ele alınmıştı. Bu yapı benzer biçimde yerli televizyon dizilerine uygulanabilir. Bu durumda “*Kim temsil ediyor?*” sorusunun yanıtı dizi yapım şirketleri ile televizyon kanalları olurken, “*Temsil edilen ne?*” ve “*Nasıl temsil ediliyor?*” sorularının karşılığı için birer metin olarak yerli diziler incelenmektedir. Üçüncü soru “*İzleyiciler temsili nasıl anlıyor?*” ise çalışma kapsamı dışında bırakılmış olan yerli dizi izleyicileriyle ilgilidir. Televizyon ve temsil konusundaki çalışmalar, hem bu üçlü yapıya uygun hem de diğer televizyon eleştirilerine paralel biçimde izleyici, metin ve yapımcı odaklı olarak üç başlıkta toplanmaktadır.\* Tez kapsamında “*Kim temsil ediyor?*” sorusunun yanıtına yönelik olarak dizi üretim sürecinde yer alan aktörler ve bu sürece biçim veren etkenler ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise birer metin olarak ele alınan yerli dizilerin incelenmesinde karakter odaklı bir model kullanılacak ve temsil edilenin nasıl temsil edildiği sorusuna yanıt aranacaktır. Buraya geçmeden önce televizyon temsiliyle ilgili önemli bir odak noktası olan gerçeklik kavramı ve bu doğrultuda geliştirilen eleştirilere de değinmek gerekmektedir. Bignell, televizyon-temsil-gerçeklik bağlamında ortaya çıkan sorunların kaynağını, televizyonun, içinde bulunduğu kültür ve toplumun gerçek dünyasıyla bağlantısı olduğu varsayımına dayandırmaktadır.<sup>585</sup> Yani aslında televizyondaki herhangi bir temsil, televizyonun dışında varsaydığı bir gerçekliğe gönderme yapmaktır. Ancak bu varsayım televizyondaki temsilleri son derece sorunlu ve karmaşık hale getirmektedir. Bu tartışmayı derinleştirebilmek için televizyon-temsil-gerçeklik kapsamında yer verilen kimi kavramlara yakından

---

\* Tez kapsamına alınmadığı için, temsilin nasıl algılandığı üzerinde duran izleyici araştırmalarına yer verilmemiştir.

<sup>585</sup> Jonathan Bignell. A.g.y., s.218

bakmak ve bunları Türkiye'deki yerli diziler özelinde örneklerle açıklamak yararlı olacaktır.

Televizyonda temsil, sözcüğün hem betimleme (*depict*) hem de vekâlet etme (*stand in for*) karşılıklarına uygun biçimde incelenmektedir.<sup>586</sup> Ancak her iki kullanımı da yoğun biçimde eleştirilere maruz kalmaktadır. İlk anlama uygun olarak kullanıldığında ortaya çıkan sorun, televizyon görüntüsünün ikonik göstergelere\* dayanması ve bu nedenle temsilin gerçek hayattaki insanlara, nesnelere ve durumlara benzemesinden kaynaklanmaktadır.<sup>587</sup> Bir dönem televizyonu tanımlayan “gerçeğe açılan pencere” ya da “toplumun aynası” gibi kullanımlar bu benzerliğin bir sonucudur. Ancak bugün kabul gören yaklaşım, programın türü ister gerçeğe ister kurmacaya dayansın televizyon görüntülerinin, kamerasından ışığına, dekorundan oyuncusuna, kurgusundan, müziğine kadar bir seçimler dizisi sonucu ortaya konmuş birer yapıntı olduğudur. Dolayısıyla örneğin bir yerli dizide yer alan bir oda, aslında her ayrıntısı dekorcular tarafından düzenlenmiş, ışıkçılar tarafından aydınlatılmış, kameraman tarafından çerçevelenmiş bir oda görüntüsüdür. Bu bağlamda televizyonda temsil edilen her şey (bireyler, nesnelere, durumlar, ilişkiler, yaş, sınıf, değerler, milliyetçilik, din, politik duruş, cinsellik, şiddet, cinsiyet, ırk, vb.) için geçerli olan bu yapıntılık, bu temsillerin belli güçlerce kontrol edilmesini de gündeme getirmiştir. Güncel temsil çalışmaları kapsamında kabul gören televizyon temsiline gerçeği yansıtmadığı görüşünün yanısıra, televizyon temsiline gerçeğin çarpıtılmış bir hali olduğu da akademisyenlerce ortaya konmuştur. Bu bakımdan son dönem temsil araştırmalarında kullanılan göstergebilim ve söylem çözümlenmeleri yerli diziler söz konusu olduğunda da oldukça yararlı bilgiler sunmaktadır. Bu bağlamda yerli dizilerdeki görüntüler, görsel çözümlenmeyle düz anlamların dışındaki yan anlamların ve bu temsillerle yaratılan/sunulan mitlerin belirlenmesini sağlayacaktır. Bir sonraki noktada da bu temsillerin taşıdığı ideolojiler ortaya konabilecektir. Göstergebilim çözümlenmesine paralel biçimde izlenecek söylem çözümlenmesi, elde edilen bulguların tarihsel ve toplumsal bağlamının kurulmasının yanısıra bütün bu temsil sürecindeki güç ilişkilerinin açığa çıkarılmasında yardımcı

---

<sup>586</sup> Bernadette Casey ve dğ. **Television Studies The Key Concept**. London: Routledge, 2008, s.235

\* Peirce'ün göstergeyi ayırdığı üç kategoriden biri olan ikonda, gösteren ve gösterilen birbirine bir yönüyle benzemektedir. Dolayısıyla fotoğraf, sinema ve televizyondaki görüntüler, nesnelere görsel açıdan benzedikleri için büyük oranda ikon niteliği taşıyan göstergelerdir.

<sup>587</sup> Stuart Hall. A.g.y., s.20

olacaktır. Bir örnek üzerinden gidilecek olursa bir yerli dizideki kamu görevlisi, devlet görevinde çalışan bir insan olmanın yanında giyimiyle, tavırlarıyla, konuşmasıyla ve televizyona ait çeşitli teknik kodlarla (aydınlatma, kamera hareketleri, vb.) birçok yan anlamlarla yüklenebilir. Bunlar arasında memurların çok çalışan ama az kazanan, monoton işler yapan, sıkıcı ve kuralcı kişiler olduğuna dair mitler de bulunabilir. Sonuçta da bu temsil, memur olmayı olumsuzlayarak, memur yerine girişimci olmayı öğütleyen liberal bir ideolojiyi destekleyebilir.

Diğer taraftan temsilin, vekâlet etme anlamında kullanılmasında da çeşitli sorunlarla karşılaşmaktadır. Öncelikle televizyondaki temsilin hem çeşitlilik anlamında hem de oransal olarak gerçek hayattaki bir grubu temsil etmesi mümkün değildir. Dolayısıyla bu doğrultuda getirilen eleştiriler, genellikle insan özelindeki temsillere atfen kullanılan stereotip kavramı çevresinde toplanmaktadır. Televizyon anlatısında zamandan kazanmak amacıyla sık başvurulan bir yöntem olan stereotip, karakter oluşturmanın kısa ve ekonomik bir yoludur. O’Sullivan, stereotiplerin değişime direnen, aşağılayan ve dar anlam taşıyan bir yapısı olduğunu belirtmektedir.<sup>588</sup> Örneğin yerli dizilerde sık kullanılan bir anne stereotipinden söz edilebilir. Çocukları için her fedakârlığı göze alan, diğer erkeklerle ilişkilerine dikkat eden, cinselliğinin üstü örtülmüş, ağırbaşlı ve sevgi dolu bu stereotipin Türkiye’deki anneleri temsil etmesi elbette ki söz konusu değildir. Aslında yerli dizilerin yayın süresi karakterlerin geliştirilmesine izin verecek derecede uzundur. Ancak yerli dizilerin karakter yerine olay odaklı ilerlemesi maalesef dizinin ilk bölümünden itibaren kahramanların stereotip olarak sunulmasına neden olmaktadır. Stereotipler, izleyicinin algılamasını kolaylaştırmak adına karakterlerin özelliklerini belli kategorilere indirgemekte ve bu indirgenmiş algıyı doğallaştırmaktadır. Bu yönüyle son derece ideolojiktir. Yerli dizilerde genellikle ya “müzisyen/dansöz” ya da çiçekçi olarak konumlanmış, renkli kıyafetleri ve değişik konuşmalarıyla komik bir biçimde sunulan “çingene” stereotipi bu konuyu açıklayan bir örnektir. Bir yandan çingeneleri ötekileştiren bu stereotip, bir yönüyle de başka bir çingene temsilini ortadan kaldırarak bu imajı pekiştirmektedir. Stereotiple ilgili eleştiriler öylesine yoğunlaşmıştır ki dizi üreticileri buna karşı bir çözüm olarak “yumuşatılmış” (*psychologically rounded*) karakterler kullanma yoluna gitmişlerdir. Bu durumda da

---

<sup>588</sup> O’Sullivan ve diğerlerinden aktaran; Bernadette Casey ve dğ. A.g.y., s.268

ortaya kime göre yumuşatılmış sorusu çıkmaktadır.<sup>589</sup> Televizyon temsilinde bu olumsuz temsil\* tarzından olumluya\*\* doğru bir gidiş olduğu gözlenmektedir. Her ne kadar stereotip kavramı değişime dirençli bir yapı gösterse de değişen kültürel normlar ve beklentiler karşısında değişmek zorunda kalmaktadır. Casey ve arkadaşları son dönemlerde bu doğrultuda yapılan çalışmaların, stereotipleri kim üretir sorusuna yöneldiğini anlatmaktadırlar. Buradaki güç ilişkisi kimileri sessiz bırakırken, sadece bazılarına konuşma hakkı tanımaktadır.<sup>590</sup> Dolayısıyla temsille ilgili çalışmalarda neyin temsil edildiği sorusu, kimin temsil ettiği sorusundan bağımsız düşünülmemelidir. Bu güç ilişkisini değerlendiren İnal, televizyon metinleri için şu belirlemeyi yapmaktadır:

*“...var olan iktidar ilişkileri içinde dillendirilebilir olanın temsil edildiği metinlerdir, dillendirilebilir olanın dillendirilebilmesine, gerek endüstrinin gerekse izleyicinin beklentilerinin izin verdiği kadarıyla. (...) nelerin temsil edilebileceği yine bu kültürel yapı ve endüstrinin çıkarları ile sıkı sıkıya ilişkilidir.”<sup>591</sup>*

Bu süreç yerli diziler özelinde ele alındığında da neyin temsil edileceğine, ne kadar temsil edileceğine, nasıl temsil edileceğine karar verenler reyting sistemi bağlamında izleyiciden alınan dönüş ve reklam verenin görüşü doğrultusunda dizi yapım şirketi ve televizyon kanalı yöneticileridir. Yani temsil edilenler, onların temsil edilmesini istedikleri ya da izin verdikleridir.<sup>\*\*\*</sup>

Bir televizyon temsil biçimi olarak yerli dizilerdeki temsilin işleyişini anlamak genel olarak bireyin kendisini ve toplumu anlaması açısından son derece önemlidir. Zira televizyondaki temsil diğer televizyon temsilleriyle ve medyadaki diğer temsillerle bağlantılıdır.<sup>592</sup> Televizyonun çalışma amacı gerçekte temsil arasındaki mesafeyi ölçmek değil, uygulamalar çerçevesinde anlamların nasıl üretildiğini anlamaktır. Bu noktada belki de en önemli belirleme, gerçeğin temsille bir anlam kazanmasıdır. Tersinden söylenecek olursa temsil edilene kadar gerçeğin sabit bir

<sup>589</sup> Christine Gledhill. A.g.y., s.346

\* Burada kullanılan olumlu ve olumsuz temsil kavramlarından başka yetersiz temsil, aşırı temsil ve yanlış temsil gibi kavramlar da bulunmaktadır. Bernadette Casey ve dğ. A.g.y., s.235-236

\*\* “Olumlu stereotip” kullanımının iki tehlikesi bulunmaktadır. Bunlardan ilki anlatıyla ilgisine bakılmaksızın araya olumlu bir karakter sıkıştırmak anlamındaki tokenizm, diğeri ise stereotiplerin depolitize ve değersiz sunulmasıdır. Bernadette Casey ve dğ. A.g.y., s.271

<sup>590</sup> Bernadette Casey ve dğ. A.g.y., s. 236-237, 269

<sup>591</sup> Ayşe İnal. A.g.m., s. 267

<sup>\*\*\*</sup> Bu güç ilişkisi hegemonya kavramına kadar uzanmaktadır. Gramsci tarafından geliştirilen kavrama göre televizyon yönetici grubun düşünceleri doğrultusundaki görüşleri desteklemektedir. Bernadette Casey ve dğ. A.g.y., s.142-143

<sup>592</sup> Jonathan Bignell. A.g.y., s.238

anlamı yoktur. Dolayısıyla gerçeklik de temsil sürecinin bir parçasıdır. Gerçek denilen şey temsil sürecinin dışında değildir. Gerçeğin kurulması izleyicilerin temsili anlamlandırmasıyla eşzamanlıdır. Gerçek, her bir temsille yeniden kurulmaktadır.<sup>593</sup> Bir başka deyişle temsil gibi gerçekliği de insanlar kurmaktadır. Dolayısıyla temsil üzerine düşünmek aynı zamanda yaşadığımız gerçeklik üzerine düşünmek demektir ya da temsili sorgulamak gerçekliği sorgulamaktır.

---

<sup>593</sup> Bernadette Casey ve dğ. A.g.y., s.237-238

### **III. BÖLÜM: TÜRK TELEVİZYONLARINDAKİ ÖRNEK DİZİLERDE TOPLUMSAL TEMSİL**

Temsilin bir süreç olarak kabul edildiği bu çalışmada yerli dizilerdeki toplumsal temsil de bu bakış açısından değerlendirilmiştir. Temsil sürecinin “alıcı-üreten-ürün”den oluşan üçlü yapısına sadık kalınmakla birlikte temsili alıcı konumundaki yerli dizilerin izleyici kitlesi kapsam dışında bırakılmış, birer metin olarak yerli dizilere odaklanılmıştır. Güncel temsil çalışmaları doğrultusunda temsil edilen, temsilin üretiminden bağımsız ele alınmamaktadır. Bu nedenle yerli diziler bağlamında temsile biçim verenler televizyon kuruluşu yöneticileri, yapımcılar, yaratıcı ekip çalışanları ve elbette tüm üretim sürecinde belirleyici olan sektörel ve toplumsal dinamikler ilk iki bölümde ayrıntılı olarak incelenmiştir. Yine bu kapsamda Türkiye’de özellikle 2000 sonrası dönemde televizyon yayıncılığına damgasını vuran yerli dizilerle ilgili önerme sorularının bir kısmına ikinci bölümde yer alan çeşitli alt başlıklarda cevap verilmiştir. Üçüncü bölümde ise temsilin sonucunda ortaya çıkan ürün olarak yerli diziler birer metin olarak ele alınmıştır. Bu bölümde yerli dizilerde nasıl bir toplumsal temsilin ortaya konduğu araştırılmıştır. Bu temsilin var olan süreçlerle ilişkisi incelenerek temsile biçim veren etkilerle bağlantılandırılmıştır.

#### **III. 1. Yerli Televizyon Dizilerinde Toplumsal Temsili İnceleme Üzerine Karakter Bazlı Bir Model**

Tez kapsamında yerli dizilerdeki toplumsal temsili incelemek üzere yola çıkıldığından temsil çalışmalarında benimsenen çözümleme yöntemleri olarak göstergebilimsel çözümleme ve söylem çözümlemesinden yararlanılması uygun görülmüştür. Bu bağlamda incelemeye alınan evrenin büyüklüğü göz önüne alındığında örneklem olarak bazı dizilerin seçilmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır. İncelenen zaman aralığı olan 2000 ile 2010 yılları arasında Türk televizyonlarında yayımlanan yerli dizi sayısının 1000’in üzerinde olduğu öngörülmektedir. Türkiye’deki yerli dizi yayıncılığında reyting ölçümleri baz alındığından çalışma kapsamında belirlenen örneklem de bu ölçüt doğrultusunda oluşturulmuştur. Bu

bakımdan Türkiye’de yayın yapan ulusal televizyon kanalları içinden en yüksek izlenme oranına sahip ilk dört kanal seçilmiştir. Türkiye’de 1990’lara kadar yayın tekelini elinde bulundurması nedeniyle yerli dizi üretiminde de önemli bir yere sahip olan TRT, bugün reyting yarışından kopmuş olması nedeniyle kapsam dışında bırakılmıştır. Seçilen kanallar KanalD, ATV, ShowTV ve StarTV’dir. Adı geçen ulusal televizyon kanallarında yayınlanan yerli diziler taranmıştır. Yayınlanan yerli dizilerin konu bakımından çeşitli başlıklar altındaki kategorilerde toplandığı görülmektedir. 2000 sonrası yerli dizilerin konu bakımından dönem dizileri, aile ve mahalle dizileri, töre dizileri, durum komedileri, aksiyon/mafya dizileri, polisiye diziler, gençlik dizileri, sınıf çatışması/şehir hikâyeleri konulu diziler olarak çeşitli kategoriler altında gruplaştığı gözlenmektedir. Bu kategoriler içinden temsille ilgili incelemelerde karşılaştırmalara da zemin oluşturması bakımından dönem dizileri ve sınıf çatışması/şehir hikâyeleri konulu diziler seçilmiştir. Ayrıca dizilerin yayın hayatını sürdürmede ölçüt “reyting” olduğundan yüksek reyting yakalamış yerli diziler tercih edilmiştir. Buna paralel olarak seçilen dizilerin uzun soluklu ve gündem yaratan diziler olmasına özen gösterilmiştir. Her iki kategoriden dörder dizi seçilmiştir. İlk kategori olan dönem dizileri ele aldıkları döneme göre kronolojik bir sırayla Elveda Rumeli (1896), Kırık Kanatlar (1919), Hatırla Sevgili (1960), Çemberimde Gül Oya (1979) biçiminde ele alınmıştır. İkinci kategorideki diziler ise yayın yıllarına göre Bir İstanbul Masalı, Yabancı Damat, Haziran Gecesi ve Beyaz Gelincik olarak sıralanmıştır. Bu dizilerin yayınlandıkları kanallar ise KanalD ve ATV’dir. Adı geçen dizilerin yapım şirketlerinin benzer içerikte başka diziler de çekmiş/çekiyor olmaları da dizilerin seçiminde etkili olmuştur. Seçilen yerli dizilerin uzun yayın dönemleri nedeniyle ilk on bölümleri incelenmiş ancak gerekli görüldüğünde ilerleyen bölümlerdeki bilgilere de gönderme yapılmıştır. İncelemeye alınan yerli dizilerle ilgili çözümleme yönteminde karakter üzerinden gerçekleştirilecek bir yaklaşım benimsenmiştir.

Türkiye’de yerli dizilerdeki temsili inceleme konusunda karakter bazlı bir model son derece uygun düşmektedir. Öncelikle ev içi bir araç olan televizyonda başat çekim ölçeğinin yakın çekim olması televizyonda karaktere özel bir önem yüklemektedir. Televizyonun temel görsel unsurunun da insan olduğu pek çok



akademisyen tarafından paylaşılan bir görüştür.<sup>594</sup> Televizyonun küçük ekranı, görüntüde yer verilecek unsurların küçük ve ayrıntılı olarak sunulmasını engeller niteliktedir. Bu nedenle genel çekimler çoğunlukla mekânın ve ortamın tanıtılmasında kullanılmakta, çekimlerin büyük bölümü ise orta ve yakın çekimlerden oluşmaktadır. Yakın çekim, görüntülenen nesnenin ya da kişinin ekranı dolduracak büyüklükte görüntülediği, çevrenin etkisinin ve öneminin azaldığı bir ölçektir. Dolayısıyla anlatı, görsellikten ziyade insanlar arasındaki ilişkilere odaklanan ve diyaloglarla geliştirilen bir yapıya dayanmaktadır. Yerli dizi özelinde yaklaşıldığında ise karakterlerin diğer televizyon programlarına göre daha da fazla önem taşıdıkları kabul edilmektedir. Mutlu, dizilerin karakterlerine göre kategorilere ayrılmasını buna kanıt olarak sunarken, dizilerin başarı sırrını da devamlı karakterlerinde aramaktadır. Bu konuda görüşlerini, Paley'in izleyicinin düşgücünü, ilgisini, aklını çekecek olan karakterlerin iyi bir metnin, yönetimin, oyuncu kadrosunun, kostüm ve dekorların önünde olduğu yolundaki sözleriyle desteklemektedir.<sup>595</sup> Öte yandan karakterlere atfedilen bu önem, reyting ölçümlerinin değerlendirilmesinde daha açık hale gelmektedir. Zira dakika dakika izlenebilen reyting sonuçları hangi karakterin daha fazla izlendiğinin de ortaya konmasını sağlamaktadır. Yerli dizilerin olay örgüleri ve karakterler de bu doğrultuda geliştirilmektedir. Böylece karakterin ekranda görüldüğü süre içindeki reyting sonucu karakterin akıbetini doğrudan etkilemekte, kimi zaman diziden ayrılmasına kimi zaman da olay örgüsünde ağırlık kazanmasına yol açmaktadır. Avşar Yapım Genel Koordinatörü Murat Çiçek bu süreci şu sözleriyle ifade etmektedir:

*“Televizyonlar bu konuya çok dikkat ediyorlar. Hangi karakter daha çok izleniyor, o karakter ekrana gelince kanal değiştiriyor, kanal çok iyi takip ediyor. Yapımcıya bildiriyor. Karakter tutulduysa senaristleri öyle yönlendiriyorsun. Ters karakteri yavaş yavaş azaltıyorsun.”*

Türkiye'deki yerli dizi izleyicilerinin karakterlerle kurdukları ilişkiler de bu noktada önem kazanmaktadır. Tunalı, yerli izleyicinin karakterle bağının nakkal denilen masal anlatıcılara kadar dayandığını anlatmaktadır: *“Anlatıcılar birer gezgin kimliğiyle ortaya çıkıp, konakladıkları yerlerde hikâyelerini anlatırlar, izleyicinin merakını arttırıcı yöntemleri kullanıp hikâye içinde sevdikleri kahramanın ölmemesi*

---

<sup>594</sup> Sevilay Çelenk. A.g.y., s.93

<sup>595</sup> Erol Mutlu. (2008). A.g.y., s. 161

*için anlatıcıya para, inek, koyun gibi armağanlar verirler.*<sup>596</sup> Günümüz reyting sistemini andıran bu işleyiş, televizyon ekranından evlerine adeta birer konuk olarak giren karakterlerle izleyicinin ilişkisini açıklayan güzel bir örnektir. Bu noktada televizyon dizi izleyicisinin sinemadan farklı olarak karakterle özdeşleşmediğini de hatırlamak gerekmektedir. Bu ilişkiyi tanımlamada “duygusal katılım” (emotional involvement) kavramı daha uygun düşmektedir. Zira bir yanda yerli dizilerde benimsenen episodik anlatım öte yanda da çoğunlukla bölüklü\* bir yapı gösteren yerli dizilerin açık uçlu anlatısı izleyicinin karakterle özdeşleşmesini engellemektedir. Haftada bir *prime-time* yayın kuşağında 90 dk. izlenen bir karaktere izleyicinin yakınlık duymaması neredeyse kaçınılmazdır.\*\* Dolayısıyla kendisini karakterin yerine koyarak değil, onu bir yakını, bir komşusu, bir arkadaşı gibi kabul ederek izlemektedir.

Tezin temel savı olan yerleşik izleme alışkanlıklarıyla güncel dinamiklerin harmanlanmasından oluşan melez bir toplumsal temsilin egemen olduğu görüşünün sınanması bağlamında toplumsal temsili ortaya koymada karakterler üzerinden yapılacak bir çözümleme son derece elverişli olacaktır. Bu bakımdan seçilen yerli dizilerde karakterlerin tanıtıldığı ilk bölümleri (onar bölüm) incelenmiş, bu bölümlerde yer verilen ana karakterler ile özel durumları olan karakterler belirlenmiştir. Belirlenen karakterler önce göstergebilimsel çözümleme yönteminden yararlanılarak incelenmiştir. Bu kapsamda karakterlerin fiziksel, toplumsal ve psikolojik boyutları<sup>597</sup> hakkında bilgiler verilmesinin yanısıra karakterlerin televizyona özgü kodlar doğrultusunda da nasıl sunulduğu araştırılmıştır. Sözel, görsel ve akustik olmak üzere üç ana temel üzerinden çözümlemeler yapılmıştır.<sup>598</sup> Ayrıca elde edilen verilerin toplumsal ve tarihsel yapıyla bağlantısının kurulması için söylem çözümlemesinden yararlanılmıştır. Karakterlerin özelliklerinin ortaya konulmasında Foss’un önerdiği aşağıdaki yollar dikkate alınmıştır:

<sup>596</sup> Dilek Tunalı. A.g.y., s.114

\* Türkiye’deki yerli diziler durum ve aile/mahalle komedileri ile polisiye türler dışında ağırlıklı olarak bölüklü bir yapı göstermektedir.

\*\* Örneğin üç yıl süren bir dizinin her biri 90 dk. olan toplam 120 bölümü olduğu düşünüldüğünde, izleyicinin bu diziyi izlemek için 180 saat ayırması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bu süre, izleyicinin dizi karakterlerini tanıması, onların yaşantısıyla ilgili her şeyi öğrenmesi için yeterli bir zamandır.

<sup>597</sup> Bob Foss, dramatik yapımlardaki kişilerin fiziksel, toplumsal ve psikolojik olarak üç boyutu olduğunu belirtmektedir. Bob Foss. **Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**. Ankara: TRT Yayınları, 1994, 128

<sup>598</sup> Leah R. Van de Berg ve dğ. **Critical Approaches to Television**. New York: Houghton Mifflin Compnay, 2004, s.70-71

- “Hareket yoluyla (kişi ne yapmak istemektedir, nasıl yapmak istemektedir)
- Tepki yoluyla (kişi yeni durumlara ve başkalarının yaptıklarına nasıl tepki göstermektedir)
- Başkalarının tepkileri aracılığıyla
- Diyalog yoluyla (özellikle, kişi neleri söylememektedir, neleri saklamaktadır; kişinin konuşma tarzı, söyledikleri kadar önemlidir)
- Giysileri, görünüşü, belirgin davranış biçimleri yoluyla
- Eşya ilişkisi yoluyla
- Sahne ilişkisi yoluyla
- Başkalarının yaptıklarıyla karşıtlık yoluyla
- Ad yoluyla”<sup>599</sup>

Karakter çözümlemelerinden önce dizilerin genel yapısını anlamak üzere tablolar halinde verilen künye bilgileri ve konusu aktarılmıştır. Bunların yanısıra dizinin jeneriği ile görsel ve işitsel anlatısına ilişkin genel bilgilere de yer verilmiştir. Karakterler üzerinden kurulan temsiller, göstergebilimsel ve söylem çözümlemesine uygun biçimde açıklanmıştır. Bu çözümlemelerden yola çıkılarak toplumsal temsile ilişkin çözümlemeler, dizilerin üretimine biçim veren etkiler doğrultusunda ve özellikle Türkiye'nin 2000 sonrası geçirdiği toplumsal süreçlerle bağlantılı biçimde değerlendirilmiştir. Elde edilen tüm veriler ekonomi politik bir anlayışla yorumlanmıştır.

### III. 2. Görsel Tarih Yazma Tutkusu

2000 sonrası yerli dizi üretiminde dönem dizileri belirgin biçimde artmıştır. Sayısal artışın yanısıra bu diziler, reyting anlamında da başarılı olmakta ve birkaç yayın dönemi ekranlarda kalmayı başarmaktadır. Maliyeti yüksek yapımlar olan dizilerde ele alınan konuları bir dönem atmosferi içinde anlatmak kuşkusuz ek masraflar çıkarmaktadır. Buna karşın, dönem dizileri potansiyel reyting getirisi ve prestij açısından son yıllarda Türk televizyonlarının popüler dizi türlerinden biri olmuştur.

Türkiye’de ilk yerli dönem dizileri, TRT’nin tek kanal olduğu dönemlerde yapılmıştır. TRT’nin kamu yayıncılığının bir gereği olarak tarihi ve kültürel değerlerimizi tanıtmak amacıyla yapımına girişilmiştir. Bu dizilerde TRT’nin kamu kuruluşu olmanın çeşitli avantajlarını kullandığını da belirtmek gerekir. Bugün teknik kalitedeki gözle görünür yükselişe karşın, tarihi mekanların kullanımı dizi

<sup>599</sup> Bob Foss. A.g.y., s.130

yapımcılarının önündeki en önemli engellerdendir. Alptürk, dönem dizisi yapımında karşılaşılabilecek sorunları şöyle maddelemektedir: “*Tarihi binaların temini, harici sahnelerin temini, giysi, aksesuar, makyaj, oyuncu ve teknik eleman.*”<sup>600</sup> Bu alanda çalışan herkesin paylaştığı görüş, dönem dizisi çekmenin hem daha maliyetli hem de daha zor olduğu yönündedir. Göze alınan risk oldukça fazla olmasına karşın, Türk televizyonlarında bu taşın altına elini koyan yapımcılar ve televizyon kuruluşları vardır.

Türkiye’de tarih bilincinin, arşivlemenin, tarihsel dokuyu koruma anlayışının olmaması yapımın tüm aşamalarında önemli bir sorun olarak yapımcının karşısına çıkmaktadır. Özellikle tarihin görsel boyutta yansıtılması bağlamında, yaratıcı ekibi kısıtlayan, uğraştıran pek çok ayrıntı dizinin biçimsel özelliklerini belirlemektedir. Öte yandan dönem dizileri bugün yerli dizi piyasasında geçerli olan bazı beklentileri karşılama bakımından avantajlar da sağlamaktadır. Taranç’ın TRT’deki dönem dizilerini eleştirerek söylediği “*Tarihsel nitelikli popüler diziler, çevre düzenlemeleri ve kostüme niteliklerinden dolayı maliyet oranlarının yükselmesine neden oluyordu. (...) İzleyiciye nostaljik tatlar sunulurken, dekor ve kostümün ‘görkemi’ yönetmenleri gereksiz uzatmalara, yoğun genel çekimlere yönlendirmekteydi.*”<sup>601</sup> sözleri bugün her bölümde 90 dk.yı doldurmak zorunda olanların işine gelmektedir. Ancak dönem dizileriyle ilgili asıl sorun, içerikle ilgilidir. Son yıllardaki dönem dizileri TRT geleneğinin bir devamı gibi görünse de içerik anlamında TRT dizilerinden oldukça farklıdır. TRT yapımları için bile tereddütle söylenebilecek “insanları tarihsel olarak bilgilendirme” amacının, bugünkü yerli dönem dizileri için geçerli olduğunu düşünmek safdillik olur. Dönem dizileri de diğer yerli diziler gibi reyting amacıyla tasarlanmış birer yapımdır. Hatta insanların nostaljik duygularının sömürülmesi, tarihin tek yönlü aktarılması, sunulan kurmaca içeriğin gerçekmiş gibi algılanması bu dizileri diğer yerli dizilerden daha tehlikeli kılabilir. Kuşkusuz son dönem dizilerin Türkiye’de dizi üretimine ve genç nesillerin birtakım tarihi konularla tanıştırılmasına katkısı olmuştur. Ancak bu yapımların da diğer tüm medya içerikleri gibi üreticisinin dünya görüşü doğrultusunda yapılandırıldığı unutulmamalıdır.

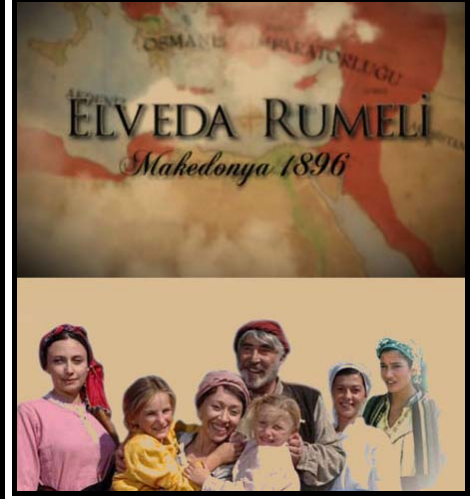
---

<sup>600</sup> Oskay Alptürk’ten aktaran; Ragıp Taranç. A.g.t., s.130

<sup>601</sup> Ragıp Taranç. A.g.t., s.125

### III. 2. 1. Elveda Rumeli

<b>Adı</b>	<b>Elveda Rumeli</b>
<b>Yapımevi</b>	Adam Film / ATV Serdar Akar, Tarkan
<b>Yapımcı</b>	Karlıdağ
<b>Yayın Yılı</b>	2007
<b>Yayıncı Kanal</b>	ATV
<b>Yayın Günü</b>	Pazartesi*
<b>Yayın Saati</b>	20:00
<b>Bölüm Sayısı</b>	83
<b>Yönetmen</b>	Serdar Akar / Doğan Ümit Karaca
<b>Senaryo</b>	Alican Yaraş, Özge Efendioğlu, Nuran Evren Şit, Ertan Saban
<b>Müzik</b>	Kemal Sahir Gürel, Erdal Güney
<b>Geçtiği Yıl</b>	1896
<b>Geçtiği Yer</b>	Makedonya
<b>Resmi Web Sitesi</b>	<a href="http://www.elvedarumeli.com">www.elvedarumeli.com</a>



**Dizinin Konusu:** Dizi, adını aldığı Rumeli\*\* olarak anılan Trakya ve Balkanlarda, Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemine rastlayan 1896'da geçmektedir. (İlerleyen sezonlarda on yıllık bir atlamayla 1907'de devam etmiştir.) Osmanlı İmparatorluğu'nun toprakları iyice küçülmüş, bu bölgelerde yaşayan farklı etnik ve dini kökenlere sahip Osmanlı vatandaşları arasında toplumsal kutuplaşmalar ve çatışmalar baş göstermiştir. Dizinin başında ana karakter Sütçü Ramiz'in izleyiciye seslenerek yaptığı bilgilendirmede bu döneme kadar bölge halklarının kendi dini ve kültürel gelenekleri doğrultusunda barış içinde yaşadıkları açıkça ifade edilmektedir. Bu noktada dizide bu düzenin bozulacağına ilk sinyali verilmektedir zira ilerleyen bölümlerde dini ve etnik çatışmalar hem kişisel boyutta hem de toplumsal boyutta anlatılmaktadır. Yine dizinin adında bulunan Elveda sözcüğü de Osmanlı'nın yavaş yavaş bu topraklardan çekileceğini öncelemektedir. Öte yandan II. Abdülhamit'in padişah olduğu bu yıllarda 1876'da ilk kez ilan edilen Meşrutiyet

\* Dizi, 29 Ekim'den itibaren Pazartesi'ye alınmıştır. İlk beş bölüm Perşembe günleri ekrana gelmiştir.

\*\* Rumeli, Rum ili sözcüklerinin birlikte söylenmesiyle oluşmuş, Bizans yani Doğu Roma halkına mensup kişileri tanımlayan "Rum"ların yaşadıkları yer anlamına gelmektedir. Ancak bugün Türkçe'de Rumeli nitelemesinden Müslüman Türkler'in Yunanistan, Bulgaristan ve Eski Yugoslavya topraklarında yaşadıkları bölge anlaşılmaktadır.

de kaldırılmıştır (1878). Bu dönem tarihte yoğun bir baskının yaşandığı “istibdat dönemi” olarak anılmaktadır. Ancak İttihat ve Terakki Cemiyeti altında örgütlenen aydınlar, bu süreçte Meşrutiyet’i yeniden ilan etmek için çabalamaktadır. Bu çabalar dizideki karakterler tarafından açıkça ifade olanağı bulmaktadır. Ayrıca dizide İstanbul’daki yönetim koşulları da aktarılmakta, birer tarihi figür olarak II. Abdülhamit ve Sadrazam Halil Rıfat Paşa, kimi komutanlar, İngiliz, Yunan, Rus elçileri de canlandırılmaktadır. Buna paralel olarak yer verilen karakterler ve olaylarla ilgili “gerçek olaylardan kurgulanmıştır” vb. bir uyarı veya bilgilendirme yapılmadığından dizinin gerçeklik etkisi de artmaktadır. Dizinin ilk bölümlerinde güldürü öğelerinin daha fazla olduğu gözlenmekteyken gerek dizinin sonraki bölümlerinde 70 dk.lık sürenin 90 dk.ya çıkması gerekse tarihsel olaylara, aksiyon ve savaş sahnelerine yer verilmesiyle beraber dramatik ağırlıklı olayların arttığı görülmektedir.

Dizide Makedonya’nın Pürsıçan kasabasına bağlı Feveran köyünde yaşayan Sütçü Ramiz ve ailesinin başından geçenler anlatılmaktadır.\* Son derece yoksul bir köy yaşantısı sürmekte olan Sütçü Ramiz ve ailesi her şeye rağmen, aile sıcaklığı ve dayanışması içinde mutlu bir yaşam sürmektedirler. Dizinin ana çatışması bu bölgede başlayan dini ve etnik ayrılıklar olsa da bu çatışmaları destekleyen pek çok yan olay örgüsü paralel biçimde sürdürülmektedir. Çeşitli bölümlerde birçok kez farklı etnik gruplara mensup çetelerin köy baskınları ve Osmanlı askerleriyle çatışmaları ya da Osmanlı-Yunan savaşı gibi olaylar bu ayrılığın doruk noktada ifade edildiği sahnelerdir. Diğer taraftan Ramiz’in beş kızından üçünün -biri yoksul bir terziyle, biri devletin aradığı İttihatçı bir kaçakla, biri de Hıristiyan bir öğretmenle olmak üzere- yaşadığı imkânsız aşklarla farklı çatışmalar da yansıtılmaktadır. İstibdat yönetimine karşı İttihatçılar’ın yürüttükleri etkinlikler de ilk bölümden itibaren ele alınan karşıtlıklardandır.

---

\* Elveda Rumeli’nin konusu Sholom Aleichem’in “Tevye ve Kızları” adlı romanından uyarlanmıştır. Ukrayna’da geçen romanda Tevye adlı bir sütçünün, Golde adlı dırdırcı bir karısı ve beş kızı vardır. Yoksul ama mutlu bir yaşam süren ailenin yaşantısı, kızların evlenme çağına gelmesiyle değişmeye başlamıştır. Yahudi olan Tevye’nin zengin kasap yerine fakir terziyi seçen ve Hıristiyan bir delikanlıya aşık olan kızları vardır. Romanda dizideki birçok karaktere aynen uyan bazen de uyarlanmış karakterler bulunmaktadır. Ayrıca yine benzer biçimde Tevye ve ailesi de yıllardır yaşadıkları yeri terk etmek zorunda kalmıştır. Eser “Damdaki Kemancı” adıyla müzikal olarak sahnelenmesinin yanısıra bir çok kereler sinemada uyarlanmıştır. Türk Sineması’nda ve Tiyatrosu’nda da oynanmış bir eserdir.

**Dizinin Jeneriği:** Jenerikte kullanılan müzik, dizinin temasına uygun olarak Rumeli ezgileri taşıyan, canlı, neşeli, hareketli bir parçadır. Rumeli çalgılarının seslerinin de ayırt edilebildiği enstrümantal ağırlıklı müzikte söz kullanılmamıştır, ancak bir bayan sesinin vokal yaptığı duyulmaktadır. Jenerikte görüntüler, uçuşan fotoğraflarla başlamaktadır. Bir dönem dizisine uygun biçimde fotoğraflar, anlatılan tarihe ilişkin bilgiler vermektedir. İlk fotoğraflardan birisi eski bir kapının anahtar deliğidir. Bu delik, taşıdığı tarihsel motiflerin yanısıra izleyicilerin geçmişe açılan kapıdan geçtiklerini de simgelemektedir. Bu sırada sarı renkte tasarlanmış oyuncu isimleri de görünmeye başlamıştır. İlk fotoğraflardan biri II. Abdülhamit'in ders kitaplarında sıklıkla rastlanan resmidir böylece dizinin Osmanlı'da istibdat döneminde geçtiği anlatılmaktadır. Uçuşan fotoğraflar bulutlarla çevrelenmiştir. Böylece izleyicide nostalji duygusu yaratılmaktadır. Zoomla yaklaşılan fotoğraflarda izleyici kendisine açılan kapılardan geçerek geçmişe bir yolculuk yapmaktadır. Fotoğraflar dışında Osmanlı'nın son dönemlerine ait arşiv görüntüleri de kullanılmıştır. Bu görüntülerde tarihi yapılar ile Osmanlı döneminde çeşitli kültürlerin yaşayışına ilişkin ayrıntılar yer almaktadır. Yine ellerinde dalgalanan Türk Bayrağı<sup>602</sup> taşıyan Osmanlı askerlerini gösteren bazı resimler de kullanılan görsel malzemelerdendir. Jeneriğin izleyen karelerinde ilk bölümlerde yer alan, dizinin geçtiği Makedon kasabasının ve ana karakterlerin durağan görüntülerine zoom yapılmış, sonra bu kareler hareketlendirilerek fotoğraflardaki zamanın yeniden canlandırıldığı ifade edilmiştir. Görüntülerde soluk renkler ve sarı tonlar tercih edilerek geçmiş vurgusu güçlendirilmiştir. Bu sırada fotoğrafların arkasında yer alan bir harita dikkat çekmektedir. Jeneriğin son görüntüleri dizinin ana mekânı olan köy evinin bulutlarla çevrelenmiş görüntüsüdür. Jenerik Osmanlı İmparatorluğu'nun kırmızı renkle belirlenmiş topraklarını gösteren yine bulutlarla soluklaştırılmış bir harita üzerine Elveda Rumeli Makedonya 1896 yazısının getirilmesiyle bitmektedir.

---

<sup>602</sup> Dizide kullanılan kırmızı zemin üzerine beyaz ay ve yıldızdan oluşan bayrak, Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi bayrağıyla geometrik ölçüleri dışında büyük benzerlik taşımaktadır. Ancak dizinin resmi websitesinde konuya ilişkin verilen bilgiler dizide anlatılan dönemde bu bayrağın kullanıldığı yönündedir. <http://www.elvedarumeli.com/dizihakkinda.html> E.T: 18.05.2011



**Görüntü 1. Elveda Rumeli – Jenerik**

**Dizinin Görsel ve İşitsel Anlatısı:** Dizinin çekimleri Makedonya'nın Manastır şehrinde ve Makova köyünde gerçekleştirilmiştir. Bu durum dizinin gerçeklik etkisini sağlayan en önemli özelliklerinden biridir. Kullanılan yapıların hepsi (köy evi, kaymakamlık binası, kaymakamın evi, kasaba çarşısı vb.) gerçek olmakla birlikte tarihi ve bölgesel kimliği yansıtacak özelliktedir. Bu bölgede tarihsel dokunun özenle korunduğu görülmektedir. Böylece pek çok dönem dizisinde az sayıda kullanılabilen genel çekimler, Elveda Rumeli'de daha fazla ve rahatlıkla kullanılmıştır. İzleyiciye görsel olarak tanıdık gelen Anadolu köyü ya da Osmanlı kasabasına benzeyen mekânlar, yörenin yeşil ve bozulmamış doğasının görsel zenginliğiyle başarıyla harmanlanmıştır. Diğer yerli dizilerde olduğu gibi çekim ölçekleri ağırlıklı olarak açı-karşı açı biçiminde düzenlenmiş yakın çekimlerden oluşmaktadır. İlk bölümde diğer bölümlere göre daha fazla genel çekim kullanılması dikkat çekmekte ancak farklı mekânların tanıtılması doğrultusunda bir gereklilik olarak tercih edildiği düşünülmektedir. Dizinin başlangıç döneminin yaz ayları olmasının da etkisiyle görüntüler son derece aydınlıktır, gece çekimleri oldukça azdır. Doğanın ve sahnelerin izin verdiği ölçüde dış çekimler kullanılmaktadır. Ancak kış mevsimi yaklaştıkça sahneler iç mekânlara kaymıştır. Olayların da gittikçe dramatik ve karamsar bir boyuta kaymasına paralel olarak parlak görüntüler yerini soluk ve karanlık görüntülere bırakmıştır. İç mekânlarda kullanılan aydınlatmada dönemin ev içi ışık kaynağının gaz lambası olması nedeniyle bu görsel atmosferi sağlayacak tonlarda bir aydınlatma tercih edilmiştir. Pek çok sahne gaz lambasının söndürülmesiyle sonlandırılmaktadır. Gece-dış çekimlerinde ise ay ışığının doğal ışık olarak kullanıldığı görülmektedir. Ayın bulutlanması ise olumsuz olayların yaklaştığına dair sık sık tekrarlanan bir metafordur. Renkler genel olarak bir dönem dizisindeki nostaljik atmosferin yaratılmasına da uygun olarak sarı-turuncu tonlardadır. Görüntüler kasaba sahnelerinde biraz daha renklense de özellikle Ramiz Efendi'nin köy evinde geçen sahnelerde sarı tonlar oldukça baskındır. Bu tonlar



yoksulluğun bir göstergesidir. Dizide zaman zaman görsel efektlere de yer verilmiştir. Bunlar arasında Ramiz Efendi'nin rüya sahnesinde uçan Cabbar Efendi'nin ölen karısının hayaleti, Bulgar çetecilerin yaktığı evlerde kullanılan alevler ve ilerleyen bölümlerdeki Osmanlı-Yunan savaşı sırasındaki çatışmalarda patlayan bombalar bulunmaktadır. Kullanılan dekor, kostüm ve aksesuarlarda dönemin ve bölgenin özellikleri göz önünde bulundurulmuştur. Kırsal kesimdeki kişilerin giyimlerinde etnik ve dini farklılıklar bulunmazken, kasabada bu fark açığa çıkmaktadır zira Hıristiyan kadınların başları açık kıyafetleri dönemin Avrupa modasıdır. Kıyafetler daha çok köylüler ve kasabalılar arasındaki bir ayrıma göre belirlenmiştir. Kasabalıların kıyafetlerinin daha süslü, renkli, kaliteli ve çağdaş olduğu görülmektedir. Köyde ise kıyafetler benzer tarzda ve renktedir. Köyde etnik ve dini köken ayrımı sadece adlar yoluyla yapılabilmektedir zira tüm kadınların başları Rumeli'ye özgü biçimde yukardan bağlanmıştır. Diğer aksesuarlar da dönemin Osmanlı'sına uygun biçimde düzenlenmiştir. Bunlar arasında Osmanlı askerlerinin kıyafetleri, silahlar, bayraklar büyük önem taşımaktadır. Ayrıca dizideki yazılı metinlerde Osmanlıca kullanılmakta, sağdan sola bir yazım tekniğiyle bu durum ifade edilmektedir. Bölgedeki birçok etnik grup kendi dillerinde de konuşmalarına karşın Osmanlıca ortak bir iletişim dili olarak işlev görmektedir. Dekor uygulamasında pek çok sahnenin mekânı olan Ramiz Efendi'nin köy evi ayrıntıyla düzenlenmiştir. Bu bağlamda kerpiç bir yapı izlenimi veren bu ev, yemeklerin pişirildiği ocağı, yemek yenilen yer sofrası, ahır ve çeşmesiyle tam bir köy evidir. Evdeki az sayıdaki, eski ve sıradan eşyalar sadeliği ve yoksulluğu vurgulamaktadır. Özellikle tahta kaşıkla kilden çanaklardan tek çeşit yemeğin yendiği (et yiyemedikleri açıkça dile getirilmiştir) yer sofrası yoksulluğa karşı ailenin mutlu bir şekilde bir arada olduğunun bir göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Başarıyla kurulan görsel atmosferi destekleyen ses tasarımında Rumeli şivesinin\* yanısıra İstanbul şivesinin kullanılmasıyla hem bir karşıtlık yaratılmış hem de karakterlerin yaratılmasında bu özellikten yararlanılmıştır. Yer yer diğer dillerdeki konuşmalar da Türkçe altyazıyla desteklenerek sunulmaktadır. Kullanılan dil ise döneme ve bölgeye uygun olmakla birlikte izleyicinin anlayacağı düzeydedir. Uyaklı

---

\* Dizide Rumeli'de yaşayan halkın şivesi başarıyla uygulanmıştır. Başta Türk izleyicisinin yakından tanıdığı deneyimli oyunculara ve bazıları bu dizide izleyiciyle tanışan genç oyunculara Üsküp'te faaliyet gösteren Üsküp Türk Tiyatrosu oyuncuları eşlik etmektedir.

sözler ile yöreye özgü tekerlemeler ve deyimler sık sık kullanılmaktadır. Dizide gerek sözlü gerekse enstrümantal olmak üzere pek çok müzik kullanılmaktadır. Bu müziklerin bir kısmı yöresel dillerde seslendirilerek bölgenin çok kültürlülüğü ifade edilmektedir. Ayrıca farklı dillerde olmasına karşın benzer motifler taşıyan ezgiler ortak bir kültüre vurgu yapmaktadır. Tüm müzikler yöreye özgü çalgılar eşliğinde seslendirilmiştir. Bir yanda çok neşeli ve hareketli parçalar bir yanda da oldukça hüzünlü, yürek sızlatan parçalar dizinin anlatımında önemli bir işlev üstlenmektedir. Kullanılan müzikler arasında halk türküleri olduğu gibi dizi için özel olarak bestelenmiş eserler de bulunmaktadır. Sese dayalı diğer bir unsur olarak efektler ise gerek köy atmosferinin yaratılmasında yararlanılan hayvan sesleri (horoz ötüşü, eşek anırması, koyun melemesi ve çan sesleri) ile çatışma sahnelerindeki silah sesleri, nal sesleri, yakılan köylerden yükselen çığlıklar ve yanan ahşap evlerin neden olduğu çıtırtılar olmak üzere dizinin anlatımını tamamlayan araçlarıdır.



Görüntü 2. Elveda Rumeli - Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım

### Karakterler:

*Sütçü Ramiz:* (Erdal Özyağcılar)



Görüntü 3. Sütçü Ramiz Efendi

Sütçü Ramiz Efendi, dizinin ana kahramanıdır. Karısı Fatma ve kızları Hatice, Vahide, Zarife, Emine ve Pembe ile Feveran köyündeki evlerinde yaşamaktadır. Süt satarak geçimini kazanması nedeniyle Sütçü Ramiz (Efendi) olarak anılmaktadır. Bu adlandırma Osmanlı'da henüz soyadı olmadığı için insanları tanımlamada mesleklerin ya da etnik kimliklerin sıfat olarak kullanıldığı yapıya uygundur. Yoksul bir yaşam sürmekte olan Ramiz Efendi ailesine, özelliklerine kızlarına çok düşkündür. Bir yandan sökükh kahverengi kazağı, kalıpsız kırmızı başlığı ve yamalı donu ile bir yandan da ayağı yaralanan eşeğı yerine arabasına kendini koşan profiliyle yoksulluğu açıkça vurgulanmıştır. Kızlarıyla olan yakın ilişkisi, kızların her sabah sırayla merdivenlerden inerken “*Hayırlı sabahlar babıçko*” sözleriyle ve babalarına verdikleri öpücüklerle ifade edilmektedir. Birçok kereler kullanılan bir Rumeli tekerlemesi\* de Ramiz'in kızlarına olan sevgisini ve merhametini göstermektedir. Ramiz Efendi kimi zaman güldüren kimi zaman düşündürülen sözleriyle ilginç bir kişiliktir. Karısıyla sürekli didişmesine karşın ne ona ne de kızlarına karşı baskıcı bir tavır söz konusu değildir. Ramiz Efendi'yi asıl bağlayan geleneklerdir. Dizinin başında yaptığı giriş konuşmasında bu durumu açıkça ortaya koymaktadır:

*“...Türkler, Arnavutlar, Bulgarlar, Rumlar, Makedonlar, kardeş kardeş geçinip gideriz. Hiç kimse hiç kimsenin tavuğuna kışt demez, hiç kimse kimseye kem gözle bakmaz. Böyledir burası. Kızlarımız, kızçelerimiz, kızancıklarımız hep bir arada büyürler. Herkes kendi adetleri, görenekleri, gelenekleriyle yaşar. Önemlidir be gelenek görenek. Nerden gelir nereye gideriz, nasıl yaşar nasıl gömülürüz gelenekler söyler bize. Öyledir be, öyledir burda.”*

Dizinin ilerleyen bölümlerinde Ramiz Efendi, geleneklere uymanın gerekliliğini ve toplumun baskısı karşısında çaresizliğini dile getirmektedir. Zarife'nin Aleks'le ilişkisinde tüm kasabanın tepkisi ve dışlamasına karşı ayakta kalma mücadelesinde olduğu gibi sık sık babalık şefkati ile toplumun baskısı arasında kalmaktadır. Her türlü zor durumda (kızı Vahide'nin yaralanması, Zarife'nin Aleks'le ilişkisi, toplumsal dışlanma, parasızlık) ailesini bir arada tutma çabasıdır. İnatçı, hoşgörülü, zaman zaman kendinden beklenmeyecek derecede önemli laflar eden ya da çözümler üreten bir kişidir. Sık sık kıssadan hisse öyküler ve masallar anlatır. Orta yaşlarda olan Ramiz Efendi göbeğı ve sevimli mimikleriyle

---

\* “*Kumrim kumrim gu gu gu. Neredeydin? Komşıda. Ne yedin? Popaçık. Ne kırdin? Çanacık. Kim dövdü? Anacık. Kim sevdi Babacık.*”

oldukça sempattir. Beyaz saçları ve sakallarıyla hem yaşı hem de hayat deneyimi vurgulanmıştır. Dizi sürecinde bazı kereler namaz kılarken, dua ederken ya da camide de gösterilmiştir. Bu durum, anlatılan dönemde din olgusunun günlük yaşantıdaki belirleyiciliği göz önüne alındığında normal düzeydedir. Ramiz Efendi'nin karakterinin ilginç özelliklerinden biri gözlerini yukarı çevirerek Allah'a hitaben konuşmasıdır. Kimi zaman gülünç kimi zaman hüzünlü olan bu konuşmalarda tanrı Ramiz Efendi'nin sırdaşı görevi görerek onun düşünce ve duygularının bu yolla izleyiciye aktarılmasında sık sık kullanılmaktadır. Ramiz Efendi'nin diğer sırdaşları insan adları verilmiş hayvanlardır. Bir yanıla da Ramiz Efendi'nin mizahi kişiliğini ortaya koyan bu hayvanlar, Eşek Kamuş (önceki sahibi Bulgar olduğu için Ramiz Efendi onunla Bulgarca konuşmaktadır), Horoz Tayyar ve Süt İnceği'dir. Okuma yazma bilmemesine karşın gelişen olaylar karşısında İttihatçı bir kaçak olan Mustafa'yı saklayarak, gazete basımına yardım ederek tarafını belli etmektedir. Bu duruşunun sinyali ilk bölümdeki “*Abdülhamit Han Hazretlerini Allah başımızdan eksik etmesin, bizden de uzak tutsun.*” sözleriyle verilmiştir.

**Fatma:** (Şebnem Sönmez)



**Görüntü 4. Fatma**

Fatma, Sütçü Ramiz Efendi'nin karısıdır. İlk sahnede bütün kızları babalarına sevgiyle selamlarken Fatma'nın ilk sözleri “*Gözün kör olmasın Ramiz*” dir. Ramiz Efendi'yle sürekli didişmelerine rağmen birbirlerini sevmektedirler. Her ne kadar kızları üzerinde sözü geçse de Ramiz Efendi'ye karşı kesin bir baskınlığından söz edilemez. Ev içi işlerde hâkimiyet ondadır, ancak diğer konularda Ramiz'in kararlarına uymak zorunda kalmaktadır. Sık sık ocak başında yemek hazırlarken ya da çeşitli ev işleri yaparken görüntülenir. İnatçı ve dırdırcı bir portre çizen Fatma, kendi çektiği yoksulluğu kızlarının çekmemesi için onlara zengin birer kısmet bulmak istemektedir. Yine de sonunda kızlarının mutluluğu için sevdikleriyle

evlenmelerine razı olur. Ramiz Efendi kadar kızlarına düşkün görünmemekle birlikte zorluklarla karşılaştığında anaçlığı ortaya çıkar, ailesini toplarlar, kocasının yanında durur. Güçlü bir kadın karakter çizen Fatma, çocuklarını zorluklardan ve yoksulluktan korumaya çalışmaktadır. Yoksulluk ve zorluklarla geçen bir hayatın hırçınlığı bu karakterde açıkça kendini göstermektedir. Geleneklere boyun eğme ve kadercilik Fatma’da daha yoğun hissedilmektedir. Bu durum “*Biz fakiriz, fakirler de seçemez.*” sözleriyle açıkça ifade edilmektedir. Benzer biçimde Aleks ve Zarife’nin ilişkisinde de Müslüman’la Hıristiyan arasındaki bir yakınlaşmayı onaylamaz.

***Hatice*** (Gülçin Santırcıoğlu) ve ***Terzi Hasan*** (Tuna Orhan):



**Görüntü 5. Hatice ve Terzi Hasan**

Hatice, Ramiz ve Fatma’nın en büyük kızlarıdır. Güzelliğiyle ön plana çıkan Hatice, uzun yıllardır sevdiği Terzi Hasan’la evlenmek istemektedir. Ailesinin onu Kasap Cabbar’la evlendirme kararı karşısında önce kendisini babasından isteme cesaretini bir türlü gösteremeyen Hasan’a kızsada, sonunda onunla kaçmaya karar verir. Kaçma girişimleri de başarısızlıkla sonuçlanan Hatice ile Hasan dizinin ilk bölümlerinde kavuşamayan aşıklar olarak bol gözyaşı dökmektedirler. Terzi Hasan ise geçimini terzilikle sağlamakta ancak o da Ramiz Efendi gibi kıt kanaat bir yaşam sürdürmektedir. Saflığının zaman zaman aptallık boyutuna ulaşması nedeniyle şakalara ve alaylara konu olmaktadır. Kasabadaki küçük dükkânında kazandığı parayla savaşta kocasını kaybeden kardeşi Meryem ve onun beş oğluna da bakmaktadır. Uzun yıllardır sevmekte olduğu Hatice’yi Kasap Cabbar’a kaptırmak üzereyken son anda Ramiz Efendi’den istemeyi başarmıştır. Yoksulluğuna ve sakarlıklarına karşı sevgi dolu, temiz kalpli bir insan portresi çizen Terzi Hasan, sonunda Hatice’yle evlenmeyi başaracak, ancak düğün gecesini karısı çeteciler tarafından kaçırılacaktır. Diziye neşe katan bir karakterdir. Önceleri bu karakter

üzerinden de “*Ben fukara bir terziyim.*” sözleriyle yoksulluk vurgusu yapılmış ancak sonunda gerçekleşen evlilikle aşkın üstünlüğü ortaya konmuştur.

**Vahide** (Berrak Tüzünataç)\* **ve Mustafa Namık** (Tolgahan Sayışman):



**Görüntü 6. Vahide ve Mustafa Namık (Kara Kalpaklı)**

Vahide, Ramiz ve Fatma'nın ikinci kızlarıdır. Anne ve babasının “asker kızım” diye çağırdığı cesur, atak, hazır cevap bir kızıdır. İyi silah kullanmasıyla erkeklerin dünyasında var olmaya çalışmaktadır, bu yönüyle de zaman zaman tepki çekmektedir. “*Kızların katılması caiz değildir.*” denen atış yarışmasına katılır ve birinci olur. Sözü esirgemeyen ancak duygularını da pek dışı vurmeyen bir kişiliği vardır. Evlerine sığınan Mustafa Namık'a aşık olmuştur. Asıl adı Tıbbiyeli Mustafa olan Mustafa Namık, İstanbul'da II. Abdülhamit'e karşı ihtilal girişiminde bulunan bir grubun içinde yer almıştır, başarısız bu girişimden sonra kaçarak Makedonya'ya gelmiştir. Bir arkadaşının aracılığıyla Kaymakam Dilaver'e ulaşır ve kendisini saklamasını ister. Hem Mustafa hem de Dilaver birer İttihatçı'dırlar. Dizide ilk sözleri “*Vatan sağolsun.*” olan Mustafa Namık'ın olumlu ve vatansever karakteri nedeniyle izleyici de bu tarafta konumlanmaktadır. Mustafa'nın saklanacağı yer ise Ramiz Efendi'nin evi olacaktır, yeni kimliği ise Ramiz'in yeğeni Namık. Bir süre sonra gerçek kimliğinin aile üyelerince anlaşılmasıyla Mustafa Namık olarak anılmaya başlanmıştır. Yakışıklı, cesur ve yardımsever bir genç olan Mustafa Namık, Bulgar komitacıların köy baskınlarına karşı mücadelesi nedeniyle halk arasında Kara Kalpaklı olarak anılmaya başlanacaktır. Meşrutiyet'le ilgili görüşlerini Vahide'ye anlatırken izleyici de onun bakış açısını açıkça görmektedir. İlerleyen bölümlerde adına düzenlenen sahte kimlik sayesinde kaçaklıktan bir süreliğine kurtulan Mustafa Namık'la Vahide, Ramiz Efendi'nin de onayıyla evlenme kararı alırlar, ancak bu kez

\* Dizinin ilk bölümünde bu karakteri Hande Subaşı canlandırmış, ancak ilk bölümün yayınlanmasının ardından kadro dışı bırakılmıştır.

de araya Osmanlı-Yunan savaşı girmiştir. Savaşa gönüllü asker olarak katılan Mustafa Namık başka kahramanlıklara da imza atacaktır.

**Zarife (Filiz Ahmet) ve Aleks (Ertan Saban):**



**Görüntü 7. Zarife ve Aleks**

Zarife, Ramiz ve Fatma'nın üçüncü kızlarıdır. Güzel, sevimli ve şakacı bir kızıdır. Zarife, dizideki ana çatışmanın açığa çıkmasını sağlayan Hristiyan bir gence aşık olan Müslüman bir kızı canlandırmaktadır. Kısaca Aleks diye anılan Aleksandır ise Üsküp'ten dedesi Baytar Efendi'nin yanına taşınmış yakışıklı ve cesur bir muallimdir. Gerek giyimi gerekse sık sık kitap okurken gösterilmesiyle bilgili ve aydın bir portre çizen Aleks, baskılara rağmen aşkıdan vazgeçmez. Makedon ve Hristiyan olan Aleks'in dizide Zarife'yle karşılaşması Zarife'yi, yolunu kesen Bulgar çetecilere karşı korumasıyla başlamaktadır. Bu sahnede Aleks ve diğerleri birbirlerine "*Bulgar çocuğu*", "*Makedon çocuğu*" gibi etnik kimlikleri öne çıkaracak biçimde seslenmektedirler. Yine çetecilerin "*Müslüman kızı korumak sana mı düştü?*" sorusu da müslümanların ötekileştirildiğini ortaya koyan sözlerden biridir. Bu ilişki daha başlamadan tepki çekmiştir. Zarife ve Aleks aralarında geçen konuşmalarda da sık sık bu ilişkinin mümkün olmadığını dile getirmelerine karşın ilişkilerini sürdürürler. Başta aileler olmak üzere giderek tüm kasabanın öğrendiği bu aşk, Ramiz ve ailesinin dışlanmasına neden olacaktır. Ramiz Efendi'nin hem selamı hem satarak geçimini sağladığı sütü geri çeviren Müslüman ve Hristiyan kasabalılar bu ilişkiye tavırlarını açıkça koymaktadırlar.

***Kaymakam Dilaver* (Erman Saban) ve *Meryem* (Suzan Akbelge):**



**Görüntü 8. Kaymakam Dilaver, Meryem ve çocukları**

Kaymakam Dilaver, Pürsıçan'a kaymakam olarak atanmış genç ve cesur bir kişidir. Dizinin ilk bölümlerinde özellikle devlet otoritesinin bir temsilcisi olarak odasında, masa başında ve otoriter bir biçimde gösterilmektedir. Makamı nedeniyle saygı duyulan, eğitilmiş bir kişidir. Çekingen tavrının arkasında sıkı bir İttihatçı'dır. Tıbbiyeli Namık'ın yakalanma emri karşısında verdiği tepki İttihatçı kimliğini açığa çıkarmıştır. Bulgar komitacılarla mücadeleye büyük önem vermektedir. Ramiz Efendi onu genç yaşı nedeniyle "Kızan Kaymakam" olarak adlandırmıştır. Kasabaya ilk geldiği gün Ramiz Efendi'yle tanışmış ve dost olmuştur. Pek çok durumda Ramiz Efendi'nin imdadına yetişen Dilaver bir yandan da Mustafa'nın saklanmasına yardımcı olmaktadır. Başlarda Mustafa Namık'ı yakalamayı kafasına koyan Komutan Cezmi'ye sonrasında da onu işinden ettiren Abdül Bey'e karşı mücadele edecektir. Bir süre Mustafa'yla birlikte gazete de çıkaran Dilaver, çeşitli sözleriyle özgürlükçü ve yenilikçi görüşlerini ortaya koymaktadır. İlerleyen bölümlerde görevine tekrar dönen Dilaver, ilk bölümlerden itibaren izleyicinin utangaç bakışmalarına şahit olduğu Terzi Hasan'ın kız kardeşi Meryem'le evlenecektir. Meryem savaşta ölen kocasından olma beş oğluyla ağabeyi Hasan'ın yanında yaşamaktadır. Ramiz Efendi'nin kızlarıyla yakın arkadaştır. Çekingen, yardımsever ve becerikli bir kişidir. Ön plana çıkan özelliği ise anneliğidir. Adının Meryem olması da bu konuya işaret eden bir ayrıntıdır. Çoğunlukla yaramaz ve afacan çocuklarıyla uğraşmakta, ancak onları her şeyin üzerinde tuttuğunu Dilaver'in evlenme teklifini çocukları istemediği için geri çevirmesiyle göstermiştir.



*Cezmi Komutan* (Elyesa Kaso), *Abdül Bey* (Özgür Dereli), *Mazhar Paşa* (Selahattin Bilal):



**Görüntü 9. Cezmi Komutan, Abdül Bey, Mazhar Paşa**

Cezmi Komutan, Pürsıçan'daki askeri kuvvetlerin başında yer almaktadır. Dizide izleyicinin tanıdığı ilk kötü karakterdir zira ilk bölümlerde Kaymakam Dilaver'in tüm engellemelerine karşın Tıbbiyeli Mustafa'yı yakalamak için elinden geleni yapmıştır. Padişaha ve devletine bağlı bir askerdir. Dilaver yerine Abdül Bey'in geçici kaymakam olarak atanmasıyla diziyeye bir başka kötü karakterin girmesi ilerleyen bölümlerde Cezmi Komutan'ın "iyi"ler arasında yer almasına hatta onlarla dost olmasına neden olacaktır. Bu karakterin gelişiminde karakter dönüşümü açıkça gözlenmektedir. Abdül Bey ise yüzbaşı rütbesinde olmasına karşın Manastır'a vali olarak atanan Mazhar Paşa'nın oğlu olması nedeniyle kendini beğenmiş bir karakterdir. Dizideki kötü karakter olan Abdül Bey şımarık, hırslı, ahlâksız, kibirli bir yönetici portresi çizmektedir. Kendi isteklerinden başka hiçbir değer tanımayan Abdül Bey bunun için her yolu kullanır, her hileye başvurur. Hak hukuk, kural ve adalet gibi değerler onun için anlam ifade etmez, hırsları vatan sevgisinin ve görev ahlâkının önüne geçmiştir. Ramiz Efendi ve ailesini cezalandırmak için Zarife'nin zinadan suçlu bulunması için Çeteci Dimitri'yi serbest bırakma vaadiyle yalancı şahitliğe ikna eder. Abdül Bey'in üzerindeki tek otorite babası Mazhar Paşa'dır. Mazhar Paşa, Osmanlı'nın saltanata bağlı, sert, dürüst bir paşasıdır. Bizzat padişah tarafından Makedonya'daki karışıklıkları engellemek için Manastır ilinde vali olarak görevlendirilmiştir. İlerleyen bölümlerde görevini paylaşmak zorunda kalacağı Hıristiyan yardımcısının müdahalelerine karşın Osmanlı'nın otoritesini simgelemektedir. Otoritesi zaman zaman padişahın buyrukları doğrultusunda bölgedeki dengeleri korumak adına sarsılmaktadır. Sert kişiliğine karşın oğlu söz konusu olduğunda babacan bir tavrı vardır ancak onu cezalandıracak kadar onurlu bir

tutum sergilemiştir. Değişik rütbelerdeki üç asker de hep üniformayla gösterilmiştir. Üçü de sert mizaçlarıyla dikkat çekmektedir, yaşantılarında duygusallığa yer yoktur.

### **Çeteci Dimitri (Luran Ahmeti):**



#### **Görüntü 15. Çeteci Dimitri, Kara Yorgi ve Bulgar Komitaçılar**

Dimitri, Bulgar komitaçılar olarak bilinen çetelerin liderlerinden biridir. Aşırı milliyetçi, acımasız ve gözü karadır. Osmanlı yönetimine karşı ayrılıkçı tavırlarını Müslüman köyleri basarak ortaya koymaktadır. Dağınık saçları ve kıyafetleriyle düzenli bir yaşamdan kopmuş, serseri bir portre çizmektedir. Bastığı köylerde insanları gözünü kırpmadan öldürmekte, evleri ateşe vermektedir. Birçok defalar yakalanmasına karşı hep bir yolunu bulup hapisten kurtulmayı başarmıştır. Dizinin ana kötü karakteridir. Kara Kalpaklı tarafından yaralanmış bu nedenle tek kolunu kaybetmiştir. Aleks, Dimitri'yle aralarındaki farkı “*Ben barış dedim, o savaşı.*” sözleriyle açıklamaktadır. Dimitri yanında yardımcılılarıyla dağlarda yaşamaktadır. Her haliyle (özellikle siyah pelerini ve adıyla) bir başka kötü karakter olduğu anlaşılan Kara Yorgi ise zaman zaman Dimitri'yle işbirliği yapmaktadır ancak kendi aralarında anlaşmazlıklar da gözlenmektedir.

### **II. Abdülhamit:**



#### **Görüntü 11. II. Abdülhamit**

1876'da Osmanlı İmparatorluğu'nun başına 34. padişah olarak geçen II. Abdülhamit, 1909'a kadar 33 yıl tahtta kalan ve baskıcı yönetimiyle tanınan bir hükümdardır. Dizinin ilk bölümlerinde daha otoriter ve buyurgan bir tarzda sunulan

padişah, ilerleyen bölümlerde Hasan karakteriyle aynı oyuncu tarafından canlandırılmıştır. Karakter gittikçe zayıflatılmış, kazandığı askeri ve siyasi başarılarında bile arka planda kalmayı tercih eden bir imaj sergilemiştir. Abdülhamit’le ilgili sahnelerden önce mutlaka bir yazıyla yer ve zaman bilgisi (İstanbul 1896 gibi) verilmiştir. Balkanlardaki Osmanlı politikasında yeni toprak alma değil var olan toprakları koruma yolunda izlediği politikada yabancı devletleri de ürkütmek istememektedir. Padişahın katı ve baskıcı tutumu başta Ramiz Efendi olmak üzere Mustafa Namık ve Kaymakam Dilaver tarafından zaman zaman dile getirilmiştir. Abdülhamit’in sert üslubu ve halkın bu durum karşısındaki tavrı kendi ağzından şöyle aktarılmaktadır: *“Tarih beni çok fena yazacak. Devr-i istibdat diyorlar saltanatımıza. Suçumuz tebamızı bir arada yaşatmaya çalışmaktır. Artık müsamaha bitti paşa. Tedbir şiddetli ve acil olacaktır.”*

#### ***Diğer Karakterler:***



**Görüntü 12. Bedia Hanım, Cabbar Efendi, Baytar Efendi**



**Görüntü 13. Pürsıçan İmamı ve Papazı, Mari, Sofi**

Bedia Hanım (Bedia Begovska), Pürsıçan’da yaşayan hali vakti yerinde, görmüş geçirmiş bir kadın karakterdir. Görücü diye bilinen, evlilik çağına gelmiş çocukları olan aileler arasında aracılık yapan biridir. İlerleyen bölümlerde başta Hatice’yle evlendirmeye çalıştığı Kasap Cabbar’la evlenecektir. Fatma’nın sırdaşı görevini üstlenmekle birlikte, ailenin de her zaman yanında olan bir dosttur.

Kasabanın zenginlerinden olan Kasap Cabbar Efendi (Gökhan Mete), dizinin ilk bölümlerinde kendisinden bir hayli genç olan Hatice'ye talip olması nedeniyle bir süre dizinin kötü karakterlerinden biri olmuştur. Ancak durumu kabullendikten sonra Ramiz Efendi'yle yakın dostu olarak, ailenin en zor zamanlarında onları yalnız bırakmayacaktır. Baytar Efendi (dizide adı bilinmez) Aleks'in dedesidir. Kasabada doktor olmadığı için zaman zaman bu işi de yapmak zorunda kalmaktadır. Hıristiyan bir Makedon olan Baytar Efendi (Mustafa Yaşar), dizinin ilk bölümlerindeki huysuz ihtiyar halini sonraki bölümlerde torununu Müslüman kızla yaşadığı aşktan korumaya çalışan bir karaktere bürünecektir. Dizide imam ve papaz olmak üzere iki de din adamı yer almaktadır. Her ikisi de dini kıyafetleriyle görülen imam ve papaz efendiler genellikle uzlaştırıcı bir işlev üstlenmektedirler. Ancak Zarife ve Aleks'in ilişkisinde tavırlarını açıkça ortaya koyarak karşı çıkarlar. İmamın Bulgar, Arnavut, Rum çetelerden yakınması üzerine papaz "*Biz hayatımızdan memnunuz.*" sözleriyle bu ayrılıkçı tutumun karşısında olduğunu belli etmiştir. Dizinin ilk bölümünde farklı dinlere mensup kişilerin bir arada barış içinde yaşadığı, aynı zamana denk gelen Ramazan ayı ve Paskalya yortusuyla dile getirilmiştir. Dizide hem camide (bayram namazı) hem de kilisede (pazar ayini) ibadet edilen sahnelere yer verilmiştir. Bu ortamlar insanların ibadet ettikleri yer olmanın dışında görüş alışverişi yapılan birer mekân olarak sunulmuştur. Zira her iki mekândan da din adamlarının teskinlerine karşın topluca tepki göstermek üzere harekete geçilebildiği anlatılmıştır. Karakterlerin etnik ve dini kimlikleri, adlarından anlaşılmaktadır. Zira günlük yaşam pratikleri birbirinden farklı değildir. Bu durum giyim tarzlarında açıkça görülmektedir. Köydeki kadın ve erkekler birbirine benzer biçimde giyinmekte ve tüm kadınlar başlarını örtmektedir. Hıristiyanlar ancak kasabadaki zengin kadınlar açısından dış görünüşlerinden ayırt edilebilecek boyuttadır. Örneğin köylü kızı Mari, Bulgar ve Hıristiyan olmasına karşın diğer köylü kızlarından farklı değildir. Öte yandan Üsküp'ten gelen Aleks'in eski nişanlısı Sofi, giyimiyle ve şapkasıyla son derece zengin ve döneme göre çağdaş bir görünümde sunulmuştur.

### **Elveda Rumeli Dizisinde Toplumsal Temsil:**

Osmanlı'nın son döneminde Makedonya'da geçen öyküde döneme ve bölgeye ait temsiller sunulurken, 2000 sonrası Türkiye'de yaşanan toplumsal olaylar da

özellikle söylem düzeyinde dizide ifade bulmaktadır. Bunlar arasında ilk göze çarpan toplumsal kutuplaşmadır zira dizide etnik ve dini farklılıklarına karşın birlikte yaşayan çeşitli toplulukların bu ortak yaşam kültürünü yavaş yavaş yitirmeleri, farklılıkların gittikçe çatışmalara dönüşmesi, sonunda da Müslüman halkın göç etmesi anlatılmaktadır. Özellikle Müslüman bir kız olan Zarife ve Hıristiyan olan Aleks'in aşkı hem görsel olarak hem de söylem düzeyinde açıkça reddedilmektedir. Dizide ortak kültüre sık sık vurgu yapılarak var olan kutuplaşmanın siyasi boyutuna dikkat çekilmektedir. Ayrıca dizideki ortak yaşama karşı çıkan karakterler genelde olumsuz bir biçimde sunulmaktadır. Başta Dimitri ve çetesi olmak üzere yabancı devletlerin elçileri ayrılığı tırmandıran kişiler olarak gösterilirken sıradan insanlar arasında bu ayrılığın destek bulmadığını anlatılmaktadır. Yine de birlikte yaşama konusunda gösterilen uyum, konu evlilik gibi bir konuya geldiğinde tersine dönmektedir. Gerek böyle bir ilişkiyi yaşamakta ısrar edenlerin gerekse ailelerinin toplum tarafından sert biçimde dışlandıkları gösterilmektedir.

Dizide yoksulluk söylemi de ilgi çekici temsillerden biri olarak yer almaktadır. Her fırsatta hem karşılaştırmalarla vurgulanarak görsel olarak (ev dekorundan giysilere, yiyeceklere kadar) hem de söylem bazında dile getirilen yoksulluk, kıt kanaat geçinmeye çalışan Sütçü Ramiz Efendi'nin penceresinden ele alınmaktadır. Ancak bu durum yoksulluğun karşısında, mutlu ve dayanışma içinde bir aile tablosu konularak dengelenmeye çalışılmaktadır. Hatice ve Hasan'ın ilişkisinde açığa çıkan bu temsil biçiminde, zengin ama sevgisiz olmak yerine yoksul ama mutlu olma tercih edilerek sevginin ve aile değerlerinin maddi zenginliklerin üstünde olduğu gösterilmektedir.

Karakterlerden bazılarının İttihat ve Terakki Cemiyeti üyeleri olmaları ve tarihi bir figür olarak II. Abdülhamit'in temsili karşıtlık ilişkisi içinde verilmekte, genç, dinamik ve özgürlükçü İttihatçılar karşısında Abdülhamit; sınırlarını koruma derdine düşmüş, otoritesi zayıflamış, mücadeleden usanmış bir izlenim yaratmaktadır. Bir kahraman olarak sunulan Mustafa Namık'ın ağzından tarif edilen özgürlük "yoluna baş koyulan" bir dava olarak övülmektedir. Benzer biçimde hukukun önemi de Mustafa Namık'ın dillendirdiği "*Hukuka güvenmek zorundayız, onu kaybedersek her şeyi kaybederiz.*" sözleriyle belirtilmektedir.

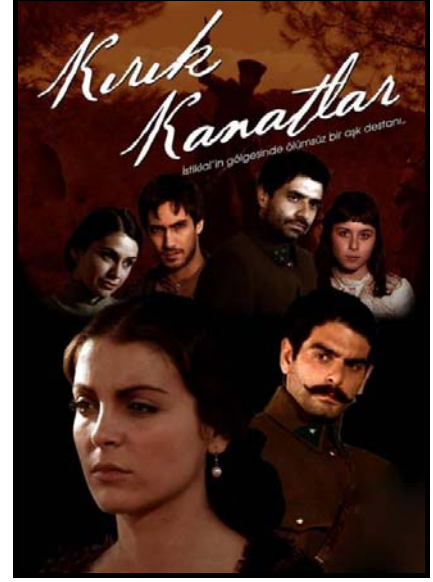
Muhafazakârlık da belirgin biçimde işlenmektedir. Dizinin başından itibaren geleneklere bağlılık ve kadercilik anlayışına yapılan vurguya karşı yenilikçilik bağlamında İttihatçılık verilmektedir. Ancak bu (İttihatçılık), Mustafa Namık'ın da söylediği gibi yine padişahın başta olduğu bir değişimdir. Osmanlı'nın değişime kapalı yapısı, Ramiz Efendi'nin geleneklere bağlı zihniyetiyle ortaya konulmaktadır. Ramiz Efendi'nin düşünceleri gibi değişim de son derece yavaş olmaktadır.

Milliyetçilik de dizinin özellikle ilerleyen bölümlerinde baskın olarak ele alınan konulardan biridir. Hükümete karşı tepki duyan bir İttihatçı olarak Mustafa Namık'ın bile vatan söz konusu olduğunda gönüllü asker olarak savaşa katılması ve bu paralelde gelişen sahnelerde yoğun bir milliyetçilik hissedilmektedir. Gerek savaş sahnelerinde gerekse asker uğurlama ve karşılama törenlerinde bu durum dramatik müzik ve görüntülerle desteklenerek verilmektedir. Benzer biçimde şehitlik övülen bir değerdir. Bunun karşısında savaştan kaçmak vatan hainliği olarak nitelenmekte, bu durumdaki kişiler ve aileler toplumsal dışlanmaya maruz kalarak göçe zorlanmaktadır.

Günlük yaşama dair anlatılanlar ise kız isteme, evlilik, düğün, bayramlaşma, hasta ziyareti, asker uğurlama, asker karşılama, cenaze kaldırma, mevlit okuma, helva yapma gibi Türk kültürüne özgü bugüne kadar ulaşan törensel davranış biçimleri olup dizinin çeşitli bölümlerinde kullanılmıştır. Kadınlar çoğunlukla ev işleriyle meşgul olurken, erkek karakterler ağırlıklı olarak para kazanmak için dışarıda çalışmaktadırlar. Bu konuda birçok kereler silahı omzunda ya da ateş ederken görüntülenen Vahide aykırı bir karakterdir. Buna karşın evlilik kararında o da ablası Hatice gibi babasının onayına muhtaçtır. İlk bölümlerde Hatice'nin "*Kimse benim ne istediğimi sormuyor. Ben insan değil miyim?*" çıkışı dışında baba otoritesinin hiçe sayıldığı ya da ataerkil yapının sorgulandığı görülmemektedir. Vahide'nin silah tutkusu ve atış yarışmasına katılması da babasının izni sayesinde kabul görmektedir.

### III. 2. 2. Kırık Kanatlar

<b>Adı</b>	<b>Kırık Kanatlar</b>
<b>Yapımevi</b>	Avşar Film
<b>Yapımcı</b>	Şükrü AVŞAR
<b>Yayın Yılı</b>	2005
<b>Yayıncı Kanal</b>	KanalD
<b>Yayın Günü</b>	Çarşamba
<b>Yayın Saati</b>	22:30
<b>Bölüm Sayısı</b>	36
<b>Yönetmen</b>	Çağatay TOSUN
<b>Senaryo</b>	Gül DİRİCAN, Neşe CEHİZ, Filiz TERZİ, Ayhan SONYÜREK, Baykut BADEM, Filiz EKİNCİ
<b>Müzik</b>	Aria
<b>Geçtiği Yıl</b>	1922
<b>Geçtiği Yer</b>	Ayvalık / Balıkesir
<b>Resmi Web Sitesi</b>	<a href="http://www.kirikkanatlar.net">www.kirikkanatlar.net</a>



**Dizinin Konusu:** Dizi, Kurtuluş Savaşı yıllarında bir Ege kasabasında geçmektedir. Dizide Yunan işgali altındaki Anadolu halkının ve Türk ordusunun mücadelesi anlatılmaktadır. Dizinin adında geçen kanat sözcüğü özgürlüğe gönderme yapmakta, kırık sıfatı ise bu özgürlüğün aldığı darbeyi simgelemektedir. Dizi boyunca kırık kanatlarını iyileştirmeye çalışan bir Ege kasabasında yaşanan olaylar ileri gelen bir ailenin kızı olan Nazlı ve kuzenlerinin yaşantıları üzerinden işlenmektedir. Dönem dizisi olmasının yanısıra özellikle ilk bölümlerinde Kurtuluş Savaşı'nın silahlı mücadelesine de ağırlık verilmiştir. Zira Yüzbaşı Cemal ve Teğmen Nevzat gibi kimi önemli karakterler aracılığıyla savaşla ilgili çeşitli ayrıntılar öykülenmiştir. Dizi, Kurtuluş Savaşı'nda düzenli orduların kurulmasından sonra silahlı mücadelenin yapıldığı 1922'de başlamaktadır. Bu dönemde TBMM kurulmuş, yönetimi ele geçirmiştir. Bu durum dizide sık sık bir karar merkezi olarak konumlanmış “Ankara” olarak dile getirilmektedir. Dizinin ilk bölümlerinde adı belli olmayan küçük bir Ege kasabasında savaş, tüm olumsuzluklarıyla aktarılmaktadır. Bu süreçte adı açık olarak anılmamakla birlikte Büyük Taarruz olduğu tahmin edilen savaşın kararı alınmıştır. Dizinin 5. bölümünde bu mücadelenin kazanıldığı belirtilmektedir. Bundan sonra ise savaş sonrası sivil hayata dönüş ve kurtuluş

savaşının ikinci safhası olarak cehaletle ve yoksullukla mücadeleye başlanacaktır. Dizinin odaklandığı konuların başında savaş gelmekle birlikte ana çatışma yine bir aşk ilişkisi üzerine kurulmaktadır. Nazlı ve Cemal'in ilişkisinin yanısıra aşklarına karşılık bulamayan Ayşe ve Nevzat'ın ilişkisi de anlatılmaktadır. Öte yandan kaçak bir Yunan askeri olan Rum Hırsto ile Zeynep'in imkânsız aşkı da yan olay örgülerinden biridir. Dizinin ilerleyen bölümlerinde Hırsto'nun yakalanması ve Yunanistan'a gönderilmesiyle bu aşk, platonik bir boyut kazanacaktır. Dizinin ilk bölümlerinde yer verilen Rum çetecilerin baskınları işlenirken savaş sonrası bu grubun yerini Türk eşkıyalar almaktadır.

**Dizinin Jeneriği:** Jenerik, siyah bir fonda bir masaya yerleştirilmiş, etrafı film şeritleriyle dolu bir film kamerasının yandan görülmesiyle başlamaktadır. Kullanılan müziğin giriş kısmı tempolu olmakla birlikte savaş ve kahramanlık duyguları uyandıran bir niteliktedir. Bir belgesel müziğini andıran bu girişi izleyen bölümlerde dizinin temasına uygun olarak Klasik Türk Müziği enstrümanlarının sesleri ağırlık kazanmakta, müzik biraz dramatikleşmektedir. Kullanılan enstrümanlardan kanun ve keman açıkça ayırt edilebilmektedir. Sözsüz tercih edilen müzikte bir grup erkek sesinin vokali duyulmaktadır. Jenerikte ilk görüntülenen nesne olan film kamerasına yaklaşılarak içine girilmektedir. İzleyici az sonra izleyeceği öykünün içine çekilmektedir. Kameranın objektifinde ise karşılaşılan ateştir. Eski bir film şeridi olduğu izlenimi taşıyan görsel bir efektle düzenlenen ilk görüntülerde üzerinde kırık kanatlar yazan bir kâğıt yanmaktadır. Bu kâğıt jeneriğin ilerleyen bölümlerinde kenarlarından yanmaya başlamış, üzerinde yabancı dilde yazılar bulunan bir Türkiye haritası haline gelmektedir. Bu görüntüyle işgal altında yanmakta olan Anadolu anlatılmaktadır. Arka zemin olarak kalan bu haritanın üzerinde görülen ilk kişiler görüntünün iki yanına konumlandırılmış ana kahramanlar Nazlı ve Ayşe, aralarında at koşturana Cemal ve Nevzat'tır. Oyuncuların isimleri de bu sırada görülmektedir. Düzenleme genellikle bir ya da iki oyuncunun yakın çekiminin arkasında görülen dizinin ilk bölümüne ait sahneler biçimindedir. Bu sahnelerde savaş görüntüleri, patlayan bombalar, yaralılar, çatışan askerler bulunmakta; ayrılık, ölüm, üzüntü temalı görüntüler kullanılmaktadır. Oyuncu isimlerinin ardından gelen yapım ekibinin isimleri ise yine alevlerle çevrelenmiş görüntüler üzerinde verilmektedir. Bu



sırada kamera ise görüntünün yanında konumlandırılmıştır, izlenen görüntünün kameradan geldiği izlenimi verilmiştir. İzleyicide bir belgeselin içine baktığı hissi uyandırılmaktadır. Jenerik, görüntüde dalgalanan Türkiye haritasıyla sona ermektedir.



**Görüntü 14. Kırık Kanatlar – Jenerik**

#### **Dizinin Görsel ve İşitsel Anlatısı:**

Dizinin çekimleri Balıkesir'in Ayvalık ilçesinde gerçekleştirilmiştir. Türkiye'de mekânların tarihsel değerine bakılmaksızın tahrip edildiği göz önüne alındığında 1920'lere ait atmosferi yansıtacak sınırlı sayıdaki yerlerden birisi olarak Ayvalık ilçesine bağlı köyler ile kırsal ve ormanlık araziler seçilmiştir. Kasaba çekimlerinde genel çekimlerin belirli binaların dışı ve sokak araları dışında rahatlıkla kullanılmadığı hissedilmektedir. Yine de bölgenin çam ve zeytin ağaçlarının yanı sıra Rum mimarisine özgü yapılarıyla karakterize olan görsel dokusunun izleyiciye başarıyla aktarıldığı söylenebilir. Açık-karşı açık biçiminde düzenlenmiş yakın çekimler oldukça sık kullanılmakla birlikte orta çekimler de tercih edilmiştir. Özellikle aksiyon içeren sahneler ile savaş sahnelerinde hareketli kamera kullanımı dikkat çekmektedir. Ritmik bir kurguyla da desteklenen bu uygulama dizinin bir dönem dizisine göre oldukça dinamik bir akışa sahip olmasını sağlamıştır. Dizide alt açık kullanımları da özellikle binaların dış cephelerinde ve atlı birliklerin görüntülenmesinde tercih edilmiştir. Bir yönüyle görüntülediği nesneyi yüceltme etkisine sahip bu kullanımın, bazı durumlarda çeşitli görsel unsurları gizlemek için de kullanılmış olabileceği tahmin edilmektedir. Dizinin ilk bölümlerinden itibaren dönem dizisine uygun olarak sarı tonların ağırlıklı kullanımı söz konusuysen, sonraları savaş sahnelerinde gri bir rengin tercih edildiği gözlenmektedir. Savaş atmosferinin ve zor koşulların anlatımında yararlanılan bu ton ise sonraları yerini koyu kırmızı ve haki tonlara bırakmaktadır. Bölgenin doğasında baskın tonun yeşil olmasının dışında askerliği yansıtan bir renk olarak yeşilin çeşitli tonlarıyla kullanıldığı gözlenmektedir. Kırmızı ise milli mücadeleyi simgelemektedir.

Kıyafetlerde, başörtülerinde ve çeşitli aksesuarlarda kırmızının sık sık kullanıldığı görülmektedir. Dizinin ilk bölümlerinde savaş sahneleri önemli bir yer kaplamaktadır. Gerek savaş meydanı olarak düzenlenen alanda gerek sabotaj yapılan Yunan mevziinde gerekse de ormanlık alanda yaşanan çatışmalar başarıyla çekilmiştir. Yüzlerce figüranın rol aldığı savaş sahnelerinin ses getirdiği dizide patlayan bombalar ve silahlı çatışmalar başarıyla kullanılmıştır. Işık kullanımında genellikle doğal bir aydınlatmanın ve dönemin koşullarına uygun olarak gaz lambası kullanımını anımsatacak düzeyde bir düzenlemenin tercih edildiği görülmektedir. Kullanılan dekor, kostüm ve aksesuarlarda dönemin ve bölgenin özellikleri göz önünde bulundurulmuştur. Hem kasaba halkının giyimi, hem de ana kahramanların giyimi karakterleri hakkında bilgi vermektedir. Örneğin Nazlı ve kuzenlerinin, Ferit Bey ve karısının kıyafetleri ve takıları yüksek bir sosyo-ekonomik düzeye işaret etmektedir. Muhtar'ın, Kazım'ın ve diğer kasabalıların kıyafetleri ise sade ve soluk tonlardadır. Askerlerin kıyafet ve aksesuarları ise dönemin ordu mensuplarının kullandığı tarzda, rütbelere göre koyu haki yeşilinden toprak rengine doğru gitmektedir. Dizide etnik köken yalnızca adlar yoluyla ayrılmaktadır. Tanınan karakter olarak sadece Hırsto, ailesi ve Lena bulunmaktadır. Rumlar kendi aralarında Rumca konuşmakta, bu bölümler Türkçe altyazıyla aktarılmaktadır. Ancak bu karakterler Türklerle Türkçe konuşmaktadır. Nazlı ve kuzenleri evde çoğunlukla başı açık yaşamaktadırlar. Hatta ailelerinden olmayan erkeklerin yanında bile zaman zaman başları açık olarak gösterilmeleri, bu karakterlerin çağdaşlıklarının bir göstergesi olarak kullanılmasına karşın, dönemin koşullarına uymamaktadır. Yine kızların dışarı çıkarken başlarını bağlama biçimleri de döneme göre çağdaş bir kullanımdır. Dizide kullanılan yazı dili Osmanlıcadır. Mektup ve yazışmaların bolca yer aldığı sahnelerde sağdan sola yazılan bu dil, sesli okumalarla açıklanmaktadır. Dekor tasarımında savaş meydanları ve açık araziler dışında iki önemli mekân bulunmaktadır. Bunların ilki Nazım Bey'in çiftliği olarak anılan Nazlı ve kuzenlerinin yaşadığı evdir. Son derece ayrıntılı olarak düzenlenmiş ev, zengin aksesuarlarıyla dikkat çekmektedir. Örtüler, mutfak gereçleri, yemek takımları, gündelik eşyalar dönemin yapısına uygun olmanın yanı sıra ev sahiplerinin zengin yaşantısı hakkında da ipuçları taşımaktadır. Diğer önemli mekân ise önceleri hastane savaş sonrasında da karargâh olarak kullanılan taş binadır. Bu bina ev kadar olmasa

da dönemin koşullarına uygun olarak düzenlenmiştir. Özellikle karargâh binası olarak önemli kararların alındığı, ordu otoritesini yansıtan ama soğuk ve biraz da ürkütücü bir izlenim yaratan bir yapıdır. Dizide belirtilmesi gereken bir nokta ise atlı ulaşımına yapılan vurgudur. Tüm karakterlerin iyi ata bindikleri gözlenmektedir.

Görsel anlatının yanında ses kullanımında ilk dikkat çeken müziktir. Dramatik ve dönemi ifade eden tarzda ağırlıklı olarak keman ve Klasik Türk müziği enstrümanlarının kullanıldığı müziklerin yanında Ege ezgilerine de yer verilmektedir. Ana kahramanın keman çalıyor olması da doğal müzik kullanımına olanak tanımaktadır. Kullanılan dilde Ege şivesi tercih edilmemiştir. Kasabalılar bile döneme az çok uyan tarzda düzgün bir Türkçe'yle konuşmaktadırlar. Ses efektleri ise özellikle savaş sahnelerinde bomba ve silah sesi efekti olarak yer almaktadır. Bunların dışında doğal sese ağırlık verildiği gözlenmektedir. Özellikle dış çekimlerde kuş sesleri ve nal sesleri oldukça doğal bir izlenim yaratmaktadır.



Görüntü 15. Kırık Kanatlar - Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım

#### Karakterler:

**Nazlı:** (Özge Özberk)



Görüntü 16. Nazlı

Kasabanın ileri gelenlerinden Nazım Bey'in kızı olan Nazlı, dizinin ana kahramanıdır. Adından da anlaşılacağı gibi nazlıdır. Eğitimli, görgülü ve güzel bir genç kızdır. Giyimi ve tavırları her haliyle statüsünü ortaya koymaktadır. Küçük yaşta annesiz kalan Nazlı, dizinin ilk bölümlerinde babasını kaybeder. Nişanlısı ise savaşta ölür. Kuzenleri Ayşe ve Zeynep'in de savaş koşulları nedeniyle yanına gelmesiyle onlarla kasabanın dışındaki çitlik evinde birlikte yaşamaya başlar. El bebek gül bebek büyütülmüş olan Nazlı, savaş döneminde hayatın zorluklarıyla tanışacak, başı dik ve kararlı duruşuyla zorlukların üstesinden gelmeyi başaracaktır. Nazlı'nın kişiliğinde Kurtuluş Savaşı'na destek veren çağdaş Türk Kadını tarif edilmektedir. Yabancı dil bilen, keman çalan, vals yapan bu çağdaş genç Türk kızı aynı zamanda elindeki avucundakini Türk ordusuna bağışlayacak kadar vatanseverdir. Gerekliğinde silah kuşanıp ata binen, gerekliğinde yaralılara hemşirelik yapan, ilerleyen bölümlerde de öğretmenlik yaparak vatanına hizmet eden Nazlı, idealize edilmiş bir figürdür. İlerleyen bölümlerde nişanlısının acısını unutarak Cemal'e aşık olur. Ancak o kadar fedakârdır ki Ayşe'nin sevgisi nedeniyle kendi aşkını ikinci plana atacaktır.

#### ***Yüzbaşı Cemal:*** (Cansel Elçin)



**Görüntü 17. Yüzbaşı Cemal**

Cemal, Yunan güçlerine karşı savaşmak üzere kasabaya gelen Türk askerlerinin lideridir. Eğitimli, ağırbaşlı, mert, onurlu bir karakterdir. İstanbullu olduğu hissedilmektedir. Asker kimliği her zaman vurgulanan Cemal, savaşta önemli başarılarla imza atarak komutanlarının takdirini kazanmıştır. Dizinin ilk bölümlerinde üniformasız hiç görüntülenmeyen Cemal'in adının "Kemal"e benzerliği dikkat çekmektedir. Göreve atılmaktan çekinmeyen ama yine de temkinli olmayı elden bırakmayan bir profil çizmektedir. Savaş sahnelerinde kahramanlığı ön plana çıkarılmıştır. Bu durum aldığı yarayla perçinlenmektedir. Savaştan sonra önerilen istirahati reddederek kasabada kalır ve zaptiye amiri olur. Sert görünüşlü olmasına

karşın duygusal konularda çok hassas ve çekingendir. Nazlı'ya aşiktir ancak uzun süre sevgisini dile getiremez. Burada imdada yetişen mektuplar, Cemal ve Nazlı'nın aşkına daha da romantik boyut katmıştır. Güçlü bir Türk askeri karakteri çizen Cemal'in kişiliğinde, aynı zamanda savaş sonrasındaki sivilleşme çabaları da yansıtılmaktadır.

**Ayşe (Begüm Birgören):**



**Görüntü 18. Ayşe**

Arif Bey'in kızı Ayşe, Zeynep'in ablası ve Nazlı'nın kuzenidir. Babasının çeteciler tarafından öldürülmesinin ardından kardeşiyle birlikte daha güvenli, olduğunu düşündüğü çiftliğe taşınmıştır. Güzel, eğitilmiş ve becerikli olmasının yanı sıra sert bir mizaca sahiptir. Lafını esirgemeyen, sivri dilli bir karakterdir. Ayşe de küçük yaşta annesiz kalmış, kardeşine annelik yapmıştır. Savaş zamanında evi bir anne gibi çekip çeviren de Ayşe olacaktır. Sık sık ev ve çiftlik işlerini yaparken ya da kuzenini ve kardeşini teselli ederken görüntülenmiştir. Güçlü bir karakter olarak dikkat çekmektedir. Doğruları söylemek adına çevresindekileri zaman zaman kırabilen ve ani kararlar alan bir portre çizmektedir. Fırsatını bulduğunda Cemal'e aşkını itiraf edecek kadar açık sözlüdür. Buna karşı karşılıksız bir aşk yaşadığını anladığında sertliğinin yerini kırılabilirlik almıştır. Zorluklarla mücadele etmekten çekinmeyen Ayşe'ye en büyük desteği ise ona aşık olan Nevzat verecektir.

**Teğmen Nevzat (Mehmet Ali Nuroğlu):**



**Görüntü 19. Teğmen Nevzat**

Nevzat, orduda teğmen rütbesiyle görev yapan kahraman bir askerdir. Aslında bölgedeki köylerden birinin yerlisidir. Bölgeyi ve halkı iyi tanımaktadır. Üstü olan Cemal'le yakın dost olmasına rağmen bu açıdan aralarında bir karşıtlık kurulmuştur. Atılgan, çabuk sinirlenen, neşeli bir askerdir. Zeki, olaylar arasındaki bağlantıları görüp çözebilen bir karakterdir. Savaşta üstün başarılar göstermiştir. Ancak savaş sonrasında Kazım'ın ölümüne neden olduğu için görevinden uzaklaştırılmıştır. Bundan sonra sivil kıyafetle görüntülenen Nevzat, adı gibi yeni bir insan olacaktır. Alışmaya çalıştığı sivil yaşantı içinde Ayşe'ye olan aşkı önemli bir belirleyici olacaktır. Önceleri aşkına karşılık bulamayacak ancak eşkıyalar tarafından kaçırılan Ayşe'yi hayatı pahasına kurtararak sonunda onun aşkını kazanacaktır. Nevzat'ın dizide bir başka işlevi de Hırsto'nun çocukluk arkadaşı olmasıdır. Hıristiyan bir Rum olan Hırsto ile Müslüman bir Türk olarak Nevzat'ın dostluğu savaşa rağmen sürmektedir. Aralarındaki diyaloglarda barış içinde birlikte yaşama isteklerini dile getirmektedirler.

**Zeynep** (Türkü Hazer):



**Görüntü 20. Zeynep**

Zeynep, Ayşe'nin kız kardeşi, Nazlı'nın ise kuzenidir. Ablasının himayesindeki bu küçük kız savaşın zorluklarıyla yüzleşerek büyümüştür. Neşeli ve meraklı bir karakterdir. Cemal ve Nevzat'a abi diye hitap etmesi onlara yakınlığını göstermektedir. Çiftlikte sakladıkları Yunan askeri Hırsto'ya aşık olmuştur. Aşkı için kendisinden beklenmeyecek zor işlere kalkışır, ancak Hırsto'nun yakalanması ve Yunanistan'a geri gönderilmesi bu ilişkinin yarıda kalmasına neden olacaktır. Bu ilişkide Müslümanlık ve Hıristiyanlık karşıtlığı yerine etnik kimlikler arasındaki karşıtlık vurgulanmıştır. Hatta savaş, bu ayrılığın nedeni olarak sunulmakta, barış koşullarında bir Rum ve Türk arasındaki bir ilişkinin mümkün olabileceği dile

getirilmektedir. Kasabalının durumu öğrenmesi ve galeyana gelmesiyle birlikte Nazlı ve Ayşe'yle birlikte kasaba meydanına kadar dövülerek sürüklenir. Burada taşlanarak\* öldürülmeye çalışılır. Cemal ve Nevzat'ın yetişmesiyle kurtulur. Dizinin ilerleyen bölümlerinde imkânsız aşkı nedeniyle acı çeken ve neşesini yitiren Zeynep, Yunus tarafından sevildiğinin farkında değildir.

**Hırsto** (Berk Hakman):



**Görüntü 21. Hırsto**

Hırsto, Nevzat'la aynı köyde büyümüş bir Rum'dur. Savaştan önce Atina'ya okumak için gidip orada Yunan ordusuna alınarak kendi topraklarına Türklere karşı savaşmak üzere yollanmıştır. Her fırsatta ülkesini sevdiğini söyleyen ve bunu Türk ordusuna bağışladığı yüzüğüyle gösteren Hırsto, savaşmak yerine ordudan kaçmayı seçmiştir. Yaralı olarak Nazım Bey'in çiftliğine ulaşan Hırsto, kendisini saklamaları için Nazlı ve kuzenlerini ikna eder. Hırsto'nun samimiyetine inanan kızlar, onu suç işleme pahasına samanlıkta saklarlar ve tedavi ederler. Söyleyiş olarak zaten Hıristiyanlığı çağrıştıran ismiyle Hırsto, bölgede yaşayan ve barış isteyen azınlık Rum halkının temsilcisidir. Ne Yunan ne de Türk olabilen arada sıkışıp kalan bu halkın duygu ve düşünceleri Hırsto'nun ağzından dillendirilmektedir. Kendi ülkesinde bir kaçak olarak saklanmak zorunda kalan Hırsto, bu süreçte "Türk kızı" Zeynep'e aşık olur. Saklanmanın kızlar için yarattığı riskleri anlamasıyla kaçmaya karar verir ancak yakalanır. İstiklal Mahkemeleri tarafından bir Rum olarak vatana ihanetten yargılanır. Karar, Yunanistan'a iadedir ki bu büyük olasılıkla idam edilmesi anlamına gelmektedir.

\* Taşlayarak öldürmek, şeriat kanununca öngörülen ve recm olarak adlandırılan bir cezadır. Bu ceza, zina yapan kadın veya erkeğe uygulanır, dizide kızların bu şekilde taşlanması şeriata yapılan bir göndermedir.

***Muhtar Recep*** (Şemsi İnkaya) **ve** ***Kazım*** (Turgay Aydın):



**Görüntü 22. Muhtar Recep ve Oğlu Kazım**

Muhtar Recep, kasabanın muhtarıdır. Savaşı kendi lehine kazanç sağlamak amacıyla kullanmaktan çekinmeyen düzenbaz bir karakterdir. Dizinin kötü kişisidir. Komutanlar karşısında ezik ve yalaka bir tavır sergilemesine karşın, içten içe olanlardan nefret etmektedir. Savaşın bitmesini ve sonrasında kurulan yeni düzeni kesinlikle istemez. Dizi boyunca sahtekârlıktan, hırsızlıktan, ihanetten ve iftiradan geri durmaz. Birçok insanı maşa olarak kullanmaktan çekinmez. Muhtar olmasına karşın zenginler karşısında hep küçümsenmesinin acısını, savaş koşullarını fırsata çevirerek çıkarmaya çalışır. Ancak yaptığı kötülükler ona oğlunun ölmesiyle geri dönecektir. Muhtarın oğlu Kazım ise, küçüklükten itibaren Nazlı'ya aşiktir. Bir yandan topal, bir yandan da babası gibi yoksul ve eğitimsiz olması nedeniyle aşağılanmış bir karakterdir. Dizinin ilk bölümlerinde babası gibi kötü bir karakter olan Kazım, savaş süresince değişecek ancak iyilik yapmaya çalıştığı sırada Nevzat'ın kurşunuyla ölecektir. Babasının Nazlı'nın nişanlısı Ahmet'i askere göndermesini memnuniyetle karşılayan Kazım, zamanla babasının pis işlerini görür ve ondan uzaklaşır. Bir yandan zengin olup Nazlı'yı kazanmak ve bir yandan da kendi ayakları üzerinde durmak için Rumlar'ın bırakıp gitmek zorunda kaldıkları toprakları sahiplenir. Her ne kadar Nazlı ve kuzenlerine iyilik yapma çabasında olsa da, eski davranışları yakasını bırakmayacaktır. Kalabalığın kızları taşlaması karşısında onları savunmaya çalışırken, hareketini yanlış yorumlayan Nevzat'ın kurşunuyla yaşamı son bulur. Bu ölüm, bir süre sonra görevden alınan muhtarın daha da hırçınlaşmasına neden olacaktır.



### ***Diğer Karakterler:***



**Görüntü 23. Ferit Bey, Safiye Hanım, Çavuş Yunus**



**Görüntü 24. Bekir Hoca, Hikmet Hoca ve Kaymakam Fikret Bey**

Ferit Bey (Beyazıt Gülercan), kasabanın ileri gelenlerindedir. Zengin bir yaşam sürmekte olan Ferit Bey, tüm çabasına karşın oğlu Ahmet'i (Nazlı'nın nişanlısı) askere gitmekten kurtaramaz. Babacan, Nazlı ve kuzenlerine kucak açan, açık fikirli bir insandır. Ankara hükümetinin destekçisidir. Siyasetle ilgili pek çok konu, Ferit Bey'le yapılan diyaloglarda ortaya konmuştur. Ferit Bey'in karısı Safiye Hanım (Şebnem Doğruer) ise, otoriter ve güçlü bir karakterdir. Oğlunun nişanlısı Nazlı'yı birlikte yaşamaya ikna edememiştir. Savaşta oğlunu yitirmiş gözü yaşlı bir anne portresi çizen Safiye Hanım, anne şefkatini oğlunun yerine koyduğu Yunus'a gösterecektir. Yunus (Saygın Soysal), Cemal ve Nevzat'ın bölüğünde görevli, savaşta kahramanlıklar göstermiş sadık bir askerdir. Böylece Çavuş rütbesine yükselen Yunus, savaş sonrasında da Cemal'in hizmetinde görev almaya gönüllü olmuştur. Sivil hayata uyum sağlamaya çalışan sert ve fevri yapısına karşın çocuksu ve duygusal bir karakterdir. Silah arkadaşı Ahmet'in ailesini kendi ailesi bilir. Umutsuzca Hırsto'yu sevmekte olan Zeynep'e aşiktir. Dizinin ilk bölümlerindeki diğer karakterler Hikmet Hoca (Tanju Gürsu) ve Bekir Hoca (Cengiz Sezici), Kurtuluş savaşını izleyen yıllardaki hilafet ve din tartışmalarının ikili karşıtlıkla ortaya konduğu karakterlerdir. Bir tarafta aydın, sağduyulu bir din adamı olan Hikmet Hoca, diğer tarafta ise yobaz ve muhafazakâr Bekir Hoca bulunmaktadır.

Bekir Hoca, cami çıkışında halkı galeyana getirerek kızların kasaba meydanında taşlanmasına neden olmuştur. Buna karşın ceza almamış olması onun toplum içindeki otoritesini güçlendirmiştir. Muhtar'la işbirliği içinde Ankara'nın otoritesine karşı birlikte hareket ederler. Savaş sonrası dönemde, İstiklal Mahkemeleri'nde görevli bir müfettiş olarak kasabaya gelen ve Nazlı'yı beğenerek kasabadaki kaymakamlık görevine talip olan Fikret Bey (Tuncer Yığcı) ise, otoriter ve kuralcı biridir. Her şeyi kendi kontrolüne almak istemekte ve üstü durumuna geldiği Cemal'i ezmektedir.

### **Kırık Kanatlar Dizisinde Toplumsal Temsil:**

Dizi, Kurtuluş savaşı yıllarında geçen olayları ele alan yapısından hareketle yoğun bir milliyetçilik söyleminin yansıtıldığı bir anlatıya sahiptir. Yunan işgaline karşı yürütülen silahlı mücadelenin yanısıra halkın varını yoğunu vererek bu mücadeleye sağladığı destek de açık biçimde övülmektedir. Pek çok kez "*Kemal'in askerleri*" olarak nitelenen birlikler, hayatlarını hiçe sayarak tehlikelere atılmaktadır. Buna paralel olarak savaşta yaralanma ve şehit olma da yüceltilen değerlerdendir. Diğer taraftan askerden kaçmak ölümden beter bir durum olarak değerlendirilmektedir. Bu konuda yargı yetkisine sahip olan İstiklal Mahkemeleri'nin varlığı ve kararları da onaylanmaktadır. Kurtuluş savaşının ikinci safhası olarak nitelenen, yoksullukla ve cehaletle mücadele de yine milliyetçi bir bakışla ele alınmaktadır.

Muhafazakârlık dizide dönemin zihniyetine uygun biçimde yansıtılmıştır. Üç genç kızın yalnız yaşaması başta Ferit Bey'in olmak üzere kasabalının tepkisini çekse de kızların duruşu görüşlerin değişmesine neden olmuştur. Dizinin ilerleyen bölümlerinde muhafazakârlık dinle bağlantılı ele alınarak işlenmiş, açıkça eleştirilmiştir. Değişimin karşısında yer alan Bekir Hoca, kötü bir karakter olarak sunulmuş, dizinin ana kahramanlarının hayatlarına mal olacak eylemlere neden olmuştur. Muhafazakârlık bizzat Bekir Hoca'nın ağzından şöyle dile getirilmektedir: "*Milleti değiştiremezler. Millet kanunla mahkemeyele değişmez.*"

Dizide yoksulluk da zenginlikle karşıtlık ilişkisi kurularak ifade edilmiştir. Zengin bir ailenin kızları olan Nazlı ve kuzenleri, savaş koşullarında diğer zorlukların yanısıra yoksullukla da yüzleşmişlerdir. Hayatlarında hiç çalışmamış bu

kızlar, bir inekten sağdıkları sütü satarak para kazanmaya ve geçinmeye çalışmışlardır. Savaşın bitmesi ise yoksulluğun da bitmesi için bir umut olmuş, toprağı yeniden işlemek, üretmek önem kazanmıştır.

Toplumsal kutuplaşma bağlamında dizide üç karşıtlıktan söz edilebilir. Bunlardan ilki, Rum Hırsto'yla Türk Zeynep'in aşkıdır. Kasaba halkı tarafından bilinmeyen bu aşkın sonu belirsizdir. Bu durum aşk ilişkisinin ötesinde Türkiye'de yaşayan Rumlar ve Türkler açısından ele alınmıştır. Yunanlı gibi algılanan pek çok Rum ailenin savaşın ardından yurtlarını terk etmek zorunda kalışı dizinin ilerleyen bölümlerinde belgesel bir tarzla ve dramatik bir anlatımla verilmiştir. Ortak yaşam kültürüne vurgu yapılmakla birlikte dizinin bu konudaki duruşu neredeyse belirsizdir. Dizinin sonraki bölümlerinde de bu konudan uzaklaşmış, Cumhuriyet tarihindeki kimi başka konulara odaklanılmıştır. Dizide ele alınan bir başka karşıtlık saltanat yanlılarıyla Ankara destekçileri arasındadır. Özellikle dizinin ilerleyen bölümlerinde çeşitli eylemlerle bu karşıtlık aktarılmaya çalışılmıştır. Dizi bu konuda tarihsel tutarsızlıkları nedeniyle eleştirilmiştir zira bu dönemde Ankara'ya karşı olan grup İttihatçı olarak tanımlanmaktadır. Toplumsal kutuplaşma bağlamında değinilebilecek bir başka çatışma ise sivil-asker karşıtlığıdır. Zaptiye Amiri Cemal ve Kaymakam Fikret Bey arasındaki gerginlikler pek çok kere ikisi arasındaki güç savaşına işaret etmektedir.

Dizide temsil edilen günlük yaşam ise dönemin koşullarına uygun biçimde tasarlanmıştır. Ana kahramanlar olarak Nazlı ve kuzenleri küçük bir aile gibidir. Nazlı daha çok dışardaki işlerle uğraşırken, daha anaç olan Ayşe evdeki sorumlulukları üstlenmiştir. Zeynep ise şımarıklıklarıyla evin küçük çocuğudur. Günlük yaşama dair nişan, düğün, cenaze gibi topluluk olarak gerçekleştirilen kimi konular dönemin tarihsel atmosferine uygun biçimde verilmiştir. Dizinin ana karakterlerinin güçlü ve mücadeleci kadınlar olarak sunulması, anlatıda kadına verilen önemi göstermektedir. Nazlı, Ayşe ve Zeynep toplum yaşantısının birçok yerinde varlık göstermişlerdir. Dizinin ilerleyen bölümlerinde öğretmenlik yapmaya başlayan Nazlı, çalışan bir kadın olarak gösterilmiştir. Cemal'in ilk bölümdeki "*Bu ülkenin Nazlı gibi başını dik tutan hanımlara ihtiyacı var.*" sözleri anlatıda bu şekilde karşılık bulmaktadır.

### III. 2. 3. Hatırla Sevgili

<b>Dizinin Adı</b>	<b>Hatırla Sevgili</b>
<b>Yapımevi</b>	Asis Yapım / ATV
<b>Yapımcı</b>	Fatmanur SEVİNÇ (ATV) Tomris GİRİTLİOĞLU (Proje Tasarım)
<b>Yayın Yılı</b>	2006
<b>Yayıncı Kanal</b>	ATV
<b>Yayın Günü</b>	Cuma
<b>Yayın Saati</b>	22:20
<b>Bölüm Sayısı</b>	68
<b>Yönetmen</b>	Faruk TEBER, Ümmü BURHAN
<b>Senaryo</b>	Nilgün ÖNEŞ, Şebnem ÇITAK, Başak SERPAN
<b>Müzik</b>	Kemal Sahir GÜREL, Erdal GÜNEY, Hüseyin YILDIZ
<b>Geçtiği Yıl</b>	1959
<b>Geçtiği Yer</b>	İstanbul
<b>Resmi websitesi</b>	<a href="http://www.hatirlasevgili.org">www.hatirlasevgili.org</a>



**Dizinin Konusu:** Dizi, 1959'da başlayıp 1970'lerin sonuna kadar uzanan geniş bir zaman diliminde geçen olayları anlatırken, başlangıç noktası Demokrat Partili bir ailenin kızı olan Yasemin'le, Halk Partili bir ailenin oğlu olan Ahmet'in aşkıdır. Yasemin ve Ahmet'in babaları Rıza ve Şevket, çocukluk arkadaşı olmalarına karşın, siyasi görüş ayrılığı zamanla bu iki aileyi birbirinden uzaklaştırmıştır. Bu süreçte başta Adnan Menderes'in 1959'daki uçak kazası olmak üzere, 27 Mayıs Askeri darbesi, Menderes ve Demokrat Partililerin yargılanması, subayların emekliye ayrılması gibi tarihi olaylara yer verilmektedir. DP'li bir milletvekili karakterin varlığıyla bu siyasi partinin görüşleri dillendirilirken, CHP'li bir aile içindeki gazeteci ve savcı kimlikleriyle de bu tarafın görüşlerine yer verilmektedir. Dizinin ilerleyen bölümlerinde biri 1966'ya diğeri 1970'lere olmak üzere iki kere zaman atlaması gerçekleştirilmiştir. Önceleri bu iki siyasi görüşü savunan ailelerin çocuklarının aşk ilişkisi ön plandayken, sonraları siyasi olaylara verilen ağırlığın gittikçe attığı gözlenmiştir. Zira ilerleyen bölümlerde birçok zorluktan ve uzun yıllar süren ayrılıktan sonra kavuşan Yasemin ve Ahmet'in aşk öyküsü yerine gençlerin aşk ve yaşam öykülerine odaklanılmıştır. Bu noktada Yasemin'in kardeşi Işık'ın

Ülkücü bir gençle yaşadığı aşk üzerinden bu kez bu yıllara damgasını vuran sağ- sol atışması işlenmiştir. Ayrıca genç karakterler üzerinden niversite gençliğinin içinde bulunduğu siyasi ortam ve dönemin önemli olayları da konu edilmeye başlanmıştır. Dizide tarihi kişilere özel bir önem verilmesi dikkat çekmektedir. Menderes’le başlayan bu süreç, sonraki bölümlerde Deniz Gezmiş ve arkadaşlarıyla srdrlmştir. Siyasi gösterilerin, silahlı çatışmaların, işçi ve ğrenci eylemlerin, adam kaçırma ve bombalamaların geniş yer aldığı görülmektedir. Menderes’in idam sahnelerinden sonra ilerleyen bölümlerde Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının asılmaları da dizinin en dramatik sahnelerindedir. Bu konuda dizide tarih danışmanlarına yer verilmesi de konuya verilen önemi göstermektedir. Dizi adından da anlaşılacağı gibi bir dönemi izleyiciye hatırlatma amacı taşıdığını açıkça ortaya koymaktadır.

**Dizinin Jeneriği:** Jenerikte dizinin adı olan “Hatırla Sevgili” şarkısı müzik olarak kullanılmıştır. Müzik dizinin ele aldığı dönemin özelliklerine uygun olarak Klasik Türk Müziği’nde kullanılan keman, kanun gibi enstrümanlarla çalınmıştır. Ayrıca baskın biçimde akerdeon sesi duyulmaktadır. Dizinin açılış görüntüsü de şarkıya paralel biçimde Hatırla Sevgili şarkısının plakta alınışıyla başlamaktadır. Dönmeye başlayan plakla birlikte müzik de duyulur. Bir kadın ve erkeğin dans edişleri illüstrasyon olarak verilmiş, üzerine sarı ve turuncu renklerle hatırla sevgili yazısı yerleştirilmiştir. Bu illstrasyondan zincirlemeyle dizinin ana kahramanları olan Yasemin’le Ahmet’in dans ederkenki görüntülerine geçilmiştir. Dizide unutulmaya çalışılan bir aşkın hatırlatılmak istendiği anlaşılmaktadır. İzleyen süreçte ağır bir tempoda başlayan müzik hızlanmış ve çeşitli enstrümanlarla zenginleştirilmiştir. şarkıyı seslendiren bayan vokalin sesi de duyulmaya başlanır. Bu müzik eşliğinde jenerikteki görüntüler dizinin ilk bölümlerine ait sahnelerden oluşmaktadır. oğunluğu Büyükada’ya ait olan bu görüntüler flulaştırılarak nostalji havası verilmiştir. Jenerik yazıları sarı ve turuncu renktedir. Görüntülerdeki işık ve kamera düzenlemeleriyle de geçmiş vurgusunu güçlendirmektedir. Jeneriğin son görüntülerinde yine başta gösterilen dans sahnelerine dönülmekte ve plakta şarkının bitişi gösterilmektedir. Başarılı biçimde nostalji duygusu uyandıracak bu jenerikle, izleyiciye bir şarkı dinleyeceksiniz mesajı verilmektedir.



Görüntü 25. Hatırla Sevgili – Jenerik

**Dizinin Görsel ve İşitsel Anlatısı:** Dizinin çekimleri Büyüka'da ve İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. İstanbul bir tarih kenti olarak bilinmesine karşın, 1960'ların tarihi dokusunu yansıtacak mekânlar son derece azdır. Bu nedenle dizinin ilk bölümleri Büyüka'da çekilmiş, ardından yazlık bir yaşam alanı olarak sunulan adadan İstanbul'a taşınmıştır. Ancak dizi boyunca özellikle Yasemin ve Ahmet'in aşkında önemli bir yere sahip olan özel mekânları ve görsel çekiciliği nedeniyle zaman zaman buradaki çekimlere devam edilmiştir. Dizinin görsel anlatısındaki en ilginç unsur, dizinin kimi sahneleri arasına serpiştirilmiş siyah beyaz arşiv görüntüleri ve gazete kupürleridir. Bazen müzikle desteklenen bu görüntülere bazen de bir erkek sesiyle açıklamalar getirilmiştir. Kimi zaman siyah beyaz arşiv görüntülerinden benzer biçimde düzenlenmiş görüntülere geçilerek ve sonrasında bu görüntüler renklendirilerek bir belgesel havası yaratılmıştır. Bu durum dizinin gerçeklik etkisini sağlayan özelliklerden biridir. Kullanılan mekânlar dönemin özelliklerini yansıtacak biçimde çekilmiştir, kimi zaman bu durumu bozacak ayrıntıları gizlemek adına bazı kamera açılarının ve çekim ölçeklerinin kullanıldığı hissedilmektedir. Bu durum genel çekimlerin çok az olmasına da neden olmaktadır. Yerli dizilerin genel karakteristiği olan aç-karşı aç düzenlemelerinin sık sık kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanısıra oldukça dikkatli bir görüntü tasarımı söz edilebilir zira görüntü içinde dikkat çekecek ölçüde döneme uymayan bir ayrıntı görülmemektedir. Alışılmışın dışında alt ve üst kamera açılarına rastlanmaktadır. Zincirleme geçişler de oldukça sık kullanılmıştır, bu durum dizinin ilk bölümlerindeki aşk ve hüznü ağırlıklı anlatımla örtüşmektedir. Koşulların izin verdiği ölçüde dış çekimler kullanılmış ancak ana mekânların İstanbul'a kaymasıyla birlikte iç mekân çekimleri ağırlık kazanmıştır. İç mekânlarda tercih edilen aydınlatmanın dizide nostalji havası yaratılmasında büyük önemi vardır. Mekânların içindeki sis ve kimi zaman pencerelerden kimi zaman dallar arasından sızan doğal

ışıkla yaratılan atmosfer oldukça başarılıdır. Ayrıca gazete bürosundaki çizgili ışık gölge oyunları da dikkat çekicidir. Renkler dizinin ilk bölümlerinde sarı-turuncu tonlardayken ilerleyen bölümlerde koyu ve pastel tonlar dönemin siyasi dönemini desteklemede tercih edilen renkler olmuştur. Dizinin ilk bölümündeki uçak kazası dışında görsel efekt pek kullanılmamıştır. Bu tarz uygulamalara son bölümlerdeki çatışma ve patlama sahnelerinde nadiren rastlanmaktadır. Kullanılan dekor, kostüm ve aksesuarlarda dönemin özellikleri göz önünde bulundurulmuş ve başarılı bir tasarım ortaya çıkarılmıştır. Ana karakterlerin her ikisinin durumu iyi olması nedeniyle evlerdeki eşyalar bu doğrultuda özenle seçilmiştir, ailelerin sosyo-ekonomik durumlarını belirtir biçimdedir. Bu durum Yasemin ve ailesinin daha küçük bir eve taşınmak zorunda kalmalarıyla da açıkça ifade edilmiştir. Otomobil sahibi olmak da bir ekonomik statü göstergesidir ki Necdet'in sarı otomobili buna örnektir. Ayrıca Büyükada'daki bir ulaşım aracı olarak fayton ve bisiklet tercihleriyle hem romantik hem de nostaljik bir atmosfer yaratılmıştır. Kostümler, sa ve makyaj tasarımları tamamen dönemin özelliklerine uygun biçimde hazırlanmıştır. Kadınların kıyafetlerinde önemli bir aksesuar olarak çanta dikkat çekmektedir. Ayrıca dizi boyunca hiçbir kadının hizmetlilerin bile başı örtülü değildir. Ana çatışmada yer alan iki ailenin evleri ayrıntıyla düzenlemiştir. Ayna kullanımının oldukça sık olmasının yanısıra aynadan yansıyan görüntülere yer verilmiştir. Gazete ve radyo birer kitle iletişim aracı olarak önemli bir işlev üstlenmiştir. Gazete özgür düşüncenin ifade aracı olarak konumlanırken radyo haber alma aracı olarak büyük önem taşımakta, birçok olayda ilk haberler radyodan öğreilmektedir. Tarihi gerçeklere paralel biçimde hazırlanmış önemli mekânlardan biri de darbe sonrası davaların görüldüğü mahkeme salonudur. Ayrıntılı bir çalışmayla hazırlandığı anlaşılmaktadır.

Görüntü tasarımının yanısıra dizide ses tasarımı da başarıyla uygulanmıştır. Sesle ilgili çalışmalarda müzik büyük önem taşımaktadır. Bu konuda hem diziye adını veren "Hatırla Sevgili" hem de dizi için özel olarak bestelenmiş eserler dizinin ve dönemin koşullarını yansıtacak biçimdedir. Dizinin ilerleyen bölümlerinde kullanılan marşlar da bu konuda dikkatle işlenmiş unsurlardır. Dizi süresince kullanılan dil dönemin özelliklerini göstermektedir. Gerek seçilen sözcüklerde gerekse nazik ve doğru kullanımlarıyla dönemin konuşma biçimi, karakterlerin diyaloglarında başarıyla uygulanmıştır. Ele alınan dönemde Fransızca'nın

popülerliğine paralel olarak karakterlerin kimi zaman Fransızca konuşmalarına da yer verilerek eğitimlerine ve çağdaşlıklarına vurgu yapılmıştır. Rum şivesiyle konuşan Teo karakteri dışındaki herkes İstanbul Türkçesi'yle konuşmaktadır. Doğal ses kullanımının ağırlıkta olduğu gözlenmektedir. Özellikle dalga ve martı sesleri oldukça baskındır. Ancak daktilo sesi de zaman zaman gazete kupürlerine eşlik edebilmektedir.



Görüntü 26. Hatırla Sevgili - Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım

### Karakterler:

**Yasemin Ünsal:** (Beren Saat)



Görüntü 27. Yasemin

Yasemin, Demokrat Partili bir milletvekili olan Rıza Ünsal'ın kızıdır. 18 yaşına henüz basmış olan Yasemin, neşeli ve akıllı bir genç kızdır. Siyasete pek ilgi duymamaktadır ancak yaşayacağı olaylar onu siyasi bir ortamın içine sürükleyecektir. İlk gençliğini yaşamakta olan bu masum ve biraz da şımarık kız, Bigada'daki komşularının oğlu Ahmet'i platonik bir aşkla sevmektedir. Kendisinden yaşça büyük olan Ahmet'e olan aşkını hatıra defterine yazmakta, onun



resimlerini çizmektedir. Herkesten gizlediği bu sırrını sadece yakın arkadaşı Lale bilmektedir. Yurtdışında okumakta olan Ahmet'in yıllar sonra dönüşünü büyük umutlarla karşılayan Yasemin, onun Fransa'dan gelen kız arkadaşıyla evleneceği haberiyle yıkılır. Ancak yazdığı hatıra defteri Ahmet'in eline geçer. Yasemin'in büyük ve masum aşkı Ahmet'i derinden etkiler. Biri DP'li diğeri CHP'li olan aileler arasındaki siyasi görüş ayrılığı ise aşklarının önündeki en büyük engeldir. Şevket'in bir zamanlar *"Daha şimdiden süsten başka bir şey düşünmez olmuşlar."* diye eleştirdiği Yasemin artık aşkı için ailesini karşısına almış, babasına olan tepkisini ise *"Sizin için söylenenler doğru demek. Haksız yere insanlara yasaklar getiriyorsunuz. Her şey sizin istediğiniz gibi olsun diye. Bunu adına da demokrasi diyorsunuz."* biçiminde ifade etmiştir. Her şeye rağmen kaçarak evlenmeye karar veren çiftin, önüne bu kez de 1960 askeri darbesi çıkacaktır. Darbe sonrasında babasının tutuklanması, Yasemin'in hayatında büyük değişimlerin başlangıcı olacaktır. Bu zamana kadar iyi ve rahat bir hayat yaşamış olan Yasemin, bundan sonra pek çok zorlukla mücadele etmek zorunda kalacaktır. Ahmet'in sözleriyle *"Bu küçük kız gün geçtikçe büyümektedir."* Bu süreçte Ahmet'in babasının Rıza Bey'in davasında savcı olarak görev yapması ve Rıza Bey'e verilen idam cezası, iki sevgilinin aşkını gittikçe daha da imkânsız hale getirmiştir. Ayrıca Yasemin Ahmet'le evlilik dışı ilişkisinden hamile kalmıştır. Onu hem intiharın eşiğinden hem içinde bulunduğu durumdan evlenerek kurtaran ise yıllardır karşılıksız bir biçimde seven Necdet olacaktır. Ancak göstermelik bu evliliği bilmeyen Ahmet ve artık kaderine boyun eğmeye karar veren Yasemin için yıllar süren bir ayrılık başlamıştır.

#### **Ahmet Gürsoy:** (Cansel Elçin)



**Görüntü 28. Ahmet**

Ahmet, yurtdışında hukuk eğitimi görmüş, nazik ve yakışıklı bir gençtir. Dizinin ilk bölümünde geçirdiği uçak kazasında Rıza Bey'e ve Adnan Menderes'e

yaptığı yardımla dikkat çekmiştir. Ağırbaşlı, romantik ve sabırlı bir insandır. CHP’li olan ailesinin yanına döndüğünde, yıllardır onu uzaktan seven Yasemin’le karşılaşır. Yasemin’in tutkulu aşkı onu derinden sarsar. Yasemin’e aşık olur ve bu nedenle yeni nişanlandığı sevgilisinden ayrılır. Ancak Yasemin’le ilişkisi ailesinin büyük tepkisini çeker. Babasının görüşü şöyle dile getirilmektedir: *“Bu yanlış bir ilişki. Sen o ailenin yetiştirdiği bir kızla mutlu olmazsın. Elmalarla armutlar yan yana gelemez oğlum.”* Bu sözlere kulak asmayan Ahmet bir yandan Yasemin’in yaşadığı zorluklarda ona destek olmaya çalışırken bir yandan da ailesinin görüşlerini ve katı tutumunu sorgular hale gelmiştir. Bu noktada babasının savcı olarak atanmasına *“Hayat da bize müsaade etmiyor. (...) Onun babasını benim babam yargılıyor.”* diyerek kaderine isyan etmektedir. Dürüst hukukçu kimliği ise sürekli gündemde tutulmuştur, pek çok diyalogda bilinçli tespitleri dikkat çekmektedir. Özellikle darbe sonrasında görülen davaları sert biçimde eleştirmektedir: *“Bu adalet anlayışı değil, içinizde yıllardır birikmiş bir intikamın alınışı gibiydi.”* Yasemin’le birlikte olmalarından dolayı bir an önce evlenmek istemekte, bu yüzden vicdan azabı çektiğini söylemektedir. Ancak koşullar onların bir araya gelmesini uzun süre daha engelleyecektir. İlerleyen bölümlerde aşk acısını kalbine gömüp, Anadolu’nun bir kasabasında kaymakamlık yapmaya gönüllü olan Ahmet karakteri melankolik bir aşık olarak idealize edilmiştir.

**Necdet Aygün** (Okan Yalabık):



**Görüntü 29. Necdet**

Necdet, adadaki pastanenin sahibinin oğludur. Burada çalışmak için üniversiteden ayrılmıştır. Sakin görünüşüne karşın ani sinirlenen bir yapısı vardır. Yenilikçidir, bu nedenle değişime karşı olduğunu düşündüğü babasına kafa tutar. Babasına karşı duruşunu *“Senin değişmeye niyetin olmadığını biliyorum baba ama benim de burada vakit öldürmeye niyetim yok.”* sözleriyle ortaya koymuştur. Babasının yumuşaması üzerine pastanenin İstanbul’da büyük bir şubesini açarak işini

büyütür. Ailesi DP’li olmasına karşın, ılımlı siyasetten yana bir tavır sergilemektedir. Hem Menderes’i hem de muhalefeti eleştirmekte, meselenin iktidar olmakla ilgili olduğunu düşünmektedir. İktidarın insanları değiştirdiği ve burada taviz vermeden kalmanın mümkün olmadığı yolundaki görüşlerini Ahmet’le paylaşmıştır. Tüm sırlarını yakın arkadaşı Teo’ya anlatmaktadır. Uzun süredir kardeşinin arkadaşı olan Yasemin’e aşiktir ancak ona ilan-ı aşk etme kararı almışken, Ahmet’le ilişkisini öğrenir ve yıkılır. İntihar etmek üzere olan Yasemin’i son anda kurtarır. Yasemin’in Ahmet’ten bebek beklediğini bilmesine rağmen onunla evlenir. Göstermelik bir evlilik olmasına karşın, Yasemin’i yıllarca karşılıksız olarak sever, kızına babalık yapar. Bir yönüyle fedakar bir aşık, diğer yönüyle de aşıkların arasına giren biri olarak yorumlanabilir. Bu nedenle gerçekçi bir portre çizmektedir.

**Rıza Ünsal** (Engin Şenkan) *ve* **Nezahat Ünsal** (Lale Mansur):



**Görüntü 30. Rıza ve Nezahat Ünsal**

Rıza, küçük bir berber dükkânı işletirken Menderes’le tanışarak Demokrat Parti safına katılmış ve milletvekili olmuştur. Şevket’in ailesi tarafından sonradan görme olarak nitelenmektedir. Bu durum dizide Ahmet’e hediye ettiği gösterişli saatle ifade edilmiştir. Otoriter ancak yumuşak kalpli ve dürüst bir insandır. Kızlarına düşkündür, onların eğitimine büyük önem vermektedir. Her vesilede “Beyefendi” diye hitap ettiği Menderes’in icraatlarını savunur. Kayınbiraderi Mehmet’in Menderes için söylediği “*Aman oğlum onu örnek almasın.*” sözleri üzerine “*Niye yaranamıyor bu adam size anlamıyorum.*” biçimindeki tepkisiyle görüşünü açıkça ortaya koymaktadır. Okuduğu Zafer gazetesi de DP iktidarını savunan tutumu nedeniyle siyasi görüşüyle ilgili bir simge olarak kullanılmıştır. Kızının Ahmet’le ilişkisine şiddetle karşı çıkmıştır. Tüm uyarılarına karşı Yasemin’in sürdürdüğü ilişkiye “*Bu iki aile yer yarılrsa bir araya gelemez.*” biçiminde sert bir tavır koymanın yanısıra çeşitli yasaklamalar da getirmiştir. 1960 darbesinden tutuklanarak cezaevine konacak

ve Yassıada'da yargılanacaktır. Rıza'nın karısı Nezahat ise Yasemin'in annesidir. Ev hanımıdır. Birçok kereler ev veya el işleriyle uğraşırken görüntülenmiştir. Kızlarıyla ilişkisi iyidir, sık sık onları kucaklarken anaç bir biçimde sunulmaktadır. Kendini sürekli olarak Rıza'ya kanıtlama çabasıdadır ancak ne yapsa kocasına yaranamaz. Her davranışıyla, kıyafetiyle Rıza'nın aşağılamasına maruz kalır. Rıza'nın kendisini aldatmasını bile sineye çeker. Yasemin'in aşkına başlarda karşı gibi görünse de kızının gerçek aşkı bulduğuna inanır ve içten içe onu destekler. Bu süreçte pek çok diyalogta Yasemin'in aşkını kendi durumuyla karşılaştırdığı anlaşılmaktadır. Ancak kocasının tutuklanması, Nezahat'in pek çok sorumluluk yüklenmesine ve kendi ayakları üzerinde duran çalışan bir kadına dönüşmesine neden olacaktır. Yasemin'in ailesi evlerinde bir hizmetli çalıştıracak kadar iyi şartlardadır. Evlerindeki buzdolabı ve Rıza'nın Nezahat'e hediye ettiği kürk ekonomik durumlarının birer göstergesi olarak kullanılmıştır. Geleneksel bir aile görünümü çizen Yasemin'in ailesi ile Ahmet'in ailesi onların ilişkisi dışında da, siyasi görüş ayrılıklarının neden olduğu çeşitli tartışmalar yaşamışlardır.

**Şevket Gürsoy (Avni Yalçın) ve Selma Gürsoy (Ayda Aksel):**



**Görüntü 31. Şevket ve Selma Gürsoy**

Şevket, Ahmet'in babası, Rıza'nın ise çocukluk arkadaşıdır. Zengin ve iyi yetişmiş bir insandır. Savcı olarak çalışmaktadır. CHP'li bir siyasi görüşe sahiptir. Sık sık gözünde gözlük ve elinde Cumhuriyet gazetesiyle görüntülenmektedir. Aydın bir hukukçu izlenimine karşın DP söz konusu olduğunda oldukça sert bir tavır takınmaktadır. Göstermelik bir demokrasi olarak tanımladığı DP iktidarını "*cahil cühelanın burnunu büyüterek bu hale getirdiniz.*" diyerek eleştirmektedir. Adını gizleyerek gazetelerde bu konuyla ilgili eleştiriler de yazmaktadır. Oğlunun Yasemin'le olan ilişkisi onun büyük tepkisini çekecektir. Tepkisini şu sözleriyle dile getirmektedir: "*Menderes'ten iş teklifleri, Demokrat partili bir mebusun kızıyla*

*izdivaç kararı. Ben senin aklından şüphe ediyorum. Bu kabul edilemez.” Şevket’in Rıza’nın davasına savcı olarak atanması ve bu davadan idam cezası çıkması ise, onu derinden üzecektir. Bir yandan eski arkadaşı için endişelenmekte, bir yandan da taşıdığı bu tarihi sorumluluğun yükü altında ezilmektedir. Selma, Şevket’in karısı ve Ahmet’in annesidir. Dâhiliye uzmanı bir doktordur. Kuralcı tavırları hem iş hem de özel yaşantısında kendini göstermektedir. Mağrur ve mesafeli bir kadındır, kuralcı tavırları çocuklarını ondan uzaklaştırmaktadır. Yasemin’le Ahmet’in ilişkisine o da karşıdır. Ahmet’in ailesi, Yasemin’inkine göre daha elit ve modern çizilmiştir. Kadınların çalışıyor olmaları, evde içki ve likör içerken görüntülenmeleri buna ilişkin örneklerdir.*

**Sevim Gürsoy** (Laçın Ceylan), **Mehmet Karayel** (Turgay Aydın), **Keriman Kızıltan** (Şahnaz Çakıralp):



**Görüntü 32. Sevim Gürsoy, Mehmet Karayel, Keriman Kızıltan**

Sevim, Ahmet’in halası, Şevket’in kız kardeşidir. Çalışan, bağımsız, düşüncelerini açıkça ifade eden bir kadındır. Bekar olmasına karşın yalnız yaşamaz, abisinin ailesiyle birlikte kalır. Ailesinin diğer üyeleri gibi o da CHP’lidir, ancak onlar kadar katı değildir. Kalemli sivri bir gazetecidir. Dizinin geçtiği dönemde gazetelerin üzerindeki baskılar onun ağzından dile getirilmiştir: “*Yoksa yine gazete mi kapandı?(...) Alıştık artık.*” Dizi süresinde birkaç kez yazdığı yazılar nedeniyle tutuklanır. Duygusal konularda çekingen olmasına karşın “Romeo” dediği Ahmet’e Yasemin’le ilişkisinde destek verecektir. İlerleyen bölümlerde iş bulmasına yardımcı olduğu Mehmet’le evlenecektir. Mehmet, binbaşı rütbeli bir askerdir. Nezahat’in kardeşi, Yasemin’in dayısıdır. Genç yaşta kaybettiği eşinden Deniz adlı bir oğlu vardır. Ankara’da görevlidir ancak oğlunu iyi bir eğitim alacağı İstanbul’da bir yatılı okula yerleştirir. Darbe öncesi ve sonrası süreçte askerlerin durumu, Mehmet üzerinden aktarılmıştır. İlk bölümden itibaren Menderes’e muhalif tutumu ortaya

konmuştur. Değişimden yanadır ancak demokrasinin zedelenmesini istememektedir. Subay arkadaşlarıyla yaptığı konuşmada görüşlerini şöyle açıklamaktadır: “ ... *Bu değişimde demokratik şartlar hakim olmalıdır.(...) Süngüyle iktidara gelinir ancak üstüne oturulmaz.*” Darbede aktif görev alır hatta tutuklanan eniştesini teslim almaya gönüllü olur. Ancak darbe sonrasında emekli ayrılan subaylar içinde o da yer alacaktır. Keriman ise kariyerinin başında bir Türk müziği sanatçısıdır. Son derece alımlı bir kadın olan Keriman, plak çıkarma konusunda ona destek olan Rıza ile evlilik dışı bir ilişki yaşayacak bu nedenle mahkemede ifade vermek zorunda kalacaktır. Rıza'nın durumunu bilmesine karşın onu sevmektedir. Bu ilişkiyle darbe sonrası kurulan mahkemelerin ele aldığı konular eleştirilmektedir. Bu eleştiri aynı zamanda Selma'nın ağzından “*Bu kadar görkemli bir mahkemenin bu kadar sudan bir suçlamayla açılması beni suküt-u hayale uğrattı.*” sözleriyle ifade edilmektedir.

**Lale Aygün** (Meltem Parlak), **Teo** (Emre Özcan) ve **Ayla** (Nergis Öztürk):



**Görüntü 33. Lale, Teo, Ayla**

Lale, Necdet'in kız kardeşi, Yasemin'in ise en yakın arkadaşıdır. Demokrat partili bir ailenin kızı olmasına karşın siyasetten uzak bir duruş sergilemektedir. Sadık ve güvenilir bir dost olarak her zorlukta Yasemin'in destekçisidir. Ahmet'le ilişkisinde de Yasemin'in sırdaşıdır. Olaylara mantıkla yaklaşan ve soğukkanlı kalabilen bir karakter olarak Yasemin'i toparlayan bir portre çizmektedir. Anlatıda daha çok Yasemin'in dert ortağı olarak görüşlerini açıklaması işlevini yerine getirmektedir. Dizinin ilerleyen bölümlerinde Teo'nun kendisini sevdiğini öğrenecek ve ailesinin Teo'nun Rum olması nedeniyle bu ilişkiye karşı çıkmasına rağmen onunla evlenecektir. Hep sakin ve uysal bir karakter izlenimi veren Lale, bu süreçte izleyiciyi şaşırtacaktır. Ancak bu ilişki dizide birkaç bölümde çözülmüş, yan bir olay olarak verilmiştir. Teo ise ailesi Yunanistan'a göçmüş bir Rum ailenin oğludur. Pastacıdır ve Necdet'lerin sahibi olduğu pastanenin de eski sahibidir. Necdet'in

yakın arkadaşı ve açtığı şubede ortağıdır. Necdet'in sırdaşıdır. Necdet'in duygu ve düşüncelerini dile getirmesini sağlayan bir işlev üstlenmektedir. Rum şivesiyle konuşması dışında diğerlerinden farklı bir yönü yoktur. Gizlice Lale'yi sevmektedir. Ayla, adada terzilik yapan Melahat'ın kızıdır. Tıp öğrenimi gören, iyi yetişmiş, çekingen bir kızıdır. Diğerlerine göre daha sade bir hayat sürmektedir. Ahmet'in annesi Selma'ya asistanlık yapmaktadır. Ahmet'e ilgi duymaktadır ancak bunu uzun yıllar saklamak zorunda kalacaktır. Annesinin durumu öğrenmesi, “*O sana göre değil (...) boşuna hayaller kurma kızım, çok üzülürsün.*” uyarısı yapmasına neden olur, böylece aileler arasındaki fark anlatılmaktadır. Ayla ise inatçı bir portre çizmektedir. “*Bugünleri sana unutturacağım, diplomamı alınca seni artık çalıştırmayacağım.*” diye vaatlerde bulunurken yaşadıkları geçim sıkıntısına karşı isyanını dile getirmektedir. Ayrıca fırsatını bulduğunda hem yaşantısını hem de aşkını kıskandığı Yasemin'i ezmeye çalışacaktır. Dışardan son derece sakın görünmesine karşın, dönemin siyasi ortamına karşı duyarsız olamayacağını “*Biz bu ülkenin gençleri olarak ne yapıyoruz? Bizim de bir şeyler yapmamız gerekmiyor mu?*” sözleriyle dile getirmekte, öğrenci eylemlerine katılmaktadır. Milli Türk Talebe Birliği'ne üye olmasıyla darbe öncesindeki öğrenci olayları Ayla üzerinden ele alınmaktadır.

**Başvekil Adnan Menderes** (Hüseyin Ayni Danyal):



**Görüntü 34. Adnan Menderes**

Dizide tarihi bir figür olarak dönemin Demokrat Parti lideri ve Başbakanı Adnan Menderes yer almaktadır. Sakin, kibar bir karakter olarak çizilmesine karşın, iktidardayken yaptıkları dizi boyunca eleştirilmektedir. Davranışları “*Adam resmen diktatörce davranıyor.*” sözleriyle nitelenmektedir. Dizi süresince birçok halk protestosunda da benzer biçimde eleştiriler ve “*Hürriyet istiyoruz.*” sloganları tekrarlanmaktadır. Yapılan eleştirilerin dengelenmesi bakımından Rıza tarafından

savunulmaktadır. Dizinin ilk bölümünden itibaren Menderes'e ilişkin olaylar arşiv görüntülerinden de yararlanılarak belgesel bir atmosferde sunulmuştur. Bunlar arasında Menderes'in siyah beyaz gerçek görüntüleri de yer almaktadır. 1960'daki darbede tutuklanarak ceza evine konulması ve dava sırasında yaptığı konuşma sırasında zayıf bir karakter olarak konumlanmıştır. Selma, Menderes'in konuşmasını şöyle anlamlandırmaktadır: “*Demokrasiyi savunan bir konuşma yapmasını beklerdim. Menderes ya millet adına demokrasiyi savunacak kadar cesur değildi ya da demokrat değildi.*” Öte yandan davaların görülme süreci ve sonunda verilen idam cezası dizide açıkça eleştirilmektedir. İlerleyen bölümlerde ekrana gelen Menderes'in idam sahnesi toplumda geniş yankı uyandırmıştır.

***Işık Ünsal*** (Büşra Ayaydın), ***Defne Gürsoy*** (Yağmur Yılmaz) ve ***Deniz Karayel*** (Okan Aysan):



**Görüntü 35. Işık, Defne ve Deniz**

Işık, Yasemin'in kız kardeşidir. Sıcakkanlı, güler yüzlü bir kızdır. Babasının darbe sonrasında tutuklanmasından çok etkilenir bu nedenle ilerleyen yaşlarında siyasete uzak durmayı tercih eder. Dizinin ilerleyen bölümlerinde üniversitede gazetecilik okuyan ve sonrasında gazeteci olan Işık, ülkücü bir gence aşık olacak ve tüm ailesinin tepkisini çekecektir. Defne ise Ahmet'in kız kardeşidir. Hem adadaki evlerinde komşu hem de okulda sıra arkadaşı olan Işık yakın arkadaşıdır. Işık'a zor zamanlarında destek olur. İlerleyen bölümlerde hukuk öğrencisi olarak sol görüşlerin içinde yer alacak olan Defne, Deniz'le eylemlere katılacaktır. Deniz ise subay bir babanın çocuğu olarak yetişmiştir. Annesini kaybetmiş, yatılı okul yıllarını halasının ve kuzenlerinin sevgisiyle geçirmiştir. İlerleyen bölümlerde o da Defne'yle birlikte hukuk okuyan bir üniversite öğrencisi olarak sunulacaktır. Yıllardır sevdiği Defne'ye aşkını itiraf edecek ve karşılık alacaktır. Deniz Gezmiş'le olan isim benzerliğinin dizi içinde vurgulanmasına paralel olarak sol eylemlerin içinde aktif biçimde yer alan ve



silahlı çatışmalara katılan bir karakterdir. Çocukların geleceklerine ilişkin bilgi hayvan hakları için sokaklarında yaptıkları küçük bir protesto sırasında Şevket'in şu sözleriyle öncelenmektedir: *“Bu çocuklar, her şeye eyvallah diyen çocuklardan olmayacak.”*

### **Hatırla Sevgili Dizisinde Toplumsal Temsil:**

Dizinin ana çatışması bir dönem Türkiye tarihinde önemli bir toplumsal kutuplaşmaya neden olan DP-CHP arasındaki ayrılığa dayandırılmıştır. Siyasi ayrılığın kutuplaşmaya dönüştüğü, eski dostların düşman olduğu bu dönemde iki ayrı görüşten ailenin çocuklarının yaşadığı bir aşk bu süreçten nasibini almaktadır. Her iki aile de kişisel anlamda gelin ve damat adayı olarak Yasemin ve Ahmet'i onaylarken, farklı siyasi görüşlerdeki aileler sorun kaynağı olmaktadır. Dizide özgür düşüncenin simgesi olarak sunulan Sevim bile *“Bu iki aile nasıl bir araya gelir aklın alıyor mu?”* diyerek kutuplaşmayı dile getirmektedir. Bu durum Yasemin ve Ahmet'in de kimi zaman görüş ayrılığına düşmelerine neden olmaktadır. Dizide sürekli bu kutuplaşmayı yumuşatmaya çalışan karakterlerin çabaları nafiledir. Bu süreçte çaresiz kalan sevgililer için tek ilaç Mehmet'in *“Eğer birbirinizi gerçekten seviyorsanız hiçbir şey sizi ayıramaz, ne insanlar, ne düşünceler, ne kavgalar, ne de zaman.”* sözlerinde önelediği gibi zaman olacaktır. Bu ilişkide çare olan zaman, sağ ve sol görüşlerdeki Işık ve Yaşar aşkında ise tersine bu ikili arasındaki görüş ayrılığının artmasına yol açacaktır.

Dizide ele alınan önemli konulardan bir diğeri demokrasidir. Pek çok karakterin telaffuz ettiği bu sözcük, çok partili siyasinin önemli bir sınav verdiği bu yıllarda en tartışmalı konuların başında gelmektedir. Özellikle Demokrat Parti'nin ikinci kere iktidara gelmesinden sonra tartışmalar hız kazanmış, demokrasi kavramının içeriği sorgulanmaya başlanmıştır. Bu süreçte Menderes iktidarının gittikçe artan baskıcı politikaları ve eleştiriye tahammülsüz tutumu tepkileri artırmıştır. Askeri darbeye iktidardan uzaklaştırılan Menderes iktidarı, dizide açık biçimde eleştirilmekle birlikte, darbenin demokrasiye aykırılığı da gündeme taşınmaktadır. Demokrasiye yapılan vurgu mahkeme salonunda Rıza'nın ağzından dile getirilmektedir: *“Demokrasilerde hata olabilir. Biz de hata işlemiz olabiliriz. Ama bu hatanın düzeltilmesi de demokratik yollardan olmalıydı. Seçimler işi*

*çözebilirdi. İhtilal demokrasinin fırsat ve imkânlarını bir gecede yok ederek memleketin en az 50 yıllık geleceğinde demokrasinin nefesini kesmiş bulunuyor.”*

Dizide yoksulluk, muhafazakârlık ve milliyetçilik söylemleri yansıtılan diğer görüşlere göre oldukça yüzeyseldir. Bu süreçte Ayla ve ailesinin yoksulluğunun Toto'dan büyük ikramiye kazanan amcası sayesinde çözülmesinin dışında yoksulluk önemli bir sorun olarak ele alınmamıştır. Yasemin ve annesinin Rıza'nın hapiste kaldıkları süreçte çektiği ekonomik sıkıntılar ise Nezahat'in çalışma hayatına atılması ve Işık'ın okulu için Necdet'in gizlice sağladığı bursla aşılmıştır. Dizinin ilerleyen bölümlerinde ise yoksulluk ekonomik bir sorundan ziyade işçi ve öğrenci sorunları ve emek ilişkisi bağlamında işlenmiştir. Muhafazakârlık ise dönemin koşullarının aktarılmasında kullanılmakla birlikte, dizinin muhafazakâr bir havasının olduğu söylenemez. Tersine dizide evlilik dışı ilişki yaşayan birden fazla karakter vardır, ayrıca ana kahramanın evlilik dışı hamile kalması söz konusudur. Öte yandan muhafazakârlığın karşısında değişim savunulmaktadır. Bu savunu Necdet karakterinde açıkça ortaya konulmakta, gelenekçilik eleştirilmektedir. Ancak kadercilik de dizide yoğun biçimde hissedilen bir unsurdur. Milliyetçilik dizi bağlamında ilerleyen bölümlerde değinilen bir başlıktır. Tam bağımsızlık sloganıyla yola çıkan Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının tutumu bu bakış açısının yansıtılmasında kullanılmıştır. Ancak dizinin ilk bölümlerinde doğrudan milliyetçi bir söyleme rastlanmamaktadır.

Dizide ele alınan gündelik yaşamda dönemin özelliklerinin yansıtılmasına büyük özen gösterilmiştir. Karakterlerin günlük kıyafetleri birbirleriyle olan mesafeli ilişkileri ve kibar diyalogları dikkat çekmektedir. Dizideki tüm karakterler evde dahi bakımlıdırlar. Kadınlar zarif, erkekler naziktir. Genç kızların zaman zaman pantolon giymelerine rastlanmaktadır. Dönemin özgürlük hareketlerine paralel biçimde gelişen bu giyim tarzı, yaşı büyük kadınlar için geçerli değildir. Kadınlar iş hayatında aktif olarak rol almaya başlamışlardır. Kadın ve erkek açısından gittikçe gelişen eşitlikçi ortam ilerleyen yıllarla birlikte verilmektedir. Ancak ataerkil otoritenin en aydın görüşlü kişilerde bile var olduğu anlaşılmaktadır.

### III. 2. 4. Çemberimde Gül Oya

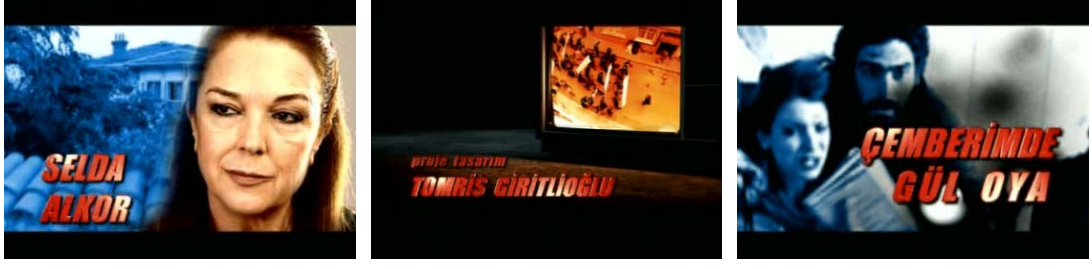
<b>Dizinin Adı</b>	<b>Çemberimde Gül Oya</b>
<b>Yapımevi</b>	Avşar Film
<b>Yapımcı</b>	Şükrü AVŞAR - Bahadır ATAY
<b>Yayın Yılı</b>	2004
<b>Yayıncı Kanal</b>	KanalD
<b>Yayın Günü</b>	Cuma
<b>Yayın Saati</b>	20:00
<b>Bölüm Sayısı</b>	40
<b>Yönetmen</b>	Çağan IRMAK
<b>Senaryo</b>	Çağan IRMAK
<b>Müzik</b>	Jingle Trio
<b>Geçtiği Yıl</b>	1973 / 2004
<b>Geçtiği Yer</b>	İstanbul
<b>Resmi Web Sitesi</b>	<a href="http://www.cemberimdeguloya.com">www.cemberimdeguloya.com</a>



**Dizinin Konusu:** Dizi, Feriha adlı genç bir gazetecinin 1970’leri konu alan bir yazı dizisi hazırlama sürecinde bu dönemi bizzat annesi Yurdanur’un anılarından dinlemesini ele almaktadır. Dolayısıyla dizinin bazı bölümleri günümüzde bazı bölümleri ise 1970’lerde geçmektedir. Bu süreçte anne kız arasındaki gerginliğin gizemi de yavaş yavaş çözüme kavuşturulacaktır. Yurdanur’un Feriha’nın babası olan Mehmet’le olan büyük aşkıyla başlayan nostaljik atmosfer, günümüzle geçmiş arasında Yurdanur’un anıları üzerinden kurulan köprü sayesinde geri dönüşlerle yansıtılmaktadır. Bir yandan ’70’lerdeki zorlu ama sevgi dolu günler anımsatılırken, günümüz yaşam tarzıyla karşıtlıklar kurulmakta ve eleştiriler getirilmektedir. ’70’lerin işçi ve gençlik eylemleriyle yoğun siyasi atmosferinin yanısıra bir konakta yaşayan farklı kültürlerden gelen insanların sıcak ve samimi ilişkileri de anlatılmaktadır. Konakta yaşayan karakterlerin her birinin yaşam öyküsü ise izleyicinin her bölümde bir parçasını daha öğrendiği bir bulmaca gibi yavaş yavaş ortaya çıkacaktır. Diziye adı veren ve aynı zamanda bir halk türküsünün adı olan “Çemberimde Gül Oya”, Feriha’nın yazı dizisinin de başlığıdır. İlerleyen bölümlerde yazı dizisinin bitmesine karşın yaşadığı dönemi anlatmaya devam etmeye karar veren Feriha’nın annesi Yurdanur, hem yaşadıklarını yine “Çemberimde Gül Oya” adıyla romanlaştıracak hem de eski arkadaşlarını bulmaya çalışacaktır. Dizinin hem yönetmeni hem de senaristi olan Çağan Irmak, açılışı “*Fikirleri ve inançları uğruna*

*yok olan hayatlara ve Türkiye'yi seven herkese saygıyla adanmıştır. Bir hikâye ya da dizi filmin asla yeterli olamayacağını bile bile.”* sözleriyle yaparken, bir anlamda dizinin geçmişe bir saygı duruşu niteliği taşıdığını göstermektedir.

**Dizinin Jeneriği:** Jenerik karanlık bir ortamda toprak bir zemin üzerindeki televizyon ekranına zoom yapılarak açılmaktadır. Değişik açılardan görüntülenen ekranda dönemin siyasi gösterilerine ilişkin görüntüler bulunmaktadır. Kamera ekrana yaklaşarak içine girmektedir. Böylece izleyici ekranda izleyeceği olayların bir parçası olarak konumlanmaktadır. Jenerikte tercih edilen müzik, başlangıçta gerilimli ve gizemli bir tarzdadır. Bu ilk görüntüler ve müzik, dizinin içeriğine dair ilk ipuçlarıdır. Dizinin ilk bölümlerine ait sahnelerle birlikte devreye giren elektronik rock ritimler, hızla akan görüntülere uyum sağlamaktadır. Jenerikte kullanılan müzik, sözsüz ve vokalsiz sunulmaktadır. Ekranı getirilen sağa veya sola konumlanmış oyuncuların yakın çekimlerine ve kırmızı renkteki isimlerine fonda, dizinin önemli sahnelerine ait görüntüler eşlik etmektedir. Arkada geçen görüntüler her bir oyuncuda farklı renklendirilmiştir. Böylece geçmişin soluk bir hatıra değil, capcanlı ve rengârenk olduğu anlatılmaktadır. Bu arada tekrar görülen televizyon ekranında Feriha önce gülerken sonra ağlarken görüntülenmektedir. Böylece anlatılan olaylarda hem hüznün ve hem de mutluluk olduğu anlatılmaktadır. Televizyon ekranında görülen bir başka kişi de Yurdanur'dur. O ise gözlüklerini çıkararak, izleyiciyle arasındaki gizemi kaldırmaktadır. Oyuncuların ardından yapımcı ekibinin isimleri ise bu kez televizyon ekranının yanında verilmektedir. Siyah fondaki tek ışık kaynağı televizyondan yansımaktadır, böylece televizyona aydınlatıcı bir işlev yüklediği anlaşılmaktadır. Jenerik, dizinin ana kahramanları olan Yurdanur ve Mehmet'in üniversite kantinindeki bir kargaşadan kaçarkenki görüntüleri dondurularak son bulmaktadır. Bu görüntü üzerine kırmızı renkte Çemberimde Gül Oya yazısı getirilmiştir. Bu sırada görüntü eskitilmiş ve fondaki müzik kesilmiştir. Son olarak dizinin adı, aynı adlı türkünün ezgisiyle Selda Bağcan'ın sesinden duyulmaktadır.



Görüntü 36. Çemberimde Gül Oya – Jenerik

**Dizinin Görsel ve İşitsel Anlatısı:** Dizinin çekimleri İstanbul’da gerçekleştirilmiştir. Dizi iki ayrı zamanda geçmesine karşın her iki zaman diliminde de ana mekân İstanbul’dur. 1970’ler İstanbulu’nun tarihsel dokusunu yansıtacak eski mahalleler olan Kocamustafa Paşa, Balat, Samatya, Cankurtaran, Fener gibi semtlerde gerçekleştirilen çekimlerde, dönemin yansıtılmasında gerçekliği bozabilecek ayrıntılardan olabildiğince kaçınıldığı görülmektedir. Dizi sürelerinin henüz 60-70 dk. olduğu 2004’te çekimleri gerçekleştirilen dizide, bu titiz çalışma açık biçimde gözlenmektedir. Dizide kullanılan ana mekân 1970’lerdeki konak ve Bayraktar ailesinin evidir. Günümüzde kullanılan mekânlar ise Yurdanur’un ve Feriha’nın evleridir. Ayrıca İstanbul sokakları da çeşitli ayrıntılarıyla dizinin görsel dokusunu zenginleştirmektedir. Geçmiş görüntülerinde özgürce kullanılamayan genel çekimlerin günümüzü yansıtan sahneler sayesinde dengelendiği görülmektedir. Dizi tam bir dönem dizisi olmaktan çok geçmiş, Yurdanur’un anılarının görselleştirildiği geri dönüşler biçimindedir. Yönetmen Çağan Irmak’ın diğer dizilerinde de rastlanan dizi anlatısı içine serpiştirilmiş gündelik yaşamın küçük ayrıntıları yer yer ekrana getirilmektedir. Yakın çekimlere ve açı-karşı düzenlemelerine sık sık yer verilse de özellikle steadicam ve vinç yardımıyla çekildiği tahmin edilen görüntüler bulunmaktadır. Görüntülerde televizyon estetiğinin aşıldığı kimi zaman sinematografik bir anlatıma yaklaşıldığı görülmektedir. Ağır veya yavaşlatılmış kimi çekimler bu görüşü desteklemektedir. Ayrıca tercih edilen görsel düzenleme nedeniyle günümüzü anlatan zaman diliminde daha sade bir estetik egemenken, 1970’lerin dünyası capcanlı renkleriyle ekrana getirilmektedir. Yönetmenin/senaristin anlattığı geçmişe duyduğu özlem ve bugüne eleştirisi Feriha’nın “*Biz bugünün bulanık renklerini bırakıp geçmişin capcanlı renklerine dönelim hadi.*” sözleriyle de dile getirilmektedir. Renk tercihlerinin yanısıra aydınlatmada da 70’ler sisli görüntüler ve pencerelerden sızan yoğun doğal

ışıkla karakterize olmaktadır. Dolayısıyla gölgeler de bu noktada önemle tasarlanmış görsel ayrıntılar olarak dikkat çekmektedir. Dizinin iki zaman diliminde sürekli geçişler halinde olması, ikisi arasında belli açılardan görsel farklılıklar yaratılarak sunulmuştur. Bunda geçmiş dönemlerdeki görüntülerde soft filtre kullanılması bu farkı sağlayan en belirgin görsel unsurdur. Kurguda tercih edilen zincirleme geçişler özellikle iki zaman dilimi arasındaki geçişlerde oldukça sık kullanılmıştır. Ayrıca kimi sahnelerde geri dönüşün yapıldığı ilk görüntü siyah beyazdan renklendirilerek bu etkinin sağlandığı gözlenmektedir. Yine sahneler arasındaki geçişlerde sık tercih edilen kararma-açılmalar da dizinin farklı görsel anlatısının birer örneğidir. Dizinin görsel tasarımında dikkat çeken bir başka unsur da kaleidescope kullanımıdır. Türk Sineması'nın şarkıcılı filmlerinde şarkıların seslendirildiği bölümlerde kullanılan bu tekniğe, Canan'ın pavyonda şarkı söylediği sahnelerde yer verilmiştir. Yeşilçam'a bir gönderme niteliği taşıyan bu uygulama izleyicide nostalji duygusu yaratmaktadır. Her iki zaman diliminde de kullanılan aksesuarlar dönemin özelliklerini taşır niteliktedir. Günümüzü anlatan görüntülerde Feriha'nın dağınık ve aykırı yaşantısı, giydiği spor kıyafetlerle ve koyu makyajıyla örtüşmekte, öte yandan orta yaşlı İstanbul hanımefendisi Yurdanur'un hafif makyajı ve seçkin kıyafetleriyle aralarındaki kuşak ve anlayış farkı ortaya konmaktadır. Kostüm, makyaj ve diğer aksesuarlar, 1970'leri anlatan sahnelerde daha da ön plana çıkmaktadır. Zira Türk dizileri içinde bu dönemi ele alan bir ilk olan bu yapım, özenli bir çalışma gerektirmiştir. Dönemin geometrik desenli kumaşları, ispanyol paa pantolonları, süper mini etekleri, sivri yakaları, uzun favorileri, kabarık sa modelleri, yoğun göz makyajı karakteristik unsurlar olarak dikkatle uygulanmıştır. Yine dizideki karakterlerin hem kültürel hem de sosyo-ekonomik durumları bu unsurlar kullanılarak belirtilmiştir. Bunlar arasında basma entariler, yeşil parkalar, kasketler ve işçi tulumları dikkat çekmektedir. Bu noktada özellikle yaşlı kadın karakterlerin sokağa çıkarken başlarını eşarpla örtmeleri ilginç ayrıntılardandır. Yağmur altındaki sahneler de yoğun dramatik etkisiyle anlatıma katkı sağlayan bir metafor olarak pek çok kez kullanılmıştır. Dizinin televizyon estetiğinden uzaklaşıp sinemaya yaklaştığı bölümler ağırlıklı olarak simgesel bir anlatımın benimsendiği rüya ya da hayal sahneleridir. Bunlar arasında Mehmet'in rüyasında gördüğü beyaz bir anahtarla açtığı beyaz kapıdan denize ulaşması ve dalgalar arasında oturan Yurdanur'a

sarılması televizyon dizilerinde pek görülmeyen özgün bir görsel anlatım diline işaret etmektedir.

Görsel tasarımı destekleyen ses tasarımı da iki farklı zaman diliminde bazen aradaki farklılığı vurgulamada bazen tersine ikisi arasındaki geçişi sağlamada kullanılmıştır. Müzik kullanımı dizide çok önemli bir işleve sahiptir. Bu bağlamda klasikten, türküye, arabeskten, popa pek çok farklı tarzda eser kullanılmıştır. Dizide müzikle doldurulmuş, olayların hızla aktığı sözsüz bölümler bulunmaktadır. Dönemin popüler yerli ve yabancı parçaları ya da Canan'ın seslendirdiği şarkılar bu amaçla kullanılmaktadır. Bu uygulamanın günümüz dizilerinde zaman kaygısı nedeniyle kullanıldığına pek rastlanmamaktadır. Karakterler, Rum şivesiyle konuşan Madam Niki dışında İstanbul şivesiyle konuşmaktadırlar. Argo tabirlere özellikle Canan ve pavyon dünyasının yansıtılması amacıyla başvurulmaktadır. Bugün kullanılmayan ama pek çok kişinin kulağına aşina olan diyaloglar, deyimlerle desteklenmektedir. Doğal diyaloglar dikkat çekmektedir. Yurdanur'un anlatımı kimi zaman dış ses biçiminde kullanılmaktadır. Ses efektlerine ise pek rastlanmamaktadır.



**Görüntü 37. Çemberimde Gül Oya - Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım**

## Karakterler:

**Genç Yurdanur Eroğlu:** (Özge Özberk)



Görüntü 38. Yurdanur Eroğlu

Yurdanur, dizinin ana kahramanıdır. Adını Yurdanur koymasından da anlaşılacağı gibi sağ görüşlü bir anlayışa sahip olan fabrikatör Dinçer Bey'in kızıdır. Dizinin başında Edebiyat Fakültesi 4.sınıf öğrencisi olan Yurdanur, mezun olup öğretmenliğe başvurmuştur. Toplumsal konulara duyarsız olmamakla birlikte siyasete uzak bir kişidir. En yakın arkadaşının bir eylem sırasında vurulması, onu büyük aşkı Mehmet'le ve bilmediği bir dünyayla tanışmasına neden olmuştur. Apolitik bir arkadaş çevresine sahip olan Yurdanur, Mehmet'e aşık olur ve evlenme kararı alır. Ancak, bu kararı sol örgüt üyesi bir gençle evliliğine izin vermeyen ailesi özellikle babası tarafından engellenir. Yurdanur, ilk defa ailesini karşısına alır, annesinin “*Napalım kader böyleymiş.*” deyişine karşılık “*Kader mi dedin anne kaderi yazan kim? Allah mı yoksa babam mı sence?*” sorusuyla kabullenmeyişi ortaya koyar. Evini terk ederek Mehmet'le evlenir. Bu zamana kadar yumurta bile kırmamış, zengin bir ailenin tek kızı olarak el bebek gül bebek yetiştirilmiş bu genç kız için oldukça zor günler yaklaşmaktadır. Sağ görüşlü babasına karşı sol görüşlü biriyle evlenmeyi seçen Yurdanur karakteri, dizinin bakış açısını da ortaya koymaktadır. Mehmet'le birlikte her odasında farklı kültürlerden gelen ailelerin yaşadığı bir konağın bir odasına yerleşirler. Yurdanur yoksulluğuna ve zorluklarına karşı aşkı seçmiştir. Yoksulluğun aşk karşısındaki üstünlüğünü “*Mutluyum ben, sen varsın çünkü. Sen şu kapıdan girince her şey bitiveriyor işte. Saray oluyor tek göz oda.*” sözleriyle ifade etmektedir. Yeni hayatına uyum sağlamaya çalışan Yurdanur'un beceriksiz ama sevimli halleri sık sık görüntülenmektedir. Bu süreçte bu büyük konak ona sıcak bir yuva olurken, konak sakinleri birer aile üyesi gibi ona destek olacaklardır. Yurdanur yeni hayatını Mehmet'e şöyle anlatmaktadır:



*“Evet, zor buna alışmak zor. Yeni bir yaşam kurmak, bir sürü alışkanlıktan vazgeçmek, yarını düşünmek, tüpü idare etmek, yemeğin etini az, patatesini çok koymak da zor. Ama çabalıyorum Mehmet. Ben öğreniyorum. Seni, beni ikimizi yaşatmayı öğreniyorum. Hayatımda ilk defa bir işe yaramayı, bir şeyleri yönlendirmeyi, yoluna koymayı öğreniyorum.”*

Salih’in burjuva kızı diye nitelediği ve Mehmet’i “*O kızlar ana kucağındaki rahatı bulamayınca arkalarına bile bakmadan giderler.*” diyerek uyardığı Yurdanur, şımarık bir zengin kızı olmadığını kocasını en zor zamanlarda bile yalnız bırakmayarak kanıtlayacaktır. Yaralı bir kaçak olarak başta ona tepki gösteren Salih’in “*Ben seni yanlış bilmişim Yurdanur kardeş. Sen ne güzel bir insanmışsın da haberim yokmuş. Ben zannettim ki durucu değilsin. Bırakır gidersin zannettim bu hayatı. Ama dirayetli bir kızmışsın.*” sözleri Yurdanur’un durumu açıklamaktadır. Hayata hep güler yüzle bakan bir karakter olarak Yurdanur, yaşamın tüm zorluklarına karşı aşkın ve dostluğun önemini sık sık vurgulamaktadır.

**Genç Mehmet Eroğlu:** (Mehmet Ali Nuroğlu)



**Görüntü 39. Mehmet Eroğlu**

Mehmet, örgüt üyesi solcu bir gençtir. Yurdanur’un kocası ve ilerde de Feriha’nın babası olacaktır. Bir çatışma sırasında rastlantıyla tanıştığı Yurdanur’a aşık olmasıyla hayatı değişmiştir. Üniversitede çıkan bir olayda Yurdanur’u koruması, Mehmet’i onun gözünde bir kahraman yapmıştır. Feriha’ya onu şöyle anlatmaktadır: “*Baban o günden beri aklımda hep güvenli, sıcacık, koruyan bir dev gibi kaldı. Masallardaki iyi yürekli devlerden. Kendi derdine bakmayıp beni nasıl da kucaklayıvermişti birden. Ufacık kalmıştım yanında.*” Dönemin deyişiyle “anarşik” bir karakter olan Mehmet, Yurdanur’la evliliğinden sonra örgütten kopsa da siyasi olaylara uzak kalmaz. Mehmet dönemin koşullarını ve kendisinin içinde bulunduğu durumu “*Bu günlerde hapse girmek o kadar kolay ki sadece yeşil bir parka giymen bile yeterli.*” sözleriyle açıklamaktadır. O da yeşil parkası, uzun saçları ve sakalıyla dönemin solcularının portresini çizmektedir. Mehmet’in geçimini küçük bir kumaşçı

dükânından sağlayan esnaf bir ailesi vardır. Yaşadığı hayatı onaylamayan ailesi, Yurdanur’la evlilik kararını ise sevinçle karşılar. Yurdanur’un ailesini terk etmesi karşısında evliliklerine her desteği verirler. Mehmet, Yurdanur’a onu mutlu edeceğine dair söz verir ancak yaralı arkadaşı Salih’i saklamaları onu, verdiği sözü tutmaktan alıkoyacaktır. İbrahim’in ihbarı hem Salih’in hem Mehmet’in tutuklanmasına neden olacaktır. Mehmet’in süre olarak kısa ama çarpıcı bir anlatımla işlenen sorgulama ve işkence sahneleri, Türk televizyonları için bir ilktir. Tutuklunun yaşadığı korkunun yanısıra Mehmet’in hücrelerini paylaştığı bir fare, bu durumun insanlık dışılığını vurgulamaktadır. Dönemin bu pek çok insanın yaşantısında derin izler bırakan gözaltı süreci Yurdanur’un geçmiş günleri yorumladığı şu sözlerle eleştirilmektedir: *“O zamanlar hapse girmek ne demektir biliyor musun? Hele fikir suçlusuyun. İnsanların küçük yerlerde yok olup kayıplara karıştığı günlerdi onlar. (...) Gözaltında kaybolmak. (...) Gözün gördüğü bir şey nasıl kaybolur?”* Yaşananların insan psikolojisindeki tahribatı ise Mehmet’in isyanında ifade edilmektedir: *“Sevinemiyor muyum artık? Gülemiyor muyum? Onunla konuşamıyorum. Karımla. Bana ne yaptılar?”*

***Yurdanur Eroğlu*** (Selda Alkor) ve ***Feriha Eroğlu*** (Melisa Sözen):



**Görüntü 40. Yurdanur ve Feriha**

Yurdanur, orta yaşlarında, hali vakti yerinde bir kadındır. Feriha’nın annesidir. Yaşına rağmen oldukça güzel ve zarif bir hanımefendi portresi çizmektedir. Kızına, hazırlayacağı bir yazı dizisi için 1970’lerde yaşadığı olayları anlatır. O kızına küçüklüğünde olduğu gibi bir masal anlattığını düşünmektedir ama Feriha gittikçe bu hikâyenin bir parçası olmaktadır. Yurdanur’un kızıyla arasındaki mesafe hem görsel olarak hem de diyaloglar aracılığıyla verilmektedir. Bir yandan kızına şefkatle sarılmak isteyen bir anneyken, bir yandan da ona içinde büyüttüğü büyük bir öfkeyle bakan, onu sözleri ve uzaklığıyla cezalandıran bir izlenim vermektedir. Öfkesinin

nedeni ise onu, geçirdiği kaza haberi üzerine, araba kullanırken beyin kanaması geçiren kocası Mehmet'in durumundan sorumlu tutmasıdır. Bu süreçte bir yandan tüm zorluklarına karşın geçmiş günlerini ve eski dostlarını büyük bir özlemle anarken, bir yandan da günümüz yaşam tarzına yönelik açık eleştiriler getirmektedir. Feriha'yla aralarındaki kuşak farkı da ikilinin bir arada görüntülediği birçok sahnede açıkça görüntülenmektedir. Örneğin Yurdanur'un ince belli çay bardağının yanında Feriha'nın neskafe fincanı yakın çekimle görüntülenerek bu fark gözler önüne serilmiştir. Feriha ise annesinin ona yüklediği bu suçluluk karşısında hırçınlaşmış bir genç kızdır. Dağınık bir yaşantısı vardır, kovulmak üzere olduğu işini de korumasının tek yolu bu yazı dizisini hazırlamaktadır. Annesiyle sık sık çatışır, onunla diyalog kuramamaktan şikâyetçidir. Her ne kadar annesine mesafeli dursa da onun takdirine ve sevgisine muhtaç olduğu gösterilmiştir. Günümüz gençliğinin büyük şehirlerin hızlı yaşantısına kapılmış, büyük kalabalıklar içinde yalnız kalmış bir karakteridir. Makyajı, giyim tarzı ve tercih ettiği yaşam tarzıyla farklı olmaya çalışan diğerlerine benzemektedir. Hazırlamak zorunda kaldığı bu yazı dizisi bir yandan onu geçmişin sayfalarında gezdirirken bir yandan da annesiyle arasındaki mesafeyi azaltacaktır.

***Sema Bayraktar*** (Işıl Yücesoy) **ve** ***Dinçer Bayraktar*** (Kenan Bal):



**Görüntü 41. Sema ve Dinçer Bayraktar**

Sema Bayraktar, Yurdanur'un annesi, Dinçer Bey'in otuz yıllık karısıdır. Zengin ve rahat bir yaşam sürmekte olan, siyasete uzak bir kadındır. Kadere ve kocasının otoritesine boyun eğmiş bir karakterdir. Kızı için hazırladığı çeyiz sandığı, gelenekselci zihniyetini yansıtmaktadır. Güçsüz bir karakter gibi görünmesine karşın, zaman zaman kendinden beklenmeyecek derecede sert çıkışlar yapabilmektedir. Çoğu zaman kocasının kararlarından dışarı çıkmaya da zamanla kızını tekrar bağrına basacaktır. Dinçer Bayraktar, Yurdanur'un babasıdır. Evinde asılı duran Demirel

resmi ve masasındaki kıratla Adalet Partili siyasi görüşü açıkça ortaya konmaktadır. Nüfuzlu, otoriter bir insandır. Kız istemeye gelen Mehmet'in ailesine karşı söylediği sözler karakterini ortaya koymaktadır. *"Bizim ailemiz bizim görgümüz, hayat biçimimiz belli Nazif Bey, kalsın bu iş. (...) Devletine başkaldırmış bir anarşiste verecek kızım yok benim."*

***Hatice Eroğlu*** (Işık Aras) **ve** ***Nazif Eroğlu*** (Levent Yılmaz):



**Görüntü 42. Hatice ve Nazif Eroğlu**

Hatice Eroğlu, Mehmet'in annesidir. Esnaf bir kocanın ev hanımı karısıdır. Anaç bir karakterdir. İlerleyen bölümlerde eşinin geçirdiği kalp krizi sonucu ölmesi onun da konağa taşınmasına neden olacaktır. Siyasi görüşüne dair bir bilgi verilmese de oğlunu örgütlerden, eylemlerden korumak isteyen bir anne portresi çizmektedir. Nazif Eroğlu, Mısır çarşısındaki kumaş dükkânını işleten orta halli bir esnaftır. Mehmet'in babasıdır. Sık sık *"Yedi kuşak İstanbullu bir aile"* olduklarını vurgulamaktadır. Oğlunun gözaltına alınması nedeniyle siyasi şube önündeki bekleyişi ve *"Ya sorgudan çıkmazsa..."* sözleri dönemin koşullarını dile getirmektedir. Bu durumu kaldıramaz ve geçirdiği kalp krizi nedeniyle bir sokak kenarında ölür.

***Suna*** (Suzan Aksoy), ***Ercan*** (Fırat Berk Konya) **ve** ***Gazi Dede*** (Ali Kıyak):



**Görüntü 43. Suna, Ercan ve Gazi Dede**

Suna, Yurdanur'un deyişiiyle "Suna abla" konak sakinlerinden birisidir. Kızı ve damadı Almanya'da işçi olarak çalışmaktadır. Bu yıllarda yaygın bir durum olan Almanya'ya ya da diğeri Avrupa ülkelerine çalışmaya gitmek bu aile üzerinden işlenmektedir. Konakta torunu Ercan ve yaşlı babasıyla birlikte yaşamaktadır. Tatlı kaçık, neşeli bir karakterdir. Üstüne vazife olmayan işlere burnunu sokarak gülünç olaylara neden olsa da kızıyla yaptığı telefon görüşmeleri duygusallığını ortaya koymaktadır. Yurdanur'un en büyük destekçilerinden biridir. Deli dolu tavırlarına karşın hayata umutla bakan bir insandır: "Öyle zamanlar ki bunlar insan insandan çıkarır oldu acısını her şeyin. Geçecek kızım. Zaman geçecek. Her şey iyi olacak." Suna'nın torunu olan Ercan, zeki ve yaramaz bir çocuktur. Evin neşe kaynağıdır. Anne ve babasından uzak olması nedeniyle izleyicide sempati yaratan bir karakterdir. Siyah önlüğü beyaz yakasıyla bir ilkokul öğrencisidir. Dizide Gazi Dede olarak anılan Suna'nın yaşlı babası ise, İstiklal Savaşı gazisidir. Bunak ve inatçı bir karakterdir. Firavun veya gâvur gibi sözcükler dilinden eksik olmaz. Sık sık üniformasını giyerek savaş zamanlarını anar. En büyük özlemi Atatürk'ü görmektir. Eve gelen yabancıları Yunan ajanı olmakla suçlamasına karşın ilerleyen bölümlerde eski bir Rum arkadaşının varlığı ortaya çıkacaktır.

**Zarife** (Tuğba Büyüküstün), **Sultan** (Şerif Sezer), **İbrahim** (Mahmut Gökğöz):



Görüntü 44. Zarife, Sultan, İbrahim

Zarife Urfa'dan göç ederek İstanbul'a gelmiş olan Sultan ve İbrahim'in tek çocuklarıdır. Henüz 17 yaşında olan Zarife, masum güzelliğiyle dikkat çekmektedir. O yıllarda genç kızlara dikiş, nakış ve ev ekonomisi gibi konularda eğitim verilen bir kurumu olan akşam sanat okuluna gitmektedir. Yurdanur, eski arkadaşım diyerek andığı Zarife'yi Feriha'ya şöyle anlatmaktadır: "Yaşadığı yürek çarpıntısının aşk olup olmadığını bilmemek. Nasıl bir saflık, nasıl bir kirlenmemişlikti bilsen." Basma entarisi, omuzlarına bıraktığı yemenisiyle bir yanı şehrli olmanı özlemi içinde ama

bir yönüyle köylü bu güzel kız, Ümit adlı bir gence aşık olacaktır. Sultan, Zarife'nin annesidir. Ataerkil otoriteye boyun eğmiş, dinine ve geleneklerine bağlı, doğulu bir kadındır. Güçlü bir kadın karakter olan Sultan, en kritik zamanlarda ettiği bilgece sözlerle öne çıkmaktadır. İbrahim, Sultan'ın kocası, Zarife'nin babasıdır. Doğudan İstanbul'a göç etmiş bir aile reisi olarak şehirde geleneklerini ve otoritesini sürdürme çabasıdır. Yurdanur'un babasının teklifi üzerine fabrikada ustabaşı olarak çalışmaya başlar ancak bir yandan da onlarla ilgili bilgilere Dinçer Bey'e iletacaktır. Zaman zaman işçi önlüğüyle görüntülenen İbrahim'in kıyafetleri, el örgüsü süveteri, ceket, kasketi ve delik çorapları yoksulluğunu ve köylülüğünü ortaya koymaktadır. Çatışmada yaralanan Salih'i ve onu saklayan Mehmet'i ihbar ederek kötü bir karakter olduğunu belli eden İbrahim'in duygusal ve dürüst yönü de dizinin ilerleyen bölümlerine ele alınarak bu durum dengelenecektir. Pek çok dizide kötülerin neden kötü olduğuna dair bir bilgi verilmezken, başarıyla çizilen bu karakter de bizzat kendi ağzından bir açıklama getirilmiştir:

*“Allah kimseyi kötü insan olsun diye yaratmaz Sultan. İnsan insana eder ne edecekse. Ben mi istedim böyle olsun? Çalışmam senin işinde mi diyeydim adama? Ben ne yaptıysam sizin için yaptım. Allah kulunu açlıkla terbiye etmeye görsün. Kendi karın bile bakmadıktan sonra yüzüne, neyleyim öylesi imtihanı ben? Allah kimseyi kötü insan olsun diye yaratmaz Sultan. Kul kulu kötü eder. Bunu bilesin.”*

**Canan Cansev** (Goncagül Sunar), **Madam Niki** (Fusun Erbulak) ve **Nihal** (Eylül Deniz Çolak):



**Görüntü 45. Canan, Madam Niki ve Nihal**

Canan, konak sakinlerinden bir diğeridir. Pavyonda şarkıcıdır. Dizinin ilk bölümlerinde “dostu” Selo’yla birlikte yaşamaktadır. Canan’ın masum hayaller kurarak biriktirdiği paraları alarak kaçan Selo, Canan’ın duygusal ve kırılabilir kişiliğinin açığa çıkmasına neden olmuştur. Altın sesli Canan Cansev adıyla, pek çok insanın fahişe gözüyle baktığı ancak özünde çocuksu bir kadındır. Çalıştığı mekândaki perukları, abartılı makyajı, abiye kıyafetleri ve yalancı kahkahalarına

karşın, konakta sade, kendi halinde hayat mücadelesi veren, yaşadığı hayattan çekinen bir karakterdir. Pavyonlardan çıkmaya çalışsa da geçmişi peşini bırakmayacaktır. Konağın sahibi Madam Niki, İstanbul’da sayıları gittikçe azalmakta olan Rum azınlıktan biridir. Konakta yaşamaz ancak kira almaya konağa geldiğinde bu samimi atmosferde yerini alır. Yol yordam bilen, konak sakinlerinin başları sıkıştığında akıl danıştıkları bilgili, görgülü bir kadındır. Rum şivesiyle konuşan ve konak sakinlerinin Madam ya da Niki abla diye andıkları Madam Niki, ince sigaraları, şık şapkalarıyla farklılığını ortaya koymaktadır. Nazif Bey’in cenazesinde başını örtmesi için verilen başörtüsünü geri çevirmez. Bir yandan sözleriyle “*Hepimiz aynı üzülmez miyiz ölenin arkasından?*” farklı kültürlerle karşın ortak insani değerlere vurgu yaparken öte yandan “*Ben alıştım gâvur kızı olmaya.*” diyerek toplumun algısını anlatmaktadır. “*Bilemedim ülkem neresi, yanlış saksıda büyüyen bir çiçek gibi.*” sözleri ise bu azınlık halkın arada kalmışlığını ortaya koymaktadır. Nihal, Yurdanur’un apolitik arkadaş çevresinden biridir. Zengin bir aileden gelen Nihal, güzel ve bakımlıdır. Kumara düşkün annesi ve onu iş ilişkileri için peşkeş çeken babası nedeniyle sonradan görme bir ailenin oğluyla zorla evlendirilecektir. Başlarda Yurdanur’un yaptığı tercihe “*Sefaleti görmüyor musun? (...) Sen el alemin deli karlılarıyla köylüleriyle bu mezbelelikte üç günde delirirsin.*” sözleriyle karşı çıksa da zamanla onun yaptığı seçime saygı duymaya hatta imrenmeye başlar. Yurdanur’un annesiyle şöyle dertleşmektedir: “*Ben onun [Yurdanur] kadar güçlü değilim. Kapıyı vurup çıkamam ben. Hoş o gücüm olsa da uğruna kapı çarpılacak biri yok ki hayatımda.*”

#### ***Diğer Karakterler:***



**Görüntü 46. Ümit, Gülay, Salih**

Ümit, dönemin tipik gençlerinden biri, bir mahalle delikanlısıdır. Zarife’ye aşık olan Ümit, arkadaşının taksisinde şoförlük yapmaktadır. İyi niyetli, olumlu bir

karakter olarak çizilen Ümit, dönemin mahalle kültürünün küçük ama yaşama sıkı tutunan bir karakterini yansıtmaktadır. Gülay, Canan'la aynı pavyonda çalışan bir konsomatristir. Yıllarını bu alemde geçirmiş, orta yaşlı akıllı bir kadındır. Yeşilçam'dan tanıdık bir karakterdir. Güngörmüş haliyle, Canan'ın abla dediği Gülay, onun yol göstericisi olacaktır. Evlenmeden önce Mehmet'in oda arkadaşı olan Salih, sol örgüt üyesi bir gençtir. Yeşil parkası ve solcu bıyıklarının yanısıra evlilikle ilgili görüşleriyle de bu durum yansıtılmıştır: “*Sen çürük çıktın Mehmet. Davamıza ihanet ettin.*” Öte yandan yaralandığı çatışma sonrası onu eleştiren Mehmet'in annesine verdiği yanıt, kendisi gibi “anarşik” gençlerin bakış açısını ortaya koymaktadır. “*Ben ölmeyi istemiyorum Hatice ana, öldürmeyi isteyen onlar.*” Ancak çok eleştirdiği Mehmet ve Yurdanur, yaralandığında tüm risklerine karşın onu evlerinde saklayacak kadar mert çıkarlar. İlerleyen bölümlerde bir ihbar sonucu Mehmet'le birlikte tutuklanan Salih, sorgudan sağ çıkamaz.

#### **Çemberimde Gül Oya Dizisinde Toplumsal Temsil:**

İki farklı zaman diliminde geçen dizi, yarattığı bu iki dönem arasındaki karşıtlıkta açıkça günümüz yaşam tarzına bir yergi, geçmişe ise bir övgü niteliğindedir. 1970'ler tüm olumsuzluklarına karşın bizzat ana karakter Yurdanur'un ağzından özlemle anılmaktadır: “*Bi daha yaşamak öyle mi? Bu mümkün değil kızım. Keşke öyle olsa. Keşke her şeyi bir daha yaşasam. İnan hiçbir yerini değiştirmezdim.*” Bu iki dönem arasındaki karşıtlık, bir yandan öykü üzerinden kurulurken bir yandan Yurdanur ve Feriha karakterleri üzerinden yansıtılmaktadır. İki zaman dilimi arasındaki farklar Yurdanur tarafından dile getirilmektir. Kendi döneminin siyasi ortamını “*İnançları ve sadece düşünceleri uğruna suçsuz yere öldürülen insanları bilmiyosun. Ben insanların serçeler gibi öldürüldüğü bir yerden geliyorum.*” biçiminde ifade eden Yurdanur günümüz gençlerini kafası karışık olarak nitelerken görüşlerini şu sözlerle açıklamaktadır: “*Yaşam onlara çok fazla alternatif sunuyor. (...) İstedikleri her şeye sahip olabiliyorlar. Özgürler ama mutlu değiller.*” Bu noktada medya da Yurdanur'un eleştirilerinden nasibini almaktadır: “*...kısaca medya diyelim. Onlara rengârenk yaşamlar sunuyor. Bazı standartlar koyuyor önlerine. Reklamlarla, ne bileyim dizilerle falan. Ama üzerinde düşünülmemiş içi boş yaşamlar bunlar.*” Bir yönüyle öz eleştiri niteliği de taşıyan bu tespitler, bir



televizyon dizisinde duyulması zor sözlerdir. Değişen değer yargılarına sık sık vurgu yapan diyaloglar yine Yurdanur'un dilinden ifade olanağı bulmaktadır. Yurdanur eski günlerdeki dayanışmayı “*Onca yoksulluk varken insan bir kaşık yağı bile paylaşırdı.*” sözleriyle anlatırken, maddi konuların manevi değerlerin önüne henüz geçmemiş olduğunu da şöyle dile getirmektedir: “*İşte o zamanlar para meseleleri girince işin içine böyle espriye vurulurdu hafifletmek için. Ne bileyim. Böyle para alıp vermek sanki ayıptı bizim için. İnsanlarla dost olunca böyle mevzular ağırlaşıyordu.*” Diğer taraftan köşe dönme olarak nitelenen kısa yoldan zengin olma, günümüzde geçen sahnelerde yer alan dayakçı bir baba olan Kenan karakter aracılığıyla olumsuzlanmaktadır. Oğlunu “*Azla yetinenlerden oldun.*” diye azarlarken “*Millet çuvalıyla götürüyor ortalık yerde.*” sözleriyle kısa yoldan zengin olmayı önermektedir. Kendi zamanıyla yaptığı karşılaştırma ise şöyle ifade edilmektedir: “*Türkiye öyle değildi o zaman. Köşe döndürmüyorlardı adama.*”

Dizide yoksulluk 1970'lerin ekonomik sıkıntılarına paralel biçimde ele alınmaktadır. Dizinin günümüzde geçen bölümünde ana karakterlerin rahat ve zengin yaşam tarzları açıkça sergilenerek bu süreçte herhangi bir yoksulluk söylemine rastlanmazken, geçmişe ait görüntülerde karakterler açıkça ekonomik zorluklarla mücadele eder biçimde kurulmuştur. Konakta yaşayan tüm sakinler kendi hallerinde, kiralarını zar zor bir araya getiren insanlardır. 1970'lerde yaşanan ekonomik darboğazın neden olduğu tüp, yağ gibi tüketim mallarını alabilmek için kuyruklar oluşması başarıyla işlenmiştir. Yurdanur'un terk edip geldiği “burjuva tarzı” yaşamla kurulan karşıtlık, dizinin yoksullukla ilgili bakışını desteklemektedir. Alışılmış zengin, yapmacık ve mutsuz bir yaşamın karşısında fakir ama dayanışmayla ve sevgiyle zorlukların aşılabildiği yaşam övülmektedir.

Muhafazakârlık da dizi içinde özellikle 1970'lerdeki toplumsal yaşamın bir parçası olarak sunulmaktadır. Bir yanda “aşüfte” olarak Canan'ın yaşam tarzının eleştirilmesiyle, bir yandan da İbrahim ve Sultan'ın Zarife üzerindeki baskısında açıkça verilmektedir. Dizide muhafazakâr bakış açısının yansıtıldığı bir diğer karakter de Dinçer Bey'dir. Zira açıkça “*Değişiklikleri sevmem.*” diyerek duruşunu ifade eden Dinçer Bey, inatçı, sert ve olumsuz bir karakter çizmektedir. Onun karşısında ise değişime ve yeniliklere açık, bunun için fedakârlıklar yapmaya hazır dizinin ana kahramanı Yurdanur'un sözleri tersine bir görüşün dizide savunulduğunu

ortaya koymaktadır. “*Şu odadan, evinden, kulübünden bi kafanı çıkarıp etrafına bak baba. Hiç bilmediğin hiç görmediğin şeyler oluyor İstanbul’da. (...) Şu kaloriferli odadan çıkıp üşümeysi bi denesene.*”

Dizi toplumsal kutuplaşmayı farklı açılardan ele almaktadır. Dizinin ilk bölümlerinden itibaren açıkça gündeme getirilen 1970’lerin sağ ve sol görüşler arasındaki keskin kutuplaşması Dinçer Bey’in şu sözleriyle dile getirmektedir: “*Bizim insanlarımız dışında kimseyle arkadaşlık etme demiştin sana. Üniversiteler karmakarışık yerler. Aralarından kendi insanlarımızı çekip çıkarmak lazım değil mi?*” Sağ görüşü temsil eden otoriter ve baskıcı Dinçer Bey’e karşı sol görüşü temsil eden Mehmet hayat dolu, yenilikçi ve mücadeleci bir genç olarak yer almaktadır. İkisi arasındaki seçim ise dizinin kahramanı Yurdanur tarafından Mehmet’in lehine yapılarak, izleyiciye tutması gereken taraf gösterilmektedir. Dizinin anlatısında konu edilen bir başka kutuplaşma da Madam Niki üzerinden işlenmektedir. İstanbul’da kalan Rum azınlıklardan biri olan Madam, mübadelede ailesiyle Selanik’e gitmek zorunda kaldıklarını, Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında da gördükleri muameleyi ve kapılarına yazılan ırkçı yazıları anlatmaktadır. Ne Yunan ne Türk olabilmiş Türkiye’de azınlık durumundaki Rumlar’ın düşünceleri barışçıl bir biçimde yansıtılmıştır.

Dizide her iki zaman dilimine ilişkin günlük yaşam pratikleri oldukça başarılı ve doğal biçimde yansıtılmıştır. 1970’lerin nostaljik atmosferinde büyük bir aile gibi yaşayan konak sakinlerine karşılık günümüzde ayrı evlerde yaşayan Yurdanur ve Feriha birbirinden uzaklaşmış aile fertleri hakkında bir göstergedir. İki farklı bakış açısından tutucu ve yenilikçi karakterlerin kadına yaklaşımları ise yine 1970’lerin ortamında kızının okula gitmesine bile zor izin veren İbrahim ve karısının çalışmasını sonuna kadar destekleyen eşitlikçi Mehmet karşıtlığı içinde verilmiştir. Bu dönemde Sultan, Zarife, Sema, Suna, Nihal, Hatice gibi değişik yaşlarda olan ve farklı sosyo-ekonomik kökenlerden gelen kadınlar ev hanımı/işsiz olarak sunulmaktadır. Bu dönemde çalışan tek kadın pavyonda şarkıcılık yapan Canan’dır. Ancak bu durumun değişmekte olduğu ilerleyen bölümlerde Sultan ve Yurdanur’un birlikte koydukları sermayeyle küçük bir kebab dükkânı açmalarıyla gösterilmektedir. Günümüzde ise tek başına tüm işleri idare eden bir konumda

sunulan Yurdanur ve gazeteci olan Feriha dışında da pek çok kadın iş hayatı içinde görüntülenmektedir.

### **III. 2. 5. Bulgular**

Türkiye’de son yıllarda popüler bir dizi türü olan dönem dizilerindeki toplumsal temsille ilgili çözümler, 1890’lardan günümüze kadar ulaşan farklı zaman aralıklarını ele alan dört dönem dizisi seçilerek gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda karakterler üzerinden yapılan çözümler sonucu ulaşılan bulgular, Türk toplumundaki temsil biçimlerinin tarihsel perspektiften değerlendirilmesine de olanak sağlamaktadır. Elveda Rumeli, Kırık Kanatlar, Hatırla Sevgili ve Çemberimde Gül Oya adlı dönem dizilerinin karakterlerine ait çözümler, aşağıdaki tablolarda (Bkz. Tablo-3, 4, 5 ve 6) özetlenmiştir.

Karakter	Karaktere Ait Demografik Özellikler						Karakter Üzerinden Geliştirilen Toplumsal Temsil					
	Cinsiyet	Medeni Durum	Ailevi Konum	Yaş	Meslek	Etnik/Dini Köken	Değişen Değer Yargıları	Yoksulluk	Milliyetçilik	Muhafazakârlık	Toplumsal Kutuplaşma	Demokrasi
Ramiz	E	Evli	Baba	Orta yaşlı	Sütçü	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Fatma	K	Evli	Baba	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Hatice	K	Evli	Kız Evlat / Abla	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	-	-	-
Hasan	E	Evli	Abi / Dayı	Genç	Terzi	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	-	-	-
Vahide	K	Bekar	Kız Evlat / Abla	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	-	-
Mustafa Namık	E	Bekar	Erkek Evlat / Abi	Genç	Doktor / Asker	Türk / Müslüman	-	-	Milliyetçi (+)	Yenilikçi	-	Özgürlükçü
Zarife	K	Bekar	Kız Evlat / Abla	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	-
Aleks	E	Bekar	Erkek Torun	Genç	Öğretmen	Makedon / Hıristiyan	-	-	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	-
Dilaver	E	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Kaymakam	Türk / Müslüman	-	-	Milliyetçi (+)	Yenilikçi	-	Özgürlükçü
Meryem	K	Dul	Anne / Kız Kardeş	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	-	-	-
Cezmi	E	Bekar	Bilinmiyor	Orta yaşlı	Asker	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Abdül	E	Bekar	Erkek Evlat	Genç	Asker	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Mazhar	E	Dul	Baba	Orta yaşlı	Asker	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Dimitri	E	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Kanun Kaçağı	Bulgar / Hıristiyan	-	-	Milliyetçi (-)	-	Ayrılmakçı	-
II. Abdülhamit	E	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Orta yaşlı	Padişah	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	Demokrasi (-)
Baytar	E	Dul	Dede	Orta yaşlı	Veteriner	Makedon / Hıristiyan	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Pürsüçan İmamı	E	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Orta yaşlı	Din A damı	Türk / Müslüman	-	-	-	-	Uzlaşmacı	-
Pürsüçan Papazı	E	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Orta yaşlı	Din A damı	Makedon / Hıristiyan	-	-	-	-	Uzlaşmacı	-

Tablo 3. Elveda Rumeli Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular

Karakter	Karaktere Ait Demografik Özellikler						Karakter Üzerinden Geliştirilen Toplumsal Temsil					
	Cinsiyet	Medeni Durum	Ailevi Konum	Yaş	Meslek	Etnik/Dini Köken	Değişen Değer Yargıları	Yoksulluk	Milliyetçilik	Muhafazakârlık	Toplumsal Kutuplaşma	Demokrasi
Nazlı	K	Bekar	Kuzen	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	Milliyetçi (+)	Yenilikçi	-	-
Cemal	E	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Asker	Türk / Müslüman	-	-	Milliyetçi (+)	Yenilikçi	-	-
Ayşe	K	Bekar	Abla	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	Milliyetçi (+)	Yenilikçi	-	-
Nevzat	E	Bekar	Erkek Evlat	Genç	Asker	Türk / Müslüman	-	-	Milliyetçi (+)	Yenilikçi	-	-
Zeynep	K	Bekar	Kız Kardeş	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	Milliyetçi (+)	Yenilikçi	Uzlaşmacı	-
Hiristo	E	Bekar	Erkek Evlat	Genç	Asker	Rum / Hıristiyan	-	-	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	-
Recep	E	Dul	Baba	Orta yaşlı	Muhtar	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	Muhafazakâr (-)	Ayrılmış	-
Kazım	E	Bekar	Erkek Evlat	Genç	İşsiz	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	-	-	-
Ferit	E	Evli	Baba	Orta yaşlı	Serbest	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Safiye	K	Evli	Anne	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	Ayrılmış	-
Yunus	E	Bekar	Akrabası Yok	Genç	Asker	Türk / Müslüman	-	-	Milliyetçi (+)	-	-	-
Bekir Hoca	E	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Orta yaşlı	Din Adamı	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Hikmet Hoca	E	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Orta yaşlı	Din Adamı	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	-	-
Fikret Bey	E	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Kaymakam	Türk / Müslüman	-	-	-	-	Ayrılmış	-

Tablo 4. Kırık Kanatlar Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular

Karakter	Karaktere Ait Demografik Özellikler						Karakter Üzerinden Geliştirilen Toplumsal Temsil					
	Cinsiyet	Medeni Durum	Ailevi Konum	Yaş	Meslek	Etnik/Dini Köken	Değişen Değer Yargıları	Yoksulluk	Milliyetçilik	Muhafazakârlık	Toplumsal Kutuplaşma	Demokrasi
Yasemin Ünsal	K	Bekar	Kız Evlat / Abla	Genç	Öğrenci	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	-
Ahmet Gürsoy	E	Bekar	Erkek Evlat / Abi	Genç	Avukat	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	Özgürlükçü
Necdet Aygün	E	Bekar	Erkek Evlat / Abi	Genç	Pastacı	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	-	-
Rıza Ünsal	E	Evli	Baba	Orta yaşlı	Milletvekili	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	Ayrılmakçı	-
Nezahat Ünsal	K	Evli	Anne	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	-	Ayrılmakçı	-
Şevket Gürsoy	E	Evli	Baba / Abi	Orta yaşlı	Savcı	Türk / Müslüman	-	-	-	-	Ayrılmakçı	-
Selma Gürsoy	K	Evli	Anne	Orta yaşlı	Doktor	Türk / Müslüman	-	-	-	-	Ayrılmakçı	-
Sevim Gürsoy	K	Bekar	Kız Kardeş / Hala	Orta yaşlı	Gazeteci	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	-	Özgürlükçü
Mehmet Karayel	E	Dul	Erkek Kardeş / Baba	Orta yaşlı	Asker	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	-	Özgürlükçü
Keriman Kızıltan	K	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Şarkıcı	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	-	-	-
Lale Aygün	K	Bekar	Kız Evlat / Kız Kardeş	Genç	Öğrenci	Türk / Müslüman	-	-	-	-	Uzlaşmacı	-
Teo	E	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Pastacı	Rum / Hıristiyan	-	-	-	-	Uzlaşmacı	-
Ayla	K	Bekar	Kız Evlat	Genç	Öğrenci	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	-	-	Demokrasi (+)
Adnan Menderes	E	Evli	Bilinmiyor	Orta yaşlı	Başbakan	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	Ayrılmakçı	Demokrasi (-)

Tablo 5. Hatırla Sevgili Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular

Karakter	Karaktere Ait Demografik Özellikler						Karakter Üzerinden Geliştirilen Toplumsal Temsil					
	Cinsiyet	Medeni Durum	Ailevi Konum	Yaş	Meslek	Etnik/Dini Köken	Değişen Değer Yargıları	Yoksulluk	Milliyetçilik	Muhafazakârlık	Toplumsal Kutuplaşma	Demokrasi
Genç Yurdanur Eroğlu	K	Evli	Kız Evlat	Genç	Öğretmen	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	Özgürlükçü
Genç Mehmet Eroğlu	E	Evli	Erkek Evlat	Genç	Kumaşçı	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	Özgürlükçü
Yurdanur Eroğlu	K	Dul	Anne	Orta yaşlı	Serbest	Türk / Müslüman	Eleştirel	-	-	-	-	-
Feriha Eroğlu	K	Bekar	Kız Evlat	Genç	Gazeteci	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	-	-	-
Sema Bayraktar	K	Evli	Anne	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	Uzlaşmacı	-
Diğer Bayraktar	E	Evli	Baba	Orta yaşlı	Fabrikatör	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	Ayrılmakçı	-
Hatice Eroğlu	K	Evli	Anne	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	-	Uzlaşmacı	-
Nazif Eroğlu	E	Evli	Baba	Orta yaşlı	Kumaşçı	Türk / Müslüman	-	-	-	-	Uzlaşmacı	-
Suna	K	Dul	Babaanne / Kız Evlat	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	-	-	-
Ercan	E	Bekar	Torun	Çocuk	Öğrenci	Türk / Müslüman	-	-	-	-	-	-
Gazi Dede	E	Dul	Dede	Yaşlı	Emekli	Türk / Müslüman	-	-	Milliyetçi (+)	-	Ayrılmakçı	-
Zarife	K	Bekar	Kız Evlat	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	-	-
Sultan	K	Evli	Anne	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	Muhafazakâr (-)	-	-
İbrahim	E	Evli	Baba	Orta yaşlı	İşçi	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	Yoksul (-)	-	Muhafazakâr (-)	Ayrılmakçı	-
Canan Cansev	K	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Şarkacı	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Niki	K	Dul	Akrabası Yok	Orta yaşlı	Serbest	Rum / Hıristiyan	-	-	-	-	Uzlaşmacı	-
Nihal	K	Bekar	Kız Evlat	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	-	-	-

Tablo 6. Çemberimde Gül Oya Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular

Yukarıdaki tablolarda aktarılan çözümler sonucunda ulaşılan bulgular şöyle maddelenmektedir:

➤ Toplumsal kutuplaşma ön plandadır. Farklı dönemlere ait etnik, dini, siyasi ve ekonomik kutuplaşmalara yer verilmiştir. Bu konularda ana kahramanların uzlaşmacı olmaları dikkat çekerken, ayrılıkçı bir bakış sergileyen karakterlerin kötü kişiler olarak sunuldukları gözlenmektedir.

➤ Karakterlerin büyük çoğunluğunu Müslüman Türkler oluştursa da farklı etnik kökenli kişilere mutlaka yer verilmektedir. Bu karakterlerin etnik ve dinî kökenleri adları, giyim tarzları ve konuştukları dil/şive aracılığıyla aktarılmaktadır. Dil tercihi, dönemselliklerin yansıtılması amacıyla da kullanılmaktadır.

➤ Muhafazakârlık ve toplumsal baskı açıkça hissedilmektedir. Ancak ana kahramanlar, muhafazakâr düşüncelere ve toplumsal baskıya karşı direnen, değişime ve yeniliğe açık kişiler olarak verilmektedir. Genç karakterlerin daha yenilikçi, orta yaşlı karakterlerin ise daha muhafazakâr oldukları görülmektedir.

➤ Yoksulluk olumsuz bir durum olarak yansıtılmaktadır. Bununla birlikte zenginlik bir mutluluk kaynağı olarak sunulmamaktadır. Tersine yoksul olmalarına karşın ailesiyle ve sevdikleriyle mutlu yaşayan karakterlere yer verilmektedir.

➤ Milliyetçilik vurgusu yoğundur. Milliyetçiliğin genellikle savaşla özellikle Kurtuluş Savaşı'yla ilişkilendirildiği gözlenmektedir.

➤ Dizilerdeki aksiyon sahneleri genellikle savaşlar ve silahlı çatışmalardan oluşmaktadır. Buna bağlı olarak asker karakterler bulunmaktadır. Askerler her zaman güçlü ve otoriter gösterilmektedir.

➤ Gerçeklik etkisini artırmak amacıyla tarihi kişiliklere yer verilmektedir. Bunlar arasında II. Abdülhamit, Mustafa Kemal ve Adnan Menderes bulunmaktadır.

➤ Dizilerde din adamları ve ibadet mekânları da yer almaktadır. Dinin etki alanı günümüze doğru azalmış olsa da, Cumhuriyet öncesi yıllarda din adamlarının toplum üzerindeki gücü Kırık Kanatlar dizisinde ana



kahramanların kasabalılar tarafından taşlanması örneğinde uç bir biçimde verilmiştir.

➤ Dizide değişen değer yargılarına ilişkin temsiller ya yozlaşmış başlığı altında belirtilen yasadışı ya da ahlakdışı davranışlar sergileyen kötü karakterler aracılığıyla ya da bu durumu eleştiren karakterler aracılığıyla ifade edilmiştir. Dizilerin genelinde manevi değerlerin maddi değerlerden üstün olduğu vurgulanmaktadır.

➤ Demokrasi kavramı özgürlükçülükle ilişkilendirilerek ele alınmaktadır. Çok net biçimde ortaya konan bu söylemlerde, demokrasi öne çıkarılan bir değerdir, anti-demokratik uygulamalara yönelik eleştiriler ise oldukça serttir.

➤ Aileler, geleneksel aile yapısı içinde gösterilmektedir. Bunun dışındaki durumlarda ise aile özelliği gösteren grupların bir arada yaşadıklarına rastlanmaktadır. Aile içi dayanışma ve eş-dost yardımlaşması övülmekte, zorlukların aşılmasında bir araç olarak konumlanmaktadır.

➤ Karakterler içinde anne olanların, bu özelliğine sık sık vurgu yapılmakta, anneler daha yumuşak başlı ve şefkatli birer kişi olarak gösterilmektedir. Babalar ise otoriter ve sert görünüşlü birer profil çizmektedirler. Baba-kız evlat ilişkisi üzerinde sık sık durulmaktadır. Babalar duygusal olmalarına karşın, bunu gizli tutmayı tercih eder biçimde sunulmaktadır.

➤ Karakterler arasında gençler ve orta yaşlılar büyük çoğunluğu oluştururken, yaşlı ve çocuk karakterlere çok az yer verilmektedir. Çocuklar yaramaz ama sevgiye muhtaç; yaşlılar ise hasta/bunak biçimde sunulmaktadır.

➤ Kadınların çalışma hayatının içinde yer almasının tarihsel süreçte değiştiği, farklı dönemleri ele alan dizilerdeki farklı temsillerden anlaşılmaktadır. En eski dönemi anlatan Elveda Rumeli’de tüm kadınlar ev hanımı olarak gösterilirken, günümüze yaklaştıkça çalışan kadınların sayısının arttığı görülmektedir. Özellikle Çemberimde Gül Oya dizisinin günümüzü anlatan sahnelerinde her mevkide çalışan kadınlar gösterilmiştir.

Dizilerin, 2000 sonrası Türkiye’deki toplumsal eğilimler paralelinde birtakım temsil biçimlerini konu edindikleri ancak bu temsillerin hepsinin aşk ilişkisi içine dahil edilerek ele alındığı görülmektedir. Adı anılan toplumsal eğilimler, çoğunlukla kahramanların önüne engel olarak çıkmaktadır. İzleyici aşkın tüm engelleri aşacağına

inansa da onlarca bölüm süren dizilerde engeller, kavuşmalardan daha fazla temsil olanağı bulmaktadır.

### III. 3. Gündelik Yaşamın Gizli Çekiciliği

Türk izleyicisinin ister beyaz perdede isterse televizyon ekranında olsun, aşkı izlemeyi sevdiği bilinmektedir. İzleyiciye tanıdık gelen melodram öğelerinin tekrar tekrar kullanıldığı imkânsız aşıkların öyküleri, birçok yerli dizinin de temel çatışmasını oluşturmaktadır. Bunlar arasında özellikle zengin erkekle fakir kızın (ya da tersi) aşkı, farklı çerçevelerde sunulsa da kalıplaşmış bir temadır. Yeşilçam'ın olduğu gibi yerli dizilerin de vazgeçilmez teması olan bu aşk hikâyeleri aslında birer sınıf çatışmasına dayanmaktadır. Türkiye gibi yoksulluk oranının oldukça yüksek olduğu bir ülkede televizyon ekranından yansıyan zengin yaşamların ve aşk sayesinde sınıf atlayarak bu rahat yaşamda kendilerine yer bulan insanların öykülerinin popüler olmaması neredeyse kaçınılmazdır. Bu hayali onlar adına gerçekleştiren insanlar, sessiz çoğunluğun kahramanı olmaktadırlar. Tekelioğlu, Cumhuriyet ideolojisinin azla yetinerek ve çok çalışarak zengin olma biçimindeki yükselme modelinden tamamen farklı bir yükselme modeli önerdiğini söylediği bu tarz programları şöyle değerlendirmektedir:

*“Yukarıya doğru statü hareketliliği beklentisi, Türkiye gibi milyonlarca insanın ekonomik zorluklarla boğuştuğu bir ülkede hiç de gerçekçi değildir. Burada önemli olan bu isteğin gerçekleşmesinden çok, bu toplumsal yükselme modelinin sürekli olarak gündemde tutulmasıdır. Böylece, toplumsal statü merdiveninin alt basamaklarında yaşayan milyonlar için, toplumsal yükselme beklentisi görsel medyanın popüler programlarında yer alır ve bunu işleyen programlar yüksek izlenme oranlarını sağlar.”<sup>603</sup>*

Yerli dizilerin konuları incelendiğinde büyük bölümünün sınıf çatışması içine oturtulmuş bu eski aşk hikâyesinin çeşitlemeleri olduğu görülmektedir. İlk bakışta kökeni, Türk Sineması gibi görünse de kavuşamayan aşıkların macerası, masallara kadar dayanmaktadır. Gelişen teknoloji aynı içeriklerin farklı biçimlerde sunulmasına olanak tanımaktadır. Böylece kahraman en olumsuz durumlardan kurtularak, en büyük zorlukları aşarak sevgilisine kavuşmakta ve sonsuza kadar mutlu yaşamaktadır. Bey kızına aşık olan Keloğlan masallarındaki roller bugün biraz

<sup>603</sup> Aktaran; Orhan Tekelioğlu. A.g.y., s.73

değişmiş olsa da Türk izleyicisi bu bilindik konuları bir kez de ekrandan izlemekten sıkılmamaktadır.

### III. 3. 1. Bir İstanbul Masalı

<b>Dizinin Adı</b>	<b>Bir İstanbul Masalı</b>
<b>Yapımevi</b>	TMC
<b>Yapımcı</b>	Erol AVCI
<b>Yayın Yılı</b>	2003
<b>Yayıncı Kanal</b>	ATV
<b>Yayın Günü</b>	Pazartesi
<b>Yayın Saati</b>	20:00
<b>Bölüm Sayısı</b>	71
<b>Yönetmen</b>	Ömür ATAY
<b>Senaryo</b>	Sertaç ERGİN, Neşe ŞEN, Gökhan HORZUM, Gaye BORALIOĞLU, Aydın ÜREDİ
<b>Müzik</b>	Kıraç
<b>Geçtiği Yıl</b>	2003
<b>Geçtiği Yer</b>	İstanbul
<b>Resmi Web Sitesi</b>	<a href="http://www.biristanbulmasali.com">www.biristanbulmasali.com</a>

#### **Dizinin Konusu:**

Dizi, İstanbul'un zengin ailelerinden Arhanlar'ın oğlu Selim'le, yanlarında çalışan Kozan ailesinin kızı Esmâ arasındaki aşk üzerine kurulmuştur. Adında ifade edildiği gibi, dizi adeta bir masaldır. Defalarca yinelenmiş fakir kızla zengin oğlanın aşkı günümüz İstanbul'unda yinelenmektedir. Ancak bu kez fakir kız yıllarca platonik bir aşk duyduğu zengin ama uçarı delikanlı yerine, ailenin büyük oğlunu tercih edecektir.\* Dizi masal olma yolundaki iddiasını, gerçek hayatta imkânsız

\* Dizinin konusu, pek çok defalar filmlere konu olmuş bir aşk hikayesi olmasına karşın, şoförünün kızına ilgi duyan gencin öyküsü bir Hollywood filminden alınmıştır. Sabina adlı 1954 yapımı filmde

görünen aşkı, mutlu sona ulaştırarak gerçekleştirmektedir. Dizinin ana çatışmasını oluşturan iki farklı sınıftan insanın aşkına ek olarak fakir ailenin, zengin ailenin çalışanı durumunda olması gerilimi artıran bir etken olarak diziyi de daha çekici kılmaktadır. Bu süreçte iki sınıfın ele alındığı dizide bir yandan küçük insanlar olarak Kozan ailesinin üyeleri üzerinden yaşam mücadelesi vermekte olan bir kesimin yaşamları sunulurken, öte yandan zenginlerin şatafatlı ancak entrikalarla dolu hayatları anlatılmaktadır. Alt orta sınıf insanlar yaşantılarındaki tüm zorlukları sevgi ve dayanışma içinde aşmakta, küçük ama sıcak evlerinde zor ama mutlu bir yaşam sürmektedirler. Buna karşın Arhan malikânesinin zengin salonlarında birbirlerine uzak aile üyelerinin her biri hayatlarına heyecan ve anlam katacak arayışlar içindedirler. Bu ortamda aldığı iyi eğitim sayesinde zenginlerin dünyasına giren “çirkin ördek” Esmâ “kuğu”ya dönüşecek ve hayal dünyasının prensi Demir yerine, ayakları yere basan Selim’e aşık olacaktır. Her iki ailenin de karşı çıkmasına karşın evlenen Esmâ ve Selim ise masalsi aşklarını ve yaşamın acı gerçeklerini aynı anda yaşamak zorunda kalacaklar ancak her masalda olduğu gibi mutlu sona ulaşacaklardır.

**Dizinin Jeneriği\*:** Jenerik siyah ekranda uçuşan bir beyaz tüye eşlik eden saksafon sesiyle açılmaktadır. Siyah ekranın yeşil otlarla ve ağaçlarla dolu bir bahçeye dönüşmesiyle uçan tüy de otlar arasında kaybolmaktadır. Dizinin ana kahramanı Esmâ’nın küçüklüğü olduğu tahmin edilen beyaz elbiseli bir kız çocuğu ise bu tüyü otlar arasından çıkararak yeniden uçurmaktadır. Çocukluğun masumiyetiyle yansıtılan bu atmosfer, arka tarafta koşuşturmakta olan küçük Demir ve ağacın altında kitap okumakta olan Selim’le tamamlanmaktadır. Esmâ’nın masum aşkını simgeleyen beyaz tüyün yeniden uçuşmasıyla müzik de ritmini artırmakta bu sırada beyaz renkte tasarlanmış oyuncuların isimleri ekrana gelmektedir. İzleyici beyaz tüyü takip eden kamerayla birlikte önce Arhan’ların büyük evini, ardından da çıktığı ağaçtan İstanbul manzarasına bakmakta olan büyümüş Esmâ’yı görmektedir. Esmâ eline konan beyaz tüyü sıkıca avucuna almaktadır.

---

de zengin bir ailenin uçarı küçük oğlu şöförün kızına aşık olmakta, ancak fakir kız asıl büyük aşkı, ailenin büyük ve ağırbaşlı oğlu ile yaşamaktadır.

\* Dizinin jeneriğindeki uçan tüyü izleyen kamera fikrinin, Forest Gump filminin jeneğinde benzer biçimde kullanılan sahneden esinlendiği tahmin edilmektedir.



Görüntü 47. Bir İstanbul Masalı – Jenerik

**Dizinin Görsel ve İşitsel Anlatısı:** Dizinin çekimleri diziye aynı zamanda adını veren şehir olan İstanbul’da gerçekleşmiştir. Bu bağlamda şehrin kültürel dokusu, sahneler arasında ekrana gelen genel çekim İstanbul manzaralarıyla izleyiciye yansıtılmaktadır. Dizi, Türkiye’de yerli diziler popülerleşmeye başladığı yıllara ait bir yapımdır bu nedenle bölüm süreleri 60 dk. civarındadır. Buna karşın dizide ölü zamanlar olarak anılan bölümler bulunmaktadır. Dizinin çatışması insanlar arası ilişkilerden kaynaklanmaktadır. Açık-karşı açık düzenlemeleri ilişkileri ve çatışmaları açıklamada önemli bir yere sahiptir. Dizide hem Arhan hem de Kozan ailesinin yaşam alanları oldukça iyi aydınlatılmış, ayrıntıyla tasarlanmış mekânlar olarak dikkat çekmektedir. Gerek ev gerekse ofis ortamlarındaki çekimler dış çekimlere göre belirgin biçimde fazladır. Arhan’ların dizi boyunca malikâne olarak anılan evleri, maddi zenginliğin görsel olarak açıkça ifade edildiği bir tasarımla oluşturulmuştur. Gece partisindeki sahneden itibaren ailenin zenginliği ve toplumsal statüsü, ev içi dekorasyona da yansıtılmıştır. Tablolar, biblolar, avizeler, şamdanlarla tamamlanmış zengin ev içi dekorasyonda, geniş mekânlar, geniş pencereler ve rahat koltuklar konforlu bir yaşantının göstergeleridir. Kıyafetler, takılar ve aksesuarlar da birer ekonomik statü göstergesi olarak Arhan ailesinin tüm üyelerinde net biçimde görülmektedir. Benzer biçimde dizide ARC holding olarak anılan aile şirketine ait ofisler de modern, aydınlık ve şık mekânlar olarak tasarlanmıştır. Cep telefonları ve laptop bilgisayarlar o dizinin çekildiği 2003 yılı için oldukça yüksek bir teknoloji göstergesidir. Öte yandan alt orta sınıf yaşamın sürdüğü Kozan ailesinin mütevazı evi, abartısız ama gerçekçi dekor uygulamasıyla malikâneyle oluşturulmak istenen karşıtlık ilişkisini açık biçimde göstermektedir.

Dizinin ses tasarımı ise o kadar başarılıdır ki, dizinin jenerik müziği bir dönem dillere dolanmış bir melodi olmuştur. Müzik, Selim ve Esmâ’nın romantik aşkının

anlatımında oldukça önemli bir araç olarak sık sık kullanılmaktadır. Konuşmalarda tercih edilen doğal diyaloglar, kullanılan dil ve sözcük seçimiyle sınıflar arası farklılıkların yansıtılmasında önemli bir işlev görmektedir. Arhan'ların konuşmalarında mesafeli ve nazik bir üslup tercih edilmiş, Kozan'larınkinde ise daha samimi ve gündelik bir dil kullanılmıştır. Ses efektlerinin doğal kullanımı da özellikle mutfak sahnelerinde dikkat çekmektedir. Bunun dışında trafik, dalga, vapur ve martı sesleri gibi doğal seslerin de anlatıma katkısı bulunmaktadır.



**Görüntü 48. Bir İstanbul Masalı - Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım**

### **Karakterler:**

***Esmâ Kozan:*** (Ahu Türkpençe)



**Görüntü 49. Esmâ**

Esmâ, dizinin ana kahramanıdır. Cemal ve Suzan'ın ortanca çocukları olan Esmâ, hayalperest bir genç kızdır. Zeki ve başarılı oluşu Galatasaray üniversitesinde öğrenci oluşuyla aktarılmıştır. Babasının şoförlük, annesinin ise aşçılık yaptığı Arhan ailesinin küçük oğlu Demir'i küçüklüğünden beri sevmektedir. Bu platonik aşkı, Demir'in gazetelerdeki resimlerini toplamakla ve onun yaptıklarını uzaktan

izlemekle kendi içinde yaşamaktadır. Sık sık ağlarken görüntülenmektedir. Bu ilgiyi fark eden ailesinin “*Bu işin sonu ancak hayal kırıklığı olur. İyi düşün, imkânsızın peşinde koşma.*” biçimindeki uyarıları ilişkinin imkânsızlığını ortaya koymaktadır. “*Ben Demir’i seviyorum, soyadını değil.*” sözleriyle aşkının, Demir’in zenginliğiyle ya da statüsüyle bağlantılı olmadığını anlatan Esmâ’yı vazgeçiren ise bu sırada Demir’in başka biriyle evlenme kararı alması olacaktır. Dizinin ilk bölümlerinde sık sık eşofmanlarıyla görüntülenen Esmâ, kalın çerçeveli bir gözlükle daha da bakımsız bir biçimde sunulmuştur. Esmâ yaşadığı büyük hayal kırıklığından çıkaracak olan ise ARC holdingte başladığı ve hayatını değiştirecek olan stajdır. Hayal aleminde yaşayan bu kızın sakarlıkları ise karaktere sempati katmaktadır. Ablası Çiçek’in “*yüksek sosyetenin alçak hayranı*” diye nitelediği Esmâ, sevecenliği ve çalışkanlığıyla kısa sürede şirkette asistanlığa yükselecektir. Şirketin kafesinden asistanlığa yükselen Esmâ’nın masalsı değişimi Selim’in “*Senin külkedisine benzer bir halin kalmadı.*” sözleriyle ifade edilmektedir. Böylece bir yandan Demir’le arkadaş olan Esmâ, Selim Arhan’ı kendine aşık edecektir.

**Selim Arhan:** (Mehmet Aslantuğ)



**Görüntü 50. Selim**

Selim, Behiye ve Ömer Arhan’ın büyük oğludur. Zengin bir ailenin iyi yetişmiş, alçak gönüllü bir üyesidir. Alçak gönüllülüğü başbaşa olduklarında Suzan’a abla, Cemal’e abi demesiyle vurgulanmıştır. Ailesinin sahibi olduğu ARC holdingin başına geçmiştir. Her ne kadar babasının “*en tepedeki yer, kartal yuvası*” olarak adlandırdığı ofisine yerleşse ve onun sekreteriyle çalışsa da aldığı birtakım kararlarla babasından farklılığını ortaya koymuştur. Dürüst, yardımsever, nerede ne yapacağını çok iyi bilen bir yöneticidir. Demir’in “*çok iyi bir stratejist*” olarak tanımladığı Selim’i dizinin ilerleyen bölümlerinde hem şirketin yönetiminde hem de özel hayatında önemli değişiklikler beklemektedir. Rakibi ve kuzeni Teoman hakkında

ona arkasını dönmemesi konusundaki uyarılara verdiği “*Bunu yapamam. (...) Çünkü ben hep onun önünde olacağım.*” yanıtıyla hırslı kişiliğini ortaya koymaktadır.

**Demir Arhan** (Ozan Güven):



**Görüntü 51. Demir**

Demir, Behiye ve Ömer Arhan’ın küçük oğludur. Şımarık ve dalgacı bir karakterdir. Spor arabalara ve kızlara düşkündür. Çapkınlığıyla övünmektedir. Serseri ruhludur, hayatı ciddiye almaz. ARC holdingin yönetim kurulunda olmasına karşın iş hayatına uzaktır. Katıldığı az sayıdaki toplantıda hep sıkıntılı olarak görüntülenmiştir. Özünde iyi niyetli bir insan olmasına karşı, vurdumduymaz tavırları onu olumsuz bir karakter gibi göstermektedir. Esmâ’nın duygularından ve onu incittiğinden habersizdir. İlerleyen bölümlerde herkesi şaşırtarak holdingde çalışmaya başlayacaktır. Çocuksu tavırları nedeniyle abisinin “*Çocuk kalmayı seçen sensin.*” sözleriyle eleştirilmektedir. Birnur’u diğer gündelik ilişki yaşadığı kızlardan farklı bularak evlenmeye karar verir. Abisini çok sevmesine karşın bazı sözleriyle onu kıskandığı anlaşılmaktadır, hatta evlilik kararında aceleciliğini de espiyle karışık buna bağlamaktadır: “*Hayatta bir şeyi abimden önce yapmak istedim belki.*” Dizinin ilerleyen bölümlerinde Birnur’la evlenip çocuk sahibi olacak, başlarda tepki gösterdiği Esmâ’yla Selim’in aşkına sonradan destek verecektir.

**Suzan Kozan** (Vahide Gördüm) ve **Cemal Kozan** (Altan Erkekli):



**Görüntü 52. Suzan ve Cemal Kozan**



Suzan, Cemal'in karısı, Esmâ'nın annesidir. Arhan ailesinin aşçısıdır. İşini seven bir kişidir. Becerikli, anaç, gururlu, fedakâr bir karakterdir. Başını yemenisiyle örten ancak tutucu olmayan bir tavır sergilemektedir. Basma desenli elbiseleri ve hırkasıyla sınıfı açıkça ortaya konmuştur. Kızının Demir'e olan hislerini öğrendiğinde onu “*Onlar bizim komşumuz değil, patronumuz. Biz onlar gibi değiliz.*” sözleriyle uyarmıştır. Suzan'ın eşi Cemal ise üç çocuk babası orta yaşlı bir şofördür. Önceleri Ömer Bey'in sonradan da Selim'in şoförlüğünü yapan Cemal, Adana'dan İstanbul'a göç etmiş bir kişidir. İşine saygılı, sevecen bir baba portresi çizmektedir. Kimi zaman neşeli, kimi zaman duygusal olan bir karakterdir. Aşık olup evlendiği karısı Suzan'ı hala ilk günkü gibi sevmektedir. İkilinin sevgisi ve yakınlığı özellikle yatak odalarındaki samimi görüntülerle vurgulanmıştır. Kozan ailesi, Arhan malikânesinin müstemilatında yaşamaktadır. Aynı bahçede olmasına karşın iki ev arasındaki farklar oldukça net ortaya konmuştur. Sade ama sıcak bir dekorun hakim olduğu evde aile üyelerinin bir araya geldiği yuvarlak masa da samimi aile ilişkilerinin bir göstergesidir.

***Behiye Arhan*** (Arsen Gürzap) **ve** ***Ömer Arhan*** (Çetin Tekindor):



**Görüntü 53. Behiye ve Ömer Arhan**

Behiye, Ömer'in karısı, Selim ve Demir'in annesidir. Zengin, görgülü bir kadındır. İnsanlara üstten bakan, mağrur ve otoriter bir karakterdir. Buna karşın kocasının aldatmalarına yıllarca göz yummuştur. Sınıf farklılığını sürekli vurgulamaktadır. Zengin ve güçlü olmasına karşın, yalnız ve mutsuz bir kadın izlenimi vermektedir. Kocası Ömer ise, zengin bir holding patronudur. Dizinin ilk bölümünde sahibi olduğu ARC holdingin yönetimini oğlu Selim'e bırakarak emekliye ayrılmıştır. İyi bir hayat geçirdiğini “*Hayat bana hep güzel şeyler verdi.*” biçiminde özetlemektedir. Yelkenlilere olan merakı özgürlüğüne düşkünlüğünü anlatmaktadır. Karısının kısıtlamalarına karşın isteklerinden vazgeçmez. Geçmiş

yaşantısında pek çok çapkınlığı olmuş bir adamdır hatta bu eski ilişkilerinin birinden gayrimeşru bir kızı vardır. Ailesi tarafından “yaşlı kurt” olarak nitelenmektedir. İş hayatında acımasız olduğu “Ancak aptallar zarar eder.” sözlerinden anlaşılmaktadır. İşinde karşılaştığı zorlukları zaman zaman yasa dışı yollardan çözdüğü dizinin ilerleyen bölümlerinde açığa çıkacak, bu nedenle büyük tepki görecektir. Arhan ailesi, güvenlik görevlilerince korunan büyük bir bahçe içindeki lüks havuzlu malikânelerinde yaşamaktadırlar. Yemeklerini yapan aşçıları, servislerini gören uşakları ve hizmetçileri, arabalarını süren şoförleri vardır. Zekeriya’nın deyimiyle “Burası abartı dünyası”dır. Ancak görünen şatafatın ardında defalarca aldatılmış bir kadın ve gayrimeşru bir çocuğu olan bir koca arasında çatırdayan bir evlilik vardır. Bir araya gelinen yemek masası bile aile bireylerinin birbirine uzaklığını göstermektedir.

**Çiçek Kozan** (Yasemin Conka) ve **Ozan Kozan** (İsmail Hacıoğlu):



Görüntü 54. Çiçek ve Ozan

Çiçek, Suzan ve Cemal’in büyük kızı, Esmâ’nın ablasıdır. Ozan’ın “Yeşillikler senin ilgi alanına giriyor.” sözleriyle ve yeşil Volkswagen arabasıyla çevreci olduğu ifade edilmiştir. Kimya mezunu, çalışan bir gençtir. Muhafız bir karakter olarak zenginliği ve düzeni eleştiren sözleri, duruşunu ortaya koymaktadır: “Annemin hazırladığı yemekleri yiyecek kadar zengin değildin maalesef. Hele bir büyü, patron ol, kapitalizmin dişlilerini yağla, insanların kanını em belki ondan sonra annemin yemeklerini yiyebilirsin.” Kardeşlerini kollayan, mantıklı, mücadeleci bir insandır. Kozan ailesinin en küçük çocuğu olan Ozan ise lise son sınıfta öğrencidir. Üniversiteye hazırlanan öğrencilerin yaşadıkları bu karakter üzerinden işlenmektedir. Pek çok kez okul üniformasıyla görüntülenmektedir. Bazen okulda ya da ders çalışırken görülmektedir. Ailede şımartılmış, esprili ve neşeli bir gençtir. Dizinin ilk bölümlerinde arkadaşlarına Arhan’lardan olduğunu söylemiştir. Ancak bu yalanını

itiraf ederek doğru yolu seçmiştir. Hayatı yeni öğrenen bir karakter olarak sunulduğu için ailesinin pek çok öğüdünü dinlemek zorunda kalmaktadır.

**Sercan** (Serkan Ercan), **Zekeriya** (Emre Karayel), **Birnur Goyalı** (Esra Ronabar):



**Görüntü 55. Sercan, Zekeriya, Birnur Goyalı**

Sercan, Demir'in en yakın arkadaşıdır. O da Demir gibi arabalara ve kızlara meraklıdır. Zengin, ne iş yaptığı belli olmayan bir genç portresi çizmektedir. Dizideki işlevi Demir'in sırdaşı olarak onun düşüncelerinin açıklanmasını sağlamaktır. Zekeriya ise ARC holdingin bir çalışanıdır. Selim'in "*sağ kolum*" dediği yakın arkadaşıdır. Dizinin ilerleyen bölümlerinde eşcinsel olduğunu açıkça söyleyecektir. Ancak bunun ilk sinyalinin dizinin ilk bölümlerinde katıldığı partiye erkek arkadaşıyla gelmesiyle ve "*Ben bir istisnayım.*" sözleriyle öncelmiştir. Türk dizilerinde komik olmayan, iyi bir işi ve normal bir hayatı olan ilk eşcinsel karakter olması bakımından önemlidir. Bunun dışında dizide Selim'in görüşlerinin izleyiciye aktarılmasında önemli bir işlev üstlenmektedir. Birnur, zengin Goyalı ailesinin iyi yetişmiş kızıdır. Ağırbaşlı ve zarif tavırlarıyla Demir'e "*Evlenilecek kız böyle oluyor galiba.*" dedirtecek bir kızıdır. Göz doktorudur. Zengin bir aileden gelmesine karşın ailesinin işi dışında çalışan bir kadın olarak sunulmuştur. Behiye ideal bir gelin olarak gördüğü Birnur'dan "*genç, güzel bir hanımefendi*" diye söz etmektedir.

**Nebile Arhan** (Tomris İcer), **Teoman Arhan** (Ergun Üglü), **Hande Arhan** (Şebnem Zorlu):



**Görüntü 56. Nebile Arhan, Teoman Arhan, Hande Arhan**

Nebile, Teoman'ın annesidir. Ömer'in ölen abisi Demir Arhan'ın karısıdır. Kocasının ölümünün ardında bir sır olduğuna ve Ömer'in bunu bildiğine inanmaktadır. Hırslı ve sert bir karakterdir. Açık sözlü bir kadın olarak, kendini ve oğlunu ezdirmemeye kararlıdır. Dizinin kötü karakterlerinden biridir. Oğlu Teoman ise ARC holdingde çalışmaktadır. Ömer'in yönetimi Selim'e bırakmasına büyük tepki göstermiştir. İlk bölümlerden itibaren olumsuz bir karakter olarak çizilen Teoman, Selim'in iş hayatındaki rakibidir. İlerleyen bölümlerde şirketten ayrılarak daha büyük işlere kalkışacaktır. Annesiyle birlikte Demir'in çocuğunu kaçırarak kadar nefret dolu bir iş adamıdır. Hande, Ömer'in gayrimeşru kızıdır. Babasını yıllar sonra bulmuş duygusal ama akıllı bir karakterdir. Yurtdışında eğitim görmüş, zarif, görgülü biridir. Önce şirkette sonra ailede kendine bir yer edinmeyi ve kendini bir Arhan olarak kabul ettirmeyi başaracaktır.

**Nazlı** (Funda Şirinkal), **Tatyana** (Süheyla Elbaş), **Adviye Hanım** (Hikmet Körmükçü):



**Görüntü 57. Nazlı, Tatyana, Adviye Hanım**

Nazlı, Arhan malikânesinde çalışan hizmetçidir. Meraklı, becerikli, saf bir kızdır. Zenginlerin yaşantısını mağazinden izleyen, ağzında bakla ıslanmayan, diziyeye neşe katan bir karakterdir. Tatyana ise Arhan malikânesinin Rus hizmetçisidir. Üniversite mezunu olmasına karşın ülkesinden Türkiye'ye çalışmak üzere gelmiştir. Türkçe'yi Rus şivesiyle konuşmaktadır. Adviye Hanım, ARC holdingde Ömer Bey'in sekreteryken, başkanlığı Selim'in devralmasıyla onunla çalışmaya başlamıştır. Sert mizaçlı, disiplinli, bilgili bir kadındır. Selim'in “*Bu holdingi babamdan bile iyi tanır.*” dediği Adviye Hanım, gözlükleri, döpiyesi ve elinden düşmeyen not defteriyle görüntülenmektedir. Yaşları ve geçmişleri birbirinden farklı bu üç kadın alışılmış kadın işlerinde çalışır gösterilmektedirler.

### **Bir İstanbul Masalı Dizisinde Toplumsal Temsil:**

Dizideki toplumsal temsil dizinin temel çatışmasını oluşturan zengin ve yoksul aile arasındaki sınıf farklılığı üzerinden kurulmuştur. Toplumsal kutuplaşma bağlamında ele alınabilecek zenginler ve yoksullar arasındaki yaşantının iki uçtaki görünümü bir aşk ilişkisi çevresinde işlenmiştir. Dolayısıyla dizide bir yanda Tarabya'daki büyük bahçeli, havuzlu lüks evlerinde yaşamakta olan Arhan ailesinin zengin yaşantısı lüks arabalarla, teknelerle, şık eşyalarla, konforlu iş ortamlarıyla, mücevherlerle anlatılmaktadır. Öte yanda ise bu zengin ailenin yanında çalışmakta olan Kozan ailesinin malikânenin müştemilatında geçmekte olan mütevazı yaşantısı, geçim derdi içinde ama birbirine kenetlenmiş bir aile görüntüsü çizmektedir. Arhan ailesi geniş katılımlı sosyetik bir yaza veda partisi düzenlerken Kozanlar, az da olsa artırabildikleri kazançlarını “fakfukfon” adıyla biriktirmektedirler. Bu birbirine çok yakın ama bir o kadar da uzak iki dünyanın farkı Esmâ'nın şu sözleriyle eleştirilmektedir: “Sınırlarımız çizildi. Orası Arhan İmparatorluğu. Burası Kozan kasabası hatta köyü.” Bu durum bir yönüyle yoksulluk söylemini de çağrıştırmakla beraber, Ancak kurulan karşıtlığa rağmen, Kozan ailesinin yoksul olduğundan söz edilemez. Geçim sıkıntısı çekmektedirler ancak hiçbir zaman bu yoksulluk boyutuna ulaşmamaktadır.

Dizide milliyetçi herhangi bir karaktere rastlanmazken, insanların politikayla ilgileri ancak işleriyle bağlantılı olarak sınırlı biçimde konu edilmektedir. Muhafazakârlık ise görücülük gibi sadece birtakım geleneklerin korunması noktasında konu edilmektedir. Ancak yine bir karşılaştırma yapmak gerekirse Kozan ailesi, Kozanlar'a göre daha muhafazakâr gösterilmektedir.

Dizide, değişen anlayışa karşı değerlerine sahip çıkma çabasında gösterilen Kozan ailesi, manevi değerleri maddiyatın önünde tutmaktadır. Bu durum Cemal'in tefeciden para almak pahasına kaza yaptığı arabanın masraflarını üstlenmesi, sonrasında borcunu ödemek için geceleri ikinci bir işte çalışması, Esmâ'nın başta çalışmak istemediği ARC'deki işi ailesine destek olmak için kabul etmesi ve Çiçek'in arabasını satarak parasını babasına vermesiyle gösterilirken Çiçek'in “*Senin yüzünü asık görmeye devam edecekssem, ben o arabayı istemiyorum. (...) Seni arabadan daha çok sevdiğimize karar verdik.*” sözleriyle de dile getirilmektedir. Yine de şunu belirtmek gerekir ki dizide mutlu bir aile tablosu çizen Kozanlar,

çocuklarını üniversiteye göndermiş, bir ev almak için para biriktiren sınıf atlama çabasındaki bir ailedir. Dizinin ana kahramanı olan Esmâ da bu ailenin en iyi eğitilmiş kişisi olarak önemli bir şirkette çalışmaya başlasa da sınıf atlamasının gerçekleşmesi için zengin bir Arhan'la evlenmesi gerekecektir.

Dizinin güncel bir dizi olması, yansıtılan gündelik yaşam pratiklerinin de bu doğrultuda işlenmesini gerektirmiştir. Bu konunun da dizi içinde sınıf farklılığını vurgulamada kullanıldığı görülmektedir. Karakterlerin iş dışındaki boş zamanlarında buldukları toplumsal duruma göre birtakım eylemler yaptıkları görülmektedir. Cemal'in gazetenin spor sayfasını okuması, Suzan'ın örgü örmesi, Ozan'ın ders çalışması, Selim'in langırt oynaması, Demir'in gece barlarda eğlenmesi kişiliklerini tamamlayan unsurlar olarak yer almaktadır. Televizyon izleme ve kitap okuma her iki ailenin de sık sık yaptığı etkinliklerdendir. Bu süreçte dizide kadının aile ve toplum içindeki yeriyle ilgili ilginç bir anlayışın egemen olduğu gözlenmektedir. Dizideki farklı eğitim ve kültür altyapılarına sahip değişik yaşlarda pek çok çalışan kadın bulunmaktadır. Hizmetçiden, aşçıya, sekreterden asistana, doktordan pazarlama müdürüne kadar pek çok değişik konumda bulunan bu kadınlar değişik ekonomik statülere sahiptir. Dizide çalışmayan iki kadın vardır, onlar da dizinin en yaşlı ve en zengin iki kadını olan Behiye ve Nebile Arhan'dır. Ancak zenginler dünyasındaki bu anlayışın da değişmekte olduğu iyi eğitilmiş ve statülü işlerde çalışan iki zengin ve genç kadın (Birnur ve Hande) aracılığıyla ifade edilmektedir.

### III. 3. 2. Yabancı Damat



<b>Dizinin Adı</b>	<b>Yabancı Damat</b>
<b>Yapımevi</b>	Erler Film
<b>Yapımcı</b>	Türker İNANOĞLU
<b>Yayın Yılı</b>	2004
<b>Yayıncı Kanal</b>	KanalD
<b>Yayın Günü</b>	Cuma
<b>Yayın Saati</b>	20:00
<b>Bölüm Sayısı</b>	107
<b>Yönetmen</b>	Yağmur TAYLAN, Durul TAYLAN
<b>Senarist</b>	Nilgün ÖNEŞ, Güliz KUCUR, Sulhi DÖLEK, Serap GAZEL
<b>Müzik</b>	Gökhan KIRDAR
<b>Geçtiği Yıl</b>	2004
<b>Geçtiği Yer</b>	Gaziantep
<b>Resmi Web Sitesi</b>	<a href="http://www.erlerfilm.com.tr/diziler-1.asp?ID=25">www.erlerfilm.com.tr/diziler-1.asp?ID=25</a>

**Dizinin Konusu:** Dizi, Gaziantep'in ünlü baklavacısı Kahraman ustanın kızı Nazlı ile Yunan Niko'nun aşk hikâyesi üzerine kurulmuştur. Nazlı, üniversite eğitiminin ardından hayata bakışı değişmiş olarak Antep'e döndüğünde artık sözlüsü Kadir'le evlenip evinin kadını olmaktan vazgeçmiştir. Ailesinin bu konudaki baskısıyla evden kaçır. Nazlı'yı bu Bodrum macerasında bir dizi tesadüf beklemektedir. Bu süreçte Nazlı sonradan Yunanlı olduğunu öğrendiği Niko'yla tanışacak ve ilerleyen günlerde de ona aşık olacaktır. Her ikisi de bu aşkın imkânsızlığına inanmaktadır. Ancak bu aşk macerası, Nazlı'nın Antep'e dönmesiyle külleneceğine daha da ateşlenecektir. Niko, tüm işlerini bırakıp Nazlı'nın peşinden Antep'e gelir, Nazlı'nın ailesiyle Yunanlı olduğunu gizleyerek tanışır. Ancak ikisi de

bu birlikteliği gizli sürdürmek istemez ve çözümü evlilik kararı almakta bulurlar. Ne var ki bu arada Niko'nun gerçek kimliğini öğrenen Nazlı'nın ailesi de, Nazlı'dan yeni haberleri olan Niko'nun ailesi de bu birlikteliğe karşıdır. Nazlı'nın babası kızını bir Yunan'a vermek istemezken, Niko'nun İstanbul'dan zorla göç ettirilmiş anne ve babası da Türkler'e kin beslemektedirler. Ayrıca Nazlı'nın eski sözlüsü Kadir ve ailesi ile Niko'nun eski sevgilisi Anna da bu evliliğin gerçekleşmemesi için ellerinden geleni yapacaklardır. Öte yandan Nazlı'nın Yunan düşmanı dedesi ise bu evliliğe ikna edilmesi gereken bir başka kişidir. Dizide birbirine mesafe olarak çok yakın olan Türk ve Yunan kültürlerinin benzerlik ve farklılıkları güldürü öğeleriyle harmanlanarak bir aşk hikâyesi çevresinde işlenmektedir.

**Dizinin Jeneriği:** Jenerik, sonradan bir Yunan adası olduğunu anlaşılan bir sahil kasabasının üst açıyla çekilmiş görüntüsü üzerine Türk filmlerini andıran biçimde getirilmiş “Erlər Film Sunar” yazısıyla başlamakta, sonrasında dizinin adı “Yabancı Damat” ekrana gelmektedir. Bir Türk kızıyla bir Yunan gencin aşkının anlatıldığı dizinin jeneriği ikilinin dizinin ilk bölümde birlikte görüntülediği sahnelerden oluşmaktadır. Görüntüler kristalize efektiyle netlikleri bozularak birer suluboya illüstrasyona benzetilmiştir. Yazılar ise beyazla çerçevelenmiş sarı renktedir. Kullanılan müzik Ege ezgilerinden oluşan neşeli ve hareketli bir müziktir. Yunan müziğinin bilinen çalgısı mandolin sesinin baskınlığı açık biçimde duyulmaktadır. Ayrıca müziğin kimi bölümlerine sözsüz bir vokal de eşlik etmektedir. Fondaki benzer sahnelerin üstüne sağa ya da sola yaslanmış biçimde oyuncuların yakın çekim görüntüleri getirilmiştir. İzleyen görüntülerde Baklava yapımının çeşitli aşamalarına ilişkin görüntüler de jeneriğe fon olarak kullanılmıştır. Böylece dizinin büyük bölümünün geçtiği şehir olarak baklavasıyla meşhur Gaziantep de jenerikte kendine yer bulmuştur. Jenerik, Nazlı ve Niko'nun kameraya arkalarını döndükleri ve denize karşı oturdukları bir görüntüyle sonlanmaktadır. Bu aşk hikâyesini sonunu onlar da bilmemektedirler.





Görüntü 58. Yabancı Damat – Jenerik

**Dizinin Görsel ve İşitsel Anlatısı:** Dizinin çekimleri Gaziantep, Bodrum ve Yunanistan'ın Simi adası ile Atina'da gerçekleştirilmiştir. Renkli ve zengin bir kültüre sahip Gaziantep, çekimlerin büyük bölümünün yapıldığı ana mekândır. Diğer taraftan birbirine mimari açıdan son derece benzer olan Simi ve Bodrum'da yapılan çekimlerle Ege'nin bu iki yakasındaki kültür benzerlikleri ve farklılıkları görsel olarak da izleyiciye sunulmuştur. Dizi, çekim teknikleri açısından incelendiğinde yoğun olarak aç-karşı düzenlemelerine bağlı kalındığı görülmektedir. Özel çekimler ve üst açılı çekimler de önemli ölçüde kullanılmıştır. Dizideki görsel tasarımda ilginç bir uygulama da özellikle Nazlı ve Niko'nun telefonla ya da internette görüşmelerinde kullanılmıştır. Örneğin telefon görüşmeleri sırasında ekran ikiye bölünmektedir. Dizinin aydınlatmasında ise çok parlak olmayan doğal bir aydınlatmanın tercih edildiği, dramatik yoğunluğa sahip kimi sahnelerde ise kırmızı tonların hakim olduğu loş bir aydınlatmanın kullanıldığı görülmektedir. Yunanistan'da yapılan çekimlerde beyaz mavi tonların baskınlığı açıkça görülürken, Antep'teki çekimlerde sarı, turuncu hatta kırmızıya varan renkler kullanılmıştır. Özellikle Antep'teki iç mekânlarda görülen bu renkler bir yandan Türk kültürüne gönderme yaparken bir yandan sıcak aile ilişkilerinin belirtilmesini sağlamaktadır. Benzer biçimde mavi beyaz tonlar da Yunan kültürüne yaptığı göndermeyle baştan itibaren iki farklı kültürün benzerliklerine karşın çatışmasını görsel bazda kurduğu karşıtlıkla ifade etmektedir. Dizide tercih edilen dekor, kostüm ve aksesuarlarla da kurulan bu karşıtlığın desteklendiği gözlenmektedir. Simi ve Bodrum'daki çekim mekânlarında beyaz ve doğal taştan binalar, masmavi ege sularıyla çevrelenmiş, bu manzara büyük ve gösterişli yatlarla ve sahildeki küçük kafelerle tamamlanmıştır. Antep'te çekim mekânı olarak belirlenmiş iki ev ve bir de Baklavacı dükkânı bulunmaktadır. Gaziantep kalesinin görüntülendiği genel çekim, geçişler arasında sık sık kullanılmıştır. Nazlı'nın evi olarak gösterilen mekân, geleneksel iç

dekorasyonu ile dikkat çekmektedir. Üç katlı taş binanın iç tasarımında, dantellerle süslenmiş oymalı dolaplar, sedirler ve geleneksel örtüler dikkat çekmektedir. Evlerin doğrudan dışarıya değil de avluya açılan kapıları, geleneksel Osmanlı mimarisinde aile mahremiyetinin bir göstergesidir. Nazlı'nın babasının ortağı olduğu Baklavacı dükkânı ise, arkadaki atölyesi ve öndeki satış bölümüyle sadece erkeklerin çalıştığı bir mekândır. Bu mekânda, konunun gereği beyaz renk hakimdir. Ayrıca kullanılan unun ve pişen malzemelerin buharının neden olduğu bir sis görülmektedir. Niko ve ailesinin evleri ise zengin yaşantılarını yansıtacak biçimde tasarlanmıştır. Kostümler ise özellikle kültürel özellikleri ön plana çıkaracak biçimde düzenlenmiştir. Nazlı hariç Türk kadınlarının giyim tarzları birbirine benzerdir. Dizide en dikkat çekici aksesuar kuşkusuz altın takılardır. Özellikle Anadolu'da kadının çok sayıda altın bilezik takmasının zenginlik göstergesi olarak kabul edildiği düşünüldüğünde, bu aksesuarın kullanımı açıklık kazanmaktadır. Nazlı dizi karakterleri arasında giyim tarzıyla açıkça ayrılmaktadır. Örneğin pantolon sadece Nazlı'nın giydiği bir kıyafettir. Ayrıca Nazlı'nın hiç altın takısı yoktur. Erkeklerin giyim tarzı da birbirine benzemektedir. Takım elbise içine gömlek biçimindedir. Burada da altın kolyesiyle Kadir dikkat çekmektedir. Diğer taraftan Niko ve ailesinin giyim tarzı belirgin biçimde daha şıktır. Kadınların altın takılarının yerini Eleni ve Katina'da inci almıştır. Niko ise dövmeleleriyle ve kulağındaki küpeyle farklılığını ortaya koymaktadır. Dizideki karşıtlığın vurgulanmasında kullanılan bir diğer unsur ise Türkler'in rakı ve Yunanlılar'ın uzo içmesiyle sağlanmıştır. Türk erkeklerinin özellikle belli bir yaşın üstündekilerin bıyıklı olmaları da dikkat çekicidir.

Dizi ayrıntılara gizlenen görsel tasarım unsurlarına karşın, ses kullanımında daha açık göstergeler sunmaktadır. Dizinin müziklerini Türk ve Yunan müzikleri oluşturmaktadır. Kimi zaman aynı ezgiyle farklı dillerde söylenen şarkılara kimi zaman iki kültürün özelliklerinin harmanlandığı müzik kullanımına rastlanmaktadır. Dizide bir pop şarkıcısını canlandıran Anna'nın şarkılarına ve meyhane şarkılarına da yer verilmiştir. Dizide kullanılan ses efektleri ise dalga ve tekne sesleri ile baklavacıdaki gürültülerden oluşmaktadır. Dizinin sesle ilgili ön plana çıkan özelliği çokdilliliğidir. İngilizce, Yunanca ve Türkçe diyaloglar vardır. Bunlardan İngilizce ve Yunanca söylenen sözlere Türkçe altyazı eşlik etmektedir. Dizide şiveler de son derece başarıyla uygulanmıştır. Hem Antep yöresinin dil özellikleri ve yöresel

deyimleri, hem de Niko'nun ve İstanbul göçmeni ailesinin Rum şivesiyle konuştuğu Türkçe oldukça başarılıdır.



Görüntü 59. Yabancı Damat - Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım

#### Karakterler:

**Nazlı Baklavacıoğlu:** (Nehir Erdoğan)



Görüntü 60. Nazlı

Nazlı, dizinin ana kahramanıdır. Kahraman ve Feride'nin ortanca çocuklarıdır. Adı gibi narin bir genç kız olmasına karşın aldığı kararların sorumluluğunu taşıyacak kadar güçlüdür. Ablasının "... ailenin ilk üniversite mezunu" övgüsünü, eniştesi "Biz seninle gurur duyuyoruz." sözleriyle desteklemektedir. Diğer aile fertlerinden farkı, şiveli olmayan konuşmasıyla da ortaya konmuştur. Ankara'da okuduğu üniversiteden mezun olmuştur. Sadeliği ön planda olan, güzel ve akıllı bir kızdır. Ancak üniversite hayatı onu değiştirmiştir. Döndüğünde artık sözlüsü olan Kadir'le evlenmekten vazgeçmiştir. Geleneksel yapıda bir ailesi vardır. Çalışmak istemesi bile büyük sorunlara yol açmış, bu nedenle evden kaçarak Bodrum'daki bir arkadaşının yanına gitmiştir. Burada tesadüfen tanıştığı ve sonradan Yunanlı olduğunu öğrendiği

Niko'ya aşık olur. Her ne kadar dizinin ilerleyen bölümlerindeki söylemlerinde Türk-Yunan dostluğunu vurgulayan sözler sarfetse de Niko'nun Yunan olduğunu öğrendiğinde verdiği “Çocuk Yunanlı çıktı iyi mi?” tepkisi, genel zihniyeti yansıtmaktadır. Nazlı dizi sürecince önce kendi düşüncelerini sonra da birer birer diğer aile fertlerinin bu konuya bakışını değiştirecektir. Aşkı ve ailesi arasında seçim yapmayı reddettiğini “Kimseden vazgeçmeye niyetim yok.” sözleriyle ifade etmektedir. Nazlı karakteriyle değişime açık, barışçıl ve kararlı bir Türk genci profili çizilmektedir.

### **Niko Angelopulos: (Özgür Çevik)**



**Görüntü 61. Niko**

Niko, ailesi İstanbul'dan Yunanistan'a göçmek zorunda kalmış Angelopulos ailesinin tek oğludur. Oldukça zengin ve iyi eğitilmiş bir gençtir. Dizide hem Türkçe, hem Yunanca hem de İngilizce konuşmaktadır. Anna adlı şarkıcı bir sevgilisi vardır. Yardımsever, iyi niyetli bir karakterdir. Açık tenli, sarışın ve renkli gözlülüğü Avrupalı profilini tamamlamaktadır. Ayrıca küpesi ve dövmeleleri de farklı imajını desteklemektedir. Niko ile Nazlı'nın olayları değerlendirmedeki farklı mantık yürütmeleri de kültür farklılığından kaynaklanan bir durum olarak yansıtılmaktadır. Niko, ailesini karşısına almak pahasına Nazlı'nın peşinden Antep'e gider. Antep'te özellikle Nazlı'nın ailesiyle tanışması sırasında yaşadığı kültür şoku, çeşitli gülünç olaylara neden olmuş, izleyiciyi eğlendirmiştir. Aile üyelerinin Yunan olduğunu bilmeden önce “eli yüzü düzgün”, “sevilmeyecek çocuk değil” biçiminde nitelediği Niko'nun gerçek kimliği öğrenildiğinde büyük tepki gösterilmiştir. Ancak sonrasında bu ilk tepki yumuşamaya başlayacaktır. Öte yandan Niko'nun kendi ailesi de bu evliliğe şiddetle karşı çıkar. Onun tek destekçisi kendisinin de eskiden bir Türk sevgilisi olan halası Katina'dır. Katina halasının yardımıyla yaptığı intihar numarası sayesinde Niko, anne ve babasını Nazlı'yla evliliğine ikna eder.

***Kahraman Baklavacıoğlu*** (Erdal Özyağcılar):



**Görüntü 62. Kahraman Usta**

Kahraman, Nazlı'nın babası, Feride'nin kocasıdır. Karısı, babası, çocukları ve iç güveysi damadıyla aynı evde yaşamaktadır. Antep'in ünlü baklavacılarından biridir. Sık sık baklava yapımının çeşitli aşamalarını yaparken görüntülenmektedir. Beyaz iş kıyafeti ve una bulanmış yüzüyle, bir emekçi görüntüsü çizmektedir. İşini sevdiği, baklava yaparkenki neşeli hareketlerinden anlaşılmaktadır. Baklavacı olmasına karşın bu tatlı kendisine şeker hastalığı nedeniyle yasaklanmıştır. Çabuk sinirlenen, sinirlendiğinde de ağzına geleni söyleyen bir yapısı vardır. Hemen hemen her bölümde şeker krizine girer. Sert ve otoriter davranışlarına karşın, Feride'ye "Sizin babanız çocuk." dedirtecek kadar duygusal ve çocuksudur. Gizli gizli ağladığı da ekrana getirilmiştir. Ailesine ve geleneklerine bağlı bir karakterdir. Muhafazakâr bir profil çizmesine karşın, kızının mutluluğu için kendi tutucu görüşlerini kırmaya başlayacaktır.

***Feride Baklavacıoğlu*** (Sumru Yavrucuk):



**Görüntü 63. Feride**

Feride, Nazlı'nın annesi, Kahraman'ın karısıdır. Gaziantep'li bir ev hanımıdır. Sık sık ev işlerini yaparken ya da örgü örerken görüntülenmektedir. Evdeki her işin sorumluluğunu yüklenmiştir. Özellikle kocasıyla çocukları arasında kimi konuların aile reisi olarak babaya açılmasında aracılık eder. Dolayısıyla sorunları ilk duyan o

olur, bu nedenle de sık sık ayılıp bayılır. Heyecanlı ve telaşlı bir karakterdir. Bir esnaf karısı olarak orta halli bir yaşam sürdürdüğü, geçim sıkıntısı çekmediği bellidir. Özellikle kırmızı renkli kıyafetleri, altın takılarıyla dikkat çekmektedir. Eşinden çekinen ve onun otoritesine boyun eğmiş görünmesine karşın, kimi zaman ona karşı gelmeyi ya da tatlılıkla ikna etmeyi başarır. Damat adayının etnik kimliğinden çok kültürel kimliğiyle ilgilenmektedir. Farklı adetlerin ilerde kızının sorunlar yaşamasına eden olabileceğini düşünmektedir.

**Ökkeş Sadıkoğlu** (Zeki Alasya) ve **Hayriye Sadıkoğlu\*** (Seray Gözler Yeniay):



**Görüntü 64. Ökkeş ve Hayriye Sadıkoğlu**

Ökkeş, Kahraman'ın iş ortağı ve can dostudur. Baklava ustası olarak, beyaz önlüğü, şapkasıyla ve unlu yüzüyle görüntülenmektedir. Kilolu, babacan bir insandır. Ancak çabuk sinirlenen ve tutucu bir yapısı vardır. Tehlikeli bir aşirete mensup olduğu Kahraman'ın "*Bunların yedi bela olduğunu bilmiyin mi?*" sözleriyle dile getirilmiştir. Oğlu Kadir'i Nazlı'yla evlendirme planları yaparken, bu durumun bozulmasına çok sinirlenmiştir. Zaman zaman öfkesini Kahraman'dan çıkarsa da, onun haline de üzülmemektedir. Ailesinde hem oğlu hem karısı üzerinde otoritesi açıkça hissedilmektedir. Hayriye, Ökkeş'in karısı, Feride'nin arkadaşıdır. Ev hanımı bir karakter olarak ev ve el işleriyle meşgulken gösterilmektedir. Oğluna çok düşkündür, onu şımarttığı Ökkeş'in "*Kaç yaşına geldi, hala el bebek gül bebek.*" sözleriyle ifade edilmiştir. Kadir'in evlilik planlarının bozulmasına çok üzülür. Bu nedenle kendi arkadaşı Feride'yle de arası bozulan Hayriye, oğlu söz konusu olduğunda tek taraflı düşünen bir kadındır. Ökkeş'in evlilik işinin bozulmasını gurur meselesi yaparak kapatmasına karşın Kadir'in, Nazlı'yı geri kazanmak ve Niko'yla evliliklerini engellemek için yaptığı planları desteklemektedir.

\* Dizinin ilk bölümlerinde bu karakteri Mübeccel Vardar canlandırmıştır.

**Kadir Sadıkhloğlu** (Engin Akyürek):



**Görüntü 65. Kadir**

Kadir, Ökkeş ve Hayriye'nin tek çocuğudur. Nazlı'nın sözlüsüdür. Ona aşiktir ve onunla evlilik planları yapmaktadır. Takım elbisesi ve altın zinciriyle dikkat çekmektedir. Nazlı'nın sözü bozması karşısında önce onu geri kazanmak için imajını değiştirecek, küpe takıp dövme yaptıracaktır. Hatta saçlarını bile boyatarak Nazlı'nın ilgisini çekmeye çalışacaktır. Niko'da kabul gören bu tarz, Kadir'de özellikle babasının tepkisini çeker. Bu çabaların Nazlı tarafından anlamsız olduğunu anladığında ise vazgeçer. Kıskanç, doğulu bir erkek karakterdir. Babasının otoritesi altında ezilmiş, bir yanıyla da kendini arayış içinde olduğu söylenebilir. Her ne kadar annesinin yumuşaklığına sığınsa da babasından yüz bulamaz. Temiz kalpli bir insan olmasına karşın Nazlı için tutturduğu inat nedeniyle kötü işler yapmaktadır. İzleyicinin kara sevdâ nedeniyle yaptığına inandığı davranışları, Kadir'in kötü bir karakter olarak algılanmasını engellemektedir.

**Nazire Demir** (Binnur Kaya) **ve Ruşen Demir** (İlker Aksum):



**Görüntü 66. Nazire ve Ruşen Demir**

Nazire, Nazlı'nın ablasıdır. Saf ve neşeli bir karakterdir. Kocasıyla birlikte babasının evinde yaşamaktadır. Nazlı'nın farklılığının vurgulanmasında Nazire karakteri büyük önem taşımaktadır. Nazire'nin annesine benzer Antep'li ev hanımı profili, Nazlı'nın üniversite mezunu genç imajını ön plana çıkarmaktadır. Ruşen, Nazlı'nın eniştesi, Nazire'nin de kocasıdır. Kayınpederinin evinde iç güveyi olarak

yaşamaktadır. Aynı zamanda onun dükkânında baklavacı ustası olarak çalışmaktadır. Saf, patavatsız ve sakar bir karakterdir. Kahraman'ın sinirini sık sık üstüne çekmektedir. Bu nedenle “*yarım akıllı Ruşen*” biçiminde azar işitmektedir. Sonunda isyanını “*İç güveysiysem şamar oğlanı değilim.*” sözleriyle ortaya koyup işinden istifa etmiştir. Ancak Nazire'nin hamile olması nedeniyle Kahraman'ın özür dilemesi onu evine ve işine geri döndürmüştür.

***Katina Angelopulos*** (Nilgün Belgün) **ve** ***Anna*** (Natalia Doussopoulos):



**Görüntü 67. Katina Hala ve Anna**

Katina, Niko'nun halasıdır. Bakımlı, Türkçe'yi Rum kasesıyla konuşan bir kadındır. İstanbul'dan göç etmek zorunda kalınca Türk sevgilisinden ayrı kalmıştır. Türkler'e karşı düşmanlık beslemez. Yaşayamadığı aşk acısını, Niko'nun çekmemesi için ona destek olur. Anna, Niko'nun sevgilisidir. Yunanistan'da ünlü bir şarkıcıdır. Zaman zaman söylediği Yunanca şarkılar doğal müzik olarak kullanılmaktadır. Dizide Yunanca konuşan bir karakterdir. İnsanlara üstten bakan ukala bir karakterdir. Niko'yu başka bir kıza kaptırmamak için mücadele etmektedir.

***Memik Baklavacıoğlu*** (Arif Erkin), ***Mustafa Can Baklavacıoğlu*** (Ozan Uğurlu), ***Döne*** (Güzin Alkan) **ve** ***Hamit*** (Şinasi Yurtsever):



**Görüntü 68. Memik Dede, Mıstık, Döne ve Hamido**



Memik Dede, Nazlı'nın dedesi, Kahraman'ın babasıdır. Baklava ustasıdır. Oğlunun ailesiyle yaşamaktadır. Ailenin en yaşlısı olarak sık sık otoritesini ortaya koymaktadır. “*Ayaklı tarih Memik dede.*” olarak anılmaktadır. Babası Sakarya Savaşı'nda şehit olduğu için Yunanlılar'a düşmanlık besleyen, bunu sık sık dile getiren biridir. Dizide bunamaya başladığı hafıza kayıplarıyla anlatılmaktadır. Aşırı milliyetçi hatta ırkçı denebilecek tavırları vardır ancak bunlar mantıklı bir nedene bağlanarak aktarılmaktadır. İnatçı bir karakterdir. Mustafa Can, Baklavacıoğlu ailesinin en küçük üyesidir. Öğrencidir. Açıkgozlu bir çocuktur. Cin fikirleri vardır. Karakterindeki dikkat çekici yön, yaptığı iyilikler karşılığında büyüklerinden para koparmaya çalışmasıdır. Baklavacıda çalışmakta olan Hamido ile Baklavacıoğlu ailesinin evinde çalışan Döne birbirlerini sevmektedirler. Her ikisi de yanında çalıştıkları insanları aileleri gibi görmekte, onlara saygıda kusur etmemektedirler. Hatta kendi evliliklerini bile Nazlı ve Niko'nun durumunun neticesine bağlamaktadırlar.

***Stavro Angelopulos*** (Mazlum Kiper) **ve** ***Eleni Angelopulos*** (Ayla Karaca):



**Görüntü 69. Stavro ve Eleni Angelopulos**

Stavro, Niko'nun babasıdır. Yunanistan'ın önde gelen armatörlerindedir. Yoğun bir tempoda çalışan, puro içen bir iş adamıdır. 1965'te ailesiyle birlikte Türkiye'den Yunanistan'a göçe zorlanmıştır. Bu nedenle Türkler'den nefret etmektedir. Aynı şekilde karısı Eleni de Türkler'den nefret etmektedir. Eleni kasıntı, mağrur ancak oğluna şefkatle yaklaşan bir karakterdir. Bakımlı ve zengin bir kadındır. Oğullarının bir Türk kızıyla evlenmesine karşı olan çift, Niko'nun intihara kalkıştığını öğrenince mecburen yumuşarlar.

### **Yabancı Damat Dizisinde Toplumsal Temsil:**

Dizinin temel çatışması iki farklı kültürden gencin birbirlerine aşık olmaları etrafında geliştirildiğinden, dizide toplumsal bir kutuplaşmanın yansıtıldığı söylenebilir. Bu aşkı imkânsız kılan taraflar bizzat dizinin iki ana kahramanı tarafından anlatılmaktadır. Nazlı'nın "*Dedem Yunanlıları sevmeyiz. Babası Sakarya'da şehit düşmüş.*" sözlerine karşı Niko ise "*Benim babam da Türkleri sevmeyiz. (...)İstanbul'dan sürdüler beni, doğup büyüdüğüm yerden kopardılar, der.*" Aileler de bu ilişkiyi öğrendikleri andan itibaren karşı çıkışlarını çeşitli biçimlerde göstermişlerdir. Bir tarafta Kahraman "*Benim kızım Yunan'a gelin gidemez.*" derken Eleni de "*Ben bir Türk gelin istemiyorum.*" diyerek tavrını ortaya koymaktadır. Toplumsal kutuplaşmanın en uç noktada ifade edildiği karakter olan Memik Dede, "*Başlarına Avrupa kadar taş düşsün. Bunların hepsi düzenbaz. (...)İçlerinde en kalleşi de Yunan gâvurudur. (...)Atalarımızı Sakarya'da onlar şehit etti. Yunan bizim düşmanımızdır.*" sözlerinin yanısıra Nazlı'nın evlilik kararı karşısında tepkisini evden ayrılarak net biçimde göstermiştir. Dizide dile getirilen bu görüşlere karşın, ele alınan konu paralelinde bu kutuplaşmanın gittikçe yumuşadığı görülecektir. Nazlı'nın "*Yunanistan komşumuz bizim, dost bir ülke. Savaşlar tarihte kaldı.*" sözleri dizinin konuya bakışını özetlemektedir. Bunun yanısıra Nazlı ve Niko'nun bir arada görüntülediği birçok sahnede kültürel farkların aşk karşısında önemini yitirdiği anlatılmaktadır. Ayrıca dizideki çocuk karakter Mustafa Can'ın ülkeler ve toplumlar arasındaki dostluğu anlatan şiirini birkaç defa okumasıyla bu toplumsal kutuplaşmanın gelecekte daha da azalacağı ifade edilmektedir. Şiirin dizeleri açıkça toplumsal kutuplaşmanın karşısında bir tavrı yansıtmaktadır: "*Biz hepimiz kardeşiz. / Hep dünya çocukları. / Kuracağız birlikte / Yaşanası dünyayı / Her ülkeden her ırktan / Biz dünya çocukları / Verelim hep elele / Dünyanın her yerinde.*"

Dizide milliyetçilik de toplumsal kutuplaşmayla paralellik içinde işlenmektedir. Başta Memik Dede'nin "*Türk'ün Türk'ten başka dostu yoktur. Avrupalı'nın ne hayrını gördük şimdiye kadar, al birini vur öbürüne.*" sözleri milliyetçiliği açıkça ortaya koyarken, dizinin bir bölümünde yer verilen Türkiye-Yunanistan milli maçı aracılığıyla bu söylem net biçimde anlatılmıştır. Antep'in sokaklarının bayraklarla donatılmış görüntülerinin yanısıra Nazlı'nın tüm aile bireylerinin maç sırasındaki davranışları bunu desteklemektedir.

Muhafazakârlık ise dizide açıkça hissedilen konulardan biridir. Dizinin genelinde hakim olan ataerkil ve geleneksel zihniyet pek çok sahnede “*Bütün Antep’e rezil olucaz.*” gibi sözlerle aktarılmaktadır. Dizideki hem Türk hem Yunan karakterlerin birbirlerine karşı önyargılı tutumlarının yanısıra değişime kapalı yaklaşımları da muhafazakârlığı desteklemektedir. Dizideki muhafazakârlık Memik Dede’nin “*Kırk yıllık Yani, olur mu Kani?*” sözleriyle somutlaşmaktadır. Ancak dizinin ilerleyen bölümleriyle birlikte insanların var olan görüşlerinin sevgi ve anlayış çerçevesinde değişimi konu edilerek muhafazakâr görüşlerin yavaş yavaş azaldığı anlatılmaktadır.

Değişik yaş gruplarının sahip olduğu farklı değer yargıları ile bu konudaki değişim de ortaya konmaya çalışılmıştır. Özellikle manevi değerleri, maddi konulardan üstün tutan karakterlere karşın dizinin en genç karakteri olarak Mustafa Can neredeyse paragöz biri olarak sunulmaktadır. Yaptığı her iyiliğin “*Avantamı verin, sizin de aranızı yapayım.*” örneğinde olduğu gibi maddi karşılığını isteyen bir çocuk profili çizmektedir. Ayrıca kimi bilgileri gizlemek için para istemesi ya da para için yalan söylemesi de bu özelliğini desteklemektedir. Ancak bu durum, yaşı küçük bir karakter üzerinden yapıldığından izleyicinin tepkisini çekmeyecek sempatik bir biçimde işlenmektedir.

Dizi, değişen aile kavramı konusunda ise oldukça net temsiller sunmaktadır. Geleneksel bir aile görüntüsü çizen Baklavacıoğlu ailesinin sıcak ilişkileri aracılığıyla bu aile yapısının açıkça övüldüğü görülmektedir. Aile kavramının önemi özellikle akşam yemeklerinde bir araya gelen fertlerin aynı sofrada buluşmalarına verilen önemle de pekiştirilmektedir. Türk kültürüne ilişkin kız isteme, çeyiz hazırlama, sünnet, hamam gibi pek çok adet de dizide konu edilmektedir. Dizinin kadının konumuna ilişkin söylemi ise iki karşıt çerçevede ele alınmıştır. Geleneksel yapıdaki ailelerde, kadının yerini erkekten sonra sayan zihniyet “*Zamanı gelince biz sana fikrini sorarız elbet.*” ve “*Karı kısmına bu kadar yüz verirsen arkasından böyle bakarsın elbet.*” sözleriyle dile getirilmektedir. Özellikle anne olan kadınların çalışmasıyla ilgili olumsuz görüş “*Nasılsa çocuk olunca evde oturacak.*” biçimde ifade edilmektedir. Bunun karşısında ise ana kahraman olan Nazlı’nın ağzından “*Ben çalışmak istiyorum.*” sözleriyle dizide savunulan bakış açısı net biçimde ortaya koyulmaktadır. Dizideki çalışmayan kadınların aksine Nazlı, ailesinin otoritesine

başkaldırabilen, kendi isteklerini açıkça ifade edebilen, güçlü bir karakterdir. İlerleyen bölümlerde istediklerini yapmak için çevresindekileri ikna eden ve onların önyargılarını birer birer aşan Nazlı karakteriyle, bu zihniyeti değiştiren bir kadın modeli önerilmektedir.

### III. 3. 3. Haziran Gecesi

	
<b>Dizinin Adı</b>	<b>Haziran Gecesi</b>
<b>Yapımevi</b>	Gold Film
<b>Yapımcı</b>	Faruk TURGUT
<b>Yayın Yılı</b>	2004
<b>Yayıncı Kanal</b>	KanalD
<b>Yayın Günü</b>	Pazartesi
<b>Yayın Saati</b>	21:45
<b>Bölüm Sayısı</b>	62
<b>Yönetmen</b>	Andaç HAZNEDAROĞLU
<b>Senaryo</b>	Mahinur ERGUN, Memed Onur ÖZKÖK,
<b>Müzik</b>	Gökhan KIRDAR (Loopus)
<b>Geçtiği Yıl</b>	2000 / 2004
<b>Geçtiği Yer</b>	İstanbul
<b>Resmi Web Sitesi</b>	

**Dizinin Konusu:** Dizi, bir aşk hikâyesi üzerine kurulmuştur. Üniversite öğrencisi Havin, yaşadığı ailevi ve ekonomik sıkıntılar nedeniyle arkadaşının önerisine uyararak escort kızlık yapmaya karar verir. Bazı politikacıların da aralarında bulunduğu ilk işinde Ural Aydın adlı milletvekiliyle gizli fotoğrafları çekilir. Ural Aydın'a şantaj yapmak için kullanılacak bu fotoğraflar hem ona hem de karısı Kumru'ya yollanmıştır. Bu arada Aydın ailesinin yurtdışında yaşayan oğlu ünlü takı tasarımcısı Baran, Türkiye'ye dönmüştür. Arkadaşı Levon'un Baran için hazırladığı doğumgünü partisindeki sürpriz ise Havin'dir. Baran, Havin'i görür görmez etkilenir. Birkaç gün

içinde babasıyla Havin'e şantaj yapıldığını da öğrenen Baran, ailesinin bu ilişkinin karşısında olduğunu anlar ve Havin'le evlenmek üzere kaçır. Kaçtıkları geceyi birlikte geçiren Havin ve Baran, ertesi gün nikâh dairesine giderken büyük bir trafik kazası geçirirler. Kazada yüzü tanınmayacak hale gelen Havin ise bundan sonra Kumru'nun hain planlarına dahil olacaktır. Baran'a Havin'in öldüğü söylenirken, Havin yüz ameliyatları karşılığında bu anlaşmayı kabul etmek zorunda kalır. Dizi bir zaman atlamasıyla dört yıl sonra 2004'te devam eder. Bu arada Baran terapisti Duygu'yla evlenmiş ve baba olmuştur. Havin ise yaşamını Sibel adı altında Antalya'da turizmcisi olarak sürdürmektedir. Ancak Baran'ın en yakın arkadaşı Cemal'in Sibel'e aşık olmasıyla bu eski aşk yeniden canlanacak ve birçok kişinin hayatı altüst olacaktır çünkü Havin Baran'ı geri almaya kararlıdır.

**Dizinin Jeneriği:** Dizinin jeneriği siyah bir fon üzerinde beyaz renkte Haziran Gecesi yazısının görünmesiyle başlamaktadır. Ardından diziye adını veren değerli mücevher\* değişik açılardan görüntülenmektedir. Müzik olarak hüznü bir keman sesinin baskın kullanıldığı ancak vurmalı çalgılarla da doğu ezgilerinin ağırlığının hissedildiği bir tarz tercih edilmiştir. Mücevherin ortasında bulunan sevgilinin iri yeşil gözlerini simgeleyen iki iri taşla zoomla girilmesinin ardından görüntünün sağında ya da solunda konumlanmış oyuncular görüntülenmiştir. Oyuncuların mücevherin içinde olduğu izlenimi yaratan bu görüntüde fonda da yukarıdan aşağıya doğru Haziran gecesi yazısı yine bir takıya benzetilerek düzenlenmiştir. Bir yeşil taştan diğerine geçilerek sağlanan oyuncu görüntüsü değişikliklerinde görüntüdeki koyu fon üzerindeki yeşil ve mavi renklere zaman zaman mücevherin pırıltıları eşlik etmektedir. Zenginlerin dünyasının anlatıldığı dizide bu tercih baştan itibaren bu pırıltılı dünyanın karanlık yüzünün anlatılacağını göstermektedir. Jenerikte yaratıcı ekibin isimleri ise diziye ait görüntülerin üzerinde ekrana gelmektedir. Bu sırada ünlü mücevher de görüntünün sağ üst köşesine konumlanmıştır. Görüntülerde koyu

---

\* Haziran Gecesi elmasının hikayesi dizide şöyle anlatılmaktadır: “Yüzyıl önce bir Osmanlı paşası Mısır seferinde sıcak bir haziran gecesi batakhane de gördüğü bir kıza aşık olmuş. Paşa aldırılmaz kıızı alır getirir haremine baş tacı yapar. Gözü hiçbir şey görmez. Bu broşu zamanının en büyük ustasına yaptırır haziran gecesi koyar adını ve kıza hediye eder. Ama paşanın baş kadını ve annesi kıskanıp bir olup kıızı boğarlar.” Bir yandan diziye mistik hava katan bu hikaye, bir yandan da Havin'le Baran'ın aşkının geleceğini önelemektedir.

mavi tonların hakim olduğu romantik sahneler yer almaktadır. Jenerik, müzikte ney sesinin öne çıktığı bir anda ekrana gelen deniz manzarasındaki Baran ve Havin'in görüntüsü üzerine dizinin adının görünmesiyle sona ermektedir.

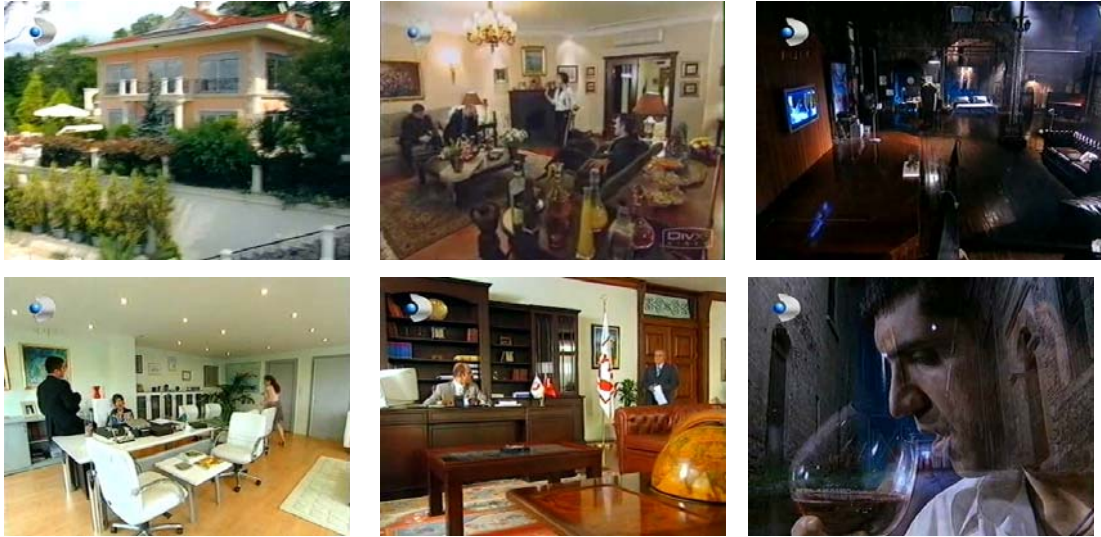


**Görüntü 70. Haziran Gecesi – Jenerik**

**Dizinin Görsel ve İşitsel Anlatısı:** Dizinin çekimleri çoğunlukla İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. Kimi zaman karakterlerin gittikleri tatil yörelerinde de bazı çekimler yapılmıştır. Dizide zengin bir ailenin yaşamı konu edildiğinden görsel tasarımda bunu destekleyecek niteliktedir. Ancak özellikle dizinin ilk bölümlerinde mistik bir masalı andıran bir görsel anlayış hissedilmektedir. Dizide aç-karşı düzenlemeleri yine belli oranda bir yer kaplasa da çekimlerle ilgili dikkat çekici unsur hareketli kamera kullanımımıdır. Özellikle vinç ve steadicam kullanımı açıkça görülmektedir. Kaydırmaların da önemli bir etkisi olduğundan söz edilebilir. Bir yandan hızlı ve ani kamera hareketleri ve ani zoomlar dizinin belirgin özellikleri olarak öne çıkarken, diğer taraftan görüntü geçişlerinde tercih edilen yavaş zincirlemelere anlatıma katkı sağlayacak biçimde tasarlanmış bindirmeler eşlik etmektedir. Ağır çekim görüntüleri de dizide sık kullanılan görsel anlatım araçlarıdır. Yakın çekimler özellikle iki ana kahramana yönelik olarak gerçekleştirilmiştir. Dizide genellikle mavi tonların hakim olduğu görülmektedir. Gece çekimleri de önemli bir yere sahiptir. Gündüz çekimleri hariç loş ve hatta yine mavi tonların baskın olduğu soğuk bir aydınlatma tercih edilmiştir. Dizinin ilk bölümlerinde iki kahramanın birlikte olduğu zamanlar dışındaki zamanlarda ikisinin ayrılıklarına ve uzaklıklarına vurgu yapılmaktadır. Görsel tasarımda kırık camların ve ateşin de sık sık simge olarak kullanıldıkları görülmektedir. Kullanılan dekor, kostüm ve aksesuarlar dizinin merkezinde yer alan Aydın ailesinin zengin yaşantısını yansıtacak biçimde hazırlanmıştır. Aydın ailesinin hem evi hem de iş mekânları zengin iç dekorasyonu, tablolar ve biblolarla süslenmiştir. Genç zenginlere ait mekânlar ise

yine zengin bir yaşamı yansıtacak tarzda ancak daha modern tasarlanmıştır. Dizide bu zenginlik, Veda'nın ailesinin gecekondulu yaşamından gösterilen kesitlerde de karşıtlık ilişkisi içinde daha da net ortaya konulmuştur. Karakterlerin kıyafetleri de statülerine uygun biçimdedir. İşadamları ve politikacılar ile onların yanında çalışanların takım elbiselerinin yanısıra çalışsın çalışmasın bütün kadınların sade ve şık giyim tarzı dikkat çekmektedir. Dizinin ana kahramanı olan Baran'ın takı tasarımcısı olmasının da etkisiyle dizinin görsel tasarımında jenerikten itibaren parlayan nesnelere özellikle mücevherle büyük önem taşımaktadır. Güneş gözlükleri ve cep telefonları da sık kullanılan birer aksesuardır.

Dizinin ses tasarımında önemli yeri dizinin müzikleri oluşturmaktadır. Mistik ve doğu ezgilerinin ağır bastığı bir müzik tercihi, dizinin masalsi anlatımını desteklemektedir. Zaman zaman klasik müzik ve tasavvuf müziği de anlatıma katkı sağlayan ses unsurları olarak kullanılmaktadır. Müziğin başta kafede olmak üzere doğal ses olarak kullanımına da rastlanmaktadır. Dizideki diyaloglar yabancılarla yapılan konuşmalar dışında Türkçe ve İstanbul şivesiyle gerçekleştirilmiştir. Diyaloglarda doğal bir tarz tercih edilmesine karşın, birbirine uyumsuzdur ve akıcı olamamaktadır. Ses efektleri ise cep telefonu, araba/fren ve sık karşılaşılan kavgalarda kırılan nesnelere sesi olarak kullanılmıştır.



**Görüntü 71. Haziran Gecesi - Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım**

## Karakterler:

**Baran Aydın:** (Özcan Deniz)



Görüntü 72. Baran

Baran Aydın dizinin ana kahramanıdır. Zengin bir ailenin oğludur. Karizmatik, kadın ruhundan anlayan, açık sözlü biridir. Yurtdışında takı tasarımcısı olarak çalışmaktadır. İtalya’da yaşamasına karşın, tasavvuf müziği dinlemesi, meditasyon yapması, evde entari giymesi, boynuna yolluk takmasıyla doğu kültürüne yakınlığı vurgulanmıştır. Sıra dışı karakteri, kıyafetleri ve sandaletleriyle tamamlanmıştır. Loş aydınlatılmış bir stüdyo dairesi vardır. Ancak yaşantısının dışardan görüldüğü gibi olmadığını anlatan Baran, “*Kimsenin hayatı mükemmel değil.*” sözleriyle geçmişindeki zor dönemleri işaret etmektedir. Bu dönemde babasının onu boğmaya kalkışmasına neden olan olayları “[Babasının] onun politik kariyerini mahvediyordum, tam bir pisliktim. (...) Ne yaptığımı hatırlamayacak kadar çok içiyordum o yıllarda. (...) Çok kötü şeyler yaptım insanlara, aileme, özellikle yaşamıma giren kadınlara.” Biçiminde anlatmaktadır. Eniştesi Semih’in “*Baran gelir de tatsızlık çıkmaz mı?*” sözleri de Baran’ın kötü geçmişini hatırlatmaktadır. Alkol sorunu nedeniyle uzun süre klinikte yatmıştır. Bu nedenle özellikle dizinin ilk bölümlerinde içki yerine hep su içmektedir. Kendisini taşların iyileştirdiğini söyleyen Baran, dizinin ilk bölümlerinde sık sık tasarım yaparken görüntülenmiştir. Klinikte aynı zamanda en yakın dostum dediği Cemal’le de tanışmıştır. Bir başka arkadaşı olan Levon ise ona doğumgünü sürprizi olarak bir kız ayarlamıştır. Baran Havin’den ilk görüşte etkilenir. Ailesinin tepkisine rağmen onunla evlenmeye karar verir. Ancak geçirdikleri trafik kazası sonrası Havin’in ölüm haberini alan Baran için hayat durma noktasına gelir. “*Yardım et bana, onsuz yaşayamıyorum, nasıl yaşadım hatırlamıyorum.*” diye Duygu’ya yalvarır. Bundan sonra Baran için hayat, Duygu’nun desteğiyle normale dönmeye başlayacaktır. Dizideki zaman atlamasıyla 2004’e geçildiğinde Duygu’yla evlenmiş ve ondan bir kızı olmuştur. Bu sırada



Havin'in Sibel adıyla hem de en yakın arkadaşı Cemal'in sevgilisi olarak ortaya çıkması, Baran'ın yaşamını yeniden altüst edecektir. Baran'ın karakterinde yansıtılan bir başka özellik ise genç bir politikacı olmasıdır. Pek çok diyalogda eski politikaların yerine yenilikçi görüşler öneren, halka yakın, toplumsal sorunları dışardan izleyen değil, içine dahil olarak yorumlayan, gerçekçi ve somut çözümler getiren bir profil çizmektedir.

***Havin Kozanoğlu:*** (Naz Elmas)



**Görüntü 73. Havin (Sibel)**

Havin, üniversitede okuyan ve geçimini zorlukla sağlayan bir genç kızdır. Güzel, çekingen ve saf bir karakterdir. Cemal onu “*Yeşil gözlü, sarışın, açık tenli, iri dudaklı*” olarak tarif ederken, Baran Havin'in gözleri hakkında “*Dibi görünen tertemiz sular gibi gözleri vardı.*” yorumunu yapmaktadır. Hafif makyajı ve uçuşan, pembe renkli kıyafetleriyle masumiyeti ön plana çıkarılmıştır. Küçükken şoför olan babasının genelevden alıp evlendiği annesini kıskançlık yüzünden öldürmesine şahit olmuştur. Hapiste yatmakta olan babasından nefret etmektedir. Onu büyüten akrabalarının baskısından kaçarak ayrı yaşamaya başlamıştır. Lale adında çok yakın bir arkadaşı vardır. Escort kızlık yapmakta olan Lale'nin önerisini kabul ederek bir işe gider. Ancak gittiği yerde ünlü politikacı Ural Aydın'la çekilen fotoğrafları başına büyük işler açacaktır. Ertesi gün tanışıp aşık olacağı Baran'ın babası olmasının yanısıra bu nedenle müstakbel kayınvalidesi Kumru'nun da tepkisini çekmiştir. Evlilik arifesinde Baran'la geçirdikleri kazada parçalanan yüzünün eski haline döndürülmesi karşılığında ölü rolüne razı olur. Zaten Kumru'nun kararlılığı karşısında tüm cesareti kırılmıştır. Ancak yıllar sonra Baran'ın kahkahasını duyduğu an, onu geri kazanmaya karar verir. Dizide kaderin cilvesiyle ikinci kadın olmak zorunda kalmıştır. Ancak Baran'ın çocukları ve karısıyla mutlu evliliğini bozma konusunda büyük kararsızlıklar yaşayacaktır.

**Duygu Aydın** (Burcu Kara):



**Görüntü 74. Duygu**

Duygu, Baran'ın karısıdır. Kumru Aydın'ın hastanesinde terapist olarak çalışmaktadır. İşindeki başarısı “*Genç ama işinde çok başarılı bir doktor.*” sözleriyle anlatılmaktadır. Güzel, mağrur bir kadındır. Samimi tavırlarına ve sakin konuşmalarına karşın, özellikle personele karşı üstten bakan bir yapısı vardır. Baran'ın personelle yakın ilişkilerine “*Biraz ölçülü olmayı öğrensin.*” biçiminde müdahale ederken evdeki otoritesini “*Personelle ilişkileri bana bırak istersen.*” sözleriyle ortaya koymaktadır. Baran'ın annesi Kumru'nun ideal gelin adayıdır. Baran yurtdışından dönünce tanışırlar ancak aralarında bir ilişki başlamaz. Bu arada Baran'la Havin kaza geçirmiş ve Baran'a kötü haber verilmiştir. Hissettiği yakınlık nedeniyle başlarda Baran'a uzak durmaya çalışan Duygu, sonraları ikna olur ve Baran'ı yeniden yaşama bağlar. Ona yol gösteren ise Kumru'dur: “*Biliyorum, elini uzatıp onun seni almasını tercih ederdin ama bir kadınla bir erkeğin birlikte çıktıkları o uzun yolculukta başta kimin kime el uzattığı inan bana sonradan hiç hatırlanmaz.*” 2004'e gelindiğinde ise Baran'la Duygu evlenmiştir. İlk çocukları Yağmur'dan sonra Duygu ikiz bebek beklemektedir. Mutlu bir aile tablosu çizmektedirler ancak onu “*evimizin terapisti*” olarak niteleyen Selen bazı tavırlarından rahatsız olmaktadır: “*Şu terapistçi bakışlarını üzerimden çek de huzurla kahvaltımı ediyim. Yüzüne şu dinliyorum, anlat yardım ediyim bakışı yerleşmiş bir kere.*” Üç çocuğuyla anne kimliği ön plana çıkarılmaktadır. Yeni doğan bebeklerini emzirirken ve onları uyuturken görüntülenmesi bu vurguyu desteklemektedir. Hem Duygu'nun hem de bebeklerinin kıyafetlerinde beyaz veya açık tonların tercih edilmesi, saflığın anlatılmasını sağlamaktadır. Ancak kadınlığın annelikle sınırlı olmadığını Baran'a söylediği “*Ne sanıyorsun sen beni ha, evdeki çocuklarının annesi di mi? Sen daha beni hiç tanımadın. Benim de bir kadın olduğumu anlatacağım sana.*” sözleriyle dile getirmektedir.

**Kumru Aydın (Nebahat Çehre) ve Ural Aydın (Demir Karahan):**



**Görüntü 75. Kumru ve Ural Aydın**

Kumru zengin bir ailenin kızı olarak yetişmiş, her istediğini elde etmeye alışmış güçlü bir kadındır. Baran ve Selen'in annesi, Ural'ın da karısıdır. Doktordur ve kendisine ait bir estetik cerrahi hastanesi vardır. Yakın arkadaşı Harun onu “*korkusuz ve korkutucu*” olarak nitelemektedir. Yaşına karşın güzel, bakımlı, zarif ve hırslı bir kadındır. Ailesini bir arada tutmak için her şeyi yasadışı olsa bile yapar. Kocasının ilişkilerine göz yumar hatta bunları bizzat örtbas etmeye çalışır. Oğlunun Havin'le tasvip etmediği ilişkisi karşısında ise Havin'e ölü süsü vererek dalavere çevirecek kadar zeki ve tuttuğunu koparan biridir. Ailesinin dışardan nasıl görüldüğü onun için en önemli şeydir. Hem kendisinin hem çocuklarının mutlu görünmelerine karşın mutsuz evlilikleri vardır. Ural ise karısı Kumru'nun hiçbir işte başarılı ve mutlu olmadığı için “*Ne sana göre değil Ural? İş hayatı sana göre değil, aile sorunları sana göre değil, politika sana göre değil.*” sözleriyle eleştirdiği dışardan sert ve güçlü görünen bir karakterdir. Buna karşın hayatındaki pek çok şeye onun yerine Kumru karar vermektedir. Uzun yıllardır metresi vardır, o bile Ural'ı bu zayıflığından dolayı kınamaktadır: “*İnsan bu yaşta kendi seçimlerini nasıl yapamaz?*” Dizide “*Yeni Yaşam Partisi*” adlı sosyal demokrat görüşteki bir partinin önce milletvekili sonra parti başkanı olarak gösterilmiştir. Parti içinde muhafazakâr bir tavır sergilemektedir. Politik yaşantısını her şeyin üstünde tutmakta, ailesini ikinci plana atmaktadır. Çocuklarına karşı daha ilgisiz görünmesine karşın, dürüst yaklaşmaktadır.

**Selen Saltık** (Gökçe Yanardağ) **ve Semih Saltık** (Hakkı Ergök):



**Görüntü 76. Selen ve Semih Saltık**

Selen, Baran'ın ablası, Kumru ve Ural'ın ise kızıdır. Semih'le evlidir ve Ada adında ilkokula giden bir oğlu vardır. Akıllı, lafını esirgemeyen, güzel bir kadındır. Eğitilmiş olmasına karşın ev hanımıdır. Eşinin ilgisizliği nedeniyle yolunda gitmeyen bir evliliği vardır. Sürekli içki içmektedir. Dizide çok içki tüketen pek çok karakter olmasına karşın bu karakter üzerinden çözümün içkide aranması eleştirilmektedir. Sorunlu bir kardeşe sahip olduğundan ve anne-babasının ilgisizliğinden de şikâyetçidir: *“Yine Baran yüzünden kavga ediyorsunuz değil mi? Kimse benim problemlerimle ilgilenmiyor. Varsa yoksa Baran di mi? Kocamdan ayrılmak üzere olduğumun farkında mısınız?”* Semih, Kumru'nun babasından kalan şirketlerin yöneticisidir. *“Ne yaptığını gayet iyi bilen bir iş adamısın.”* sözleriyle tarif edilen Semih, seçim çalışmalarında hem Ural'a hem de Baran'a maddi destek sağlamaktadır. Baran'a, yol açtığı sorunlar nedeniyle kızmaktadır, çünkü olumsuzluklar şirketin hisselerinin düşmesine neden olmaktadır. Çocuğunu parayla şımartan bir baba olmanın dışında, dizinin ilerleyen bölümlerinde evliliğini kurtarmaya çalışacaktır. İş ve politika dünyasının ilişkisi de Semih ve Baran'ın ilişkisi üzerinden Mehmet'in şu yorumuyla aktarılmıştır: *“Bu abinin[Semih'in] onun [Baran'ın] seçilmesi için döktüğü paraları kat kat geri kazandıracak.”*

**Cemal Sağlamer** (Cenk Ertan), **Lale** (Özge Özder) **ve Levon** (Şehsuvar Aktaş):



**Görüntü 77. Cemal, Lale ve Levon**

Cemal, Baran'ın en yakın arkadaşıdır. Yurtdışında yaşayan ve elmas işi yapan bir iş adamıdır. Zeki, yakışıklı, şakacı biraz da patavatsız bir karakterdir. O da Baran gibi klinikte yatmıştır. Zor günlerinde Baran'a destek olmuştur. Bu arada yasadışı işlere de bulaşmış bir karakterdir bu nedenle başı sık sık belaya girmekte, peşine adamlar takılmaktadır. Yer yer küfürlü ve argo konuşmasına rastlanmaktadır. Sibel olarak tanıdığı Havin'e aşık olmasının ardından Havin'in gerçek kimliğinin anlaşılması, Cemal'in dizinin kötü karakterine dönüşmesine neden olacaktır. Lale ise Havin'in en yakın arkadaşıdır. Havin'in escort kızlık yapmasına aracılık etmiştir. Kendisi de üniversiteden mezun olmasına karşın bu işe devam etmiştir. Havin'in onu önce otel sonra da kafe işine ortak etmesiyle eski hayatını kapatmıştır. Deli dolu bir karakter olmasına karşın aynı zamanda mantıklıdır. Kimi zaman Havin'in ablası gibi davransa da çocuksu bir kişidir. İlerde Levon'la evlenecektir. Levon, Baran'ın ilkokuldan beri arkadaşıdır. İyi niyetli, saf ve dost canlısı bir karakterdir. Musevi kimliği “*Sen bu ülkede belki de tek zengin olmayan Musevi çocuğusun. Hayatını zor bela kazandın.*” sözleriyle ifade edilmiştir. Ancak kültürel olarak diğer karakterlerden farklı bir özellik göstermez.

**Gül Kozanoğlu** (Mahmut Cangören), **Harun Altan** (Cevdet Arıcılar), **Mahmut** (İsmail Düvenci):



**Görüntü 78. Gül Ağa, Harun, Mahmut**

Gül Ağa, Havin'in babasıdır. Havin'in öldüğü haberi üzerine Baran tarafından işe alınmış, onun şoförü olmuştur. Genelevden alıp, tüm aşiretini karşısına alarak evlendiği karısını kıskançlık nedeniyle kızının gözleri önünde öldürmüş bu nedenle uzun yıllar hapiste yatmıştır. Hapiste olgunlaştığını “*Orada sıfırlandım.*” sözleriyle ifade etmektedir. Sert, doğulu, bir karakter olmasına karşın, oldukça duygusal biridir. Harun, ünlü bir estetik cerrahdır. Kumru'nun hastanesinde çalışmaktadır. Bekar, zarif, görgülü bir beyefendidir. Kumru'nun planlarına ortak olmuştur. Uzun yıllardır

tanıdığı Kumru'yu sevdiği yine Kumru'nun sözleriyle açıklanmaktadır: “*Ben de senden hep korkmuşumdur. Bunca yıl ya bir gün beni gerçekten isteyip elini uzatmaya cesaret ederse diye. Her şeyi bırakıp bana gel derse diye.*” Dizide Kumru'nun dert ortağı olarak gösterilmektedir. Mahmut, Yeni Yaşam Partisi'nde görevli bir politikacıdır. Politika dünyasının kirli yönleri, onun karakterinde ifade edilmektedir. Partisinin ve politikacılarının imajlarının korunması için hem medyayı kullanan hem de mafyavari çözümlerle olayları örtbas eden bir karakterdir.

### ***Diğer Karakterler:***



### **Görüntü 79. Basri, Veda, Mehmet, Üsteğmen Tarık**

Veda (Mine Bıçakçı), Gül Ağa'nın yeğenidir. Ailesinin baskı ve dayağından kaçarak Gül Ağa'nın yanına sığınmıştır. Açık sözlüdür. Ayşe onu “*İçi dışı bir kız*” diye tanımlarken, Zühre bu tanımları “*Kız kısmının içi dışı biraz ayrı olur, bunun ki fazla biraz.*” diyerek kınamaktadır. Toplumsal konulara duyarlı bir genç karakteri çizmektedir. Mehmet (Ekim Mağden), ise Veda'nın arkadaşıdır. Kim olduğu sorusuna verdiği “*Ben de henüz bilmiyorum.*” cevabıyla kafası karışık gençlerin düşüncesini yansıtmaktadır. Dizide komünist bir genç karakterdir. Kapitalist düzene yönelik eleştiriler birçok defa Veda ve Mehmet'in diyaloglarıyla gerçekleştirilmektedir. Tarık (Ferit Aktuğ) üsteğmen rütbeli bir askeri okul öğretmenidir. Saygılı, yardımsever bir gençtir. Yenilikçi, toplumsal sorunlarda fikir sahibi bir asker olarak dikkat çekmektedir.

### **Haziran Gecesi Dizisinde Toplumsal Temsil:**

Dizide toplumsal temsile ilişkin bilgiler daha çok açık diyaloglar üzerinden gerçekleştirilmiştir. Dizinin görsel anlatısı, aşk-ayrılık konusuna odaklanırken, kişiler arasındaki diyaloglarda toplumsal konulara ilişkin pek çok yorum ve eleştiri duymak mümkündür. Bunlardan ilki toplumsal kutuplaşmayla ilgilidir. Dizide ekonomik olanın dışında bir toplumsal kutuplaşma açıkça ifade edilmemekle birlikte, farklı

sınıflardan ve kültürel altyapıdan gelen, farklı görüşlere sahip insanların bir araya geldikleri bir sahneye yer verilmesi oldukça ilginçtir. Selen'in "*Bir politikacı, bir komünist, bir asker, bir işadamı bir gün bir garajda...*" sözleriyle ancak bir fıkrada bir araya gelebilecekleri düşünülen insanların aslında fikirlerini özgürce ifade edebilecekleri ve birbirlerini kırmadan bir arada olabilecekleri anlatılmaktadır.

Dizide siyasete ilgi duyan genç karakterlerin toplum eleştirisi değişen değerlerle ilgili ipuçları taşımaktadır. Dizide Veda ve Mehmet karakterleri F-tipi cezaevlerini protesto eden, kapitalist düzeni eleştiren gençler olarak sunulmalarının ve genç asker karakterin toplumsal konulara ilgi göstermesinin yanısıra genç bir politikacı olan Baran karakteriyle gençler politikaya çağrılmaktadır. Tarık'ın "*Ülke sorunlarıyla ilgilenmek artık bu ülkede çok eski moda bulunan bir şey. (...) Temel sorunlardan konuşmak artık insanlara sıkıntı veriyor.*" yorumuyla ortaya koyulan bu görüş, Veda'nın "*Herkes kendini ya eğlenceye ya dine verdi. Ya öyle sarhoş, ya böyle.*" sözleriyle desteklenmektedir.

Yoksulluk dizide ana karakterlerin bir özelliği olarak verilmese de politika kimliğiyle Baran'ın bu konudaki görüşleri dizinin bakışını ortaya koymaktadır. Dizide yoksullukla ilgili ilk belirleme "*Üç çocukla bu zamanda İstanbul gibi yerde yaşamak kolay mı sanıyorsun?*" sözüyle ifade edilmektedir. Yoksul bir mahalleyi ziyaretinden çok etkilenen ana kahramanın, yoksullukla mücadeleye verdiği önem ise, yoksul bir çocuğu düşünerek söylediği "*Karnını doyurabileceği, gelecek korkusu olmadan büyüyebileceği bir ülke borçluyum ona.*" biçiminde anlatılmaktadır.

Dizide yine Baran'ın ağzından dillendirilen bir demokrasi söylemi de bulunmaktadır. Ülkenin demokrasi sorununu "*Sağlı sollu ülkeyi yönetime talip olan herkes o andan itibaren insanımızın demokrasiyi kaldıracak olgunlukta olmadığını düşünmeye başlar. İşleri bir yoluna koyalım, demokrasi işini sonra ayarlayalım. O kolay diye bakar bizim politikacılarımız.*" biçiminde ortaya koyan Baran, babasının "*Türkiye'deki demokrasi anlayışı aklının alamayacağı kadar köklüdür Baran Bey. Bunun teminatı da en başta sosyal demokratlardır.*" sözü karşısında da sosyal demokratlara şu sözleriyle öneriler getirmektedir: "*Seçimlere hazırlanırken belki sen bu ülkede ilk defa demokrasi, özgürlükler, insan hakları gibi kavramları çıkar gruplarının önceliklerine göre ve onların işine gelecek şekilde tarif edilmesinin önüne geçersin. Sosyal demokratlar da böylece belki ilk defa yükselen fanatik sağdan*

*daha sağcı görünmekten kurtulurlar.” Demokrasi, özgürlükler ve insan hakları vurgusunun dışında Baran’ın bu konudaki bir başka görüşü de eşitlik anlayışında ifade edilmektedir: “Eşitlik meselesi kaynakların olmamasından çıkmaz ki. Kaynakları paylaşmaya razı olmaktan veya olmamaktan çıkar.”*

Dizide milliyetçilik ise yine ABD ve AB karşıtlığı biçiminde ele alınmaktadır. Bu bağlamda Amerikan Başkanı Bush’un seçimleri kazanması şaka yollu da olsa eleştirilmekte öte yandan Cemal’in “*Artık yemeklerimizi bile AB politikalarına göre mi yiyoruz?*” sözleriyle AB’ye giriş sürecindeki kısıtlamalara gönderme yapılmaktadır.

Muhafazakârlık dizi kapsamında yine Baran’ın ağzından ve töre cinayetleri üzerinden ele alınan bir biçimde şu sözlerle eleştirilmektedir: “*Töre cinayetleri ve namus cinayetleri ülkemizde kadının bedeni üzerinde ailesinin mülkiyet girişimini devam ettiren, yeni yasalarca çok sert bir şekilde cezalandırılrsa da gizli başka geleneksel kanunların toplumsal vicdanda sinsice yaşamaya devam ettiği çok ciddi bir konudur.*” Ayrıca siyasi anlamda da muhafazakârlığa karşı olduğunu pek çok kez vurgulamaktadır. Bu konuda babasının tutumuyla kurulan karşıtlık Baran’ın yenilikçi tavrını güçlendirmektedir.

Dizinin genelinde geniş bir aile olarak sunulan Aydın ailesinin yönetimi Kumru’nun elindedir. Ailenin idaresini iş hayatıyla karşılaştıran Kumru “*Bir aileyi idare etmek, hastaneyi ya da şirketleri idare etmekten daha zordur. Çünkü görevini iyi yapmayı işten atamıyorsun veya iyi yapınca da maaşını artıramıyorsun.*” sözleriyle kadınlara yüklenen sorumluluğun altını çizmektedir. Ailenin aynı evde olmasa da aynı bahçe içinde yaşıyor olması, ne tam bir geleneksel aile resmi çizmekte ne de küçük çekirdek aile örneği olabilmektedir. Öte yandan kadına bakışla ilgili de dizinin bakış açısı eğitime rağmen, zenginliği nedeniyle çalışmayan bir kadın olan Selen’e çok zengin olmasına karşın halen çalışan üstelik güçlü bir yönetici olarak sunulan annesi Kumru tarafından verilen öğütle ifade edilmektedir: “*17 yaşından beri işlerle ilgilenmeni söyledim. Bu alanlarda eğitim alman için ne kadar uğraştım biliyorsun. Sen gittin iç mimari okudun. Üstelik onu da yapmıyorsun. Baran da sen de şirketlere burun kıvırdınız. Şimdi evde kocasını bekleyen, oluru olmazı sorun eden bir kadın haline geliyorsun.*”



### III. 3. 4. Beyaz Gelincik



<b>Dizinin Adı</b>	<b>Beyaz Gelincik</b>
<b>Yapımevi</b>	TMC
<b>Yapımcı</b>	Erol AVCI
<b>Yayın Yılı</b>	2005
<b>Yayıncı Kanal</b>	ATV
<b>Yayın Günü</b>	Pazartesi
<b>Yayın Saati</b>	22:00
<b>Bölüm Sayısı</b>	73
<b>Yönetmen</b>	Güzide BALCI
<b>Senaryo</b>	Sulhi DÖLEK, Sertaç ERGİN, Nihan KÜÇKKURAL, Kerim CEYLAN, Günsu TEKER, Fikret BEKLER
<b>Müzik</b>	Kıraç
<b>Geçtiği Yıl</b>	2005
<b>Geçtiği Yer</b>	Adana
<b>Resmi Web Sitesi</b>	<a href="http://www.beyazgelincik.net">www.beyazgelincik.net</a>

**Dizinin Konusu:** Dizi, Çukurova'nın verimli ve uçsuz bucaksız ovalarını arka plan alan bir aşk ve intikam ilişkisi üzerinde geliştirilmiştir. Bölgenin ileri gelen ailelerinden biri olan Aslanbaşlar, halen ağa olarak anılan zengin ve köklü geçmişe sahip bir ailedir. Büyük bir çiftlik evinde yaşayan dört erkek kardeşten oluşan Aslanbaş ailesi, tarım dışında da birçok alanda faaliyet gösteren Aslanbaş holdingin de sahibidir. Ancak dedeleri Sefer Ağa'nın geçmişindeki kirli işler, ailenin gündeminden düşmemiştir. Aslanbaşlar'ın yüzlerce çalışanından biri olarak şirkete giren ziraat mühendisi Ceren ise, anne ve babasının ölümünden sorumlu tuttuğu bu aileden intikam almayı planlamaktadır. Ceren'in uzmanlık alanı bölge halkının

“beyaz gelincik” dediği pamuktur. Binlerce dönüme ekilen bu tarım ürünüyle ilgili deneyler yapan Ceren, çalışanların sempatisini kazanmış ve beyaz teni nedeniyle de “beyaz gelincik” olarak anılmaya başlamıştır. Bu süreçte onu fark eden Aslanbaş holdingin başkanı olan Ömer, Ceren’e ilgi duymaya başlayacaktır ancak görünürdeki bu yakınlaşmanın ardında Ceren’in gizli hesapları bulunmaktadır. Bu arada Ceren’i uyaran avukat arkadaşı Diyar ise, Aslanbaşlar’ın ezeli rakibi Samur Ağa’nın bazı davalarına bakmaktadır. İntikam duygusunun altında Ömer’e farkında olmadan aşık olan Ceren’in, ailesinin ölümüne ilişkin bir bir ortaya çıkardığı gizem, diziyi sürükleyen gerilim ögesini oluşturmaktadır. Aslanbaş ailesinin diğer üyelerinin hayatlarının da görüldüğü gibi mükemmel olmadığı yavaş yavaş anlaşılacaktır.

**Dizinin Jeneriği:** Jenerik, büyük bir pamuk tarlasına doğan güneşle başlamaktadır. Görüntünün fonunda ise pamuğun işlenmiş halini simgeleyen beyaz uçuşan beyaz bir kumaş kullanılmaktadır. Tüm jenerik boyunca izlenen görüntüler, bu kumaşı fon kullanarak düzenlenmiştir. Jeneriğin müziği ise flütle başlamakta, devamında hareketlenmektedir. Bu sırada beyaz renkte ve eğik formda dizinin adı olan “Beyaz Gelincik” yazısı ekrana gelmektedir. İzleyen görüntülerde oyuncuların yine beyaz renkte yazılmış isimleri görülürken arkada toprağın işlenmesi anlatılmaktadır. Pamuğun ekimi, toprağın çapalanması, işçilerin pamuk toplanması gibi görüntülerin ardından bir pamuk tarlasında bölge halkının pamuğa verdikleri beyaz gelincik ismini taktıkları Ceren görüntülenmektedir. Bu sırada görüntüye gelen diğer parçalarda dizinin ilk bölümlerine ait, karakterlerin tanıtımına ve konu edindiği ailenin yaşamına ilişkin bilgiler içeren görüntüler bulunmaktadır. Bir süre jenerikte akan Aslanbaşların zengin yaşantısını anlatan görüntülerin arasına karşıtlığı vurgulayacak biçimde işçilerin yaşamına ait görüntüler de serpiştirilmiştir. Geçişler yumuşak zincirlemelerle yapılmıştır. Jenerik, pamuk tarlasının ortasında görüntülenen ataerkil düzeni simgeleyen dört Aslanbaş erkeğiyle sona ermektedir. Ancak görüntüde bu erkeklerin üzerine Ceren’in gözlerinin görüntüsü bindirilmiştir. Türk filmlerindeki yakın çekim gözleri anımsatan bu görüntüde bu aileden alınacak intikam duygusunun ilk sinyali verilmektedir.



Görüntü 80. Beyaz Gelincik – Jenerik

**Dizinin Görsel ve İşitsel Anlatısı:** Yerli dizilerde Asmalı Konak'tan itibaren popülerleşen ana dizi mekânını İstanbul dışından seçmek, bu diziye de yansımıştır. Dizinin çekimleri Adana'da gerçekleştirilmiştir. Adana bir yandan uçsuz bucaksız verimli ovaları, mevsimlik işçilerin kırsal alandaki yaşantıları, çiftlik evleriyle görüntülenirken bir yandan da önemli ve gelişmiş bir iş merkezi olarak sunulmuştur. Bu bağlamda dizideki sahneler arasında geçişte kullanılan genel çekimler, Adana'nın bu farklı görselliğini yansıtacak biçimdedir. Özellikle tarlalarda geçen dış mekân çekimleri dışında, öykünün önemli bir kısmı iç mekânlarda geçmektedir. Yörenin iklim ve ışık koşullarının uygunluğu dış mekân çekimlerinde büyük kolaylık ve zenginlik sağlamaktadır. Açık-karşı açı düzenlemelerinin yanısıra hareketli kamera kullanımının son derece sık olduğu görülmektedir. Dizide genellikle Adana'nın bol güneşli havasının da bir yansıması olarak parlak görüntüler ve sıcak renkler hakimdir. Dizide birtakım bilgilerin izleyiciye aktarımında kullanılan geri dönüşler ve rüya sahnelerinde belirgin biçimde karanlık ve bulanık olan görüntüler gerilimli öyküye destek sağlamaktadır. Bu sahnelerde görsel efektlerden de yararlandırıldığı görülmektedir. Doğal bir aydınlatmanın tercih edildiği pek çok sahnede bol ışıklı mekânlar dikkat çekmektedir. Çukurova'nın sıcak ve kurak ikliminin yansıtılmasında sarı rengin büyük katkısı vardır. Bunun dışında dizinin adında da olan beyaz, başta kıyafetlerde olmak üzere çok tercih edilen bir renktir. Özellikle ana kahraman olarak Ceren, saflığın ve masumiyetin rengi olan beyaz kıyafetlerle sık sık görüntülenmiştir. Dizide tercih edilen dekor, kostüm ve aksesuarlarda bölgenin özelliklerini yansıtacak bir tarz tercih edilmiştir. Mevsimlik işçilerin sarı toprak üzerindeki naylon çadırlarına karşılık, Aslanbaşlar'ın büyük ve gösterişli çiftlik evi başarılı bir karşıtlık yaratmaktadır. Evi tanımlamada "malikâne" sözcüğü tercih edilerek hem zenginliğe hem de soyluluğa gönderme yapılmaktadır. Çiftlik evinin bahçe ve iç dekorasyonunda da zengin ancak geleneksel bir anlayış sergilenmektedir. Özellikle

evin salonu tüm aile üyelerinin kişisel odalarının açıldığı, geleneksel büyük bir aile olarak yaşayan Aslanbaşlar'ın bir araya geldikleri bir ortak yaşam alanı olarak gösterilmiştir. İş mekânları da başta Aslanbaş holding ofisleri olmak üzere modern, konforlu ve şık tasarlanmıştır. Tarla işçilerinin kıyafetleri açıkça statülerini yansıtabilecek biçimdedir. Kadınlarda bölgenin kültürüne uygun biçimde yemeni tercih edilmiştir. Erkeklerde ise şalvar, kasket ve poşu kullanılan kıyafetlerdendir. Aslanbaş ailesi ve diğer şehriri kişilerin kıyafetleri ise çağdaş ve şıktır. Ev hanımı olan kadınlar bile bakımlı ve makyajlıdır. Diğer aksesuarlar da bölgenin kültürüne göre seçilmiştir. Bunlar arasında her kesimden insanın boynunda görülebilen muskaların yaygınlığı dikkat çekicidir. Ayrıca dizi için özel tasarlanmış, Aslanbaş logosu da pek çok yerde kullanılan görsel bir öğedir.

Ses kullanımı da dizinin oldukça ön plana çıkan jenerik müziğinden itibaren özenle tasarlanmıştır. Jenerik müziği andıran fon müziklerinin yanısıra dizi için özel bestelenmiş parçalara da zaman zaman yer verilmektedir. Bazen yöreye özgü halk türkülerinin de doğal ses olarak kullanıldığı görülmektedir. Bunların dışında Ceren'in entelektüel kişiliğinin vurgulanmasında evinde klasik müzik dinlediği sahneler, Ömer'in ise piyanoda çaldığı caz eserine yer verilmesi de müzik kullanımına ilişkin diğer ayrıntılardır. Dizide baskın olarak tarladaki işçilerde ve çalışanlarda da hissedilir biçimde Doğu şivesinin yaygın kullanımı söz konusudur. Bölgenin yerlisi olmalarına karşın düzgün bir İstanbul şivesiyle konuşan Aslanbaşlar ise bu kapsam dışındadır. Dizide yer alan Amerikalı karakterin İngilizce konuşmasının altyazıyla Türkçe çevirileri dışında Amerikan şivesiyle Türkçe konuşan Maria karakteri bulunmaktadır. Ses efektlerine ise araba ve motosiklet seslerinde, nal seslerinde ve fabrikadaki makinaların seslerinde rastlanmaktadır. Doğal ses kullanımının tercih edildiği gözlenmektedir.



**Görüntü 81. Beyaz Gelincik - Dizide Kullanılan Mekânlar ve Görsel Tasarım**

### **Karakterler:**

**Ceren Durul:** (Sezin Akbaşoğulları)



**Görüntü 82. Ceren (Beyaz Gelincik)**

Ceren dizinin ana kahramanıdır. Amerika’da aldığı ziraat mühendisliği eğitiminden sonra Adana’ya çalışmaya gelmiş ve Aslanbaş holdingde tarım ürünleri bölümüne girmiştir. İri siyah gözleri\* ve düzgün fiziğiyle dikkat çeken bir bayandır. Dizinin ilk bölümlerinde özel ilgisi olan pamuk yetiştirme konusunda deneyler yaparken görüntülenmektedir. Modern ama yöreye ve pamuk tarlalarının çalışma koşullarına uygun giysileriyle bir yandan ortama uyum sağlayan ama farklılığını da açıkça belli eden bir giyim tarzıyla dikkat çekmektedir. Beyaz teni, özellikle Adana bölgesindeki halkın çoğunlukla koyu tenli olmasının etkisiyle daha da ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle pamuğa verilen ad olan beyaz gelincik deyişi, Ceren’in de

\* Ceylan yavrusu anlamına gelen Ceren sözcüğü dizinin kahramanına isim olarak belirlenirken, güzel gözleri olan bu hayvanla oyuncunun iri gözlerine gönderme yapılmıştır. Benzer biçimde “Durul” soyadı da intikam almak isteyen bir kişi olan Ceren’e yapılan bir uyarı gibidir. Evlat edinilmeden önceki ismi olan Meral de yine güzel gözlü bir başka hayvan olan geyiğin dişisi anlamına gelmektedir.

takma adı olmuştur: *“Pamuk gibi akça pakça ya biz aramızda öyle deriz ona.”* Tarlaların zor çalışma koşullarına karşın işini disiplinle yapan ve bu sırada mevsimlik işçilerle de sıcak ilişkiler kuran cana yakın bir karakterdir. Zor koşullarda kullanım için üretilmiş arazi cipi de kişiliğinin mücadeleci yapısıyla örtüşmektedir. Pek çok kez yakın çekimle görüntülenen Ceren’in iri siyah gözleri merak, nefret, hüznün, neşe gibi duygularının izleyiciye aktarımında bir dışavurum aracı olmuştur. Şirkette ise sade ve şık kıyafetleriyle bir iş kadını görüntüsü vermektedir. Tuttuğunu koparan, inatçı, kararlı bir kişidir. Pamuk üretimindeki iddiasıyla Ömer’i ikna etmesi Halil’in *“Ömer’e meydan okuyan birini o kadar uzun zamandır görmemiştim ki.”* sözleriyle övülmektedir. Dizinin ilerleyen bölümlerinde onu İstanbul’daki ailesinden uzaklara Adana’ya getiren intikam duygusunun gizemi yavaş yavaş çözülecektir. Pamukla ilgili Ömer’e bilgi verirken, bir yandan da kendisini anlatıyor gibidir:

*“Pamuk eşsiz bir bitkidir. Başlangıçta narin, cılız bir fidedir. Her şeye boyun eğecek sanırsınız. İçinizde şefkat uyandırır. Sonra gitgide hayata daha sıkı tutunur. Suya açlığı artar. Yaprakları sertleşir, başı dikleşir. İncisini korumak isteyen bir istiridye gibi zırlara bürünür. Sonra bir gün kıskançlıkla sakladığı şeyi cömertçe sergiler. Kozası açılır. Ve siz o bembeyaz ışığı, saflığı, yumuşaklığı görürsünüz. Hayran kalırsınız.”*

Gizemli kişiliğiyle Ceren, Ömer’in birdenbire gündemine girmiştir. Ömer’in yüzüne güle, arakasından işler çeviren bir karakter olarak gösterilmesine karşın, bu durumun hem mantıksal hem de duygusal nedenleriyle ortaya konulması sayesinde izleyicide olumsuz bir algıya neden olmamıştır. Ömer, aya benzettiği Ceren’in gizemli halinin ve kafa karıştıran tavırlarının nedenini şu sözleriyle sorgulamaktadır: *“Peki sen nasıl başarıyorsun bunu? (...) Ay gibi olmayı? Uzak, soğuk, mesafeli ama bir o kadar da çekici ve güzel olmayı? (...) Aslında sen de ay gibisin Ceren. Hep sakladığın bir şeyler var gibi. Büyük bir sırrın ağırlığı altında yaşıyor gibisin. Bu sırrı bigün mutlaka çözeceğim.”* Küçük yaşta annesi ve babası (Osman ve Ayşe Karakucak) gözleri önünde öldürülen Ceren’in ruh hali gördüğü kâbuslarla anlatılmaktadır. Bu cinayetin sorumlusu olarak gördüğü Aslanbaş ailesinden intikam almak istemektedir. Ancak güçlü dış görünüşüne karşın, çok duygusal biri olan Ceren farkında olmadan Ömer’e ilgi duymaya başlamıştır.

### Ömer Aslanbaş: (Erkan Petekkaya)



#### Görüntü 83. Ömer Ağa (Ağahan)

Ömer, Adana'nın toprak zengini saygın ve köklü ailelerinden Aslanbaşlar'ın dört erkek çocuğundan ikincisidir. Anne ve babasını bir trafik kazasında kaybetmiş, dedesi Sefer Ağa tarafından yetiştirilmiştir. Amerika'da batılı bir eğitim almış olmasına karşın doğulu bir karakterdir. Ailesine ait holdingin başında yöneticidir. Yakışıklı, disiplinli ve otoriter bir karakterdir. Otoritesi insanların ona "Ağahan" hitaplarıyla pekiştirilmektedir. Sert görünümünün ardında oldukça duygusal bir insandır. Şık giyimi ve nazik jestleriyle centilmen bir iş adamıdır. Piyanoda caz bir parça çalarak Ceren'i şaşırtmış ve onun "incelikten yoksun" olarak nitelediği iş adamı profilinden çıkarak "sanatçı ruhlu" insan tarifine yaklaşmıştır. Buna karşın çabuk sinirlenen, maço bir karakterdir. "Aslanbaşlar bitti demeden bir iş bitmez." sözleri gücünü ve kararlılığını göstermektedir. Ceren ise onun gücünü "Hep böyle misinizdir? (...) İyiye ve kötüye haklıya haksıza, gerekliye gereksize hep siz karar vermelisiniz. Haksız olduğunuzu bile kendinize ancak siz söyleyebilirsiniz. Böylece her koşulda kazanan siz olursunuz." biçiminde eleştirmektedir. Başarısızlığa, yenilgiye, otoritesinin sarsılmasına tahammülü olmayan Ömer'in bu düşünceleri kardeşinin ağzından "İktidar onu elinde tutmasını bilenindir." sözleriyle dile getirilmekte, bu yüzden zaman zaman kanunları aşan işler yapabileceğini "Ne kadar güçlü olursan ol, hakkını savunmayı bilmezsen kurda kuşa yem olursun." diyerek savunmaktadır.

### Halil Aslanbaş (Altan Erkekli) ve Gülizar Aslanbaş (Betül Şahin):



#### Görüntü 84. Halil ve Gülizar Aslanbaş

Halil, Aslanbaş kardeşlerinin en büyüğüdür. İlk evliliğinden Ceyhan adlı yetişkin bir kızı, ikinci eşi Gülizar'dan da Seyhan adlı küçük bir oğlu vardır. Mesleği mimarlık olmasına karşın, dizinin ilk bölümlerinde kendi halinde atölyesinde çalışan, iş hayatına uzak durmayı tercih etmiş bir karakter olarak gösterilmiştir. Karısının “*Sen ailenin büyüğüsün Halil, işlerden bu kadar uzak kalman doğru mu?*” eleştirisine maruz kalsa da hayatla barışık, rahat bir kişidir. Hayali, yurtdışında yaşamak ve mimarlık yapmak olsa da en büyük erkek kardeş olarak; topraklarını bırakıp gitmesine izin verilmemiştir. Tahta oyuncaklar yapıyor olması, çocuksu karakterinin bir göstergesidir. Gülizar, Halil'in ikinci eşidir. Başta kendi küçük oğlu olmak üzere, çiftlik evinde yaşayan tüm aile üyelerinin ve çalışanların davranışlarını denetlemeye çalışmaktadır. Hırslı, kuralcı, çocuklarına ve eşine bile mesafeli duran bir kadındır. Anne olmasına karşın, sevecen bir biçimde gösterilmemiştir. Üvey kızı Ceyhan onu “*Her zamanki Gülizar Hanım, sevgisiz anlayışsız.*” diye nitelemektedir. Akada adlı bir kadın derneğinin başkanıdır. Halil'in yurtdışına gitme olasılığı ise Gülizar'ın kocasına yeniden sahiplenmesine neden olacaktır.

**Mustafa Aslanbaş** (Mehmet Günsür) **ve Meryemce Aslanbaş** (Tülin Özen):



**Görüntü 85. Mustafa ve Meryemce**

Mustafa, ailenin üçüncü çocuğudur. Ailesi tarafından “Deli Mustafa” olarak adlandırılmaktadır. Ne yapacağı kestirilemeyen, günü gününe yaşayan, serseri ruhlu bir karakterdir. Klasik otomobillere ve atlara düşkündür. İş hayatına uzak, çalışmaktan ve disiplin altına girmekten hoşlanmayan biridir. Yaşam felsefesini kardeşine şöyle açıklamaktadır: “*Hayatın keyfini çıkarmak istiyorsan, korkularını morkularını bir kenara bırakacaksın.*” İnsani değerlere verdiği önem ve sınıf farklarını göz ardı etmesi imalı bir biçimde söylediği “*Soyluların köylüleri evine bırakması hiç yakışık alır mı?*” sorusuyla ortaya konmaktadır. Parada pulda gözü



olmayan, sadece aşık olduğu karısıyla mutlu bir hayat yaşamak isteyen biridir. Aşka verdiği önemi “*Aşık ol usta, sevmemek ölmektir.*” biçiminde ifade etmektedir. Eşi Meryemce ile çiftlikte yaşamaktadır. Rahat giyim tarzı da kişilik özelliklerine paralellik göstermektedir. Cinselliği ön planda bir karakterdir. Meryemce kocasına aşık, hüznü, çocuksu, saf bir güzelliği olan bir kadındır. Geçmişinde fahişelik yaptığı dizinin ilk bölümünde bazı adamların “*Soğukluk’un\* yaban lolitası*” diye laf atmalarıyla anlatılmıştır. Cinselliklerini çekinmeden yaşayan bir çifttirler. Bu davranışları uygunsuz bulan Gülizar’ın tepkisini çekmektedirler. Meryemce’yi her fırsatta aşağılayan Gülizar “[Mustafa] *aklı başında olsaydı evlenmezdi o fahişeyle.*” sözleriyle tavrını ortaya koymaktadır. Evdeki çalışanların bile “*lekeli kadın*” diye nitelediği Meryemce’nin de kendini eşi Mustafa’ya karşı boynu bükük hissettiği “*Beni nereden çekip çıkardığını bal gibi biliyorsun.*” sözleriyle ifade edilmiştir. Ancak bu geçmişi bilmeyenler Meryemce’yi özellikle Gülizar’la karşılaştırarak “*İnsan evladı işte, nerde eltisi, nerde Meryemce?*” sözleriyle övmektedirler. Hayali kendi evine çıkmak, Mustafa’yla başbaşa kalmaktır. Bu isteğini gerçekleştirilmediği de “*Bu evde herkesin kendi hayatı var.*” diyerek tavrını gösterecektir. İlerleyen bölümlerde Meryemce’nin geçmişi bu çifti rahat bırakmayacaktır.

**Mehmet Ali Aslanbaş** (İsmail Hacıoğlu), **Maria** (Selin Altay), ve **Zeliha Karakucak** (Şeyda Şaşmaz):



**Görüntü 86. Mehmet Ali (Aliş), Maria, Zeliha (Zeliş)**

Mehmet Ali, ailenin en küçüğüdür. Aile arasında “Aliş” diye anılmaktadır. Amerika’da bilgisayar eğitimini tamamlayıp Adana’ya geri dönüşü “*Dahi torun döndü Amerika’dan.*” sözleriyle aktarılmıştır. Rahat ve şakacı bir karakterdir. Zaman zaman ailesinin kirli ve yasadışı işlerine karşı çıkmaktadır. Batılı eğitim almasına ve

\* Soğukluk, bir dönemin adını fuhuşla duyurmuş Hatay iline bağlı bir bölgesidir.

Amerikalı bir kız arkadaşı olmasına karşın maço, kıskanç, doğulu kimliği bir yandan Ceyhan'a söylediği “*Ben Amerikalı değilim, ben senin Adanalı amcamım.*” sözleriyle bir yandan da kız arkadaşının oturuşuna, arkadaşlarıyla ilişkisini karışmasıyla ifade edilmiştir. Alçak gönüllü, samimi bir karakterdir. Abisinin “*İş adamı gibi giyinmen lazım, müdür oluyorsun.*” sözleriyle o da Aslanbaş holdingde çalışmaya başlayacak “*genç işi bana uyar dediği*” tekstil bölümünü tercih edecektir. Maria, Adana’da bulunan İncirlik Üssü’nde görevli Amerikalı bir teğmendir. Aliş’in sevgilisidir. İyi derecede Türkçe bilmektedir ancak İngilizce sözlerine de yer verilmektedir. Rahat yaşam tarzı, özgürce yaşadığı cinselliği kendi ağzından sık sık vurgulanmaktadır. Meryem’le geçen diyaloglarında adaş olduklarını anlatarak ortak bir anlayışı dile getirmiştir. Zamanla Aliş’le aralarındaki kültür farklılığı su yüzüne çıkacaktır. Zeliha ise, Kacakucak ailesinin kızıdır. Akıllı, güzel, terbiyeli bir kızdır. Gizlice Aliş’ten hoşlanmaktadır. Annesinin “*Hem biz onlarla bir miyiz?*” sorusuna “*Onlar zengin, biz fakiriz öyle mi?*” diye isyan etmektedir.

***Diyar Kaya*** (Esra Kızıldoğan), ***Melih*** (Sinan Albayrak) ***ve Nar*** (Mehtap Altunok):



**Görüntü 87. Diyar, Melih, Nar**

Diyar, Ceren’in en yakın arkadaşıdır. Avukatlık yapmaktadır. Ceren onu “*Başına buyruk, kararlı*” olarak tanımlamaktadır. Kendine güvenli, hukukun üstünlüğe inanan güler yüzlü bir karakterdir. Haksızlığa tahammülü olmadığını “*Bu nasıl bir dünya, nasıl bir adalet?*” sözleriyle dile getiren genç ve idealist bir hukukçu profili çizmektedir. Aslanbaş ailesinin rakibi Samur Ağa’nın davalarını alarak Aslanbaşlar’ı karşısına almıştır. Bir yandan intikam almak isteyen arkadaşının arayışına destek olmaya, bir yandan onu olası tehlikelere karşı korumaya çalışmaktadır. Dizide Ceren’in sırdaşı görevi görerek, onun pek çok duygu ve düşüncesinin izleyiciye aktarılmasını sağlamaktadır. Melih ise Ömer’in en yakın arkadaşıdır. Aslanbaş holding çalışanlarından biri olduğunu şakayla karışık “*Ağama para kazandırmak vazifem.*” sözleriyle anlatmaktadır. Esprili ve çapkın bir

karakterdir. Zaman zaman yörenin şivesiyle dalga geçerek konuşmaktadır. Ömer'in sert çıkışlarını yumuşatmaya çalışan tutumuyla iyi bir dost izlenimi uyandırmaktadır. İlerleyen bölümlerde Diyar'la evlenecektir. Nar, tek oğlu yatılı okulda okuyan yalnız yaşayan, dul bir kadındır. Ömer'in sevgilisidir. Zarif, güzel, yetenekli bir kadındır. Ömer'in ilgisini kaybetmesinin ardından iş hayatına atılır. Yumuşak görünmesine karşın kendini ezdirmeyen, kararlı bir kişiliği vardır.

**Ceyhan Aslanbaş** (Ayçin Tuyun), **Seyhan Aslanbaş** (İsmail Hacıoğlu) ve **Sefer Aslanbaş** (Yalçın Akçay):



**Görüntü 88. Ceyhan, Seyhan, Hacı Sefer Ağa**

Ceyhan, Halil'in ilk eşinden olan kızıdır. Güzel ama şımarık bir kızdır. Hayatı ciddiye almayan, gezmeye, erkeklere meraklı bir karakterdir. Sürekli görüntüyü kurtarma çabasındadır. Yaşıtı olan Zeliha'yla karşıtlık içinde verilmiştir. Üniversiteyi kurtuluş olarak gören Zeliha'yla sadece babası istiyor diye dersaneye giden Ceyhan'ın hayata bakışları birbirinin tam tersidir. Seyhan ise Halil ve Gülizar'ın oğludur. Evin haşarı, çokbilmiş çocuğudur. Gülizar'ın sert ve kuralcı kişiliğinin yansıtılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Her iki çocuğun isminin de bölgeye hayat veren iki ırmağın adı olması, ailenin geleneklerine verdiği önemi ortaya koymaktadır. Sefer Ağa olarak anılan Sefer Aslanbaş, tek oğlunu ve gelinini bir trafik kazasında kaybetmiş, onlardan olma dört torununu yetiştirmiştir. Dizinin başından itibaren yatalak olarak gösterilmiştir. Geçmişinde kirli işler çevirmiş bir karakter olduğundan izleyici vicdanında yatalak bir hasta biçiminde sunulmuş cezalandırılmaktadır. Geçmişiyse bugünü arasındaki fark, Elmas hemşire tarafından yapılan karşılaştırmayla açıklanmaktadır: *“Hacı Sefer'in gölgesi yeterdi. Ama o eskidendi şimdi artık kendisi bir gölge oldu.”*

**Davut Samur** (Rana Cabbar):



**Görüntü 89. Samur Ağa**

Dizide Samur Ağa olarak anılan Davut Samur, Aslanbaş ailesinin ezeli rakibi hatta düşmanıdır. Adana'nın zengin ve köklü ailelerinden gelen Samur Ağa, göbekli, çirkin, pis ve kaba bir biçimde gösterilmekte, sarı dişleri, kısık olan tek gözüyle kötü karakter profilini tamamlamaktadır. Dizideki diğer zenginlerin aksine doğu şivesiyle konuşmaktadır. “*Misliyle kazanmak varken neden azla yetinelim?*” sözleri gözünü para hırsı bürümüş olduğunu göstermektedir. Ancak sorunu sadece para kazanmak değil, Aslanbaşlar'ın topraklarını ele geçirmektir. Mustafa'nın “çamur ağa” adını taktığı Samur Ağa, hayata bakışını “*Bu devirde güçlü haklıdır.*” sözleriyle özetlemektedir. Samur Ağa'nın kural-kanun tanımaz, dalavereci kişiliği, Ömer'in şu sözleriyle dile getirilmektedir:

“*Sen hangi çağda yaşıyorsun Samur Ağa? Zorbalıkla mazlumun ahını alıp nereye varacağını sanıyorsun? Senin yolun hepimizi felakete götürür. Sen orman kanunu istiyorsun. Sen dürüstlüğe, çalışkanlığa, alın terine zerre kadar inanmıyorsun. Sen ancak kaba kuvveti bilirsin. Yalan bilirsin dolan bilirsin. Sen kalleşçe pusu kurdurmayı bilirsin.*”

**Diğer Karakterler:**



**Görüntü 90. Yaşar Kâhya, Zeki-Kiraz, Karakucak Ailesi**

Yaşar Kâhya (Mahmut Gökgez), Aslanbaş çiftliğinin kâhyasıdır. Ömer'in yasadışı işlerini de halletmektedir. Sık sık Sefer Ağa'nın eski günlerini anlatmaktadır. Dizideki mevsimlik işçiler içindeki Zeki (Ulaş Torun) ve Kiraz (Gülten Dudarık) çiftiyle ilginç bir temsil kurulmuştur. Ceren, Kiraz'ı “*sevimli ve*

*kırılğan*”, Zeki’yi “*Anadolu çocuğu, sevdalı*” olarak tanımlamaktadır. Onların aşkı, başta babalarının arasındaki çekişme sonra da “*Biz gariban adamlarız. Çukurova’nın kanunu karşısında boynumuz kıldan ince.*” Sözlerindeki gibi Çukurova’daki gelenekler nedeniyle çıkmaza girmiştir. Dizide Zeliha’nın ailesi olarak sunulan Karakucak ailesi, köklü bir aile olmalarına karşın arazilerini zamanında Aslanbaşlar’a satmış bu nedenle fakir düşmüş bir ailedir. Ailenin oğlu Mecit (Uğur İzgi) bunu içinde nefrete dönüştürürken, baba Resul (Rıza Akın) “*Adana’nın sultanları*” dediği Aslanbaşlar’a minnettardır. Hatta kızının Aliş’in gözüne girmesini istemektedir. Aile üyeleri ilerleyen bölümlerde Ceren’in yeğenleri olduğunu öğreneceklerdir.

### **Beyaz Gelincik Dizisinde Toplumsal Temsil:**

Dizideki toplumsal temsile ilişkin en belirgin konu, ekonomik ve kültürel bir toplumsal kutuplaşmaya işaret eden ağalıktır. Yoksulluğa ilişkin temsiller de bu paralelde geliştirilmektedir. Ağalar zengin, marabalar yoksul olarak gösterilmektedir. Bu karşıtlığın yanısıra ağalık marabaların dilinden şu sözlerle tarif edilmektedir: “*Ağa değil mi al birini vur öbürüne, hepsi kendi menfaatini düşünüyor.*” Öte yandan dizide çizilen modern ağa karakteri olan Ömer ise “*Ağalar belki farklı bir tür, nesli tükenmekte olan bir tür ama onlar da insan.*” sözleriyle kişiliğinin insani yönünü vurgulamaktadır. Aynı paralelde Ceren’le Ömer arasında geçen bir başka diyalogda Ceren’in “*Yaşar Kemal okuyacağınız aklıma gelmezdi. (...) Ayı cephelerdesiniz.*” belirlemesi karşısında Ömer’in “*Hep kafanda beni belli bir kalıba oturtmaya çalışıyorsun. (...) İnsan olarak hepimiz aynı cephedeyiz.*” biçimindeki yanıtı izleyicinin kafasındaki ağa kalıbını da yıkmaya çalışmaktadır. Marabalarına tarihi geçmiş ilaç veren doktoru işten kovarken “*O insanların hayatının hiç değeri yok mu senin için?*” diye isyan eden ama önüne gelene elini öptüren, sözünü dinlemeyeni gözünü kırpmadan dövdüren, bu ağanın ne kadar kalıp dışı olabileceği tartışmalıdır.

Dizideki ilginç temsillerden biri de milliyetçilik konusundadır. Bu bağlamda dizinin genelinde milliyetçi bir söyleme rastlanmamakla birlikte Amerikalı bir teğmen olan Maria’yla ilişkisi olan Mehmet Ali Aslanbaş’ın ağzından anti-Amerikancı sözler duyulmaktadır. Kendisi de Amerika’da eğitim görmüş bir karakter olarak Mehmet Ali, Maria’yla yaptığı bir konuşmada Amerikan’ın işgalci

politikalarını açıkça eleştirmektedir: “*Gene nereyi işgal edeceksiniz? Kendinizi dünyanın hakimi gibi görüyorsunuz. Kime gücünüz yeterse pat diye savaş açılıyorsunuz. Bir avuç toprak, petrol için insanların hayatlarını mahvediyorsunuz.*”

Muhafazakârlıkla ilgili temsiller ikili karşıtlıklar içinde sunulmakla birlikte dizide gelenekselci zihniyetin en belirgin göstergesi ailenin bir arada yaşamasıdır. Yine bu konu kapsamında ele alınabilecek evlilik dışı ilişki her ne kadar Gülizar’ın “*Kadınlarımıza örnek olduğumuz derneğimizde bir metres istemiyorum.*” sözleriyle eleştirilse de Nar’ın yanıtı “*Gülizar Hanım, galiba bekar bir erkekle resmi olmayan beraberliğimi kastederek söylediniz. Sevgi ve anlayış mutlu bir beraberlik için yeterlidir. Başka şeye gerek yoktur.*” dizinin bu konudaki tavrının tersine olduğunu göstermektedir.

Dizide önemli rollerde yer alan genç karakterler üzerinden ise günümüz gençliğine ilişkin çıkarımlar yapmak mümkündür. Özellikle karşıtlık ilişkisi içinde sunulmuş zengin ve şımarık tavırlarıyla Ceyhan’ın karşısında hayatını bağımsız devam ettirmesinin tek koşulu olarak üniversiteyi kazanmak olduğunu düşünen akıllı ve çalışkan Zeliha konumlanmaktadır. Ceyhan’ın eğitime ilişkin “*Dersler umrumda değil, ÖSS de umrumda değil. Sırf babam istiyor diye bi yerleri kazanmaya bakacağım. (...) Dolarları bastırdın mı yurtdışına istediğin üniversiteye gidersin.*” sözleri bir yandan hayatı takmayan tavırlarını tamamlarken bir yandan da paranın önemini vurgulamaktadır. Üniversite eğitiminin de satın alınabileceğini anlatan bu sözler, günümüz gençlerinin bakış açısı üzerinden değerlerin değiştiğini göstermektedir.

Demokrasinin dizide yansıtılması, hukuk kavramı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Güçlü bir avukat karakterin varlığıyla desteklenen hukukun üstünlüğü ve güvenilirliği, Diyar’ın tarafsızlığa yaptığı vurguyla desteklenmektedir. Dizide hukukun üstünlüğünü savunan bir diğer karakter de Mehmet Ali’dir: “*Böyle işlerin aile arasında ya da beyler meclisinde halledilmesine karşıyım. Adaleti yerine getirmek mahkemelerin görevi diye düşünüyorum.*”

Adana’da büyük bir çiftlik evinde büyük bir aile olarak yaşayan Aslanbaşlar, geleneksel aile yapısı göstermektedir. Eşiyle birlikte ayrı eve çıkmak isteyen Mustafa’nın ikna edilmesi, Halil’in yurtdışına gitmemesi hep aileye bağlılıkla açıklanmaktadır. Mustafa’nın ağzından “*Sanki birisi kökümünden beni çekip çıkartınca*

*başka yerde yaşayamayacakmışım gibi.”* sözleriyle ifade edilen bu durumla geleneksel aile yapısının halen egemen olduğu gösterilmektedir. Ailedeki kadınlar Gülizar ve Meryemce ev hanımıdır. Hatta Gülizar’ın “*Bin üyeli derneği yönetiyorum ben, holdingi de yönetirim gerekirse.”* çıkışı Ömer’in “*Gerekirse Gülizar, gerekirse yönetirsin.*” sözleriyle kesilmiştir. Ömer kadının çalışmasının tek gereğini maddi ihtiyaç olarak algılamakta ve bu duruma evli olmadığı eski sevgilisi için bile karşı çıkmaktadır. Buna karşın onun kalbini kazanan iş hayatında iddialı ve güçlü bir karakter olan Ceren olacaktır. Kadının toplum içinde değişen rolüne ilişkin temsil ise ancak sevgilisinin ilgisizliğinden sonra aklı başına gelen dul bir kadın olan Nar karakteri üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu değişim işe başlayan Nar’ın “*Hep bir erkeğin eline mi bakmalıyım? Önce kocam (...) sonra sen. Aptal değilim. Beceriksiz değilim. Lise diplomam var iyi kötü. Kendi ayaklarımın üzerinde durabilirim.*” sözleriyle de açıkça dile getirilmiştir.

### **III. 3. 5. Bulgular**

Yerli diziler arasında büyük çoğunluğu oluşturan, aşk ve sınıf atlama temalı dizilerdeki toplumsal temsili incelemek bağlamında dört dizi belirlenmiştir. Bu diziler farklı coğrafik, siyasi, ekonomik ve kültürel altyapılara sahip aile profilleri sunan içerikleriyle toplumsal temsille ilgili farklı çıkarımlar yapmaya izin verecek biçimde seçilmiştir. İmkânsız bir aşk ekseninde kurulan bu dizilerde diğer konular çeşni olarak kullanılsa da, toplumsal temsile ilişkin ilginç verilerle karşılaşmaktadır. Güncel zamanda geçen Bir İstanbul Masalı, Yabancı Damat, Haziran Gecesi ve Beyaz Gelincik adlı dizilerin karakterlerine ait çözümlenmeler, aşağıdaki tablolarda (Bkz. Tablo-7, 8, 9 ve 10) özetlenmiştir.

Karakter	Karaktere Ait Demografik Özellikler						Karakter Üzerinden Geliştirilen Toplumsal Temsil					
	Cinsiyet	Medeni Durum	Ailevi Konum	Yaş	Meslek	Etnik/Dini Köken	Değişen Değer Yargıları	Yoksulluk	Milliyetçilik	Muhafazakârlık	Toplumsal Kutuplaşma	Demokrasi
Esmâ Kozan	K	Bekar	Kız Evlat / Abla	Genç	Öğrenci/Stajyer	Türk / Müslüman	Eleştirel	Yoksul (-)	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	-
Selim Arhan	E	Bekar	Erkek Evlat / Abi	Genç	İş adamı	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	-
Demir Arhan	E	Bekar	Erkek Evlat / Kardeş	Genç	İş adamı	Türk / Müslüman	-	-	-	-	Uzlaşmacı	-
Suzan Kozan	K	Evli	Anne	Orta yaşlı	Aşçı	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	Muhafazakâr (-)	Aynlıkçı	-
Cemal Kozan	E	Evli	Baba	Orta yaşlı	Şoför	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	Muhafazakâr (-)	Aynlıkçı	-
Behiye Arhan	K	Evli	Anne	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	Aynlıkçı	-
Ömer Arhan	E	Evli	Baba	Orta yaşlı	İş adamı	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	Muhafazakâr (-)	Aynlıkçı	-
Çiçek Kozan	K	Bekar	Kız Evlat / Abla	Genç	Kimyager	Türk / Müslüman	Eleştirel	-	-	Yenilikçi	Aynlıkçı	-
Ozan Kozan	E	Bekar	Erkek Evlat / Kardeş	Genç	Öğrenci	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	-	-	-
Sercan	E	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Serbest	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	-	-	-
Zekeriya	E (Eşcinsel)	Bekar	Bilinmiyor	Genç	İş adamı	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	-	-
Birnur Goyalı	K	Bekar	Kız Evlat	Genç	Doktor	Türk / Müslüman	-	-	-	-	-	-
Nebile Arhan	K	Dul	Anne	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Teoman Arhan	E	Bekar	Erkek Evlat	Genç	İş adamı	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	-	Aynlıkçı	-
Hande Arhan	K	Bekar	Kız Evlat	Genç	İş kadını	Türk / Müslüman	-	-	-	-	-	-
Nazlı	K	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Hizmetçi	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	-	-	-
Tatyana	K	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Hizmetçi	Rus / Hristiyan	-	Yoksul (-)	-	-	-	-
Adviye	K	Bekar	Bilinmiyor	Orta yaşlı	Sekreter	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-

Tablo 7. Bir İstanbul Masalı Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular



Karakter	Karaktere Ait Demografik Özellikler						Karakter Üzerinden Geliştirilen Toplumsal Temsil					
	Cinsiyet	Medeni Durum	Ailevi Konum	Yaş	Meslek	Etnik/Dini Köken	Değişen Değer Yargıları	Yoksulluk	Milliyetçilik	Muhafazakârlık	Toplumsal Kutuplaşma	Demokrasi
Nazlı Baklavacıoğlu	K	Bekar	Kız Evlat / Abla	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	-
Niko Angelopoulos	E	Bekar	Erkek Evlat	Genç	Serbest	Rum / Hıristiyan	-	-	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	-
Kahraman Baklavacıoğlu	E	Evli	Baba	Orta yaşlı	Baklavacı	Türk / Müslüman	-	-	Milliyetçi (+)	Muhafazakâr (-)	Aynlıkçı	-
Feride Baklavacıoğlu	K	Evli	Anne	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	Uzlaşmacı	-
Ökkeş Sadıkoğlu	E	Evli	Baba	Orta yaşlı	Baklavacı	Türk / Müslüman	-	-	Milliyetçi (+)	Muhafazakâr (-)	Aynlıkçı	-
Hayriye Sadıkoğlu	K	Evli	Anne	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Rum / Hıristiyan	-	-	-	Muhafazakâr (-)	Aynlıkçı	-
Kadir Sadıkoğlu	E	Bekar	Erkek Evlat	Genç	Baklavacı	Türk / Müslüman	-	-	Milliyetçi (-)	Muhafazakâr (-)	Aynlıkçı	-
Nazire Demir	K	Evli	Kız Evlat / Abla	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	-	Uzlaşmacı	-
Ruşen Demir	E	Evli	Enişte	Genç	Baklavacı	Türk / Müslüman	-	-	-	-	Uzlaşmacı	-
Katrina Angeloupulos	K	Bekar	Kız Kardeş / Hala	Orta yaşlı	İş kadını	Rum / Hıristiyan	-	-	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	-
Anna	K	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Şarkacı	Rum / Hıristiyan	-	-	-	-	-	-
Memik Baklavacıoğlu	E	Dul	Dede	Yaşlı	Baklavacı	Türk / Müslüman	-	-	Milliyetçi (-)	Muhafazakâr (-)	Aynlıkçı	-
Musfafa Can Baklavacıoğlu	E	Bekar	Erkek Evlat/Kardeş/Torun	Çocuk	Öğrenci	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	-
Stavro	E	Evli	Baba	Orta yaşlı	İş adamı	Rum / Hıristiyan	-	-	Milliyetçi (-)	Muhafazakâr (-)	Aynlıkçı	-
Eleni Angeloupulos	K	Evli	Anne	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Rum / Hıristiyan	-	-	Milliyetçi (-)	Muhafazakâr (-)	Aynlıkçı	-

Tablo 8. Yabancı Damat Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular

Karakter	Karaktere Ait Demografik Özellikler						Karakter Üzerinden Geliştirilen Toplumsal Temsil						
	Cinsiyet	Medeni Durum	Ailevi Konum	Yaş	Meslek	Etnik/Dini Köken	Değişen Değer Yargıları	Yoksulluk	Milliyetçilik	Muhafazakârlık	Toplumsal Kutuplaşma	Demokrasi	
Baran Aydın	E	Evlü	Baba/ Erkek Evlat /Kardeş	Genç	Tasarımcı/Politikacı	Türk / Müslüman	Eleştirel	Eleştirel	Milliyetçi (+)	Yenilikçi	-	Demokrasi (+)	
Havin Kozanoğlu	K	Bekar	Kız Evlat	Genç	Serbest	Türk / Müslüman	-	-	-	-	-	-	
Duygu Aydın	K	Evlü	Anne	Genç	Doktor	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-	
Kumru Aydın	K	Evlü	Anne	Orta yaşlı	Doktor	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-	
Ural Aydın	E	Evlü	Baba	Orta yaşlı	Milletvekili	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	Demokrasi (-)	
Selen Saltık	K	Evlü	Anne/ Abla	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	-	-	-	
Semih Saltık	E	Evlü	Baba	Genç	İş adamı	Türk / Müslüman	-	-	-	-	-	-	
Cemal Sağlamer	E	Bekar	Bilinmiyor	Genç	İş adamı	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	Milliyetçi (+)	-	-	-	
Lale	K	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Serbest	Türk / Müslüman	-	-	-	-	-	-	
Levon	E	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Cenazeci	Musevi	-	-	-	Yenilikçi	-	-	
Gül Kozanoğlu	E	Dul	Baba/Amca	Orta yaşlı	Şoför	Rum / Hıristiyan	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-	
Harun Altan	E	Bekar	Bilinmiyor	Orta yaşlı	Doktor	Türk / Müslüman	-	-	-	-	-	-	
Mahmut	E	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Orta yaşlı	Politikacı	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	-	-	-	
Veda	K	Bekar	Kız Yeğen	Genç	Öğrenci	Türk / Müslüman	Eleştirel	Yoksul (-)	-	Yenilikçi	-	Demokrasi (+)	
Mehmet	E	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Öğrenci	Türk / Müslüman	-	-	-	-	-	Demokrasi (+)	
Üsteğmen Tank	E	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Asker	Türk / Müslüman	Eleştirel	-	-	-	-	Demokrasi (+)	

Tablo 9. Haziran Gecesi Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular

Karakter	Karaktere Ait Demografik Özellikler						Karakter Üzerinden Geliştirilen Toplumsal Temsil					
	Cinsiyet	Medeni Durum	Ailevi Konum	Yaş	Meslek	Etnik/Dini Köken	Değişen Değer Yargıları	Yoksulluk	Milliyetçilik	Muhafazakârlık	Toplumsal Kutuplaşma	Demokrasi
Ceren Durul	K	Bekar	Kız Evlat	Genç	Ziraat Mühendisi	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	Aynılıkçı	-
Ömer Aslanbaş	E	Bekar	Erkek Torun/ Abi	Genç	İş adamı	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	Uzlaşmacı	-
Haklı Aslanbaş	E	Evli	Baba /Erkek Torun/ Abi	Orta yaşlı	Mimar/Serbest	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Gülizar Aslanbaş	K	Evli	Anne	Orta yaşlı	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	Muhafazakâr (-)	Aynılıkçı	-
Mustafa Aslanbaş	E	Evli	Erkek Torun/ Abi	Genç	Serbest	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	-	-
Meryemce Aslanbaş	K	Evli	Bilinmiyor	Genç	Ev Hanımı	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	Uzlaşmacı	-
Mehmet Ali Aslanbaş	E	Bekar	Erkek Torun /Kardeş	Genç	İş adamı	Türk / Müslüman	-	-	Milliyetçi (+)	-	Uzlaşmacı	Adaletli
Maria	K	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Asker	Amerikalı / Hıristiyan	-	-	Milliyetçi (-)	-	-	-
Zeliha Karakucak	K	Bekar	Kız Evlat/Kardeş	Genç	Öğrenci	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	-	-	-
Diyar Kaya	K	Bekar	Bilinmiyor	Genç	Avukat	Türk / Müslüman	-	-	-	Yenilikçi	-	Adaletli
Melih	E	Bekar	Bilinmiyor	Genç	İş adamı	Türk / Müslüman	-	-	-	-	-	-
Ceyhan Aslanbaş	K	Bekar	Kız Evlat/Abla	Genç	Öğrenci	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	-	-	-
Sefer Aslanbaş	E	Dul	Dede	Yaşlı	-	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Davut Samur	E	Evli	Bilinmiyor	Orta yaşlı	İş adamı	Türk / Müslüman	Yozlaşmış	-	-	Muhafazakâr (-)	Aynılıkçı	-
Yaşar	E	Evli	Bilinmiyor	Orta yaşlı	Kahya	Türk / Müslüman	-	-	-	Muhafazakâr (-)	-	-
Zeki	E	Bekar	Erkek Evlat	Genç	Çiftlik işçisi	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	-	-	-
Kiraz	K	Bekar	Kız Evlat	Genç	Mevsimlik işçi	Türk / Müslüman	-	Yoksul (-)	-	Muhafazakâr (-)	-	-

Tablo 10. Beyaz Gelincik Dizisindeki Toplumsal Temsile İlişkin Bulgular

Yukarıdaki tablolarda aktarılan çözümler sonucunda ulaşılan bulgular şöyle maddelenmektedir:

➤ Dizilerde belirgin biçimde gözlenen toplumsal kutuplaşma genellikle ekonomik kaynaklıdır. Etnik bir kutuplaşma üzerine kurulan Yabancı Damat'ta bile bu durum açıkça ortaya konmuştur. Kutuplaşmaya kaynaklık eden sorunlara da yer verilmekle birlikte, özellikle ekonomik kutuplaşmanın aşılmasına ilişkin bir çözüme rastlanmamaktadır.

➤ Karakterlerin büyük çoğunluğunu Müslüman Türkler oluşturmaktadır. Bunlar dışındaki farklı etnik ve dini kökenli kişiler genellikle Hıristiyan Rumlardır. Ayrıca Amerikalı ve Rus karakterler de dizide kendine yer bulmuştur. Haziran Gecesi, Musevi bir karaktere sahip ender dizilerden biri olarak ayrılmakla beraber, karakterin bu yönü silikleştirilmiştir. Bu karakterlerin etnik ve dini kökenleri adları ve konuştukları dil/şive aracılığıyla aktarılmaktadır. Dil tercihi, karakterlerin sosyo-ekonomik durumuna ilişkin ipuçları da taşımaktadır.

➤ Yoksulluk, bireylerin arzu ettikleri rahat ve konforlu yaşamın önünde bir engel olarak konumlanmaktadır. Zenginlik mutlulukla eşdeğer tutulmamasına karşın, paranın pek çok sorunun çözümü olduğu aktarılmaktadır. Dizilerde zengin olmayanlar bile belli bir ekonomik seviyede yaşamaktadırlar. İncelenen dizilerde gerçekten yoksul olarak sunulan karakterler mevsimlik işçilerdir, onlar da kaderlerine razıdırlar.

➤ Dizide, değer yargılarının olumsuz yönde değiştiği anlatılmaktadır. Yükselen bir değer olarak paranın manevi değerlerin önüne geçmesi eleştirilmektedir. Özellikle genç karakterlerin yeni ve yozlaşmış değer yargılarına sahip olduğu, toplumsal sorunlara duyarsızlığı, çalışmadan zengin olmanın kolay yollarını aradıkları ifade edilmektedir. Ayrıca dizilerde çeşitli yaş ve meslek gruplarından yasadışı ya da ahlakdışı işler yapan karakterler bulunmaktadır. Birkaç karakterin açık eleştirisine karşın, bu durum birçok kişinin yakındığı ancak kimsenin çözümüne katkı sağlamadığı bir sorun olarak yansıtılmaktadır.

➤ Politikacı ve iş adamı karakterler önemli güç ve statü sahibi kişiler olarak gösterilmektedir. İş ve siyaset dünyası arasındaki yakın ilişki sık sık konu

edilmektedir. İkisinin birbirine muhtaç olduğu mesajı verilmektedir. Bu karakterlerin ekonomik güçleri ve nüfuzlarıyla adalet sisteminin işleyişine müdahaleleri de söz konusudur. Haziran Gecesi'ndeki Baran karakteri ise iyi niyetli, dürüst ve genç bir politikacı imajıyla farklı bir temsil yaratmaktadır.

➤ Bazı dizilerde hiç konu edilmeyen demokrasi kavramı özgürlükler, eşitlik bağımsız yargı bağlamında ele alınmaktadır. Bu konudaki söylemlere nadiren rastlanmakla birlikte, açık ifadeler biçiminde kullanılmaktadır.

➤ Dizilerdeki muhafazakâr söylemler geleneklere bağlılık ve değişime kapalılık biçimindedir. Toplumsal baskı bilinmekle birlikte, kararları etkileyecek kadar güçlü değildir. Gençlerin değişime ve yeniliklere daha açık olduğu görülürken, orta yaşlı karakterler daha muhafazakârdırlar.

➤ Milliyetçilik, vatanseverlik biçiminde ele alınmaktadır. Son dönem Türk dış siyasetine paralel biçimde Amerika ve Avrupa Birliği karşıtlığının milliyetçiliğe eşlik ettiği gözlenmektedir. Aşırı milliyetçi tek karakter ise oldukça yaşlıdır.

➤ Dizilerdeki aksiyon sahneleri genellikle araba kazaları, silahlı/silahsız kavgalar, adam kaçırmaya, cinayet, silahlı ve bombalı saldırılardan oluşmaktadır. Bu süreçlerde polis gücündense mafya usulleri tercih edilmektedir.

➤ İstanbul'da yaşayan ailelerin yapısı çekirdek aile biçimindeyken, Anadolu kentlerinde geleneksel aile yapısı hakimdir. Haziran gecesi, aynı bahçedeki farklı evlerde yaşayan aileleriyle ikisinin arasında bir görünüme sahiptir. Bir yandan aile içi dayanışma değeri olarak önerilirken bir yandan birlikte yaşamın zorlukları ve aile içi çatışmalar konu edilmektedir.

➤ Anne karakterler fedakâr, çocuklarını her şeyi üstünde tutan, hatta onların hayatlarını yönlendirmeye çalışan karakterlerdir. Annelik övülen bir niteliktir. Annelerin, babalarla çocuklar arasında bir köprü görevi görmesine sık rastlanmaktadır. Babalar ise annelere göre daha mesafelidir. Duygusal olmalarına karşın bunu göstermekten kaçınırlar, bazen şakaya vururlar. Ailede otorite figürü olarak hala baba olsa da, babanın otoritesini anneyle paylaştığı görülmektedir.

➤ Karakterler arasında büyük çoğunluğu genç ve orta yaşlılar oluşturmaktadır. Çocuklar çokbilmiş bir biçimde sunulurken, yaşlılar inatçı ve hasta/bunak/bakıma muhtaç biçimde gösterilmektedir.

➤ Dizilerde kadın çalışma hayatının her mevkiinde görülmektedir. Kadına atfedilen hizmetçilik ve sekreterlik gibi işlerden doktorluğa, kimyagerliğe uzanan bir yelpazenin dışında erkeklere atfedilen iş alanlarında da faaliyet gösteren iş kadını, asker, ziraat mühendisi, avukat karakterler bulunmaktadır. İncelenen dizilerde çalışmayan kadınlar ya ev hanımı olarak ya da serbest başlığı altında iyi geliri olan bu nedenle çalışmaya gerek duymayan kadınlar olarak sunulmaktadır.

Aşk temelinde kurulan çatışmaların, 2000 sonrası Türkiye'deki toplumsal eğilimlerle zenginleştirilmesi, dizilerin güncel konulardan beslendiklerinin göstergesidir. Artık kalıplaşmış bu imkânsız aşk öyküleri, ancak izleyicinin gündelik yaşantısına yaptığı göndermelerle değişiklik yaratabilmektedir. Böylece yüzyıllardır anlatılan bu eski hikâyenin eskidiği gizlenmeye çalışılmaktadır.

## SONUÇ

2000 sonrası dönemde Türkiye’de televizyon yayıncılığında belli eğilimlerin yaygınlaştığı ve yerleştiği gözlenmektedir. Bu eğilimler televizyon yayıncılığında gözlenen küreselleşmenin de etkisiyle dünya çapında egemen olan programcılık eğilimlerine paralellik göstermektedir. Bu bağlamda Türkiye’deki televizyon kuruluşlarının yayın akışları incelendiğinde *prime-time* yayın kuşağında iki program türünün öne çıktığı görülmektedir. Bu program türleri *reality-showlar* ve televizyon dizileridir. Yabancı formatlı yapımlarda (*reality-showlarda* ve *gece soap operası* özelliği gösteren yerli dizilerde) “kültüre özgülük” ise programın başarısında önemli bir etkidir. Bu noktadan hareketle Türk televizyonlarındaki toplumsal temsile odaklanan bu çalışmada, kültürel özelliklerin oldukça ön planda olduğu yerli diziler inceleme konusu olarak belirlenmiştir.

Türkiye’de yerli dizilerin tarihi 1970’lere, TRT’nin tek kanal olduğu dönemlere kadar uzanmaktadır. Ancak ’70’ler ve ’80’lerde TRT için çekilen televizyon dizileri, sinema estetiğinin yoğun biçimde hissedildiği edebiyat uyarlamaları biçimindedir. Bu dönemde Türkiye’de televizyon dizi estetiğinin oluşmasına katkı sağlayan kimi TRT yönetmenleri ise televizyonun kendine özgü dramatik, estetik ve sektörel özelliklerini kavramış olmalarıyla önceki dönemlerden ayrılmaktadır. Türkiye’de 1990’da başlayan özel televizyon dönemi ise televizyonculuk alanında önemli dönüşümlerin yaşanacağına işaret etmektedir. Özel televizyon yayıncılığının uzun zaman yasal düzenlemeden yoksun olarak sürmesi bu alandaki yatırımların aksamasına ve Türkiye’de televizyon yayıncılığının gelişmesine engel olurken, önemli miktarda yabancı programın ulusal kanallarda yayın olanağı bulmasına olanak sağlamıştır. Dolayısıyla yasal düzenlemelerin ve yayıncılık anlayışının oturması için 2000’leri beklemek gerekmiştir. 2000 sonrası teknik altyapı çalışmalarını önemli ölçüde tamamlayan özel televizyon kuruluşlarının program içeriklerine eğilmeleri de bu yıllara rastlamaktadır. Bu döneme kadar program ihtiyacını, özellikle maliyeti yüksek bir program türü olan diziler için yabancı kaynaklardan sağlayan televizyonlar, bir yandan bu alandaki yasal düzenleme (programların en az yarısının yerli olması zorunluluğu) nedeniyle bir yandan da yerli yapımların izleyicinin beğenisini kazanmasının etkisiyle bu alana

yönelmişlerdir. Çalışma kapsamında Türkiye’de 2010 yılı sonuna kadar yayına giren yerli dizilerin 1600’ün üzerinde olduğu tespit edilmiştir. Bu diziler arasında 2000 ile 2010 yılları arasında yayınlanmış dizi sayısı ise 1000’in üzerindedir. Dolayısıyla son on yıldaki üretim, Türkiye’de ilk yerli dizinin yayınlandığı 1970’lerden 2000’e kadarki 25 yılı aşkın zamandaki sayıyı ikiye katlamıştır. Bu sayısal veriler tek başına değerlendirilmemelidir. Türkiye’de dizi yapıcılığı da bu yoğun üretimin mutfağı olarak hızla gelişmektedir. Kökeni Türk Sineması’ndaki film yapım şirketlerine uzanan dizi yapıcılığı, bugün Türkiye’de televizyon kuruluşlarının program ihtiyacını karşılayan, yaklaşık 100 bin kişinin istihdam edildiği ve ekonomik büyüklüğü 700 milyon TL’yi bulan bir sektör durumundadır. Bölüm başına maliyeti 100-300 TL olan yerli dizilerde kamera önünde ve arkasında ortalama 100 kişi çalışmaktadır. Ulusal kanallarda haftada 45-50 dizinin yayınlandığı düşünüldüğünde sektörün büyüklüğü daha net anlaşılmaktadır. Buna karşın Türk medya sektörünün önemli bir kolu olan dizi yapıcılığına ilişkin yasal düzenlemeler oldukça yetersizdir. Tamamen reyting sistemine bağımlı olan dizi yapıcılığının bugün karşı karşıya olduğu pek çok sorunun başında dizi sürelerinin standartlara göre oldukça uzun olması gelmektedir. Zira bu durum dizilerin kalitesizliğine ve dizi çalışanlarının bu yoğun tempoda, insani olmayan koşullarda çalışmak zorunda kalmalarına neden olmaktadır.

2000 sonrası dizi üretiminde farklı bir anlayışın yerleşmiş olması çalışmanın temel konularından biridir. Bu bağlamda bu tarihten sonra yayınlanan dizilerin önceki dönemlerden farklı ama kendi içlerinde ortak olan birtakım özellikleri araştırılmıştır. 2000 sonrası oluşan dizi kültürünün öne çıkan özellikleri aşağıda verilmiştir:

- 2000’lerin başında 60 dk. olan dizi bölüm süresi 90 dk.yı geçmektedir.
- Dizilerin tanıtım etkinliklerinin son derece çeşitlendiği gözlenmektedir. Bunlar arasında dizi fragmanları ve yayın sahibi kanalın eğlence, magazin ve tartışma programlarında hatta ana haber bültenlerinde yapımcı ve oyuncuların konuk edilmesi sayılabilir. Özel ve özet bölümler de bu kapsama alınabilir.
- Yerli dizilerle ilgili tanıtım etkinliklerinde internetten yoğun biçimde yararlanıldığı görülmektedir.



- Dizileri bölen reklam kuşaklarının sıklığının özellikle 2011 yılında yapılan yasal düzenlemeden sonra daha da arttığı gözlenmektedir.
- Yerli dizilerin arasında ve içinde sundu-sunar, kuşak reklam, sanal reklam, ürün yerleştirme, sponsorluk, bant reklam, tanıtıcı reklam gibi reklam yöntemleri uygulanmaktadır.
- Yerli dizilerde kullanılan eşyaların ve tüketim maddelerinin satışının arttığı ve dizinin çekildiği mekânların izleyicilerin yoğun ilgisini çektiği gözlenmektedir.
- Yüksek reytinge ulaşan dizilerin kanallar arası transferi söz konusudur.
- Yerli dizilerin yurtdışına satışı da oldukça artmış durumdadır.
- Diziler tek bir senarist yerine bir yazım grubu tarafından yazılmaktadır.
- Dizilerin belirleyici unsuru olan yıldız oyuncuların yerini yeni yüzler almıştır. Bu oyuncular deneyimli oyuncularla birlikte rol almaktadırlar.
- Cinsellik sınırları önceki dönemlere göre aşılmıştır.
- Teknolojinin daha yetkin kullanımı dikkat çekmektedir. Hem kamera, ışık gibi görüntü kalitesini doğrudan etkileyen teknik ekipmanın, hem de post prodüksiyon tekniklerinin kullanımının son derece başarılı olduğu gözlenmektedir.
- Yangın, patlama, silahlı saldırı, kaza sahnelerinde özel efekt kullanımının da geliştiği gözlenmektedir.
- Dizilerin temposu oldukça dinamiktir, görüntülerin ekranda kalış süreleri fazla değildir.

2000 sonrası yerli dizilerin birbirine benzer içeriklerine karşın, farklı kaynaklardan beslendiği gözlenmektedir. Bunlar arasında edebi uyarlamalar başı çekerken yararlanılan diğer kaynaklar; yerli ve yabancı sinema filmleri, TRT dönemi dizileri, yabancı diziler, biyografiler, şarkılar, tarihi olaylar, gündem yaratan askeri, siyasi ve adli olaylardır. Büyük çoğunluğu bölüklü yapıda olan yerli diziler, haftada bir *prime-timed*a yayınlanan gece *soap operası* özellikleri taşımaktadır. Bölümlü polisiye diziler ve durum komedileri dışında yerli dizilerin büyük bölümü gece *soap operası* özellikleri göstermektedir. Başta melodramatik yapı olmak üzere, bölümden bölüme aktarılan ana olay örgüsü yanında birden fazla olay örgüsünün epizodik bir anlatım, iyiler ve kötüler arasındaki keskin ayırım, hedef kitlenin erkekleri ve gençleri

de kapasayacak biçimde genişlemiş olması, aksiyonun daha fazla yer tutması gibi konular, yerli dizilerde gözlenen başlıca gece *soap operası* özellikleridir. Ayrıca dizide yer verilen sorunların kaynağının toplumsal bağlamda değil, kişisel hatalarda aranması ve kişilerin bu hataların cezasını çekmek zorunda olduklarının vurgulanması yerli dizilerin anlatısını gece *soap operaları*yla benzer kılmaktadır.

Çalışma kapsamında araştırılan konulardan biri de dizi üretimine biçim veren etkenlerdir. Bu etkenler beş başlık altında toplanarak açıklanmıştır. Bilindiği gibi kâr amacı güden birer ticari kuruluş olarak televizyon kanalları, yayınladıkları programlar arasına aldıkları reklam sayesinde gelir etmektedir. Ancak kanala reklam verecek kuruluşlar açısından hedef kitlelerine ulaşım ulaşamayacakları önemli bir risk oluşturmaktadır. Bu nedenle örneklem olarak belirlenen bir grup izleyicinin televizyon izleme durumunu ölçen reyting sistemi geliştirilmiş ve bu sistem bugün bütün televizyon yayıncılık sistemini belirler hale gelmiştir. Televizyon dizileri özelinde reyting ölçümleri sonucunda istenilen en az rakam olan %7'ye ulaşamayan diziler reklamveren de tercih etmeyeceği yapımlar olduğundan televizyon kuruluşları tarafından yayından kaldırılmaktadır. Televizyon kuruluşlarının bir yapıma ait reytingin yükselmesi için tanıdığı süre ise yaklaşık üç haftadır. Dolayısıyla dizilerin başlangıç maliyetini üstlenen dizi yapım şirketleri yerleşmiş izleyici alışkanlıkları doğrultusunda içerikler üreterek, dizilerin reyting başarısını garantilemek istemektedirler. Reyting açısından başarılı yapımların benzerleri yapılarak sürdürülen bu sistem, dizi yapımcılığında yeni arayışların ve farklı denemelerin önünü kesen bir anlayışın egemen olmasına neden olmaktadır.

Televizyon yayıncılığında küresel eğilimler, dizi üretimine etki eden bir başka başlıktır. Küreselleşme hem televizyon kuruluşları arasında kurulan küresel ortaklıklar aracılığıyla hem de küresel formatlar aracılığıyla kendini göstermektedir. Türkiye'deki yerli dizilerin büyük çoğunluğunun küresel bir format olan gece *soap operasının* özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Ancak küreselleşmeyle ilgili *glocalisation* ve ters akış gibi kavramlar etrafında geliştirilen, küresel formatların yerelliği tetiklediği ve ancak yerel öğelerle desteklendiğinde başarıya ulaşabileceği iddiaları da Türkiye'de yerli diziler özelinde doğrulanmaktadır. Zira yerli dizilerde görülen gece *soap operası* formatının Türk izleyicisinin yerleşik izleme alışkanlıkları doğrultusunda biçimlendirildiği görülmektedir.

Bu noktada yerli dizilerin üretimine biçim veren bir etken olarak Türk izleyicisinin izleme alışkanlıkları üzerinde önemli etkisi olan TRT dizileri ve Türk Sineması da konu edilmiştir. Türk Sineması özellikle 1960-1975 yıllarındaki altın çağında, salonların izleyicilerle dolup taşıdığı 15 yıllık süreçte pek çok izleyicinin izleme alışkanlığının oluşmasında başat etken olmuştur. Türk Sineması'nda işlenmiş pek çok konu ve *stereotip* denebilecek kadar kalıplaşmış karakterler yerli dizilerde sık sık ekrana gelmektedir. Ayrıca Türk Sineması'ndaki başlıca iki önemli film türü olan melodram ve komedinin de yerli dizilerde, gece *soap operalar*ında ve aile komedilerinde sürdürüldüğü görülmektedir. Bugün sinema ve televizyon sektörleri arasındaki yapımcı, yönetmen, oyuncu, senarist ve yaratıcı ekip çalışanları düzeyindeki geçişlilik de Türk Sineması - yerli dizi ilişkisinin karşılıklı etkileşimine olanak tanımaktadır.

TRT ise tek televizyon kanalı olduğu yıllarda Türk izleyicisinin yegâne eğlence aracı olarak, televizyon izleme alışkanlıklarının oluşmasında büyük öneme sahiptir. Yerli izleyici *soap operalar* da dâhil olmak üzere pek çok dizi türüyle TRT ekranında tanışmıştır. Ayrıca TRT'nin ilk yıllarında Türk Sineması'ndan transfer edilen yönetmenlerin çektikleri diziler, beyazperdeden beyazcama taşınan izleyici açısından görsel bir köprü görevi görmüştür. Zamanla TRT içinden televizyonun farklı dramatik, estetik ve sektörel özelliklerini gören yönetmenlerin yetişmesi de, ilerleyen dönemlerde yerli dizi yapımcılığının altyapısının oluşmasına önemli katkılar sağlamıştır.

Yerli dizi üretimini belirleyen etkenlerden birisi de kuşkusuz içinde üretildiği kültürdür. Bu bağlamda yerli dizilerin içeriğinde halk kültürünün etkisi yoğun biçimde hissedilmektedir. Çoğunluğu aile ve aşk ilişkilerine odaklanan yerli dizilerde kadercilik anlayışının da egemen olduğu görülmektedir. Dramatik yapıda iyi ve kötü arasındaki net ayrımın yanısıra, mantık yerine olağanüstü güçler ya da rastlantılar yardımıyla çözülen çatışmalarla karakterize olan yerli diziler, sözlü kültür ürünlerinin bir devamı niteliğini taşımaktadır. Farklı biçimler içinde sunulan içeriğin değişmemesi yalnız yerli dizilerin değil, sanatsal boyutu tartışılan pek çok kültür ürününü de kapsayan bir tartışma konusudur.

2000 sonrası yerli dizilerde görülen toplumsal temsille ilgili sav ise çalışmanın üçüncü bölümünde yapılan incelemelerle sınanmıştır. Bu bağlamda 2000-2010 yılları

arasında yayınlanan 1000'in üzerinde yerli dizi tespit edilmiş, bu diziler konuları bakımından benzerlik gösteren kategoriler altında gruplandırılmıştır. Toplumsal temsille ilgili çeşitli çıkarımlara olanak sağlaması bakımından iki kategori belirlenmiş (dönem dizileri ve zengin erkek-fakir kız aşkına odaklanan güncel diziler) ve bu kategoriler içinden seçilen dörder yerli dizi üzerinden çözümlenmeler gerçekleştirilmiştir. Yapılan çözümlenmeler dizilerde yer verilen karakterlerin incelenmesi biçimindedir. Bu çözümlenmeler 2000 sonrası Türkiye'nin sosyo-kültürel gündeminde öne çıkan değişen değer yargıları, yoksulluk, milliyetçilik, muhafazakârlık, toplumsal kutuplaşma, demokrasi, değişen aile başlıkları etrafında değerlendirilmiştir. Çözümlenmeler sonucu şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Türkiye'de özellikle dönem dizilerinde yansıtılan değerlerle, güncel dizilerde yansıtılan değerler arasında önemli farklar bulunmaktadır. Her ne kadar tüm dizilerde görünürde manevi değerlerin -özellikle aile ve aşkla ilgili konularda- maddi değerlerin üstünde tutulduğu izlenimi verilse de, para pek çok sorunun çözüm kaynağı olarak sunulmaktadır. Dizilerdeki pek çok karakterin daha iyi bir yaşamın ve mutluluğun kaynağını somut nesnelere araması son derece doğal sayılmaktadır. Yüce bir değer olarak sunulan aşk değilse bile sağlık, eğitim ve saygınlık gibi konular parayla satın alınabilmektedir. İnsanın parasız olması ise pek çok olanaktan yoksun kalmasına neden olabilmektedir. Paranın pek çok kapının anahtarı olduğu da çok sık vurgulanmaktadır. Ayrıca rüşvet ve adam kayırmacılık gibi yolsuzluklar, özellikle siyaset ve iş dünyası ilişkilerinde olmak üzere gündelik yaşamın pek çok alanında oldukça doğal karşılanmakta, bunların birer yolsuzluk olarak değil, yardım veya destek biçiminde algılandığı görülmektedir. Yasadışı işlerin yine para yoluyla çözülmesi de yerli dizilerde sık karşılaşılan bir olaydır.

Türkiye'de yoksulluk oranının oldukça yüksek olmasına karşın, yerli dizilerde yoksulluk temsili toplumsal gerçeklerle uyumlanmamaktadır. Bu konuda dönem dizilerinde yoksulluk vurgusu daha yoğun olmakla birlikte ele alınan sürecin geçmiş bir tarih olması nedeniyle bu sorunun artık gündemde olmadığı izlenimi yaratılmaktadır. Öte yandan güncel dizilerde zengin bir erkekle evlenme çabasında olan genç kızlar genellikle daha düşük sosyo-ekonomik bir düzeyde gösterilmektedir. Buna karşın bu genç kızlar ve aileleri kesinlikle yoksul olarak tanımlanamaz. Yoksul olma, geçici bir süre ekonomik sıkıntı çekme ya da ilerisi için birikim yapma

nedeniyle istenilen düzeyde maddi olanaklara sahip olamama biçiminde temsil edilmektedir. İncelenen dizilerde gerçekten yoksul olarak temsil edilen sadece mevsimlik işçilerdir, bunlar da aşk ilişkilerini kendi içlerinde yaşayan, sorunları aşmada zenginlerin yardımına muhtaç olan kaderci insanlar olarak gösterilmektedir. Yerli dizilerde yoksulluğun yer almaması televizyonun genel mantığıyla da örtüşmektedir zira günlük hayatlarında ekonomik sıkıntılarla boğuşan insanlar için televizyon yoksul insanları izlemenin çekiciliği olmayacağı yaygın düşüncedir. Dolayısıyla yapımcılar da bu insanlara acı gerçekleri anlatmak yerine tatlı rüyaları anlatmayı tercih etmektedirler.

2000 sonrası Türkiye gündeminin önemli maddelerinden biri olan milliyetçilik ise yerli dizilerde resmi ideolojiyle paralellik gösteren bir biçimde temsil edilmektedir. Milliyetçi söylemler genellikle Avrupa Birliği ve Amerika karşıtlığıyla birlikte ele alınmaktadır. Aşırı ve ayrımcılığa varan milliyetçiliğe olumsuz bir durum olarak yer verilmektedir. Milliyetçilik ağırlıklı olarak vatan sevgisi olarak değerlendirilmektedir. Dönem dizileri ile güncel tarihli diziler arasındaki bir karşılaştırma ise dönem dizilerinde milliyetçilik vurgusunun daha baskın olduğunu ortaya koymakta, özellikle Kurtuluş mücadelesi yıllarında anlatılan karakterlerin milliyetçi duygularının altı çizilmektedir. Diğer dizilerde de milliyetçi biçimde gösterilen karakterlerin bu özelliğinin Kurtuluş mücadelesiyle ilişkilendirildiği görülmektedir. Milliyetçilik son yıllarda yükselen bir eğilim olarak toplumsal yaşantıda etkili olmasına karşın, yerli dizilerde aynı oranda yer almamaktadır. Herkesin doğuştan sahip olması gereken bir değer olarak yansıtılan milliyetçiliğin içselleştirilmiş olduğu görülmektedir.

Yerli dizilerde toplumsal kutuplaşma ise özellikle ekonomik anlamda bir temsil olanağı bulmaktadır. Bunun dışındaki kutuplaşmalar kültürel bazlıdır. Toplumsal kutuplaşma, farklı etnik ve dini kökenlere ya da siyasi görüşlere sahip kişiler arasındaki aşk ilişkileri doğrultusunda konu edilmektedir. Bu ilişkiler özellikle dönem dizilerinde açık biçimde çatışmaya dönüşmektedir. Karakterlerin ekonomik olan dışındaki kutuplaşmaları aşmaya çalıştıkları gözlenmekte, özellikle ana karakterler üzerinden geliştirilen söylemlerde kutuplaşmanın eleştirildiği görülmektedir. Buna karşın dönem dizilerinde konuya etkisi daha baskın olan toplumsal kutuplaşmalar, karakterlerin önüne bir engel olarak çıkarılmakta, aşılması

ise uzun sürece yayılmaktadır. Kutuplaşmaya paralel olarak toplumsal baskı da bu kapsamda dile getirilmektedir. Güncel dizilerde ise keskin kutuplaşmaların ele alındığı örneklerde bile, geçmiş dönemlere göre bu kutuplaşmaların daha kolay aşılabileceği mesajı hakimdir.

Türkiye’de muhafazakârlığın son dönemlerde arttığı pek çok çalışmada ortaya konmaktadır. Bu çalışmaların bulgularına ek olarak tarihsel süreçlerde de gözlenen bu durum Türkiye’nin 2002’den itibaren oldukça muhafazakâr bir partinin tek başına iktidarıyla yönetildiği de düşünüldüğünde daha net gözükmektedir. Buna karşın yerli dizilerde muhafazakâr değerlerin toplumun içselleştirdiği ataerkil yaşam biçimi paralelinde temsil edildiği ve doğal kabul edildiği gözlenmektedir. Muhafazakârlık, yeniliğe ve değişime karşı çıkma biçiminde işlendiğinde ise olumsuz bir durum olarak yansıtılmaktadır. Dizilerde muhafazakâr karakterlerin genellikle orta yaşlı kişiler olması ve bu karakterlerle değişime açık yeni kuşaklar arasındaki görüş farklılıkları hem dönem hem de güncel dizilerde benzer biçimde yansıtılmaktadır. Bu konuya, incelenen dizilerin pek çoğunda yer alan, babalarının evlenmek istedikleri erkeklere karşı çıkması durumunda aşkından vazgeçmeyen ancak babasının onayını da almadan evlenmeyen genç kız temsili örnek verilebilir.

Türkiye’de demokrasi tartışması gündemden hiç inmeyen başlıklardan birisidir. Son yıllarda özellikle demokratik açılım başlığıyla tartışmaların odağına oturan demokrasi, yerli dizilerde en az konu edilen kavramlardan biridir. Oldukça çetrefilli bir konu olmasının da etkisiyle dizi yapımcılarının ele almaktan kaçındıkları bir başlık olarak dikkat çekmektedir. Bu konudaki nadir temsil biçimleri, adalet, özgürlük ve eşitlik gibi kavramlar üzerinden gerçekleştirilen söylemler biçimindedir. Yine dönem dizileriyle güncel diziler arasında karşılaştırma yapıldığında dönem dizilerinde siyasi söylemlerin daha ağır basmasına paralel olarak demokrasiyle ilgili konuların da daha fazla ele alındığı gözlenmektedir. Ancak bu dizilerin bu sorunu günümüze değil, geçmişe ait bir sorun olarak ele aldıkları unutulmamalıdır.

Değişim tüm toplumlar için kaçınılmazdır, bunun kültürel ürünlere yansımaması da mümkün değildir. Bu bağlamda aile kavramı da toplumsal temsil incelemelerinde, bu değişimlerle ilgili ipuçları sunan başlıklardan biridir. Yapılan araştırmalar çekirdek aile yapısının giderek arttığını göstermesine karşın yerli dizilerde Türk kültüründe çok önemli bir yere sahip aile kavramıyla ilgili temsil

biçimlerinde geleneksel aile modelinin övüldüğü görülmektedir. Toplumdaki pek çok olumsuzluğun kaynağı olarak ailenin eski önemini kaybetmesi ya da tersi biçimde pek çok sorunun aile dayanışmasıyla aşılabileceği inancı, bunun temel nedenidir. Aile içindeki rollerin de belli kalıplar bazında işlendiği gözlenmektedir. Huysuz ve hasta yaşlılar, dışardan sert görünen ama aslında duygusal olan babalar, fedakâr ve becerikli anneler, asi gençler ve çokbilmiş çocuklar yerli dizilerin stereotipleşmiş aile üyeleri olarak dikkat çekmektedir. Kadının temsili ise çalışma hayatına dahil olma konusunda belirgin biçimde değişim gösterirken, aile içindeki rolü geleneksel ataerkil anlayış çerçevesinde yansıtılmaktadır. Kadının çalışma hayatında yer alması, çeşitli tarihsel süreçlere yayılan yerli dizilerde günümüze doğru gelindikçe artmaktadır. Güncel dizilerde pek çok çalışan ve güçlü kadın kendine yer bulmaktadır. Yerli dizilerin izleyici kitlesi içinde kadınların önemli bir çoğunluğu oluşturması kuşkusuz bu durumda etkindir. Ancak güçlü ve çalışan kadın imajına, iş hayatıyla ev hayatını dengede tutabilme eşlik etmektedir. Öte yandan erkekler üzerinden geliştirilen temsillerde ağa, politikacı, iş adamı gibi rol modellerin önerildiği görülmektedir.

Dizilerin genel değerlendirmesi sonucunda belirlenen kategorilerdeki dizilerin kendi içlerinde ortak bir temsil biçimi oluşturdukları görülmüştür. Örneğin dönem dizileri, TRT dizi geleneğinin devamı niteliği göstermektedir. Zira Türk televizyonlarında bu türün yeniden hatırlanmasını ve başarı kazanmasını sağlayan yapımcı Tomris Giritlioğlu'nun TRT deneyimiyle dönem filmi deneyimini birleştirdiğinden söz edilebilir. Bu noktadan hareketle Türkiye'deki dönem dizilerinin pek çoğunda imzası olan Giritlioğlu'na yapımcı olarak yol açan Şükrü Avşar da bu konudaki cesur yapımcılardandır. Ayrıca Tomris Giritlioğlu'nun belgeselci kimliği de dönem dizilerindeki anlatıda karşılık bulmaktadır. Bu dizilerin ağırlıklı olarak yüksek bir sosyo-ekonomik düzeyi ifade eden AB grubuna hitaben tasarlandığı bilinmektedir. Bu özelliği reklamveren ve dolayısıyla televizyon kuruluşları açısından bu dizileri çekici kılmaktadır. Aynı zamanda dönem dizileri söz konusu olduğunda reytingi yükseltmek için tanınan tolerans da daha yüksektir. Dönem dizilerinde temsil edilen toplumsal değerler, tarihsel olaylar ve değişen yaşam kültürünün ise klişe sorunsallar biçiminde ele alındığı gözlenmektedir. Zira dönem dizilerinde oldukça nostaljik bir atmosferde ve fazlaca dramatize edilmiş

biçimde sunulan bu konular, maalesef “seyirlik” bir hale dönüşmekte ve diğer medya ürünleri gibi hızla tüketilmektedir.

Diğer kategorideki dizilerde işlenen zengin erkek-fakir kız aşkı ise sözlü dönem ürünlerinden itibaren Türk kültürünün önemli bir parçasını oluşturmuş, Türk edebiyatı ve sinemasında da defalarca konu edilmiştir. Dolayısıyla bu çatışma etrafına kurulu dizilerin, masallardan Türk Sineması’na taşınan bu hikâyenin bir devamı olduğu düşünülebilir. Türk Sineması’nın kalıplaşmış karakter biçimleriyle tamamlanan bu yerli dizilerin yapımcılarının, Türker İnanoğlu, Erol Avcı ve Faruk Turgut gibi Yeşilçam’dan gelen kişiler olması da bu belirlemeyi desteklemektedir. Yüzyıllardır anlatılan bu hikâyenin değişmeyen içeriği bu kez, küresel bir format olan gece *soap operalar*ının temel malzemesi olmaktadır. Öte yandan bu diziler oldukça geniş bir kitleye seslenmektedir. Zira konu edindiği zengin yaşam biçimi hem AB izleyici grubuna hitap etmekte, hem daha düşük düzeydeki izleyici gruplarının hayallerini ekrana taşıyarak onları cezbetmektedir.

Yerli dizilerin en fazla izlenen yapımlar arasında olmasının yanısıra günlük yaşantıdaki gündem yaratma potansiyeli, bu konuda yapılacak çalışmaların önemini artırmaktadır. Yapılan tüm çözümler, 2000 sonrası oluşan dizi kültürü bağlamında değerlendirildiğinde yapımcıların yeni hikâyeler peşinde koşmak yerine bilindik masalları yeniden anlattıkları görülmektedir. Bu düzeni belirleyen reyting sisteminin tutsağı olan yapımcılar, izleyici beğenisini garantilemek adına Türk izleyicisinin yerleşik izleme alışkanlıklarından yararlanmaktadırlar. Kuşkusuz masalları bir kez daha izlenir kılmak yapımcının becerisine kalmıştır. Bu noktada imdada güncel konular ve sorunlar yetişmektedir. Ancak bunların dozu son derece önemlidir zira bu dizilerde eleştirinin en alt düzeyde ve bireysel bazda tutulduğu içerikler, biraz gerçeklik ve daha çok hayalle süslenmektedir. Ortaya çıkan melez temsil biçimi ise kalıplaşmış hikâyelerin güncel göndermelerle yeniden ambalajlanmasından ibarettir. Yerli diziler, ancak onları var edenlerin hayatta kalabileceği bir temsil biçimi sunmaktadır.



## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

ABERCROMBIE, Nicholas. **Television and Society**. Cambridge: Polity Press, 1997

ADAKLI, Gülseren. (Der.Beybin Kejanlıoğlu).“Yayıncılık Alanında Mülkiyet ve Kontrol”. **Medya Politikaları**. Ankara: İmge Kitabevi, 2001

\_\_\_\_\_. **Türkiye’de Medya Endüstrisi. Neoliberalizm Çağında Mülkiyet ve Kontrol İlişkileri**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006

ADANIR, Oğuz. (Der.Süleymâ Murat Dinçer). “Gerçeklerden Kaçamayız!”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996

\_\_\_\_\_. **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış.1,2 ve 3. Cilt**. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 2002

\_\_\_\_\_. **Kapitalizm Öncesi Evrensel Kültür / Zihniyetten Günümüze Osmanlı ve Ötekiler**. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 2004

AHISKA, Meltem – YENAL, Zafer. **Aradığınız Kişiy Şu an Ulaşılamıyor / Türkiye’de Hayat Tarzı Temsilleri 1980-2005**. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2006

ALEXANDER, Jon – SCHMİDT, Joachim K. H. W. “Social Engineering: Genealogy of a Concept.” **Social Engineering**. Ottawa: Carleton University Press, 1996

AKBULUT, Nesrin Tan – ERDOĞAN, Elif Eda Balkaş. (Der. Can Bilgili – Nesrin Tan Akbulut). “Küreselleşme Söylemleri ve Küresel Reklamlar”. **Medya Eleştirileri 2008 Küreselleştirme Makinesi: Medya**. İstanbul: Beta Basım Yayım, 2008

AKŞİN, Sina. (Yay.Yön.) ve dğ. **Türkiye Tarihi 4 (Çağdaş Türkiye 1908–1980)**. İstanbul: Cem Yayınevi, 2002

\_\_\_\_\_. (Yay.Yön.) ve dğ. **Türkiye Tarihi 5 (Bugünkü Türkiye 1980–2003)**. İstanbul: Cem Yayınevi, 2005

AKTAN, Coşkun Can (Ed.). “Kavramlar”. **Yoksullukla Mücadele Stratejileri**. Ankara: Hak-İş Konfederasyonu Yayınları, 2002

\_\_\_\_\_. (Ed.). “Dünyada ve Türkiye’de İnsani Yoksulluk”. **Yoksullukla Mücadele Stratejileri**. Ankara: Hak-İş Konfederasyonu Yayınları, 2002

AKTAN, H.Okan. (Bahaeddin Yediyıldız-Ed.) **Atatürk’ten Günümüze Türkiye Ekonomisi**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılapları Enstitüsü, 2002

AKYÜREK, Feridun - Orhon, E. Neziha. **Dizi Senaryosu Yazmak**. İstanbul: MediaCat Kitapları, 2006

AYÇA, Engin. (Der.Süleymâ Murat Dinçer.). “Yeşilçam’a Bakış”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996

AYDIN, Suavi. “Sosyalizm ve Milliyetçilik: Galiyefizm’den Kemalizm’e, Türkiye’de ‘Üçüncü Yol’ Arayışları”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003

AZİZ, Aysel. **Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının 30 Yılı (1968-1998)**. Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, 1999

BARBİER, Frédéric – LAVENİR, Catherine Bertho. **Diderot’dan İnternete Medya Tarihi**. İstanbul: Okyanus Yayınları, 2001

BARTHES, Roland. **Göstergebilimsel Serüven**. (Çev: Rifat, Mehmet - Rifat, Sema). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993

BARKER, Chris. **Television, Globalization and Cultural Identities**. New York: Open University Press, 2005

BAYRAKTAR, Erdoğan. **Gecekondu ve Kentsel Yenileme**. Ankara: Ekonomik Araştırmalar Merkezi Yayınları, 2006

BELGE, Murat. “Muhafazakârlık Üzerine”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5.Cilt Muhafazakârlık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003

BEKMEN, Ahmet. “Türk Milliyetçiliği: Var Kalmanın Teyakkuz Hali”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003

BIÇKI, Doğan. “Kentsel Yeniden Yapılanma Çerçevesinde Mekansal Yarıлма, Kentsel Yoksulluk ve Türkiye”. **Dünden Bugüne Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**. Ankara: Nova Basın-Yayın Dağıtım, 2006

- BIGNELL, Jonathan **An Introduction To Television Studies**. London: Routledge, 2008
- BODDY, William. (Glen Creeber – Ed.) “The Western” **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007
- BORA, Tanıl. **Türk Sağının Üç Hali Milliyetçilik Muhafazakârlık İslâmcılık**. İstanbul: Birikim Yayınları, 1998, s.54
- \_\_\_\_\_. “Ekalliyet Yılları...Türk Milliyetçiliği ve Azınlıklar”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003
- \_\_\_\_\_. – Erdoğan, Necmi. “Muhafazakâr Popülizm”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5.Cilt Muhafazakârlık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006
- BORATAV, Korkut. **Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002**. Ankara: İmge Kitabevi, 2005
- \_\_\_\_\_. (Yay.Yön:Sina Akşin) **Türkiye Tarihi 5 (Bugünkü Türkiye 1980–2003)**. İstanbul: Cem Yayınevi, 2005
- BOZARSLAN, Hamit. “Kürd Milliyetçiliği ve Kürd Hareketi (1898-2000)”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003
- BÜKER, Seçil. **Sinemada Anlam Yaratma**. Ankara: İmge Kitabevi, 1991
- BÜYÜKBAYKAL, Ceyda Ilgaz **Türkiye’de televizyon Alanında Küresel yerel Birlikteliği: CNN Türk ve CNBC-e Örneği**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 2004
- CASEY, Bernadette ve dğ. **Television Studies The Key Concept**. London: Routledge, 2008
- COOKE, Lez. (Glen Creeber – Ed.) “The Crime Series” **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007
- COPPEAUX, Etienne. “Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003
- CORNER, John. (Glen Creeber – Ed.) “Drama-Documentary” **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007
- CREEBER, Glen. (Ed.) “The Single Play” **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007

- ÇAHA, Ömer. “Ana Temalarıyla 1980 Sonrası İslami Uyanış”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 6.Cilt İslamcılık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005
- ÇAKIR, Ruşen. “Milli Görüş Hareketi”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 6.Cilt İslamcılık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005
- ÇAM, Esat. **Siyaset Bilimine Giriş**. İstanbul: Der Yayınları, 1995
- ÇAPLI, Bülent (Der.Beybin Kejanlıoğlu). “Yayıncılığın Sayısallaşması-Belirsizlikler”.**Medya Politikaları**. Ankara: İmge Kitabevi, 2001
- ÇELENK, Sevilay. **Televizyon Temsil Kültür (90’lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri)**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005
- ÇİĞDEM, Ahmet. “İslamcılık ve Türkiye Üzerine Bazı Notlar”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 6.Cilt İslamcılık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005
- \_\_\_\_\_. “Sunuş”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5.Cilt Muhafazakârlık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006
- ÇOBAN, Barış. (Der. Can Bilgili-Nesrin Tan Akbulut) “Medya ve Küreselleşme: Yeni Emperyalizm Döneminde Medyanın Yapısal Dönüşümü”. **Medya Eleştirileri 2008 Küreselleştirme Makinesi:Medya**. İstanbul: Beta Basım,2008
- DEMİR, Feyzi. (Ed) **Çağdaş Türkiye Tarihi**. Mersin: Mersin Üniversitesi Yayınları,2002
- DEMİR, Sırma. **Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı İnsani Gelişme Endeksi Ve Türkiye Açısından Değerlendirme**. Ankara: Sosyal Sektörler ve Koordinasyon Genel Müdürlüğü, 2006
- DICKASON, Renée. “The Popular on British Television: Global Perspectives, National Priorities, Local Preferences”. **Culture, Language and Representation**. Vol. VIII, 2010.
- DURSUN, Davut. “Conservatism and Problems of Turkish Conservatism”. **International Symposium on Conservatism and Democracy**. AKP Yayınları (Yıl belirtilmemiş)
- ELLIS, John. (Robert C. Allen – Annette Hill – Ed.) **The Television Studies Reader**. New York: Routledge, 2004
- ERDOĞAN, İrfan - Alemdar, Korkmaz. **Öteki Kuram**. Ankara: Erk Yayınları, 2002

ERKİLET, Alev. “1990’larda Türkiye’de Radikal İslâmcılık”. **Türkiye’de Siyasi Düşünce 6.Cilt İslamcılık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005

ERTEN, Bağış. “Doğu Perinçek”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003

ESSLİN, Martin. **Tv Beyaz Camın Arkası**. (Çev:Murat Çiftkaya). İstanbul: Pınar Yayınları, 1991

FİSKE, John. **İletişim Çalışmalarına Giriş**. Çev: Süleyman İrvan. Ankara: Bilim Sanat Yayınları, 1996

\_\_\_\_\_. **Television Culture**. London: Routledge, 1997

FOSS, Bob. **Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**. Ankara: TRT Yayınları, 1994

GERGER, Haluk. **Türkiye’nin Düzeni ve Kürt Sorunu**. İstanbul: Belge Yayınlar, 1995

GİNSBURG, Faye – Roth, Lorna. (Ed. Glen Creeber) “Indigenous Television.” **Tele-Visions an Introduction to Studying Television**. Palgrave Macmillan, 2009

GLEDHİLL, Christine. (Stuart Hall-Ed.). “Genre and Gender: The Case of Soap Opera”. **Representation Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage Publications, 2009

GÖKÇE, Birsen. **Türkiye’nin Toplumsal Yapısı ve Toplumsal Kurumlar**. Ankara: Savaş Yayınevi, 2004

GÖKMEN, Özgür. “Tek Parti Dönemi Cumhuriyet Halk Partisi’nde Muhafazakâr Yönelimler”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5.Cilt Muhafazakârlık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006

GRAEME, Burton. “Television Soaps”. **Media and Socceity: Critical Perspectives**. Berkshire: McGraw-Hill

GUİRAUD, Pierre. **Göstergebilim**. (Çev: Yalçın, Mehmet). Ankara: İmge Kitabevi, 1994

GÜLERYÜZ, Kezban. (Der. Süleymâ Murat Dinçer.). “Türk Sinemasında Üslubun Kökeni”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Ankara: Doruk Yayımcılık, 1996

GÜVENÇ, Nazım. **Küreselleşme ve Türkiye**. İstanbul: BDS Yayınları, 1998

- HALL, Stuart. (Ed.) "The Work of Representation." **Representation Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage Publications, 2009
- HARTLEY, John. **Reading Television**. Florence: Routledge, 1978
- \_\_\_\_\_. (Glen Creber – Ed.) "Situation Comedy, Part I" **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007
- \_\_\_\_\_. (Glen Creber – Ed.) "Television and Globalisation" **Tele-Visions an Introduction to Studying Television**. Palgrave Macmillan, 2009
- HATIRNAZ, Başar. **Reyting Gerçeği (Televizyon İzleme Ölçümleri ve Program Planlaması)**. Ankara:Nobel Yayın Dağıtım, 2007
- HELSEBY , Wendy (Ed.) **Understanding Representation**. London: British Film Institute, 2005
- HEYWOOD, Andrew. **Siyaset**. (Çev:Buğra Kalkan –Ed.). Ankara: Adres Yayınları, 2007
- İÇEL, Kayıhan. **Kitle Haberleşme Hukuku**. İstanbul: Beta Basım,1998
- İREM, Nazım. "Bir Değişim Siyaseti Olarak Türkiye’de Cumhuriyetçi Muhafazakârlık". **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5.Cilt Muhafazakârlık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006
- JACOBS, Jason. (Glen Creeber – Ed.) "Hospital Drama" **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007
- JEANNENEY, Jean-Noël. **Başlangıcından Günümüze Medya Tarihi**. (Çev. Esra Atuk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009
- KARASAR, Niyazi. **Araştırmalarda Rapor Hazırlama**. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım,1998
- KEJANLIOĞLU, Beybin (Der. Beybin Kejanlıoğlu). "Yayıncılıkta Düzenleyici Kurullar ve RTÜK".**Medya Politikaları**. Ankara: İmge Kitabevi, 2001
- KILAVUZ, Hasan. **Hortum Düzeni (Siyasetçi-işadami-bürokrat üçgeninde Türkiye’de yakın dönem yolsuzlukların kısa tarihi)**. Güncel Yayıncılık: İstanbul, 2007
- KIRIMLI, Umut. "Türkiye’de Gayrı-resmi ve Popüler Milliyetçilik". **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003
- KOÇAK, Cemil. "Kemalist Milliyetçiliğin Bulanık Suları". **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4.Cilt Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003

- KONGAR, Emre. **12 Eylül Kültürü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995
- \_\_\_\_\_. **21.Yüzyılda Türkiye (2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı)**. İstanbul: Remzi Kitabevi,2010
- KURT, Abdurrahman. “Dünden Bugüne Türk Ailesi.” **Dünden Bugüne Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**. Ankara: Nova Basın-Yayın Dağıtım, 2006
- KURTOĞLU, Zerrin. “Türkiye’de İslamcılık Düşüncesi ve Siyaset”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 6.Cilt İslamcılık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005
- KUZU, Hüseyin. (Der.Süleymâ Murat Dinçer.). “Sinemada Kurumlaşma, Tarihi Yazan Gizli Eller ve Zayıf Halka”. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Ankara: Doruk Yayımcılık, 1996
- KÜÇÜK, Murat. “Türkiye’de Sol Düşünce ve Aleviler”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 8.Cilt Sol**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007
- KÜRKCÜ, Ertuğrul. “Türkiye Sosyalist Hareketine Silahlı Mücadelenin Girişi”. **Türkiye’de Siyasi Düşünce 8.Cilt Sol**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007
- KÜTAY Kayapınar. (Der.Nesrin Tan Akbulut – Elif Eda Balkaş). “Türkiye’de Sayısal Platform Yayıncılığı ve Digitürk Beklentiler ve Sorunlar”. **Medya Mercek Altında**. İstanbul: Beta Basım, 2006
- LACEY, Nick. **Image and Representation Key Concepts in Media Studies**. New York: Palgrave, 1998
- LAÇİNER, Ömer. “Kopuş Düşüncesi: 1960’lı Dönem Bir Kop(ama)ma mıdır?”. **Türkiye’de Siyasi Düşünce 8.Cilt Sol**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007
- LAÇİNER, Sedat. **Türkler ve Ermeniler Bir Uluslararası İlişkiler Çalışması**. Ankara: USAK Yayınları, 2005
- LULL, James. **Medya İletişim Kültürü**. (Çev: Nazife Güngör). Ankara: Vadi Yayınları, 2001
- MCCARTHY, Anna (Glen Creeber – Ed.) “Studying Soap Opera” **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007
- MCQUİAL, Denis. **McQuail’s Mass Communication Theory**. London: Sage Publications, 2005
- MERT, Nuray. “Türkiye İslâmıcılığına Tarihsel Bir Bakış”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 6.Cilt İslâmıcılık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005

MİLLER, Toby. (Glen Creeber – Ed.) “The Action Series” **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007

MORGİL, Orhan. (Bahaeddin Yediyıldız – Ed.) **Atatürk’ten Günümüze Türkiye Ekonomisi**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılapları Enstitüsü, 2002

MUTLU, Erol. **Televizyon ve Toplum**. Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, 1999

\_\_\_\_\_. **Televizyonu Anlamak**. Ankara: Ayraç Kitabevi, 2008

NELSON, Robin (Glen Creeber – Ed.) “Studying Television Drama” **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007

ONARAN, Alim Şerif. **Türk Sineması 1. Cilt**. Ankara: Kitle Yayınları, 1994

ORAN, Baskın. (Ed.) **Türk Dış Politikası (Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar) Cilt:II**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003

ÖYMEN, Onur. **Ulusal Çıkarlar Küreselleşme Çağında Ulus-Devleti Korumak**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005

ÖZDEMİR, Hikmet. (Yay.Yön. Sina Akşin) **Türkiye Tarihi 4 (Çağdaş Türkiye 1908–1980)**. İstanbul: Cem Yayınevi, 2002

ÖZER, İnan. “Türkiye’de Kent, Kentleşme ve Kentsel Değişim.” **Dünden Bugüne Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**. Ankara: Nova Basın-Yayın Dağıtım, 2006

ÖZÖN, Nijat. **Karagöz’den Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları. 1. Cilt**. Ankara: Kitle Yayınları, 1995

\_\_\_\_\_. **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000

PAGE, Adrian. (Glen Creeber – Ed.) “Postmodern Drama” **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007

PİTKİN, Hanna Fenichel. **The Concept of Representation**. Los Angeles: University of California Press, 1972

POTTER, W. James. **Media Literacy**. Sage Publications, 2008

PÖSTEKİ, Nigar. (Der.Nesrin Tan Akbulut – Elif Eda Balkaş) “Yeşilçam Sineması’ndan Beyaz Cam Sineması Dizilere ve 1960’lardan 2000’lere Acı Hayat” **Medya Mercek Altında**. İstanbul: Beta Yayın Dağıtım, 2006



SAYILGAN, Şevket. (Der.Can Bilgili – Nesrin Tan Akbulut). “Küreselleşme Sürecinde Türkiye’de Yabancı Sermayenin Medyaya Girişi”. **Medya Eleştirileri 2008 Küreselleştirme Makinesi: Medya**. İstanbul: Beta Basım Yayım, 2008

SERİM, Ömer. **Türk Televizyon Tarihi 1952-2002**. İstanbul: Epsilon Yayınları, 2007

SHOLLE, David J. (Der.-Çev:Mehmet Küçük). “Eleştirel Çalışmalar: İdeoloji Teorisinden İktidar/Bilgiye.” **Medya İktidar İdeoloji**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları,1999

SREBERNY, Annabelle. (James Curran-Michael Gurevitch – Ed. ) “The Global and The Local in International Communications.” **Mass Media and Society**. New York: Arnold Publishers, 2000

ŞEN, Ş.Furkan. **Globalleşme Sürecinde Milliyetçilik Trendleri ve Ulus Devlet**. Yargı Kitabevi, 2004

TANÖR, Bülent. **Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000

TEKELİOĞLU, Orhan. **Pop Yazılar: Varoşlardan Merkeze Yürüyen Halk Zevki**. İstanbul: Telos Yayıncılık, 2006

TEKİNALP, Şermin. **Camera Obscura’dan Synopticon’a Radyo ve Televizyon**. İstanbul: Der Yayınları, 2003

TUFTE, Thomas. (Glen Creeber – Ed.) “The Telenovela” **The Television Genre Book**. Palgrave Macmillan, 2007

TUNALI, Dilek. **Batı’dan Doğu’ya Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram (Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı’na Bakış)**. Ankara: Aşina Kitaplar, 2006

TURAN, Şerafettin. **Türk Devrim Tarihi 3. Kitap Yeni Türkiye’nin Oluşumu**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995

TÜRKDOĞAN, Orhan. **Osmanlıdan Günümüze Türk Toplum Yapısı**. İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2002

ÜNÜVAR, Kerem. “Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu (1970-1971)”. **Türkiye’de Siyasi Düşünce 8.Cilt Sol**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007

SONER Yağlı. (Der: Selda İçin Akçalı).“Gündelik Hayatımızda Akıl Tutulması: Medya Uygulamalarında Tüketim İdeolojisinin İzlerini Sürmek”.

**Gündelik Hayat ve Medya.** Ankara: Babil Yayıncılık, 2006

VAN de Berg, LEAH R. ve dğ. **Critical Approaches to Television.** New York: Houghton Mifflin Compnay, 2004

VAN Dijk, TEUN A. (Der&Çev: Mehmet Küçük). “Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları”. **Medya İktidar İdeoloji.** Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999

YAZICI, Ali Nihat. **Kamu Yayın Kurumları ve Yeniden Yapılanma.** Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, 1999

YEĞEN, Mesut. **Devlet Söyleminde Kürt Sorunu.** İstanbul: İletişim Yayınları, 1999

YENGİN, Hülya. **Ekranın Büyüsü Batıda Değişen Televizyon Yayıncılığının Boyutları ve Türkiye’de Özel Televizyonlar.** İstanbul: Der Yayınevi, 1994

YILMAZ, Mustafa. “Tarihi Süreçte Türkiye’de Siyaset ve Demokrasi.” **Dünden Bugüne Türkiye’nin Toplumsal Yapısı. Dünden Bugüne Türkiye’nin Toplumsal Yapısı.** Ankara: Nova Basın-Yayın Dağıtım, 2006

YILMAZ, Nuh. “İslamcılık, AKP, Siyaset”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 6.Cilt İslamcılık.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2005

YÖRÜKOĞLU, Atalay. **Değişen Toplumda Aile ve Çocuk.** Ankara: Özgür Yayınları, 2000

## MAKALELER

ALTINTAŞ, Hakan. “Türk Siyasal Sisteminde Siyasal Partiler ve Kentleşmenin Kutuplaşma Sürecine Etkileri” **Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi** Sayı: 5, 2003

AYDIN, Üzeyir. “Bilgi Çağında Türkiye Ekonomisi’nin Dışsal ve İçsel Dinamikleri”, **Doğumunun 125. Yılında Türkiye’nin Önemi Uludağ Üniversitesi II. Ulusal Genç Bilim İnsanları Sempozyumu.** Bursa: Uludağ Üniversitesi Rektörlüğü Kültür Sanat Kurulu Yayınları No:12, 2006

BİNARK, Mutlu. “How Come is The Soap Opera an Important Cultural Phenomenon?”, **Yıllık 93.** Ankara. 123-135, 1994

ÇELENK, Sevilay. “Türkiye’de Televizyon Programcılığının Gelişimi ve Genel Eğilimleri”, **Yıllık 1999**. Ankara. Özel Sayı (“Sinema ve Televizyon”): 305-334, 2001

ÇETİN, Zeynep. “Soap Operaların Doğuşu, Tarihsel Gelişimi ve Başarı Nedenleri”, **Marmara İletişim Dergisi**. İstanbul. 6: 143-170, Nisan 1994

ÇOBAN, Barış. “Televizyon ve Tektipleşme”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. İstanbul. Cilt 1: 687-700, 2002

DİCKASON, Renée. “The Popular on British Television: Global Perspectives, National Priorities, Local Preferences”. **Culture, Language and Representation**. Vol. VIII, 2010, s.64

DÖNMEZ, Emrah. “Yapımcım Bana Yastık Al”. **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:3, Ocak 2008

ERCİYES, Cem. “Televizyonda Yerli Sinema”. **Milliyet Sanat**. Sayı:578. 2007

ERDOĞAN, İrfan. “Televizyon Reklamlarında Gündelik Hayatın Temsili”. **Bilim ve Ütopya Dergisi**. Sayı: 179:3, Mayıs 2009

FIŞEK, Güler Okman. “Gelenekten Değişime: Türkiye’de Aile ve Ergenler”. **İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri Adolesan Sağlığı Sempozyum Dizisi** No:43, 2005

GÜRSON, Meltem. (Der.) “Radyo ve Televizyon Yayınlarında Türkçe’nin Kullanımı”. **RTÜK İletişim**. Ankara: 29: Mayıs-Haziran 2002

HATTATOĞLU, Dilek. “Yoksulluk Ötrüsünün Arkasında: Bazı Kavramlaştırma Sorunlarına Dair”. **Eğitim Bilim Toplum**. Ankara: Eğitim-Sen Yayınları Cilt:5, Sayı 18 Bahar 2007

IRMAK, Coşkun. “Öyle Bir Geçti Zaman ki...” (Röp: Engin Önen). **Egeden Dergisi**. Ege Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları, Yıl:3 Sayı:7, Kış 2011

İNAL, Ayşe. “Televizyon, Tür ve Temsil”, **Yıllık 1999**. Ankara. Özel Sayı (“Sinema ve Televizyon”): 255-286, 1999

KABADAYI, Lale. “Televizyon Dizilerinde Estetik Anlayış.” **Egeden Dergisi**. Ege Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları:37, Kış 2011

KAPLANOĞLU, Semih. “Sinema Giderek Televizyonlaşıyor”. **Sine-Sen’in Sesi**. Aralık 2007

KARADAĞ, Ahmet. “Demokratikleşme Sürecinde Zor Zamanlar ve Basın”, **Medya ve Siyaset (Uluslar arası Sempozyumu)**. İzmir:Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları:1: 150-160, 15-17 Kasım 2007

KELEŞOĞLU, Utku. “Takım Sözleşmesine Evet”. **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:2, Aralık 2007

\_\_\_\_\_. “Çalışma Süreleri”. **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:3, Ocak 2008

KESKİN, Ahmet. “90 Dakika mı, Kölelik mi Yahut İnsanlık Dışı Yaşama Mahkumiyet mi?” **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:5, Nisan 2008

ÖZDEMİR, Erkan. “Cumhuriyetin 100. Yılına Doğru Değişen Dünyada Sosyoekonomik Açından Türkiye’nin Durumu ve İzleyebileceği Stratejiler”, **Değişen Dünyada Türkiye’nin Önemi (Uludağ Üniversitesi 1. Ulusal Genç Bilim Adamları Sempozyumu Bildirileri)**. Bursa: Uludağ Üniversitesi Rektörlüğü Kültür Sanat Kurulu Yayınları:7 : 385-404, 6-7 Mayıs 2004

ÖZEL, Yusuf. “Temel Ekonomik ve Sosyal Göstergeler Işığında Türkiye Ekonomisi (2002-2006 Dönemi)” **Uludağ Doğumunun 125. Yılında Türkiye’nin Önemi Uludağ Üniversitesi II. Genç Bilim İnsanları Sempozyumu**. Bursa: Uludağ Üniversitesi Rektörlüğü Kültür Sanat Kurulu Yayınları No:12, 2006

SATA, Özer. “Televizyonun En Garip Dönemindeyiz.” **MediCat Dergisi**. Sayı: 195, Nisan 2011, s.47

ŞATAF, Ceyda. “1980 Sonrasında Gelir Dağılımı Sorununda Vergilerin Yeri”, **Uludağ Doğumunun 125. Yılında Türkiye’nin Önemi Uludağ Üniversitesi II. Ulusal Genç Bilim İnsanları Sempozyumu**. Bursa: Uludağ Üniversitesi Rektörlüğü Kültür Sanat Kurulu Yayınları No:12, 2006

ŞENÖZLÜ, Vildan Özlem. “Annem Dizisinin Setinden” (Röp.) **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:3, Ocak 2008

ŞENTÜRK, Rıdvan. “Televizyon ve Magazin Kültürü”. **Selçuk İletişim**.Konya: 6: 174-190, Ocak 2010

TARANÇ, Ragıp. “İletişim Estetiği”, **Medya ve Kültür (1. Uluslararası İletişim Sempozyumu Bildirileri)**. Ankara: İletişim Dergisi Yayınları 1: 349-360, 3-5 Mayıs 2000

TAŞÇIYAN, Alin. “Önce Sinema Vardı.” **Milliyet Sanat**. Sayı:578. 2007

TULUM, Fatma. “Neden Dizilerde Bile Kadın Olmak Zor”. **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:4, Şubat-Mart 2008

TÜYLÜOĞLU, Esra. “Eyvah Reytingler Düştü”. **Sine-Sen’in Sesi**. Sayı:2, Aralık 2007

YILMAZ, Yalçın. “Kültürel Etkileşim ve Toplumsal Değişimde Televizyonun Etkileri”, **İletişim Fakültesi Dergisi**. İstanbul. 2: 65-83, 2001/1

## ONLINE MAKALELER

AKPINAR, Alişan. “**Türkiye’de Neler Oluyor: Bir Basitleştirme Denemesi**”  
(<http://www.bgst.org/keab/aa20070518.asp>) (E.T:16.10.2008)

AKSOY, Mustafa. “**Türk Kültüründe Alevilik**”.  
(<http://www.insanbilimleri.com/ojs/index.php/uib/article/view/84/82>) (E.T: 06.06.2009)

ATAÖV, Anlı – Osmay, Sevin. “**Türkiye’de Kentsel Dönüşüme Yöntemsel Bir Yaklaşım.**”  
([http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2007/cilt24/sayi\\_2/57-82.pdf](http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2007/cilt24/sayi_2/57-82.pdf)) (E.T:14.05.2008)

AVCI, Nazmi. “Yükselen Bir Değer (!) Olarak Yoksulluk ve Türkiye”  
**Yoksulluk Sempozyumu Kitabı**. (<http://www.deyam.org/>)

AYDIN , Erdoğan. “**MHP, Hayaller ve Gerçek**”  
([http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=2580&tarikh=19/07/2008&ek\\_tarihi=YOK](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=2580&tarikh=19/07/2008&ek_tarihi=YOK)) (E.T:05.12.2006)

BALİ, Rıfat. “**80’li ve 90’lı Yılların Mirası**”.  
([http://www.rifatbali.com/images/stories/dokumanlar/80li\\_ve90li\\_yillarin\\_mirasi.pdf](http://www.rifatbali.com/images/stories/dokumanlar/80li_ve90li_yillarin_mirasi.pdf))  
(E.T: 19.03.2008)

\_\_\_\_\_. “**Piyasalar veya hayatın gerçekleri...**” (E.T:19.03.2008)  
([http://www.uzaklar.net/html/\\_piyasalar\\_veya\\_hayatin\\_gerc.html](http://www.uzaklar.net/html/_piyasalar_veya_hayatin_gerc.html))

(Yazarı Belirtilmemiş) “**Banker Skandalı ve Özal’ın Önlenemeyen Yükselişi**.  
(<http://www.madworm.net/tarih/banker-skandali-ve-ozal-118374.htm>)  
(E.T:19.03.2008)

BOZARSLAN, Hamit. “**Ortadoğu ve Türkiye’de ‘Millî Din’ İslâm ve İslâmcılık**”

(<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyaziyazdir.aspx?dyid=2739>)

(E.T: 08.10.2008)

AHMET Civanoglu. “**Her Dönemde Yakın Tehlike: Faşizm.**”

(<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=467>) (E.T:16.10.2008)

ÇİĞDEM, Ahmet. “**Muhafakar Demokrasi, Kıbrıs ve AKP**”

(<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyaziyazdir.aspx?dyid=640>)

DEMİRLER, Derya. “**Milliyetçilik Nasıl Bir Çimento?**”

(<http://www.bgst.org/keab/dd20070623.asp>) (E.T:16.10.2008)

GÜMÜŞ, Adnan. “**Yahudi ve Ermeni Düşmanlığı**”.

([http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=2795](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=2795)) (E.T:03.05.2009)

YILMAZ Gündüz. “**Türkiye’de Yoksullukla Mücadele Üzerine Bir İnceleme**”

(<http://www.e-sosder.com/dergi/1534-55.pdf>) (E.T:18.04.2008)

GÜRPINAR, Doğan. “**Kızılçama Koalisyonu, Ulusalçılık, Milliyetçilik ve Merkezçilik**”

([http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=5479](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5479)) (E.T:05.12.2006)

KAHRAMAN, Hasan Bülent. “**Birleşerek Ayrışmak**”

([http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=6020](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6020)) (E.T: 03.05.2009)

KALE, Nesrin. “**İnsan Hakları Bağlamında Yoksulluk**” **Yoksulluk Sempozyumu Kitabı.** (<http://www.deyam.org/>)

KILIÇBAY, Mehmet Ali. “**Dilsiz Demokrasi**”

(<http://www.yeniaktuel.com.tr/yaz48-210004-106,99@2100.html>) (E.T: 04.05.2009)

KIZIL, Çağhan. “**Ulus Devlet ve Milliyetçilik**”

(<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=314>) (E.T:16.10.2008)

EMRE Kongar. “**Kamuda Rüşvetin Toplumsal Nedenleri**”.

([www.kongar.org/makaleler](http://www.kongar.org/makaleler)) (E.T:22.03.2008)

KÖKER, Levent. “**Resmî İdeoloji ve Türkiye’de Demokratikleşememe Sorunu.**” (<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyaziyazdir.aspx?dyid=2345>)

(E.T: 17.11.2009)

KUM, Hakan. “**1980 Sonrası Türkiye Ekonomisindeki Başlıca Gelişmeler**”

(<http://iibf.erciyes.edu.tr/akademik/kum/turkeko.htm>) (E.T.18.03.2008)

KUŞTEPELİ, Yeşim – Halaç, Umut. “**Türkiye’de Genel Gelir Dağılımının Analizi ve İyileştirilmesi**” (E.T: 18.04.2008)

(<http://www.deu.edu.tr/userweb/yesim.kustepeli/dosyalar/gelir-sbe.pdf>)

SÖNMEZ, Mustafa. “**Dağılamayan Gelir**”.

(<http://www.tusiad.org/yayin/gorus/49/12.pdf>) (E.T:18.04.2008)

\_\_\_\_\_. “**Türkiye’de Kutuplaşma**”.

(<http://www.turnusol.biz/public/makale.aspx?id=33&pid=4&makale=T%C3%BCrkiye>) (E.T: 03.05.2009)

ÖZAKTAŞ, Hakan. “**Türkiye’de Milliyetçilik Nasıl Güç Kazanıyor?**”

(<http://www.kibrisyazilari.org/yazi/turkiyede-milliyetcilik-nasil-guc-kazaniyor>)

(E.T:20.10.2008)

TÜRKDOĞAN, Orhan. “Türk Toplumunda Yoksulluk Kültürü”. **Yoksulluk Sempozyumu Kitabı**. (<http://www.deyam.org/>)

YAŞLI, Fatih. “**Yükselen Milliyetçilik: Eksik Parça Tamamlanıyor mu?**”

(<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=24>) (E.T:20.10.2008)

(Yazarı Belirtilmemiş). “**1923’den Günümüze Türkiye Ekonomisi**”

(<http://www.dtm.gov.tr/dtmadmin/upload/EAD/KonjokturIzlemeDb/Trkekon.doc>)

(E.T:18.03.2008)

## TEZLER

ÇİMEN, Abdülhalik. **Kuruluşundan Günümüze Özel Televizyonlarda Türk Dizi-Drama Senaryoları**. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı, İstanbul, 2000

DEMİRAY, Emine. **Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile**. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir, 1993

EŞTÜRK, Özlem. **Türkiye’de Liberalizm:1983-1989 Turgut Özal Dönemi Örneği.** (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Mustafa Kemal Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Hatay, 2006

GÜNGÖR, Arif Can. **Türk Sinemasının Yerli Dizilere Etkisi ve Seyirci İlişkisi.** (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı Sinema-TV Programı, İstanbul, 2007

KARSLI, Bahset. **Medyadaki Reality Show ve Kadın Programlarının Türk Aile Yapısına Etkisi.** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Erzurum, 2006

KOÇER, Sevim. **Örgütsel Alanın Dönüşümü ve Örgüt Yapılarına Etkisi: Türkiye’de Televizyon İşletmeleri.** (Yayınlanmamış doktora tezi) Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı Yönetim ve Organizasyon Programı, Kocaeli, 2009

KOTAMAN, Aslı. **Zihinsel Koleksiyonlar Yeşilçam’dan Yerli Dramalara.** (Yayınlanmamış doktora tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo-TV Bilim Dalı, İstanbul, 2007

KULA, Nesrin. **Türkiye’de Kadın İzleyicilerin Soap Operaları İzleme Nedenleri.** (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon- Sinema Anabilim Dalı, İzmir, 2000

ÖNAL, Hülya. **Çokperspektifli Eleştirel Kuramsal Açıdan Türkiye’de Yerli Diziler.** (Yayınlanmamış doktora tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anasanat Dalı, İzmir, 1999

TARANÇ, Ragıp. **Televizyon Dizi Filmlerinin Estetik Sorunları.** (Yayınlanmamış doktora tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Televizyon Anabilim Dalı, İzmir, 1991

TARI, Meltem. **Yozlaşmanın Ekonomik Etkileri Türkiye Üzerine Değerlendirmeler.** (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Anabilim Dalı, Kocaeli, 2006



ÜNAL, Yörükhan. **Tüketim Toplumuna Geçişte Televizyonun Sosyo-ekonomik Rolü.** (Yayınlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema TV Anasanat Dalı, İzmir, 2009

YILDIRAN ÖNK, Ürün. **1990'dan Günümüze Türk Televizyonlarında Irak Savaşı'nın Estetik ve İdeolojik Sunumu.** (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Televizyon Anabilim Dalı, İzmir, 2004

### **WEB ADRESLERİ**

[www.agbnielsen.com](http://www.agbnielsen.com)

[www.arsiv.ntvmsnbc.com](http://www.arsiv.ntvmsnbc.com)

[www.bbp.org.tr](http://www.bbp.org.tr)

[www.beyazgelincik.net](http://www.beyazgelincik.net)

[www.biristanbulmasali.com](http://www.biristanbulmasali.com)

[www.cemberimdeguloya.com](http://www.cemberimdeguloya.com)

[www.dictionary.reference.com](http://www.dictionary.reference.com)

[www.dizifilm.com](http://www.dizifilm.com)

[www.diziler.com](http://www.diziler.com)

[www.elvedarumeli.com](http://www.elvedarumeli.com)

[www.encyclopedia.com](http://www.encyclopedia.com)

[www.ensonhaber.com](http://www.ensonhaber.com)

[www.erlerfilm.com.tr](http://www.erlerfilm.com.tr)

[www.guerrillapromos.com](http://www.guerrillapromos.com)

[www.habervitrini.com](http://www.habervitrini.com)

[www.haberpan.com](http://www.haberpan.com)

[www.haber.gazetevatan.com](http://www.haber.gazetevatan.com)

[www.haber.mynet.com](http://www.haber.mynet.com)

[www.hatirlasevgili.org](http://www.hatirlasevgili.org)

[www.hurriyetkampus.com](http://www.hurriyetkampus.com)

[www.hurriyet.com.tr](http://www.hurriyet.com.tr)

[www.izafet.com](http://www.izafet.com)  
[www.kirikkanatlar.net](http://www.kirikkanatlar.net)  
[www.ldoceonline.com](http://www.ldoceonline.com)  
[www.magazinsohbet.com](http://www.magazinsohbet.com)  
[www.medyafaresi.com](http://www.medyafaresi.com)  
[www.mhp.org.tr](http://www.mhp.org.tr)  
[www.milliyet.com.tr](http://www.milliyet.com.tr)  
[www.ntvmsnbc.com](http://www.ntvmsnbc.com)  
[www.onmediaweekly.com](http://www.onmediaweekly.com)  
[www.radikal.com.tr](http://www.radikal.com.tr)  
[www.reklammax.com](http://www.reklammax.com)  
[www.rtuk.gov.tr](http://www.rtuk.gov.tr)  
[www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com)  
[www.social-engineering.eu](http://www.social-engineering.eu)  
[www.sozlerinsoyagaci.com](http://www.sozlerinsoyagaci.com)  
[www.stargazete.com](http://www.stargazete.com)  
[www.stargazete.com](http://www.stargazete.com)  
[www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)  
[www.trt.net.tr](http://www.trt.net.tr)  
[www.tr.wikipedia.org](http://www.tr.wikipedia.org)  
[www.tuik.gov.tr](http://www.tuik.gov.tr)  
[www.tdkterim.gov.tr](http://www.tdkterim.gov.tr)  
[www.tumgazeteler.com](http://www.tumgazeteler.com)  
[www.ulkuocaklari.org.tr](http://www.ulkuocaklari.org.tr)  
[www.yedincisanat.blogcu.com](http://www.yedincisanat.blogcu.com)  
[www.yucezerey.com](http://www.yucezerey.com)

## **KAYNAK KİŞİLER**

AKÇAY, Deniz –Senarist– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İstanbul, 16.5.2007).

AKVARDAR, Taner. Yönetmen– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İzmir, 11.5.2007)

ATUKMAN, Uğur. –Genel Koordinatör (Pastel Yapım)– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İstanbul, 29.4.2008)

AYTUĞ, Yüksel. –Televizyon Eleştirmeni– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İstanbul, 15.5.2007)

BURHAN, Ümmü. –Yönetmen– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İstanbul, 14.5.2007)

CELEN, Sadullah. –Yönetmen– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İstanbul, 17.5.2007)

ÇAKMAKÇI, Aytakin. –Görüntü Yönetmeni– Yaşar Üniversitesi. Söyleşi ve Işık Atölyesi Çalışması, İzmir, 2-3 Mayıs 2011

ÇİÇEK, Murat. –Genel Koordinatör (Avşar Film)– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İstanbul, 28.4.2008)

ESENBOĞA, Nursan. Nursan Esenboğa. –Yönetmen– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İstanbul, 18.5.2007)

KAYA, Hasan Can. –Yapım Koordinatörü (Asis Yapım)– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İstanbul, 29.4.2008)

SABANCI, Kudret. –Yönetmen– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İstanbul, 17.5.2007)

TURGUT, Faruk. –Yapımcı (Gold Film)– “2000 Sonrası Yerli Diziler” konulu görüşme (İstanbul, 17.5.2007)

## **DİĞER**

**Aile Yapısı Araştırması, 2006.** Ankara: TÜİK Matbaası, 2006

Milliyet Televizyon Dergisi Sayı:16-298

**NTV 10 Yıl-** 1996’dan 2006’ya Türkiye ve Dünyada Fotoğraflarla On Yıl - Almanak

İSMMM Basın Bülteni. “**1 Milyar TL’lik Dizi Ekonomisi.**” Sayı: 2008/18, 4 Ekim 2008

İSMMMO Basın Bülteni. “**Dizi Sektörü %30 küçüldü.**” Sayı: 14, 11 Temmuz 2010

**Human Development Report 2009.** (E.T: 15.09.2010)

([http://hdr.undp.org/en/media/HDR\\_2009\\_EN\\_Summary.pdf](http://hdr.undp.org/en/media/HDR_2009_EN_Summary.pdf))

**Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması (RTÜK) 2006**

**Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması-2 (RTÜK) 2009**

**Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması.** Ankara, Ocak 2009

TOPRAK, Binnaz ve dğ. **Türkiye’de Farklı Olmak Din ve Muhafazakarlık Ekseninde Ötekileştirilenler** (E.T: 21.06.2011)

([http://w10.gazetevatan.com/pics/Turkiyede\\_farkli\\_olmak.pdf](http://w10.gazetevatan.com/pics/Turkiyede_farkli_olmak.pdf))

Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni, “**Evlenme ve Boşanma İstatistikleri, 2008**” Sayı: 110, 26 Haziran 2009

Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni. “**Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Nüfus Sayımı Sonuçları, 2009**” Sayı: 15, 25 Ocak 2010

Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni. “**Hanehalkı İşgücü Araştırması 2010 Haziran Dönemi Sonuçları (Mayıs, Haziran, Temmuz 2010)**” Sayı: 160, 15 Eylül 2010.

YERLİKAYA, Simla. “Dizilerin Matematiği”. **Pazar Hürriyet.** 20.01.2008

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad, Soyad:** Ürün YILDIRAN ÖNK

**Doğum Yeri ve Yılı:** ANKARA / 1980

**Yabancı Dil:** İngilizce / Almanca

**Yüksek Lisans:** 2004, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,  
Sinema TV Anabilim Dalı

**Lisans:** 2002, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema  
Bölümü

**Lise:** 1998, TED Ankara Koleji

**İş tecrübesi:** 2007- , Yaşar Üniversitesi, İletişim Fakültesi,  
Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü (Öğretim Görevlisi)

### Yayımları:

- YILDIRAN ÖNK, Ürün. “*Baudrillard Perspektifinden Bir Kitle İletişim Ve Sanat Aracı Olarak Simülasyon Evreninde Televizyon*”, Selçuk İletişim: Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Ocak 2009 Cilt:5 Sayı:4 Sf: 201-218
- YILDIRAN ÖNK, Ürün. “*Erotik Sinema*” , Sinemasal: Dokuz Eylül Yayınları, Ocak-Şubat-Mart 2006 Sayı:14 Sf: 87-10

