

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO - TELEVİZYON BİLİM DALI

**1990'LARDAN 2000'LERE TÜRK TELEVİZYON
DİZİLERİNDE DEĞİŞEN SUÇLU TEMSİLLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Kıvanç EKŞİOĞLU

İstanbul, 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO - TELEVİZYON BİLİM DALI

**1990'LARDAN 2000'LERE TÜRK TELEVİZYON
DİZİLERİNDE DEĞİŞEN SUÇLU TEMSİLLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Kıvanç EKŞİOĞLU

Danışman:

PROF. DR. YUSUF DEVRAN

İstanbul, 2020

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	:
Anabilim Dalı	: Radyo, Televizyon Ve Sinema
Programı	: Radyo Ve Televizyon
Tez Danışmanı	:
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans - 2020
Anahtar Kelimeler	: Televizyon, Televizyon Dizisi, Drama, Suç, Suçlu Temsilleri, Karakter Analizi

ÖZET

1990'LARDAN 2000'LERE TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE DEĞİŞEN SUÇLU TEMSİLLERİ

Bu araştırma, Türk Televizyon Dizileri'nde canlandırılan suçlu karakterlerinin 2000'ler sonrası tasarlanma ve algılanma süreçlerinin geçirdiği değişimi konu alır. Bu değişimle işaret edilen, karakterlerin ilk Türk televizyon dizilerinde ortaya konan kötü özelliklerinin yanı sıra, 2000 sonrası örneklerde iyi metaforların karaktere yüklenmesiyle oluşan olumlu imajdır. Türkiye'de televizyon yayıncılığı ilk olarak 1968 yılında TRT aracılığı ile başlamış olup ilk TV dizisi Kaynanalar, 1974 yılında çekilmiştir. O dönem içerisinde çok sevilen Kaynanalar dizisini, yine TRT eliyle yapılan onlarca dizi takip etmiştir. 1990 yılında Star TV'nin yayın hayatına başlamasıyla birçok özel kanal kurulmuş, Türkiye'de tek kanallı dönem sona ermiştir. Türk televizyonlarının en parlak dönemini yaşadığı bu yıllarda pek çok farklı içerik üretilmiştir. Bu içeriklerden en fazla rağbet gören tür ise Televizyon Dizileri olmuştur. Günümüze kadar hemen her konuyu ele alan dizi sektörü, Türk sinema tarihinin kilometre taşı olan Yeşilçam Sineması'ndan beslenmiştir. Yeşilçam dramasıyla televizyon dizisi dramaları çok büyük benzerlikler içermektedir. İyi-kötü, zengin-fakir zıtlıkları her zaman izlenebilirlik konusunda başarılı olmuşlardır. Bu iyi-kötü çatışmasının en belirgin örnekleri ise dizilerdeki suçlu karakterleri üzerinden görünür kılınmıştır. 90'lı yıllardaki Türk dizilerinde ortaya konan, kaynağını Yeşilçam'dan alan tek tiplendirilmiş, kötücül suçlu temsillerinin, bilgi teknolojilerinin yaygınlaştığı ve enformasyonun dolaşımının üst seviyede olduğu 2000'li yıllara gelindiğinde, iyi özelliklerle donatılarak dengeli, sempatik, bilge, babacan karakterlere dönüştürülmeleri bu tezin önemini ve özetini oluşturmaktadır. Bu çalışmada Göstergebilim ile Söylem Analizi araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Bu çalışmada kullanılacak olan bir diğer araştırma yöntemi ise örnekleme alınan dizileri izleyenlerden oluşturulacak 12 kişilik 2 grupta odak grup görüşmesi gerçekleştirilmiştir. Ayrıca televizyon dizileri konusunda uzman kabul edilen ve yönetmen, yapımcı ve senaristlerden oluşan 5 kişi ile de bire bir mülakat yapılmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname :
Field :
Programme :
Supervisor :
Degree Awarded and Date : Master-2020
Keywords : Television, Television Series, Drama, Crime, Criminal Representations, Character Analysis.

ABSTRACT

CHANGING REPRESENTATIONS IN TURKISH TELEVISION SERIES FROM THE 1990S TO THE 2000S

This research focuses on the change in design and perception processes of the criminal characters portrayed in Turkish TV Series after 2000s. This change is pointed out by the characters' bad features revealed in the first Turkish television series, as well as the positive image in post-2000 examples formed by attributing good metaphors to characters. Television broadcasting in Turkey first started in 1968 through TRT and the first TV series *Kaynanalar* was shot in 1974. During that period, everyone's favourite *Kaynanalar* was followed by dozens of TV series. As Star TV began broadcasting in 1990, several private channels were founded and single-channel era has ended in Turkey. A wide variety of content was produced during these years when the golden age of Turkish TV enjoyed its peak. The most popular genre of these content was Television Series. The series sector, which has covered almost every subject up to the present day, has been fed from *Yeşilçam* Cinema which is the milestone of Turkish cinema history. *Yeşilçam* drama and television series dramas have a lot in common. Good-bad, rich-poor contrasts have always attracted the audience. The most prominent examples of this good-bad conflict are made visible through the crime characters of TV series. The transformation of the uniformized, malicious and *Yeşilçam* originated representations of criminals in Turkish TV series in 90s into balanced, sympathetic, wise, paternal characters by the 2000s as information technologies became widespread and the circulation of data was at its high level, constitutes the importance and summary of this thesis. Another research method to be used in this study is an interview of two focus groups which consist of twelve people who are followers of sampled television series. Also, one-on-one interviews were conducted with 5 people composed of directors, producers and screenwriters who were considered as experts in television series.

ÖZET

Ülkemizde TRT'nin yayın hayatına başlaması ve yaygınlaşmasıyla birlikte hayatımıza giren televizyon, izleyicilere zaman içerisinde pek çok içerik sunmuştur. Bu içeriklerden en çok tercih edilen tür ise yerli diziler olmuştur. Bu araştırmanın evrenini de oluşturan suç dizileri türü, televizyon dizi türleri arasında toplumsal yaşama etkisi bakımından en önemli türlerdendir.

Bu araştırma, Türk televizyon dizilerinde canlandırılan suçlu karakterlerinin 2000'ler sonrası tasarlanma ve algılanma süreçlerinin geçirdiği değişimi konu almaktadır. Bu değişim, dizilerde ortaya konan suçlu temsilinin dönemler arasında geçirdiği farklılıklar, karakterlerin şiddeti özendirme ve kanıksatma biçimlerinin kıyaslanması, toplumun silah, polis, suçlu, suç gibi konulara ilişkin algısı, çocukların ve gençlerin bu kahramanlarla özdeşim kurarak şiddete yönelim gösterme eğilimleri ve dizilerin kanun dışı eylemlere meşruiyet kazandırma potansiyeli üzerinden ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Televizyon dizileri, kötü karakter, suç, izleyici.

ABSTRACT

Television, which came into our lives with the start and spread of TRT in our country, has offered many content to the audience over time. The most preferred type of these contents has been domestic TV series. The crime series, which also constitutes the universe of this research, is one of the most important types among the television series in terms of their impact on social life.

This research focuses on the change in the processes of design and perception of criminal characters in Turkish television series after 2000s. This change includes the differences in the representation of the criminal in the series between the periods, the comparison of the characters' ways of encouraging and making violence, the perception of the society regarding the subjects such as gun, police, criminal and crime, the tendency of children and young people to show violence by identifying with these heroes and the unlawful acts of the series. It is put forward over its potential to gain legitimacy.

Keywords: Television series, bad character, crime, audience.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET	1
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR	vii
GİRİŞ	1
1.1. Araştırma.....	6
1.1.1. Çalışmanın Amacı.....	6
1.1.2. Çalışmanın Önemi.....	7
1.1.3. Yöntem.....	7
1.1.3.1. Fokus Grup.....	7
1.1.3.2. Söylem Analizi	10
1.1.4. Sorular	11
1.1.5. Evren ve Örneklem	12
1.1.6. Verilerin Analizi.....	12
1.1.7. Varsayım	12
1.1.8. Sınırlılıklar	13
BİRİNCİ BÖLÜM	14
KAVRAMLAR.....	14
1.1. İyi - Kötü Kavramı.....	14
1.2. Suç Kavramı.....	19
İKİNCİ BÖLÜM.....	26
MEDYA VE TEMSİL	26
2.1. Temsillerin Anlam İnşası.....	26
2.2. Temsillerin Dramatik Yapısı ve Televizyon Dizilerindeki Önemi.....	30

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	35
TÜRK TELEVİZYONLARINDA DİZİLERİN YERİ	35
3.1. Kamu Televizyonu TRT'nin Dizilere Bakış Açısı	35
3.1.1. TRT Yayınlarının Kısa Tarihiçesi.....	35
3.1.2. TRT Dizilerinin Teması	37
3.2. Özel Televizyonların Dizilere Bakış Açısı	41
3.3. Bir Dizi Türü Olarak Suç Dizileri.....	45
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	54
SUÇ DİZİLERİNDE KÖTÜ KARAKTER TEMSİL ÖRNEKLERİ	54
4.1. İz Peşinde (TRT/1990).....	54
4.1.1. Kötü Karakter Kodları.....	54
4.1.2. Kötü Karakter Söylemleri	54
4.2. Deli Yürek (Show TV/1998)	55
4.2.1. Kötü Karakter Kodları.....	56
4.2.2. Kötü Karakter Söylemleri	56
4.3. Ezel (Show TV/2009)	58
4.3.1. Kötü Karakter Kodları.....	62
4.3.2. Kötü Karakter Söylemleri	62
4.4. Halka (TRT/2019).....	63
4.4.1. Kötü Karakter Kodları.....	65
4.4.2. Kötü Karakter Söylemleri	65
BEŞİNCİ BÖLÜM	67
SUÇ DİZİLERİNDE KÖTÜ KARAKTERLER İLE İLGİLİ DEĞERLENDİRME	67
SONUÇ	77
KAYNAKÇA	79

KISALTMALAR

No.	:Numara
S.	:Sayı
s.	:Sayfa
ss.	:Sayfadan sayfaya
TRT	:Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu



GİRİŞ

Türk televizyon dizilerinde tarihsel süreç içerisinde karakter temsilleri değişiklik göstermiştir. 1990'lı yıllarda kötü karakterler sadece kötü iken 2000'li yıllardan sonra bu kötü karakterleri ayrıca olumlu gösterecek sevimli, sempatik ve pozitif kodlar yüklenmiştir. Bu durum Türk toplumunun olumsuz eylemlerde bulunan karakterleri kendine daha yakın hissetmesine ve bireylerin suça teşvik edilmesine neden olmuştur. Suça teşvik edici olan bu fonksiyon özellikle suç dizilerindeki kötü karakter temsilleriyle ön plana çıkmaktadır.

Temsil, toplumun geneli itibariyle bir şeye ait özellikleri sunma şekli olarak kabul edilse de göstergebilime dair indirgenmiş bazı tanımları kapsamaktadır. Temsil, kodların anlamlarını sergileme ve sunma sürecidir. Bir maddenin, karakterin, olayın, durumun ya da olgunun yerini tutmak, sembolü veya işareti olmak, onun örneği şeklinde kabul edilmek; onu gösterebilmek, en belirgin özellikleriyle yansıtabilmek; onu yeniden yaratıp sunmak gibi tanımlanabilen temsil üçlü bir ilişkiye dayanmaktadır. Bu noktadan yola çıkarak temsilin anlamını şu şekilde ele alabiliriz: Bir şeyin veya bir karakterin başka bir şey veya başka biri tarafından başka birine sunumudur (Mutlu, 2004, s.278).

Stuart Hall'a göre bir temsilin olabilmesi için görsel, işitsel ve yazınsal öğelerin olması gerekmektedir. Bu öğeleri aktarabilmek adına da medya kanallarına ihtiyaç duyulmaktadır. Gazete, dergi, fotoğraf görsel ve yazınsal, radyo işitsel ve yazınsal öğelerini aktarabiliyorken televizyonlar tüm bu öğeleri aktarabilme gücüne sahiptir. Bu durum televizyonu diğer medya kanallarından ayıran en güçlü donanım olmasının yanında, hedef kitle üzerinde daha da etkili bir konuma getirmektedir (Hall, 1997, s.5).

Televizyon, günlük hayatta olup biten olayları tüm gerçekliğiyle ya da tamamen kurmaca hatta gerçek üstü olayları, hiç olmayan ve olması mümkün olmayan bir dünyada bütünleşik bir biçimde yansıtabilen önemli bir medya kanalıdır. Bireyler kendi kültürlerine, yaşam biçimlerine, alışkanlıklarına uygun mizansenleri izlerken temsiller üzerinden kendileriyle özdeşim kurmaktadır. Öte yandan bireyler, bambaşka kültürleri, yaşam biçimlerini, coğrafyaları ve toplumları içeren öğeleri televizyon aracılığı ile tanıyabilmekte, bu öğeler hakkında gözlem yapabilme imkânına sahip olabilmektedir.

Birey, özel hayatında üstlendiği görev ve sorumlulukları televizyon akışı içindeki zamanda kısmen de olsa başka karakterler aracılığıyla görme imkânına sahiptir. Burada, bireyin gerçek dünyasındaki yaşam pratikleri diğer bir bireyin kurmaca olarak canlandığı

karakterin pratikleri olarak ortaya çıkmaktadır. Bir diğer bakışla, gerçek yaşamdaki birey ve sosyal roller, ödev ve sorumluluklar televizyon mecrasında karakter/oyuncu ve roller olarak temsil edilmektedir. Televizyon ortak yaşam dünyasını görsel olarak, dramatize etme ve yorumlama özelliği ile topluma yönelik bir imgelemi meydana getirmesi sebebiyle de önem kazanmaktadır (Çelenk, 2005, s.13).

Televizyon yayınlarını düzenli bir şekilde yapmak maksadıyla 1963 senesinde TRT oluşturulmuş, 02.01.1964 senesinde yayımlanan Radyo ve Televizyon Kurumu Yasası ile yayıncılık yapma yetkisi TRT bırakılmıştır. 01.05.1964 yılında özel bir kanun ile özerk bir tüzel kişiliğe sahip şekilde oluşturulan TRT 1972 yılındaki anayasa farklılıklarıyla objektif bir kamu iktisadi kurum olarak ifade edilmiştir. Alman hükümetinin 1967 senesinde yapmış olduğu yardım ile TRT Ankara Televizyonu 31.01.1968’de deneme yayınlarına 31.12.1968 tarihinde resmi yayınlarına başlamıştır. Bu süreçte yalnızca Ankara’yla kısıtlı olan yayınlar 1972 yılından bu yana yavaş yavaş baka illere de ulaşma imkanı bulmuştur.

Türkiye’nin ilk deneme televizyon yayını 31 Ocak 1968 tarihinde Ankara’da Mithat Paşa Stüdyosunda Mahmut Tali Öngören’ in açılış sözleri ile başlamıştır. Deneme yayınları haftada üç gün 3’er saat şeklinde başlamış 1 sene sonrasında haftada 4 güne çıkarılmıştır. 1970 yılında İzmir Televizyonu, akabinde 1971 yılında İstanbul Televizyonu etkinliklerine başlamıştır. 1969 yılında astronotların Ay’a ayak basmaları ve Zeki Müren’in Ankara’da vermiş olduğu konser televizyon ekranından yansımıştır. 1973 yılında ise Türkiye Cumhuriyeti’nin 2. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü’nün taziye töreni naklen yayın yapılmıştır. 20 Temmuz 1974 tarihinde Kıbrıs Barış Harekâtını başlaması ile bütün Türkiye ve Avrupa TRT yayınları ile bilgi sahibi olmuştur. Beste Yarışması’na ve Eurovision Şarkı Yarışması’na Türkiye, ilk olarak 1975 senesinde TRT aracılığı ile katılmıştır. 1978 yılında ilk defa su altı kameraları kullanılmış, “Derinlerdeki Geçmiş” isimli belgesel renkli filmi çekilmiştir.

Türkiye’ye televizyonun gelişinin 10. yılında PTT merkezlerine kayıtlı televizyon alıcı sayısı 2 milyon 250 bine kadar erişmiştir. Ülke içerisinde verilen ve ülke dışında alınan koordinasyon, yayın, kayıt ve kurgu işlemlerini gerçekleştirebilecek kapasitede olan Eurovision bağlantı merkezi 1982’de hizmete girmiştir. Gittikçe artış gösteren yayın saatleri ile beraber ekran, 31 Aralık 1981 yılbaşı gecesinden bu sonra renklenmeye başlamıştır. 1984’de ise tamamıyla renkli yayına geçilmiştir. 1986 senesinde televizyonun 2. kanalı TRT-2 yayın dünyasına girmiştir. 1987 yılında İntelsat uydusundan kiralanan bir transperciden

TRT-1 ve TRT-2 programları uydu yöntemiyle tüm Türkiye'ye erişmiştir (<https://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx>).

TRT'nin oluşturulması ve Türkiye'de televizyonun yaygın hale gelerek önemsenmesi ile özel televizyonların oluşturulmaya başlandığı 90'lı senelere dek görünüm böyle olsa da yayıncılık bakımından 1960 senelerinin ve 1970 senelerinin önemi, TRT'nin oluşturulması ve bu kurumda meydana gelen ilerlemelerden kaynaklıdır. 1974'de İsmail Cem'in TRT'de genel müdür olması TRT tarihinde ve dizi yayıncılığında bir dönüm noktası olmuştur. Kemal Tahir'in fikirlerinden etkilenen İsmail Cem, göreve başlamasının ardından yerli yapımlara öncelik verileceği bir yayın anlayışını kabul etmiştir.

TRT için İsmail Cem dönemi, bir atılım dönemi olarak kabul edilmektedir. İlk olarak televizyonda gündüz yayınları başlamış, belgeseller, spor programları, edebiyat uyarlamaları ve yeni diziler yayınlanmıştır. Eski dönemdeki yerlileşme gayretlerine karşın dış kaynaklı yapımlar bütün yayınların yüzde 37,87'sini meydana getirmektedir.

Bu şekilde bir kamu yayıncılığı alanında 80'li seneler Türkiye'de ve bütün dünyada değişikliklere uğrandığı bir zaman şeklinde önemli bir tarihsel husustur. Basının Türkiye'de yapısına da etki eden 24 Ocak 1980 kararları ile dünya ekonomisinde uyum sağlama manasında önemli adımlar ortaya konmuştur. 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile genel seçimlerin gerçekleştirileceği 1983 senesine dek sürecek olan askeri yönetimine girmiştir.

Dünya çapında ise 190 senesinde de olduğu gibi Sovyetler Birliği ve İran'da ilerlemeler meydana gelmiş, İran'da mollalar rejimi oluşturulmuş, Sovyetler Birliği Afganistan'ı işgal etmiş, ABD'de Ronald Reagan başkan olarak tercih edilmiştir. Tüm ortaya çıkan bu olaylar silsilesi Türkiye ve dünya dalgalanmasını etkileyen ilerlemelerdir. Neoliberalizmin ilerleyişindeki lider ülkeler ABD ve İngiltere'nin uygulamış olduğu politikalar. İlk olarak Avrupa'yı, sonra bütün dünyayı etkisi altına almıştır. Kısa bir zaman içerisinde Türkiye'de bu etki kapsamına girmiştir. 12 Eylül 1980 darbesinden önce 24 Ocak kararları yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. İktisadi Neoliberalizmi kabul eden kişisel ve hazcı hayat usulünün peşinden giden, sosyal devletin herhangi bir şeklini hastalıklı kabul eden karışık bir orta sınıf meydana gelmiştir. Girilen bu yeni süreç kaçınılmaz bir şekilde yayıncılığa da etki etmiştir. Toplumsal dalgalanmalar ve bozulan ekonomik durum, sinemaya gitme alışkanlığını kaybederken toplumların televizyon izleme alışkanlığını pekiştirmiş bulunmaktadır. Bütün dünya çapında artışa sahip olan sağ ve yükselen yeni değerler Türk

televizyon, izleyicisine de etki etmiştir. Bu süreçte bilhassa ABD üretimi dizilerin yükselmeye geçmesi de bu şekilde ekonomik ve kültürel alanda illaki tesadüf olmamaktadır.

Televizyonu, medyayı meydana getiren başka türlerden daha da önemli hale getiren ve daha fazla tüketimine sebep olan unsur yapısında çoğu etkileme faktörünü bir arada bulundurmasıdır. Televizyon farklı simge ve imajların, mitlerin ve değerlerin oluşturulmasının yanında onlatın sürdürülmesinde de oldukça önemlidir. Bu kapsamda yapılmış olan çoğu çalışma (Bourdieu 1997; Kellner 1992; Burton 1995; Williams 1974) bu etkili iletişim vasıtasının, yaymış olduğu iletiler ve simgelerle, kişilerin dünya düşüncelerini şekillendirdiğini, bu kısmı ile de gündelik yaşam etkinliklerinin kişisel tutumlara, sosyal ilişkilerden toplumsal yapıya kadar etkisini her alanda hissettirdiğini ortaya koymaktadır.

Televizyon izleyicilerinin bir televizyon dizisini daha gerçek olarak anlamlandırılmasını etkileyecek bir kodlama, programın üretme aşamasında da gerçekleştirilmektedir. Kodlama kostümden dekora, kameranın kullanılış şekline, kurguya, aydınlatmaya, karakterlerin performansına ve dizideki karakterlerin kişiselliğine dek uzanmaktadır (Binark, 1994: 188). Televizyon izleyen kişilerin kendilerine gösterilen ürünlerden kolay bir şekilde etki görmesi bu gerekçelerle mümkündür. Dizilerin iletili nasıl transfer ettiğini çözümledikten sonra neyi aktardığını da gözlemlemelidir. Bütün dünya televizyonlarında dizi ve filmlerin artması ile kullandıkları motiflerde milletlerin kültürel ve tarihsel yapılarına etki etmektedir. Büyük bir alaka ile izlenmekte olan dizilerin ortak kodları ile kişilere aynı duygu ve yaşantı birliği sağlanmaktadır (Zebil, 1995: 46). Raymond Williams ise televizyonu kültürel ve olarak niteler; yani televizyon bir tarafıyla teknik bir vasıta, diğer bir yanıyla ise kültür üretim, aktarım ve tüketim ortamıdır (Mutlu, 1999: 11).

Ülkemizde TRT'nin yayın hayatına başlaması ve yaygınlaşmasıyla birlikte hayatımıza giren televizyon, izleyicilere zaman içerisinde pek çok içerik sunmuştur. Bu içeriklerden en çok tercih edilen tür ise yerli diziler olmuştur. 1974 yılında yayınlanan ve Türkiye'nin ilk yerli dizisi olan 'Kaynanalar' dizisini farklı konular, senaryolar ve temsiller takip etmiştir. 1990 yılında ilk özel TV olan 'Star TV'nin kurulmasıyla yerli dizi sayıları ve türleri çoğalmıştır. Bu araştırmanın evrenini de oluşturan suç dizileri türü, televizyon dizi türleri arasında toplumsal yaşama etkisi bakımından en önemli türlerdendir.

Bu araştırma, Türk televizyon dizilerinde canlandırılan suçlu karakterlerinin 2000'ler sonrası tasarlanma ve algılanma süreçlerinin geçirdiği değişimi konu almaktadır. Bu değişim,

dizilerde ortaya konan suçlu temsilinin dönemler arasında geçirdiği farklılıklar, karakterlerin şiddeti özendirme ve kanıksatma biçimlerinin kıyaslanması, toplumun silah, polis, suçlu, suç gibi konulara ilişkin algısı, çocukların ve gençlerin bu kahramanlarla özdeşim kurarak şiddete yönelim gösterme eğilimleri ve dizilerin kanun dışı eylemlere meşruiyet kazandırma potansiyeli üzerinden ortaya konmaktadır.

Bu çalışmada Göstergibilim (Kodlamalar) ve Söylem Analizi (Dil) araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Semiyotik olarak da isimlendirilen göstergibilim, göstergeleri ele almayı bir bilim dalı biçiminde genel bir tanım yapmakla beraber ünlü dilbilimci Ferdinand de Saussure tarafından göstergelerin toplum içerisindeki yaşam tarzını ele alan bilim dalı olarak ifade edilmiştir (Guiraud,1994, s.17). Söylem analizi ise metinler ve konuşmalar vasıtasıyla meydana gelen anlam ürünleri ile alakadar olan geniş çaplı sosyal ve kültürel çalışmalar içerisinde kullanılan bir uygulama yöntemidir.

Son zamanlarda odak grup görüşmeleri, eylem ve eğilim araştırmalarında sık bir şekilde kullanılan nitel bir veri toplama tekniğidir. Ana çıkış noktası, sosyal psikoloji ve iletişim kuramlarıdır. Sosyal bilimlerde nitel bir yöntem olarak en sistematik veri toplama sistemlerinden birisidir. Odak grup görüşmeleri aracılığıyla sahip olunan veriler, birebir görüşmeler ve anketler için güçlü bir yol haritası meydana getirmektedir (Kitzinger, 1995). Bu çalışmada örnekleme alınan dizileri izleyenlerden oluşturulan 12 kişilik 2 grupta odak grup görüşmesi gerçekleştirilmiştir. Ayrıca televizyon dizileri konusunda uzman kabul edilen ve yönetmen, yapımcı ve senaristlerden oluşan 5 kişi ile de bire bir mülakat yapılmıştır.

Giriş bölümünü müteakip çalışmanın ikinci bölümünde medya ve temsil kavramları, medyada temsilin anlam inşası, temsillerin dramatik yapısı ve temsillerin televizyonlardaki önemi açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde, televizyonda dizilerin yeri ve önemi, bir kamu televizyonu olan TRT'nin ve özel televizyonların dizilere bakış açısı ve genel olarak tematik yaklaşımı incelenmiş olup, bir dizi türü olan 'Suç Dizileri' üzerine araştırmalar yer almaktadır.

Dördüncü bölümde ise örnekleme altına alınan İz Peşinde (1990), Deli Yürek (1998), Ezel (2009) ve Halka (2019) adlı dizilerin 'kötü' karakterleri göstergibilim ve söylem analizi yöntemleri ile incelenmiş, bu karakterlerin dramatik analizi yapılmıştır.

Çalışmanın son bölümünde ek olarak 12 kişilik odak gruplarla yapılan izleyici görüşmeleri ile uzman mülakatları yer almaktadır. Bu görüşmelerden elde edilen bulgularla ve daha önceki bölümlerdeki analizler ile birlikte, 90'lı yıllardan günümüze kötü karakterlerin toplum tarafından algılanma biçiminin değiştiği gözler önüne serilmiştir.

1.1. Araştırma

Bu çalışmada ele alınan temel problem olan dizilerdeki suçlu temsillerinin karşılaştırılması üzerinden, karakterlerin oluşturulma ve bunu izleyiciye aktarma değişimleri ile alakalı olarak şu sorulara cevap aranmıştır:

- 1990'lı yıllarda Türk televizyon dizilerinde kötü karakter anlamı nasıl inşa edilmiştir?
- Kamu yayıncılığı yapan TV ile özel yayın yapan TV'lerin konuyu ele alış tutumları nasıldır?
- 2000'li yıllarda Türk televizyon dizilerinde kötü karakter anlamı nasıl inşa edilmiştir?
- Bu karakter temsillerine ilişkin izleyici görüşleri nelerdir?
- İzleyicilerin suç dizilerine ve suçlu temsillerine bakış açıları nelerdir?
- Bu suçlu temsilleri hangi toplumsal kesimleri işaret etmektedir?

1.1.1. Çalışmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, son dönemde Türk televizyonlarında yayınlanmış dizilerdeki suçlu temsillerini inceleyerek bu temsillerin zaman içerisinde geçirdiği değişim hakkında yeni bir bakış açısı ortaya koymaktır. Bu amaca uygun olarak belirlenen alt amaçlar şöyle sıralanabilir:

- Zaman içerisinde değişen kötü karakter algısını ortaya koymak.
- Dizi karakteri kavramını tanımlamak.
- Örneklem olarak alınan dizilerdeki suçlu karakterleri tanımlamak.
- Suçlu temsillerinin dizilerdeki rollerini açıklamak.
- Suçlu temsillerinin sunum ve toplum tarafından algılanma biçiminin geçirdiği değişimi ortaya koymak.

Televizyon dizileri üzerine daha önce yapılmış çalışmaların, psikoloji, sosyoloji, dilbilim, halk bilimi ve iletişim bilimlerinin farklı bölümleri kapsamında ele alındığı görülmüştür. Psikoloji alanında yapılan çalışmaların genellikle soyut bir yaklaşım taşıdığı; sosyoloji alanındaki çalışmaların örneklem olarak alınan dizilerin toplum üzerindeki etkilerini araştırma eğilimine sahip olduğu; iletişim alanında ise gazetecilik, halkla ilişkiler ve reklamcılık, radyo-televizyon gibi dallarda dizilerin yapım biçimleri, yayın stratejileri ve medyada yer alış şekli ile izlenme oranlarının analizine yer verildiği gözlemlenmiştir.

Türk televizyon dizilerinde tarihsel süreç içerisinde karakter temsilleri değişiklik göstermiştir. 1990'lı yıllarda kötü karakterler sadece kötü iken 2000'li yıllardan sonra bu kötü karakterleri ayrıca olumlu gösterecek sevimli, sempatik ve pozitif kodlar yüklenmiştir. Bu durum Türk toplumunun olumsuz eylemlerde bulunan karakterleri kendine daha yakın hissetmesine ve bireylerin suça teşvik edilmesine neden olmuştur. Suça teşvik edici olan bu fonksiyon özellikle suç dizilerindeki kötü karakter temsilleriyle ön plana çıkmaktadır.

1.1.2. Çalışmanın Önemi

Bu araştırma, Türk televizyon dizilerinde canlandırılan suçlu karakterlerinin 2000'ler sonrası tasarlanma ve algılanma süreçlerinin geçirdiği değişimi konu almaktadır. Bu değişim, dizilerde ortaya konan suçlu temsilinin dönemler arasında geçirdiği farklılıklar, karakterlerin şiddeti özendirme ve kanıksatma biçimlerinin kıyaslanması, toplumun silah, polis, suçlu, suç gibi konulara ilişkin algısı, çocukların ve gençlerin bu kahramanlarla özdeşim kurarak şiddete yönelim gösterme eğilimleri ve dizilerin kanun dışı eylemlere meşruiyet kazandırma potansiyeli üzerinden ortaya konmaktadır. Araştırma, belirli bir dönemde yayına giren somut dizi örnekleri ve bu dizilerdeki suçlu temsillerinin karşılaştırılması üzerinden; karakterlerin oluşturulma, izleyiciye aktarılma ve toplumun bu temsilleri algılama değişimlerini incelemesi yönüyle önem arz etmektedir.

1.1.3. Yöntem

1.1.3.1. Fokus Grup

Fokus grup, nitel araştırmalarda kullanılan veri toplama yöntemlerinden biridir. Bu yöntemde bir grup insanla önceden kararlaştırılan bir konu üzerine sohbetler gerçekleştirilir. Bu görüşme tekniğinde yaygın olarak, yarı-yapılandırılmış görüşme formu (görüşme çatısı) takip edilir. Bu görüşmeler ses veya video olarak kayda alınır ve konuşmalar, mümkün

olduğunca katılımcının ifadesini ve görüşme ortamını tam anlamıyla yansıtır şekilde kâğıda dökülür. Analiz, kâğıda dökülmüş veri (transkripsiyon) üzerinden gerçekleştirilir.

Fokus grup yöntemi diğer veri toplama yöntemlerine kıyasla çeşitli avantaj ve dezavantajlara sahiptir. Bu yöntem sadece soru ve cevapların bulunduğu, ayrıntılara girilmeyen alan araştırmalarına göre daha derin bilgi sağlar. Hatta elde edilen veri araştırmanın başında amaçlananın ötesine geçebilir. Bu anlamda betimleyici niteliği ile zengin bir hipotez kaynağıdır. Bunun yanı sıra alan araştırmalarında sorulan sorular yönlendiricidir ve kişileri belli noktalara yoğunlaştırır. Fokus gruplarda ise ucu açık sorularla katılımcıların konu içerisindeki derin görüşlerine ulaşılır. Tek kişilik görüşmelerle karşılaştırıldığında ise fokus gruplar birkaç tek kişilik görüşmeyi mukayese ederek ulaşılabilecek veriden daha üretici veriler sağlar. Grup etkisi ile karmaşık davranışlar, motivasyon kaynakları ve düşünceler grup içi etkileşim ile kendiliğinden ortaya çıkar. Katılımcıların kendilerini birbirlerine ifade etmesi birkaç bireysel görüşmenin toplamı özelliğini taşır ve grup etkileşimleri, katılımcıların çağrışımlarını hızlandırır, daha yaratıcı ve akıcı şekilde ortaya koymalarına izin verir. Aynı zamanda belli bir konuya katılma/katılmama davranış ve ifadelerini doğal olarak gözlemek tek tek bireysel görüşmeleri karşılaştırma yerine kullanılabilir. Ancak kesin bir mukayese için bireysel görüşme daha sağlıklı veriler ortaya koyar. Ayrıca kalabalık gruplarda, grup içi etki süreçleri işlerlik kazanabilir. Konuya verilen olumlu/olumsuz tepkiler, bu etki süreçleri içinde katılımcıların kutuplaşmalarına yol açabilir. Bunlara ilave olarak, özellikle kişisel mahremiyet alanına giren çeşitli konular üzerine araştırmalarda (örneğin cinsel davranışlar, taciz, şiddet vb.) fokus grup istenen sonucu vermeyebilir. Çünkü ifşa gerektiren bu konular topluca tartışılmaya uygun değildir (Morgan, 1996:9- 14).

Fokus grup görüşmeleri her ne kadar serbest konuşmalar gibi görünse de aslında analizin yapılacağı konu ile ilgili veri toplayabilmek amacıyla belli tema başlıkları altında ilerleyen görüşmelerdir. Bu başlıklar araştırmanın amacına göre belirlenir ve görüşmenin bağlamına uygun olarak ortaya konarak görüşmenin çatısını oluşturur. Görüşmenin konusu katılımcılara önceden bildirilse de içeriğe ait detaylar önceden anlatılmaz. İçeriğin katılımcılara önceden bildirilmesi görüşmenin anlık gelişen yapısını etkiler çünkü önceden birbiriyle tanışık olan gruplar konu ile ilgili kendi aralarında konuşabilirler. Bu sebeple görüşme verimsiz geçebilir.

•Katılımcılar

Fokus gruplara katılacak kişi sayısı hakkında birçok tartışma bulunmaktadır. Tam sayı belirtilmemekle beraber katılımcıların az veya çok oluşunun olumlu ve olumsuz yönleri bulunmaktadır. Katılımcı sayısı, konunun tıkanması, sessizliklerin oluşması, sürekli tek bir kişinin konuşup diğerlerinin pasif konumda kalması gibi sorunlarda etkili bir değişken niteliği kazanabilir. Büyük gruplarda katılımcıların konuşma imkanı daha sınırlıyken, küçük gruplarda her bir katılımcı ön plandadır. Küçük gruplar her bir katılımcıya konuyla yüksek oranda ilgili kişisel görüşlerini ve tecrübelerini tartışmak için daha fazla zaman sağlar. Öte yandan çok sayıda katılımcı ile yapılan görüşmeler daha geniş alanda potansiyel cevaplar elde etmeyi sağlayabilir. Ancak bu cevapların tamamı konuyla tam olarak ilgili olmayabilir. Ayrıca, tartışmalar verimsiz gürültüler haline gelebilir, kişiler kendi aralarında konuşabilirler ya da bazı konuşmacılar çok pasif konumda kalabilirler. (Morgan, 1996; Wibeck, Dahlgren ve Öberg, 2007).

Yapılan araştırma reklamcılık alanında kullanılacaksa örneğin yeni bir ürünün ön tanıtım kampanyası hazırlığı ise katılımcı sayısının çok olması ürün hakkında daha fazla fikir elde edilmesi açısından faydalıdır. Ancak içinde ideolojik dilemmaların olduğu bir konu ise tartışmaların derinlemesine ilerlemesi ve konunun ayrıntıları ile tartışılması için küçük gruplar tercih edilir. Bu tamamen araştırmanın amacına uygun seçilir.

•Katılımcıların Seçilmesi

Fokus grup çalışmalarında, katılımcılar çok farklı özelliklere göre seçilebilirler. Örneğin gruplar birbirini hiç tanımayan, daha önce görmemiş kişilerden oluşturulabileceği gibi, sık sık görüşen ve tanışan kişilerden oluşturulabilirler. Öncelikle araştırmacı katılımcıların bileşimine (composition), aralarındaki çeşitli ilişkilere, mekanın ve moderatörün bu ilişkileri nasıl etkilediğine ve ne tür konuşmaların teşvik edilip hangilerinin edilmediğine dikkat etmelidir (Hollander, 2004: 31). Araştırma, kişisel tecrübeler üzerinden bir genellemeye varma amacı güdüyorsa, katılımcıların birbirlerini tanıyor olması, bireysel tecrübelerini daha rahat anlatmaları açısından olumlu etkiye sahiptir. Hatta tanınmanın da ötesinde daha önce de aynı grup içerisinde bulunmuş ve yakın ilişkiler kurmuş kişiler olmaları daha önemlidir. Örneğin Hollander'ın günlük yaşamda şiddetin rolünü konu alan araştırmasında, kadınların maruz kaldıkları şiddet olaylarını itiraf ederken sadece iş arkadaşı olarak tanıdıkları kişilerin, özellikle de erkeklerin bulunduğu ortamda bireysel tecrübelerini anlatmaktan kaçındıkları

ortaya çıkmıştır. (Hollander: 2004) Görüldüğü gibi bireysel tecrübelerle bağlı, açık sözlü olarak ifşaatı gerektiren çalışmalarda daha önce de aynı grup içerisinde bulunmak, cinsiyet, bireysel yakınlık derecesi gibi etmenlerin göz önüne alınması gerekmektedir. Böylesi ortak noktalara sahip olmak, katılımcıların daha da rahatlamasını sağlayacaktır. Benzer görüşleri ve tecrübeleri paylaşan katılımcılar, muhtemelen fikir ve düşünce alışverişine daha istekli olacaklardır (Wibeck, Dahlgren, Öberg, 2007).

Ancak, fokus grupları, anlamın ortak inşasını analiz etmek için bir alan olarak görürsek, dürüstlük ve ifşaat ilgili kaygılar önem taşımaz (Hollander,:2004:32). Belli bir arka plana sahip olmayan yani önceden birbirini tanımayan katılımcılardan oluşan gruplarda kişilere özel konuların konuşulması veya bireysel tecrübelerin anlatılması daha zordur. Fakat bu gruplar, günlük etkileşimlerde anlamın bağlama göre nasıl kendiliğinden inşa edildiğini gözlemek açısından avantajlıdır. Çünkü katılımcıların daha önceden görüşme konusunu tartıştıkları bir ortak alanları yoktur. İnşacı yaklaşıma göre bireyler aktif olarak, araştırmacının görüşme sırasındaki etkileşimi ile anlamak istedikleri şekilde kendi sosyal gerçekliklerini oluştururlar (Bevan, Bevan, 1999). Konuyla ilgili o anda ve o mekanda fikir üretirler, birbirlerinin fikirlerinden yola çıkarak sürekli bir şekilde günlük düşünceleri inşa ederler. Bu şekilde ortaya çıkan veriler günlük konuşmalarda anlamın ortak inşasını analiz etmeye uygundur.

Ayrıca “bir fokus grup, katılımcıların kişiler arası ilişkilerini genişlettiği veya geliştirdiği sosyal bağlamlardır. Bu ilişkiler katılımcıların benlik sunumlarını etkiler” (Hollander: 2004: 27). Birbirini tanımayan katılımcılardan oluşan gruplarda benlik sunumu daha ön plandadır. İlk defa karşılaşan kişiler grupta bulunan diğer kişilere göre kendilerini bir şekilde sunma eğilimi gösterirler. Bayanların yoğunlukta bulunduğu bir grupta erkek katılımcılar karşı cinsi etkilemek adına abartılı davranışlarda bulunabilir veya dikkat çekecek kelimeler kullanabilirler. Tam tersi erkeklerin yoğunlukta olduğu bir grupta bayan katılımcı kendini baskı altında hissedebilir, düşündüklerini açıklamaktan çekinip geri planda kalmayı tercih edebilir. Bu durum aynı zamanda Hollander’ın ortaya koyduğu bağlam çeşitlerinden ilişki bağlamı ve durum bağlamlarıyla da doğrudan bağlantılıdır. (Hollander: 2004)

1.1.3.2. Söylem Analizi

Söylem, bağlam gibi tanımı zor, soyut bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Söylemi inançların inşa edildiği ve sürekli olarak müzakere edildiği ve yeniden müzakere edildiği bir ortam olarak düşünebiliriz. Bu ortamda insanlar dillerini, argümanlarını,

retoriklerini, beden hareketlerini, kontrol edebildikleri kadarı ile fiziksel görünümünü ve sosyal statülerini tek bir eylem bütünlüğü içinde ifade ederler (Sherrard, 1998).

Laclau and Mouffe'a göre söylem, linguistik ve linguistik olmayan elementleri içerir ve genel olarak sosyal anlamda ve insanlar aracılığıyla gerçekleşen yaratma süreçlerine karşılık gelir (aktaran Wetherell, 1998). Yani söylemin sadece kelime, ifade ve cümlelerden oluştuğunu söylemek yanlış olur. Söylem jest mimik gibi öğeleriyle beden dilini ve davranışları da içerir. Van Dijk'ın ırkçılık ile ilgili araştırmasının (1998) sonuçlarında ortaya çıktığı gibi günümüzde ırkçılık gibi ayrımcı söylemler, açık bir şekilde cümlelerde veya ifadelerde ortaya çıkmazlar; daha çok gizli bir şekilde davranışlarda ve imalarda gizlidirler. Bu sebeple söylem analizi dil ifadelerinin doğruluğu veya iyileştirilmesi ya da uygun dil kullanımları ile ilgilenmemektedir. Zihnin doğası, ben'in, diğerrinin ve dünyanın kurgulanışı, sosyal eylemin ve etkileşimin kavramlaştırılması konularını anlamamıza katkıda bulunmayı amaçlamaktadır (Potter, 1996).

Söylem analizi metinlere ve konuşmaya iki yönlü odaklanır: Sosyal pratikler ve bu pratiklerin oluşmasına imkân sağlayan kaynaklar söylem analizinin merkezi ilgilileridir. Söylem analizi psikolojinin geleneksel bilişsel açıklamalarını reddeder. Eylemleri zihinsel işlemler ve oluşlar olarak açıklamaktansa, etkileşim sırasında ne gibi zihinsel (*mentalist*) kavramların inşa edildiğiyle ilgilenir (Potter, 1996). Diğerr bir ifadeyle söylem analizi metnin ötesinde yatan olgulara değil, doğrudan metnin kendisinin nasıl organize edildiği ve ne işe yaradığını, ne yaptığını araştırır (Bilgin, 2005).

Söylem analizi söylemsel bir veriyi toplama ve kategorize etme süreçlerinden daha fazla bir şeydir. Söylemin doğasını ve psikolojik olgunun doğasını anlamada kurumsal bir yol içerir. Sonuç olarak söylem analizi bir yöntemden fazla bir şeydir. Ne yalnızca kuram yönelimli, ne de yalnızca yöntem yönelimli olarak tarif edilmemelidir. Söylem analizi sadece bir yöntem değil sosyal yaşam ve araştırmaların tümüne getirilecek bir paradigmadan hareket eden yöntem bilimsel bir perspektiftir (Billig, 1998; Potter ve Wetherell, 1995; Potter, 1996). Bu perspektif disiplinler arasıdır, dilin kullanımına yönelik yakın bir inceleme sağlar. (Taylor, 2001).

1.1.4. Sorular

Araştırma kapsamında aşağıda verilen sorulara yanıt aranmıştır:

1. 1990 yılında yayınlanan *İz Peşinde* dizisi ile ilgili düşüncelerini nelerdir?
2. 1990 yılında yayınlanan *İz Peşinde* dizisinin kötü karakter kurgusu nasıl inşa edilmiştir?

3. 1998 yılında yayınlanan Deli Yürek dizisi ile ilgili düşüncelerini nelerdir?
4. 1998 yılında yayınlanan Deli Yürek dizisinin kötü karakter kurgusu nasıl inşa edilmiştir?
5. 2009 yılında yayınlanan Ezel dizisi ile ilgili düşüncelerini nelerdir?
6. 2009 yılında yayınlanan Ezel dizisinin kötü karakter kurgusu nasıl inşa edilmiştir?
7. 2019 yılında yayınlanan Halka dizisi ile ilgili düşüncelerini nelerdir?
8. 2019 yılında yayınlanan Halka dizisinin kötü karakter kurgusu nasıl inşa edilmiştir?
9. 1990'lı yıllarda TRT'de yayınlanan İz Peşinde dizisi ile Show TV'de yayınlanan Deli Yürek dizisi konuları nasıl ele almıştır?
10. 2000'li yıllarda TRT'de yayınlanan Halka dizisi ile Show TV'de yayınlanan Ezel dizisi konuları nasıl ele almıştır?
11. Suç temalı dizilere bakış açınız nasıldır?
12. Dizilerdeki kötü karakterler hangi toplumsal kesime işaret etmektedir?

1.1.5. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türkiye'de 1990'larda başlayan ve günümüze kadar devam eden televizyon dizileri dönemi oluşturmaktadır. Kamu yayıncılığı yapan TRT ile özel kanallarda yayınlanmış diziler arasından seçilen araştırmanın örneklemi ise 1990'lı yıllarda TRT'de yayınlanan İz Peşinde (1990), Show TV'de yayınlanan Deli Yürek (1998) dizileri ve aynı kanallarda 2000'lerde yayınlanan Halka (2019) ile Ezel (2009) adlı diziler oluşturmaktadır. Dolayısıyla örneklem seçiminde araştırmacının yargısı etkisiz olup rasgele bir seçim söz konusudur.

1.1.6. Verilerin Analizi

Fokus grup çalışması ortalama 90 ila 120 dk. süren görüşmelerden oluşur. Bu görüşmeler bir ses kayıt cihazı veya video kamera ile kayda alınır. Ses kayıt cihazının kullanıldığı çalışmalarda katılımcılar kayıt cihazının varlığını bir süre sonra unutabileceğinden daha doğal konuşmalar yapabilirler. Video kamera ile yapılan kayıtlar ise jest, mimik gibi biçimsel detayların da incelenebilirliğini sağlar. Bu çalışmada konuşmaların içeriği ile ilgili bir analiz gerçekleştirileceği için ses kayıt cihazını tercih edilmiştir.

1.1.7. Varsayım

Katılımcıların diziler hakkındaki sorulara içtenlikle yanıt verdikleri varsayılmıştır.

1.1.8. Sınırlılıklar

Çalışma, katılımcı grupların sorulara vermiş olduğu soruların cevapları ile sınırlıdır.



BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMLAR

1.1. İyi - Kötü Kavramı

Kötü ve İyi birbirinden ayrı ayrı değerlendirilemeyecek olgulardır. Biri olmadan diğerrinin olmayacağı, birbirlerinin varlığına ihtiyaç duyulduğu ve sadece birbirleriyle bağlantıları kapsamında mevcut buldukları yaygın bir şekilde kabul edilen bir gerçektir.

Kötü ve iyi arasında keskin, kalın bir çizgi bulunmasa da kötülük kavramı daima bireyin kendisine ve çevresine zarar vermeye ilişkin bir fiil olarak incelendiğinden insani değerler ile beraber hatırlanan iyiliğim karşısına çıkan, sürekli ortadan kaldırılmaya çalışılan ve karşı mücadeleyi gerektirdiği düşünülen bir kavramdır.

Kötülüğün toplumsal boyutunu da öne çıkaran Özer Ozankaya kötülüğü “insanın gereksinimlerine, çıkar ve isteklerine ters olan, bir topluma, bir toplumsal gruba, bir bireyi tahrip edici sayılan, özdeksel veya tinsel bir olgunun, bir olayın kapsamı” olarak tanımlar (Ozankaya, 1995, s.85). Kötülük, çoğu zaman kınama ve ayıplanma konusu olan düzeni bozan davranış şeklinde tanımlanmıştır ve bu tanım, bize kötülüğün toplumsal boyutu ile ilgili önemli ipuçları vermektedir.

Russell (1999: 11 - 18) kötülüğün bizzat özünü hissedebilen bir varlığın bir başka ifadeyle acı duyabilen bir varlığın incitilmesi olduğunu ifade etmektedir. Bu kısımda acının kendisi önemlidir, kötülük de bir kilinin çekmiş olduğu acı temelinde kavranmaktadır.

Russell’a göre kötülük “bana karşı yapılan bir şey” in ilerisinde, ayrıca “benim tarafımdan da gerçekleştirilen bir şey”dir. Tüm hayatımız süresince hiçbir kötülüğe maruz kalmamış olmamız nasıl imkansızsa hiçbir kötülük yapmamış olmamız da o derece imkansızdır. Fakat genellikle kötülüğü daima dışarıdan gelen bir kuvvet olarak görürüz. Bir kimse çok nadir olarak kendisinin kötü olduğunu öne sürer ve kötülük yaptığını itiraf eder. Genellikle bunu başkalarına da yansıtmaktayız.”

Rousseu’ya göre kötülük uygarlıktır. Kötülüğü ortandan kaldırma için tabiata dönmek gerekmektedir; çünkü insan doğal olarak iyidir. Tarihsel çalışmalar da iyilik kötülük ikililiğinin kuvvetli kuvvetsiz ikiliğinden ortaya çıktığını ifade etmektedir (Hançerlioğlu, 2000: 224 - 225). Timuçin (2000: 226)’ de kötülüğün genelde ahlakın konusu olduğunu ifade etmektedir. İnsan değerleriyle bağdaşma-yan her fiil kötülük çerçevesine girmektedir.

Shakespeare, kişilerin yapmış olduğu kötülüğün onlardan sonra da yaşadığını, iyiliğin çok zaman onların külleriyle gömüldüğünü ifade etmektedir (Timuçin, 2000, s. 226).

Kötülükten söz ederken doğal kötülük ve ahlaksal kötülük terimlerini incelemek gerekmektedir. Doğal kötülükler bireylerin eseri olmayan fakat insanın bu dünyadaki hayatı esnasında karşı karşıya kaldığı doğal sebepler neticesi meydana gelen depremi toprak kayması, sel, salgın hastalık, kıtlık gibi insan hayatına ciddi zararlar veren kötülüklerdir. Ahlaksal kötülük ise kişilerin istemelerinden ileri gelir. İşkence soykırım, cinayet türünden bilinçli insan fiilinin neticesi olarak insanın ahlaki ödevlerine karşı gelmesinden ileri gelmektedir. Düşmanlık, yalan, bencillik, merhametsizlik gibi kavramlar da ahlaksal kötülük içerisinde ifade edilir (Cevizci, 1999: 524, Russell, 1999: 20). Bu ifadeleri tanım olarak verecek olursak; Tabiatın ileri gelen veya bilinçli insan fiilinin neticesi olan ve insan varlığına bu dünyadaki hayatında büyük zarar veren durum veya oluşuma genel bir çapta kötülük ismi verilmektedir (Cevizci, 1999, 524).

Aynı zamanda kötülüğün kaynağı olarak üç ana kuram bulunmaktadır. Bunu soyaçekimle ifade eden görüş, insanlığın şiddetinin onun hayvansak tabiatından ileri geldiğini ifade etmektedir: Diğer hayvanlar gibi ilkel kişiler de yabancıları ya da düşman olarak görülebilecek bir çevreye girdikleri zaman devamlı bir savaş içindedirler. Bu süreç içinde öğrenilerek bugün uygarlığın ince bir örtü altına gizlediği acımasız alışkanlıklar durumuna gelmiştir. Bu evrensel bir durumdur ve teknoloji ile birleştiğinde daha da tehlikeli bir hale gelmiştir. Fakat yetiştirmeci şeklinde isimlendirilen taraftarlar konuya toplum bilimsel bakış açısı yönünden yaklaşmaktadırlar. Bu fikre göre, aile, akranlar, kurumsal ve kültürel çevre tutumlarımızı belirlemektedir. Buna dayanarak kötülüğü kişi değil, toplum imal etmektedir. Birtakım şartlar şiddete diğerlerinden daha fazla yol açmaktadır. Farklılıklar değerlerdeki bozulma toplumsal düzeni etkisi altına almakta ve manevi belirsiz haller meydana gelmektedir. Bunlar da kaçınılmayacak kötülük imal eden türde bir yabancılaşmaya yol açmaktadır. Üçüncü kuram ise insan ruhunun gerçek bir şekilde incelenmesi gerektiğini savunmaktadır. Buna göre zihin, birey olarak sahip olunan hedefler bakımından genetik ve davranışçı kuramların getirmiş olduğu kısıtlamaların ilerisinde bir bağımsızlığa sahip olmaktadır. Çevresel problemler ve genetik özellikler ortadan kaldırılıncığı teşvik etmekte fakat tek olarak bir sebep ortaya koyamamaktadırlar (Russell, 1999: 23 - 28). Fromm (1993, s. 29) kötülüğün insanlara mahsus olduğunu ifade etmektedir. Hayatı geliştiren tutkular beden ve ruh bakımından bir yıkım oluşturabilir.

İyinin ve kötünün ne olduğu üzerine yapılan tanımlamalar, kültürden kültüre değiştiği gibi kişiden kişiye de değişmektedir. Çünkü iyilik ve kötülük gibi değer hükümlerinin operasyonel tariflerinin yapılması mümkün gözükmemektedir. Tüm filozoflar “iyi ve kötü nedir” sorusuna rağmen iyinin ve kötünün tarifini bulmaya kalkıştıkları için hataya düşmüşlerdir; çünkü “iyi” ve “kötü” gibi değer yargıları tarife gelen şeyler değildir, yani kendinden başka bir şeyle tarif edilemeyip sadece sezgi ile kavranabilirler (Güngör, 2000, s.11). İyi ve kötü, bilimsel açıdan tanımlanamaz terimlerdir ve “kötü olan” ya da “kötü olmayan” bir şeyi ya da birini veya aradaki kötülük tonlarını ayırt edebilmeyi sağlayacak kesin kriterler söylemek mümkün olmamaktadır” (Shermer, 2004, s.83).

Varlığın bizzat kendisini ise kötü ya da iyi olarak nitelendirmek mümkün olmamaktadır. Çünkü iyi ve kötü, varlıklar arasındaki ilişkiden kaynaklanan göreceli niteleme sıfatlarıdır. Evrende direkt olarak iyinin ya da direkt olarak kötünün kendisi olan herhangi bir şey yoktur. İyi ve kötü, varlığın bizzat kendisi ve özü değil içerisinde bulunduğu koşullara elverişli olarak kazandığı eğreti niteliklerden ibarettir (Özdemir, 2001, s.323). Bu sebeple de bu tarz değerlerin varlıkları rölatif/çift kutupludur.

İyilik ve kötülük, birbirlerinin statülerine göre ifade edilen, tek başına var ol(a)mayan kavramlardır. İyilik, kötülüğe; kötülük iyiliğe göre açıklanmaktadır. Ancak kötülük, kötü olduğu için iyilik, iyiyse ve iyilik, iyi olduğu için kötülük, kötü ise; iyilik iyi, kötülük de kötü değildir. Şeytanın yaratılışında ve Âdem’in yasak meyveden yiyişinde bile bu anlamda bir hikmet gizlidir, bunlar tanrısal planın bir parçasıdır. Eşyanın/varlığın bir değil, birden fazla yüzü vardır. Bir yandan kötü görünen, diğer yandan iyi olabilir. Neyin gerçekten kötü, neyin gerçekten iyi olduğu insani bilişin ötesinde sadece Allah’ın bileceği bir bilgi olarak kalmaktadır. Zira Bakara Suresinde “fakat olur ki, siz bir şeyden hoşlanmazsınız; oysa o hakkınızda hayırlıdır. Olur ki, siz bir şeyi seversiniz; ama o, sizin hakkınızda fenalıktır. Allah bilir, siz bilmezsiniz” denmektedir. Bu ayette açıkça iyilik ve kötülük bilgisinin, insanı aştığı vurgusu mevcuttur. Bununla birlikte Kur’an’a göre insanlar hayırla olduğu gibi şerle de imtihan olurlar ve bu ayet de şerrin (kötülüğün) tanrısal amacın hizmetinde olduğunun kutsal söylemidir.

İyilik ve kötülük, insanlığın ve genel anlamda varoluşun ezeli ve ebedi gerçekliğidir. Ancak, insanlık, iyiden çok bireyin kötü karşısındaki duruşudur ve kötülük; özü, iyiliğin etkisinden çok daha baskılamaktadır. İnsani özü şekillendiren sadece iyilik değil, belki daha fazla olarak kötülüktür ve iyilik ile kötülük de bu bağlamda karşıt değildir. Lingis de kötülük

kavramını daha ulvi olan iyilik kavramının olumsuzlayıp üretilmiş hali olmadığını savunur. Kötülüğün alt yapısız bir olumsuzlama değil, kuvvetli ve saplantısal bir imge olduğunu vurgulamaktadır (Lingis,1997:57). Paul Watzlawick de iyi ile kötüyü basit karşıt kavramlar olmaktan çıkarıp kötünün, iyinin karşıtı değil ondan fazlası olduğunu belirterek asıl tehlikenin, iyilik suretinde kol gezen kötülük (iyideki kötü) olduğunu ifade eder (Watzlawick, 1996, s.27). Özellikle modernizmle birlikte kötülüğün anlam alanı önemli ölçüde gelişir ve iyi ile kötü gibi kavramlar karşıt olmaktan çıkarak birbirinin içerisinde yuvalanır. Bu yuvalanışta “kötülük, nesnel bir taraf ya da bertaraf edilmesi gereken bir karşıt güç olmaktan çıkarak insanın iyilik duyarlılığını kışkırtan bir sinerji konumuna yükselmiş ve iyilikle iç içe yaşamaktadır” (Özcan, 2013, s.253). Alain Badiou ise tanımlamadan çok kavrayışa dikkat çekerek “Eğer Kötü varsa, onu İyi’den kalkarak kavramamız gerekir. İyi dolayısıyla gerçekler hesaba alınmadığında, geriye sadece yaşamın acımasız masumiyeti, hem İyi’nin hem de kötünün aşığına olan masumiyeti kalır” der (Badiou, 2004, s.66).

Kötülük, düşünce tarihinde de farklı şekillerde tanımlanmıştır. Kötülüğün üzerinde uzlaşılan ve herkesçe kabul edilen ortak bir tanımlama yoktur. Kötülüğün tanımı gibi kötülüğü belirleyen hususların da neler olduğu konusunda farklı fikirler mevcuttur. Bununla birlikte kötülük üzerine yapılan her tanımın bir amacı vardır. “Sözgelimi ‘insan tutumlarının son hedefi nedir?’ sorusuna karşılık ‘mutluluktur’ cevabının verilmesi, karşımıza bir ‘eudaimanizm’ çıkarır. Bu öğretiye göre, iyilik ‘mutluluk’, kötülük ise ‘mutsuzluk’ ya da ‘insanı mutsuz kılan şey’ olarak ortaya konmuş olur. Paralel olarak ‘utilitarizm’in etkisinde kalarak iyiliğe ‘fayda’ ya da ‘davranışın pratik başarısı’ denildiğinde, kötülüğe ‘faydasız olan her şey’ denmesi kaçınılmaz olur” (Yasa, 2003, s.16). Özellikle modernizmle birlikte “İyilik ve Kötülük arasındaki ideal zıtlık, mutluluk ve mutsuzluk arasındaki ideolojik karşıtlığa indirgenmiş durumdadır. Oysa bunların simetrik şeyler olduğu söylenemez. İyiliğin mutluluğa indirgenmesi, Kötülüğün mutsuzluğa indirgenmesi kadar büyük bir talihsizliktir” (Baudrillard, 2005, s.138). Sokrat, mutluluk etiğinin kurucusudur. Ona göre insan yaşamının temel gayesi, mutlu olmaktır ve bu mutluluk da ancak erdemli bir hayat sürmekle mümkündür. Sokrat, kötülüğü iyiliğin karşıtı olarak tanımlamakla birlikte, iyilik ve kötülük bilgisinin eksikliğine bağlamaktadır. Bilgiyi iyi olarak tanımlayan Sokrat, kötüyü ise bilgisizlik olarak tanımlamaktadır. Bilgi, insanı doğru eyleme; bilgisizlik ise yanlış eyleme götürür. Ona göre insanlar bilerek kötülük işlemezler, kötülük, bilginin eksikliğinden ileri gelmektedir (Gökberk, 1985, s.50). Platon’a göre de kötülük “bilgisizlik” ‘tir (Eflatun, 1990, s.90). Çünkü Platon’a göre erdem iyi; erdemsizlik kötüdür, erdeme ulaşmayı sağlayan şey de doğru bilgidir.

Mâturidi de kötülüğü iyilik ve kötülük bilgisinin eksikliğine bağlayarak aklı, iyilik ve kötülük bilgisinin elde edilmesindeki (birbirinden ayırt edilebilmesindeki) en temel unsur olarak belirtmektedir. Ancak bu aklın, kalp haline getirilmesi, rafine edilmesi gerekmektedir (Özcan, 1995, s.82).

Farabi, iyiliği mutluluk olarak tanımlarken, herhangi bir şekilde mutluluğa giden yolu tıkayan her şeyi ise salt kötülük olarak tanımlamaktadır (Aydın, 2010, s.126). Farabi, asıl olanın hayır ve nizam olduğunu, kötülüğün varlığının ise bize göre olduğunu belirtir. İbn Sina ise iyiliği, varlığın kemali (olgunluğu-yetkinliği); kötülüğü ise bu kemalin yokluğu olarak tanımlamaktadır (Özden, 2010, s.273). İbn Sina, kötülüğü yetkinlikten uzak olma şeklinde tanımlarken bilgisizliği (idrak bağlamında) de kötülük kapsamı içerisinde değerlendirir. Ona göre kötülük, iyiliğe karşıt olan ve onun ortaya çıkmasına engel olan/iyiliğin yokluğunu gerektiren sebeptir ve eğretidir (Durusoy, 1993, s.166).

Sonuç olarak; çoğunlukla düşünülen kötü ve iyinin karşıt şeyler olmasıdır. Neyin iyi neyin kötü olduğu ile anlama fiilinin bir işlevi şeklinde karşılaşılmaktadır. Akıl iyi ve kötü arasındaki ayrımı bir yetenek şeklinde tanımlamak mümkündür. Bu ayrımın gerçekleştirilmesinde içerisinde bulunan kültür önemlidir. Değişik durumlar, koşullar kötü ve iyinin manasını da farklılaştırılmaktadır. Eğer koşullar farklılaşırsa bir durumda iyi olarak görülen başka bir durumda kötü olarak ifade edilebilir ve neticeler değişik olabilir. Ateşin doğası yakmakla alakalıdır ve bu doğa değişmemektedir. Fakat ateş bir anlamda hayat ve rahatlık sunucu şeklinde iyilikle hatırlanmakta iken diğer taraftan da kötülükle hatırlanabilir.

Elektrik ışık verdiği, tramvayı hareket ettirdiği, ağrıyı tedavi ettiği ve bir hastalığı ortadan kaldırdığı zaman iyidir. Ancak birine elektrik akımı verildiğinde kötüdür. Tabiatın kendi kuvvetini de kendi standartlarımız, düşüncelerimiz ve alakalarımıza göre iyi yardım edebilir ya da kötü şeklinde nitelendirilebiliriz. Nehir bir toprağı sulayarak bitkilerin gelişmesine yardımcı olabilir, diğer taraftan da aynı nehir köyleri ortadan kaldırabilir. Bir şeyi sadece bir yönden iyi olarak isimlendiririz, bir diğer açıdan da kötü, Bir tarafı reddederek diğer tarafı görebiliriz. Kendi ülkesinde kahraman olarak isimlendirilen bir birey başka topraklara sahip olmak için çoğu insanı öldürdükten sonra ülkesine döndüğünde büyük kahraman olarak isimlendirilir. Yapmış olduğu şey analiz edilirse ülkesine hizmet söz konusu olmaktadır. Aslında iyi ve kötünün sınırları keskin çizgilerle çizilememektedir. Bir yerde iyi denilen bir başka durumda kötü olabilir. Farklı bakış açılarından ele alındığında bir olay ya da bir kavram hem iyiyi hem de kötüyü imal eder.

Tzvetan Todorov'un *Poetikaya Giriş* (Metis Eleştiri, İstanbul 2008, 116 s.) adlı kitabı poetik kuramın ana çizgilerini yansıtan bir nitelik taşımaktadır. Yazarın İngilizce basıma yazdığı ön sözle başlayan kitap, ilk olarak 1967 yılında *Yapısalcılık Nedir* başlıklı ortak bir yapıtın parçası olarak yazılmış; ardından 1973'te ayrı bir kitap olarak basılmıştır. Kitabın bu iki basımı arasında geçen süre zarfında kimi görüşlerinin bir hayli değişikliğe uğramasından hareketle yazar, bu farkları açıklamak ve netleştirmek adına kitabın İngilizce basımına böyle bir ön söz yazma gereği duymuştur. Todorov, "Poetikanın Geçmişi ve Geleceği" adını verdiği bu ön sözde bugünkü edebiyat araştırmalarında gördüğü yönelimlerden bahseder. Edebiyat söylemi teorisi, düz anlam şerhi, çoğulculuk ve edebiyat tarihi şeklinde dört kategoriye ayırdığı bu yönelimler içerisinde kendi yerini tespiti çalışan yazarın bu yöntemlerin her birinden yararlandığı görülmektedir.

"Poetikanın Tanımı", "Edebi Metnin Çözümlemesi" ve "Bazı Perspektifler" başlıklı üç bölümden oluşan kitabın birinci bölümü poetikanın tanımına, amacının ne olduğuna, poetika ile edebi yapıta dair diğer yaklaşımlar arasındaki ilişkiye, poetik düşünceye karşı öne sürülen savlara, yapısalcılık ile poetika ve poetikayla dilbilim arasındaki ilişkiye ayrılmıştır. Bu bölümde, poetikanın tanımına geçmeden önce poetika çerçevesinde görülen yorumlama ve betimleme çalışmalarının içeriğinden, ortak noktalarından ve birbirinden ayrılan yanlarından da bahsedilir. Bu tutumlardan yola çıkarak "edebiyata dair hem soyut hem de içsel bir yaklaşım" olarak tanımlanan poetikanın amacı "tek tek yapıtları yorumlamaya karşıt olarak, anlamı adlandırmayı değil her bir yapıtın ortaya çıkışını yöneten genel yasaların bilgisine ulaşmak" şeklinde izah edilir.

1.2. Suç Kavramı

Suç genel olarak toplumsal normlara uymayan ve yasalarla cezalandırılan davranış biçimi olarak tanımlanabilirken hangi davranışın suç olduğu ile ilgili genel bir tanım yapmak mümkün olmamaktadır. Zamana ve mekana göre değişen suç olgusu her çağda farklı davranışları işaret etmiştir. TDK'ya göre suç, yasalara aykırı bir davranış, cürüm şeklinde tanımlanmaktadır.

Gordon Marshall Sosyoloji Sözlüğünde suçu, "Bireysel alanı geçip kamusal alana dahil olan ve yasak olan kaide veya kanunları yok sayan, buna dayanarak meşru cezaların veya müeyyidelerin uygulandığı ve kamusal bir otoritenin müdahalesini gerektiren eylemler" şeklinde tanımlar (Marshall, 1999, s.702). Söz konusu tanımlar ışığında, genel olarak, yasaya aykırı davranış(lar) şeklinde nitelenen suç kavramı, beraberinde ceza ve adalet kavramlarını

da gündeme getirir. Suç, adaleti bozan bir kavram iken; ceza ise, adaleti bozan suç eylemine uygulanan bir yaptırım, bozulan adaleti tekrar tesis eden bir uygulamadır. Burada altı çizilmesi gereken husus, Foucault'nun da Hapishanenin Doğuşu adlı eserinde anlattığı gibi, suç ve ceza olgularının iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülmemeyeceğidir. Çünkü toplumda düzeni gerçekleştiren, hakların dağılımını tespit eden ve yasayı koyan erk, cezalandırma hakkını da elinde tutar. Suç olarak nitelenen bir eylemde bulunan kişi, yalnızca yasaya karşı gelmez, aynı zamanda iktidarın varlığına, iradesine de zarar vermiş olmaktadır. İktidarda, suça karşı uyguladığı cezayla, gerek otoritesine karşı olan faaliyetleri engeller gerekse de gücü halen elinde tuttuğunu belirtir. Aslında ceza, en sade anlamda suçun telafi edilmesi değil; gücü elinde tutan yetkenin kendini tekrar kurma imkanı, suçludan aldığı bir intikam şeklidir (Foucault, 2015, s.100).

Evrensel bir olgu olan suç, insanoğlunun her döneminde olduğu gibi insan yaşamı var olduğu sürece varlığını devam ettirecektir. Durkheim suçu bir toplumu oluşturan kişiler arasında mevcut olan ve bir sistem meydana getiren, kolektif duygulara ve inançlara riayetsizlikten ileri gelen, bu özelliği ile kolektif vicdanı inciten fiiller olarak tanımlamaktadır. (Korkmaz ve Kocadağ, 2006 aktaran Gürsoy, 2019; 152). Fichther ise kültürün değer normlarını kasten bozan uyumsuzluklar olarak ele almaktadır suç olgusunu. (2009:223 aktaran Gürsoy, 2019; 153). Her toplumun yüzyıllar boyunca oluşturduğu ve nesilden nesile aktardığı normlar, kurallar yazılı veya yazılı olmayan kuralları vardır. Toplumun yazılı olan ve yasalarla belirlenen kurallarına aykırı bir eylemde bulunulduğu zaman yine yasalarla belirlenen cezalar uygulanır. Ceza kavramı da suç kavramı kadar eski ve birbiri ile etkileşim içerisinde olan iki kavramdır. Devletin verdiği cezaların niteliği devletin felsefesi, geleneği ve cezalandırılan, suç sayılan olgunun sosyolojisine bağlıdır. (Sarı ve Önkal, 2010; 167) Bir toplumda ceza anlayışı suçun tanımına bağlı olarak değişirken, ceza pratikleri de suç olgusunun tanımlanmasına göre değişmektedir (Sarı ve Önkal, 2010; 168) Suç olgusunu ve suçun tanımına göre değişen ceza anlayışını dönemlere göre ayırarak incelemek kavramlara yönelik çalışmaların anlaşılmasında faydalı olacaktır. İlkel dönem suç ve ceza pratiklerine baktığımız zaman bireysellik kavramı henüz oluşmadığı için işlenen suç tüm kabileye işlenmiş olarak kabul edilmektedir. En ağır ceza kabileden atılma cezasıdır ve bu ölümle eş değer bir cezadır. Ortaçağ'a geldiğimiz zaman suçların ve verilen cezaların değişmeye başladığını görürüz. Cezalar adeta halkın karşısında sergilenen gösteriler haline gelmeye başlamıştır. Cezaların beden üzerinde pratikleştiğini ifade eden Foucault bu dönemde uygulanan ceza yöntemlerini "Hapishane'nin Doğuşu" adlı kitabında incelemiştir.

Foucault, Hapishane'nin Doğuşu'nun ilk bölümüne Damians'in babasını öldürmesi sebebiyle işlediği suçun cezasını nasıl çektiğini anlatmasıyla başlar (Gazette d'Amsterdam, 1 Nisan 1757'den aktaran Foucault, 1992: 3) Foucault bu sahneyi betimleyerek 19.yüzyıla kadar cezaların nasıl verildiğini anlatmak istemiştir. Bu yüzyıla kadar cezalar bir gösteri halinde seyircilerin karşısında sergilenmiştir. Cezaların ve hapishanenin bir beden siyasal teknolojisinin içinde yer aldığını söyleyen Foucault için azap çektirmek ve bunu seyircilerin önünde gerçekleştirmek, suç eylemini gerçekleştirerek yasalara karşı gelen suçlunun aynı zamanda hükümdara karşı da suç işlediği için bu şekilde cezalandırarak, yasaları çiğnenen hükümdarın gücünü tekrar eline aldığını göstermektedir. Suçlu yasayı geçerli kılanın hakkına da zarar vermektedir. Yasanın yasakladığı bir iş yapılırsa bunun telafi edilmesi gerekmektedir çünkü üst konumdakinin hukuku çiğnenmiştir ve bu şekilde hükümdarın yasa koyucunun karakterinin yüceliğine hakaret edilmiştir (Foucault, 1992; syf.58). Suçlu asıl kurbanın dışında aynı zamanda hükümdara kişisel olarak saldırmaktadır, yasaların gücü hükümdarın gücü olduğu için suçlu hükümdara fiziksel olarak saldırmıştır. Bu yüzden Foucault için verilen cezalar siyasal ayinsel bir çerçeve olarak anlaşılmalıdır. Hatta bu cezalar iktidarın kendini dışa vurduğu törenler olarak bile görülebilir. Fakat 19.yüzyıla geldiğimizde cezaların yönteminde değişimler yaşanmaya başlamıştır. Bedene azap çektirmenin yerini artık ruha, zihne yönelik cezalar almaya başlamıştır. Artık bedenın tutukluluk hali söz konusudur. 20.yüzyıla geldiğimizde suç ve cezaya bakış açısının değişmekte olduğunu görürüz. 1950'lerde sosyal devlet anlayışı ve daha insancıl bir bakış açısı varken 1970'lere geldiğimizde bunların yerini yavaş yavaş sertliğin almaya başladığını görürüz. Aynı zamanda ceza verme yetkisi sadece yargıçlarda bulunmamakta okul içi ceza sistemi gibi pek çok merci ceza verme yetkisini eline almaya başlamıştır. Toplum kendi içerisinde suçluları kendi çabaları ile arınma sağlamaktadır. Cezaların ağırlaştırılmaya başlandığı bu dönemde özellikle hapishanelerin işlevi tekrar tartışılmaya açılmıştır. (Sarı ve Önköl, 2010; 172)

Durkheim ise suç olgusunu normal bir sosyolojik fenomen olarak ele alır. Her toplumda yaygın bir şekilde görülen suç Durkheim'a göre tamamen ortadan kaldırılamaz, sadece biçim değiştirir ve yeni kaynaklar üretmeye başlar. Durkheim suç olgusu ile topluluğun yapısı arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Mesela olağan bir toplumda suç olarak görülmeyen bazı eylemler, manastırda veya ermişler cemaatinde büyük bir suç olarak kabul edilebilmektedir. Aynı toplum içerisinde fakat farklı gruplarda dahi suçta bakış açısında değişim gözlemlenebilir. Fiziksel çevre, geçmişten aktarılan genetik özellikle ve grup üzerinde toplumsal etkiler bu farklılığı oluşturabilmektedir. Suç olgusunun zaman içerisinde

değişebileceğini de söyleyen Durkheim'a göre bireyin toplum içindeki saygınlığına gösterilen hassasiyetin zamanla arttığını ve bu hassasiyete karşı yapılan eylemlerin azaldığını, bu eylemlerin ceza hukukuna girdiğini söylemektedir. (Durkheim, 2014, s.95-97)

Tarih boyunca bir arada yaşayan insan topluluklarında, toplumsal düzeni sağlayan kurallara uymama meselesi olagelmiş, kuralları çiğnemenin ne olduğu tanımlanmaya çalışılmış ve suç olarak tanımlanan bu davranışlar toplumsal hayatın bir parçası olmuştur. Gündelik hayattaki suç meselesi, hiç şüphesiz çağdaş zamanda da özellikle medya tarafından ele alınmış ve işlenmiştir. Örneğin filmlere, gazete haberlerine, televizyon ve internetteki haber programlarına baktığımızda, bu medya araçlarının büyük çoğunluğunun şiddet ve suç unsurları ile bezendiğini görürüz. İnsanların hayatında git gide büyük rol oynamaya başlayan medya -özellikle görsel medya- insanların düşünce ve davranışlarını da şekillendirmektedir (Marsh ve Melville, 2009: 14).

Şiddet temsilinin tarihine bakıldığında Mısır, Babil, Sümer halklarının tümü şiddet olaylarını resmetmişlerdir. Televizyonun hayatımıza girmesinden önce radyoda, tiyatrolarda ve hatta gazetelerde şiddet haberleri bir şekilde yer alıyordu. (Zorlu, 2016, s.16) Ancak televizyonla birlikte şiddetin temsili artmaya başlamıştır. Bu da sosyal bilimcileri medyada temsil edilen şiddetin toplum üzerinde ne gibi etkilerinin olduğunu araştırmaya itmiştir. Yapılan birçok çalışma göstermektedir ki çok fazla şiddet unsuru bulunan dizi, film vs. izleyiciler üzerinde birtakım etkilere sebep olmaktadır. Dubow ve Miller tarafından yapılan bir çalışma televizyonda şiddet içeriği izlemenin gözlemsel öğrenme aracılığı ile saldırgan davranışları etkilediğini ortaya koymuştur. (Adak, 2004, s. 32)

Kitlelerin ve özellikle çocukların yoğun bir şekilde medyadaki mesajlara maruz kalması, medyada yayınlanan programların suç ve şiddet içerikli olması, insanoğlunun tarihte ilk kez, giderek artan bir şekilde suç ve şiddet eylemlerine tanık olduğunu, suç ve şiddet eylemlerini izlediğini de bize gösterir (Marsh ve Melville, 2009: 15). Çocuk ve gençlerin boş zamanlarını geçirmek, eğlenmek için sıklıkla medyaya, özellikle televizyona yönelmeleri, televizyon programlarının ise izleyicinin ilgisini çekmek için şiddet içerikli olması, bazı olumsuzlukları da (çocuk ve gençlerin suç eğilimini tetiklemesi gibi) beraberinde getirir. Bu noktada, medyayı takip eden bireylerin izlediklerinden ne ölçüde etkilendiği, medyanın izleyiciler üzerinde nasıl bir güce sahip olduğu çok önemlidir.

Medyanın televizyon izleyicileri üzerindeki etkisine, 1991 doğumlu James Burger'ın 1993 yılında korkunç bir şekilde öldürülmesi örnek verilebilir. Marsh ve Melville'in *Crime, Justice and the Media* kitabında değinilen bu olay, medyada suç eylemlerinin temsili ve suçun medyada temsili ile suça yönelik davranışlar arasındaki ilişkiyi bir kez daha gözler önüne serecek niteliktedir. 1993 yılının Kasım ayında Merseyside'den onbir yaşındaki birkaç çocuk, James'i öldürmekten suçlu bulunmuş ve bu çocuklardan bir tanesinin babasının korku filmi olan "Child's Play 3"ü kiralayıp, eve getirdiği, bunun sonucunda da James'in öldürülme şekliyle filmin bir sahnesinin aynı olduğu oraya çıkmıştır. Hâkim, kararında da korku/şiddet içerikli bu filmin, çocuklar tarafından izlenmesinin, bu cinayetin temel sebebi olduğunu belirtmiş, o dönemde yayınlanan gazetelerde de bu olay geniş yankı bulmuştur (2009: 22-23). Bu örnekten de anlaşıldığı üzere psikolojik davranışçı yaklaşımdan etkilenerak, medyadaki şiddet olaylarının suça sebep olduğuna dair yapılan medya çalışmaları, ilk dönem çalışmalardır ve bu çalışmalar bireyleri pasif alımlayıcı olarak kabul eder. Medyanın kitleler üzerindeki etkisinin de çok güçlü olduğunu savunurlar. Ancak medyada yayınlanan suç, şiddet içerikli programların tek başına suçu tetiklemediği, medyanın da içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve politik bağlamın, yoksulluğun, toplumsal çevrenin, aile ve aile ile ilişkilerin, fırsat ve olanaklara erişim ile ilgili koşulların suçun oluşmasında ve ortaya çıkmasında belirleyici olduğu görülebilir. Örneğin, 'Ezel' dizisindeki karakterleri suç ve şiddet eylemlerine yönelten etmenler, ağırlıklı olarak karakterlerin yaşadıkları olumsuzluklar ve zorluklardır. Ezel kendisi için adalet ararken suça, şiddete yönelir. Ali ve Cengiz varoş mahallede büyüdüğü, maddi ve manevi sıkıntılar çektiği için, Eyşan ise ailevi sorunları ve kardeşine aşırı düşkünlüğünden suç işlemekten, şiddet eylemlerinde bulunmaktan çekinmez. Sonuç olarak, medya tek başına toplumda suç ve şiddet eylemlerinin oluşmasına sebep olmaz. Belli birtakım sosyal yapılar ve sosyal bağlamlar da bu eylemlerin oluşmasında etkilidir.

Medyanın izleyici üzerindeki etkileri değerlendirilirken unutulmaması gereken diğer bir husus ise şudur: Medya ilettiği mesajlarla kendi gerçeklerini ve doğrularını izleyicilere empoze ederek, bireylerin zihninde bazı konular -klasik suçlu tipi gibi hakkında birtakım önyargılar inşa edebilir. Marsh ve Melville'in de belirttiği gibi, Amerika'da genellikle siyahların suçlu olarak düşünülmesi ya da kimsenin yaşlı, saçları beyazlamış bir teyzeyi ilk etapta suçlu olarak tanımlamaması buna bir örnektir (2009: 68-98). Bu noktada, medyanın suç ve suçlu kavramlarını nasıl temsil ettiği değerlendirilmelidir.

Medyada suç ve suçlunun temsilleri genellikle yaş, cinsiyet, etnik kimlik, yaşanılan bölge ve sınıf farklılıkları gibi ayrımlara göre değişiklik göstermektedir. Suç ve şiddet,

toplumun bütün kesimleri ve herkes tarafından işlenebileceği halde medya belli gruplara, kesimlere, cinslere, bölgelere daha fazla yer vererek bu kesime mensup bireyleri potansiyel suçlu ilan etmektedir. Örneğin, İngiltere’de ve Amerika’da belli genç azınlık grupların - özellikle siyahîlerin- suç eylemlerine daha meyilli olduğu genel bir kanıdır. Toplumda bu kanının oluşmasındaki temel neden ise, siyahîlerin suç eylemlerine, beyazların suç eylemlerine oranla medyada daha fazla yer verilmesidir. Medyada yer alan suç eylemlerinin temsilleri doğal olarak halkın bakış açısını, davranışını etkilemekte ve biçimlendirmektedir. Bu biçimlendirme hem suça hem suçluya hem de suçlu gruplara yönelik olmaktadır. Belli suçlar belli grup insanlarla (örneğin hırsızlık, gasp siyahîlerle ve kaçak göç Doğu Avrupa azınlıkları ile) özdeşleştirilmektedir. Türkiye açısından bu durumu değerlendirdiğimizde de farklı bir sonuçla karşılaşmayız. Son dönemde yaşanan bombalı saldırılar, bu saldırıları Suriye kökenli kişilerin gerçekleştirdiğine dair medyada yayınlanan haberler, Türkiye’de yaşayan insanların zihinlerinde de benzer kanıları inşa etmektedir. Genel kanı Suriyeli göçmenlerin canlı bomba ve terör örgütüne üye olduğu yönündedir. Bunun sonucu olarak, Türkiye’de yaşayan insanlar ülkede vuku bulan terör eylemlerinde Suriyeli göçmeleri potansiyel suçlu, terörist olarak değerlendirmektedir.

Endüstrileşme sonucu kentlerdeki sosyal problemler ve özellikle suç oranlarındaki artış üzerine çalışmalar yürüten Chicago Okulu araştırmacıları, belli bölgelerin suç oranlarının diğer bölgelere nazaran neden fazla olduğu üzerinde durmuş ve medyanın belli bölgelerdeki suçları daha fazla ön plana çıkardığını gözlemlemiştir. Buna paralel olarak halkın o bölge hakkındaki algısını medyadaki temsilin belirlediğini, popüler medyanınsa -internet, dergi, gazete, televizyon gibi- bu noktada çok önem kazandığını ileri sürmüştür. Örneğin, Avrupa ve Amerika’da yaşayan insanlar, Ortadoğu’yu savaş alanı, bataklık olarak algılamaktadır. Bunda da medyanın etkisi yadsınamayacak kadar büyüktür. Keza belirli gruplardan (ırk, etnik, kimlik, inanç ya da alt kültür gruplarından) suçlulara, bazı bölgelerde vuku bulan olaylara medyada daha az yer verilmekte ve izleyicilerin zihninde bu gruplar ya da bölge ile ilgili olumsuz yargıların oluşması engellenmektedir.

Genel bakış açısıyla medya, çeşitli konular hakkında bireylerin tutum, düşünce ve davranışlarını etkileyip, biçimlendirse de bireyin içinde bulunduğu sosyal çevrenin, sahip olduğu biyolojik ve psikolojik özelliklerin etkisi göz ardı edilemez. Birey bir konuyu değerlendirirken medyadaki temsillerin yanı sıra sahip olduğu bu özelliklerinde etkisi altında kalır. Yani, bir konunun yorumlanmasında medya kadar sosyolojik, biyolojik ve psikolojik etmenlerde önem arz eder. Medya, öncelikle ekonomik ve politik olarak egemen sınıfın

ıkarlarına hizmet edecek biçimde konumlanmıştır. Medya hizmeti yapan kurumlar, örgütler, onların işleyişini düzenleyen yasalar, yönetmelikler, tümüyle egemen sınıfın çıkarına hizmet eder. Ayrıca medya, heterojen ve parçalı olan gerçekliklerden, belirli doğrultuda seçmeler yaparak, onları belirli bir anlayış çerçevesinde inşa eder. Yani, inşacı bir temsil üretir. Bu temsilin nasıl üretildiği, kimlerin çıkarına hizmet ettiği, neleri meşrulaştırıp neleri gayrimeşru ilan ettiği, nasıl bir söylem ürettiği etraflıca incelenmelidir.

Bu değerlendirme, film ve dizi gibi medya metinlerinde gerçekliğin nasıl kurulduğunu, bu temsil sürecinde üretilen söylemleri açığa çıkarmayı; medya metinlerinde anlam üretim sistemini, bu sistemin işleyişini, dolaşıma sokulan söylemleri mercek altına almayı gerektirir.



İKİNCİ BÖLÜM

MEDYA VE TEMSİL

2.1. Temsillerin Anlam İnşası

Temsil, toplumun geneli tarafından genel olarak bir şeye ait sunuş şekli biçiminde bilinmesine rağmen göstergebilime dair kısıtlanmış bazı tanımları kapsamaktadır. Temsil, bir şeyin veya birinin bir şey veya biri tarafından bir başkasına sunuş biçimidir (Mutlu, 2004, s.278). Bu kapsamda temsil, genel bir görüntüyü tüm ayrıntılarıyla çizen bir temel ana kütleden alınmış tek bir misal olabilmektedir.

Hall'a göre (1997, s.25) temsil kavramı dil aracılığıyla anlam üretimi anlamına gelmektedir. Hall anlamı, dünyadaki gerçek veya kurgusal hadiseler ile onların insan zihnindeki temsilleri olarak işleyen kavramsal sistem arasındaki bağlantıyla ilgili görmektedir. Zira anlam, temsil sistemleri ve kodlar vasıtasıyla üretilmekte, anlamın belli bir nesnede veya sözcüktevarlığı söz konusu olmamaktadır. Kişiler anlamı belli nesne veya sözcüktesabitlenmekte, daha sonra bu durum bu kişiler için doğal ve kaçınılmaz hale gelmektedir.

Sonuç olarak anlam, temsil sistemleri vasıtasıyla kurulmakta, kavramsal sistem ile dil sistemi arasındaki ilişkiyi düzenleyen kodla sabitlenmektedir (Hall, 1997, s.18-21). Yine Hall'e göre temsil, nesnelere veya hadiselerin gerçek dünyasını veya hayali nesnelere veya durumların gerçekdışı dünyasının her ikisini de yansıtmaya gücünü veren dil ve kavram arasındaki ilişkidir. Hall, dilin amacının dünya ile ilgili anlamlı bir şey ifade etmek ya da dünyayı başkalarına anlamlı şekilde sunmayı vurgulayarak, temsil kavramının dil ve anlamı kültüre bağladığını belirtmektedir. Hall'un yaklaşımına göre dil anlamlandırma tecrübesi olmakta ve genel olarak her temsil sistemi dil vasıtasıyla temsilin kriterlerine göre çalışmaktadır. Yazar bu kapsamda futbol oyununu bile, bir milli kültüre aidiyet fikri veya birinin kendi yerel grubuyla bağdaşmasına anlam veren sembolik bir uygulama olması sebebiyle bir dil gibi değerlendirilebileceğini, zira o milli kimliğin, milli aidiyet söylemi dilinin bir parçası olduğunu belirtmektedir (Çelenk, 2005, s.82).

Demirbaş (2004, s.12-13) temsil kavramının daha ayrıntılı tanımlanması halinde iki farklı tanımın söz konusu olacağını, ilkinin "bir şeyi tanımlamak, akılda bir tanım, imge veya resim oluşturmak ya da aklımızda benzer bir figür yaratmak için bir şeyi temsil etmek", ikincisinin "sembolleştirmek, anlamında olmak, önde gelen isimlerden olmak" anlamına

geldiğini belirtmektedir. Yazar, Hristiyanlıkta haç simgesinin Hazreti İsa'nın çarmıha gerilmesini ve çektiği acıları temsil ettiğini, melek, şeytan gibi imgeleri oluştururken ise kelimelerin kullanıldığını, bu bağlamda kelimelerin kavramları temsil ettiğini, dil vasıtasıyla şeylere anlam kazandırdığını vurgulamaktadır. Yani kısaca temsil, dil vasıtasıyla zihnimizde yer alan kavramların anlamlı hale getirilmesi, kavramların gerçek dünyası ile sanal dünyasını ifade eden dil arasındaki ilişkidir.

Hall, temsil ile ilgili hususların yansıtmacı, maksatlı ve inşacı yaklaşımlar ekseninde gerçekleştiğini ileri sürmektedir. Yansıtmacı yaklaşıma göre, anlamın gerçek dünyada var olan kişi, nesne ve olayda bulunduğu ve dilin zaten mevcut olan gerçek anlamı yansıtma fonksiyonu gördüğü düşünülmektedir. Maksatlı yaklaşıma göre, nesne ve olayların –misal olarak, resim veya kelimelerin belirttiği şey, aslında onların belirtmesi istenen manadır (Varol, 2014, s.303). İnşacı yaklaşımda ise, temsil kavramı *“manayı oluşturan ve aktaran bir sürece, yani anlamlandırma sürecini belirtecek şekilde değerlendirilmektedir. İnşacı temsil yaklaşımında temsil, sözlü, yazılı ve ikonik sembolleri ele alarak gerçek hayatta bulunan şeyleri kodlayan, yansıtan bir süreç değil; aksine bu anlamlandırma sürecine mana üreten ve manaların değişimine imkan sağlayan bir süreçtir”* (Çelenk, 2005, s.82).

İNŞACI YAKLAŞIM UYARINCA TEMSİL, DİL ARACILIĞIYLA BELLİ BİR MANANIN ÜRETİLMESİDİR. Örnek olarak, tek başına ay ve yıldız, sadece gökyüzüne ait birer nesne iken, Türk bayrağında yer alan ay ve yıldız ise, sadece bir nesne olmaktan çıkmakta ve bir anlam kazanmaktadır. Medya ve temsil dikkate alındığında, medya temsilin en önemli sağlayıcılarından birisi olmaktadır. Zira gün içinde çeşitli şekillerde maruz kalınan veya takip edilen kitle iletişim vasıtalarındaki mesajların hemen hemen çoğu inşa edilmektedir. Medya, kendine has değer ve düşünceleri olmasının yanında, kitlelere yansıttığı ve kitleleri tesir altına aldığı mesajlarını da kazanç, güç elde etmek için düzenlemektedir. Medya gerçekte sadece gerçeği inşa etmemekte, kitlelere özel amaçları olan ürünleri sunmaktadır. Medyada arz edilen bu ürünlerin başarısının sebebi ise, görünürlüklerindeki doğallıktır. Yani bunlar izleyicide kurgu hissi oluşturmamaktadır. Medya kitlelere vereceği mesajları dikkatle seçen, düzenleyen ve kurgulayan bir yapıdır. Medyanın ilettiği mesajlar, görüntüler gerçek gibi görünmesine rağmen, medyanın gösterdiği dünya gerçek olan değil, gerçeğin medyaca temsil edilme şeklidir (İnceoğlu, 2011, s.20).

Örnek olarak, seyahat eden kişiler haricinde, herkes dünyanın pek çok yerinin anlamını medya temsillerinden ibaret olarak görebilmektedir. Nitekim İspanya'ya hiç

gitmeyen, orada gezmeyen birinin İspanya'yadair yorumlarını anlamlı kılan şey, İspanya hakkındaki tanıtım resimleri, filmler, reklamlar, belgeseller, gezi kitapları vb. medya tarafından düzenlenmiş ve kurgulanmış temsillerdir.

Bauman kitabının Zaman ve Sınıf başlıklı ilk bölümünde zaman ve mekân sıkışması argümanından yola çıkarak bu iki kavramın küreselleşme ile birlikte değişime uğrayıp, bakış açımızı nasıl değiştirdiğine değinmektedir. Küreselleşmenin kendi dinamikleriyle toplumu birleştirdiği ölçüde parçaladığını da dile getiren yazar, böylece toplum içerisindeki kutuplaşmanın ve sınıf farklılıklarının daha keskin, birleştirilmesi zor bir uçuruma neden olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda uzaklık ve yakınlığın kavramsal niteliklerinden arındığını, yerelliklerinden kurtulanların gücü elinde bulundurup özgürleşebildiği bir dünyayı açıklamaya çalışmaktadır. Buna örnek olarak da “toprak ağası olup da mülkünden uzakta yaşayanların yeni versiyonu” yan başlığıyla yeni bir tip olarak ulus aşırı şirketleri göstermektedir. Yazar, enformasyon nakli ile bunu kullanabilen güç sahiplerinin yurtsuzlaştığını savunmaktadır; çünkü ona göre küreselleşme ile oluşturulan “Dünya Çapındaki Ağ” ile seyahat kavramı kendini geçersiz kılmıştır. Buna ek olarak yazar, bu durumun hala daha bazıları (yerelde kalan/ yerleşenler) için fiziksel engelleri barındırdığını belirtmektedir. Diğer yandan güç sahibi seçkinlerin kendi yurtsuzluklarını sağlama almak için metropollerde yarattıkları inşaatlaşma çılgınlığını dile getiren yazar, bunu Steven Flusty'nin yayınlamış olduğu Building Paranoia (Paranoya İnşası/İnşaat Paranoyası) adlı çalışmasıyla açıklamaktadır. Flusty'nin bu çalışmasına göre metropollerde yaşanan inşaat patlaması süreci aslında kendi içerisinde bir ‘yasak mekân’ algısı oluşturmuştur. Böylece ortak bir yaşamdan ziyade, küreselleşmeyi özümsemiş seçkin elitlerin kendilerini diğerlerinden ayıran ve yerelde kalanların bu mekânlara giremeyeceği, yalıtılmış özel alanlar oluşmuştur. Tüm bu inşaatlaşma sürecinde toplum içerisindeki bireylerin birbirleriyle karşılaşp sosyalleşebilecekleri mekânların azaldığı savını ileri süren yazara göre bu durum toplumun kutuplaşmasını sağlayan etkenlerden biridir; çünkü seçkinler ve tecrit edilmişler olarak ikiye ayrılan toplumda kent toprağı bir muharebe alanına dönüşmektedir. Bir tarafta kendini yalıtımlar ile diğer tarafta etrafi izinleri alınmadan dikenli tellerle çevrilmiş olan tecrit edilmişlerin savaşı başlayacaktır. Birilerinin sınırsız özgürlüğü, diğerlerinin mekânsal daralmasına neden olacak ve bu daralmaya karşı kendilerini var etme savaşına gireceklerdir.

Laughey (2010: 83-84) temsilin gerçekliği bir ayna gibi mükemmel yansıtmadığını, Hall (1997) de gerçek anlamların asla sabit olmadığını, aksine tartışmalı olduğunu ileri sürmektedir. Buna göre, gerçeği anlamak ve yorumlamak için bunun bizzat tecrübe edilmesi

gerekmekte, gerçekliğin şahsi tecrübe etmeye ve yorumlamaya dayalı olması halinde, gerçeklik ve temsil arasında belirgin bir fark ortaya çıkmaktadır. Başka bir anlatımla medyanın sunmuş olduğu gerçeklik temsilleri, gerçek dünyaya dair şahsi tecrübelerimizi ve yorumlamalarımızı önemli oranda biçimlendirmektedir. Dahası temsil, yalnızca gerçekliği temsil etmemekte, ayrıca gerçekliğin manasına da katkı sağlamaktadır.

Medya, temsil ve gerçeklik arasındaki bağlantı ile alakalı diğer önemli bir çalışma ise Marsh ve Melville'in (2009, s.30-32) "Crime, Justice and the Media" adlı kitabında yer alan ve Marksist düşünceden etkilenen Glasgow Medya Üniversitesi araştırmacılarına aittir. Çalışmanın neticesinde, televizyon haberlerinin egemen ideolojiyi yeniden oluşturduğu ve haber değeri olan herhangi bir duruma dair farklı seslere yer verilmediği tespit edilmiştir. Konuyu gündem belirleme bağlamında ele alan araştırmacılara göre, habercilerin bir konuyu gündeme getirmeleri için o konunun veya olayın haber değerinin olması icap etmektedir. Bununla birlikte haberciler karşılına çıkan birçok olay ve konudan hangisini tercih edeceklerine, bir konuyu haber haline getirirken nasıl tasarlayacaklarına, konunun hangi boyutlarını inceleyeceklerine karar verirken, baskın ideolojinin ve yönetici grubun bakış açıları gibi bazı yaklaşımlar devreye girmektedir. Buna göre, medyanın kitlelerin karşısına çıkardığı husus, yönetici/egemen grubun bakış açısını ve genel kabullerini yansıtmaktadır.

Örnek olarak, bir fabrikada yapılan grev eylemi haberleştirilirken fabrika sahibi, işçilerden daha iyi bir aydınlatma ile ve daha iyi bir biçimde temsil edilmektedir. Yönetici sınıfı daha sakin ve mantıklı bir şekilde temsil edilirken, işçiler bağırarak ve kaos çıkaran kitleler olarak temsil edilmektedir (Marsh ve Melville, 2009, s.30-32).Sonuç olarak, Glasgow grubu araştırmacıları, medyanın objektifliği üzerinde durmuş, haberlerin gerçeği olduğu gibi yansıtmak yerine bunların inşa edildiğini öne sürmüş, medyayı insanların davranışlarını tesir altına alan ve gündem belirleyen ideolojik bir araç olarak değerlendirmiştir.

Mutman'a göre (1995) "temsil etme" kavramı Hall'un yansıtmaya yaklaşımından farklıdır. Temsil etme kavramında bir seçme, arz etme, yapılandırma ve biçimlendirme söz konusudur. Televizyonda sunulan haberler dikkate alındığında haberler mevcut anlamları aktarmamakta, yeni anlam oluşturmakta yani gerçeği tekrar inşa etmektedir. Medya araçları gün içinde sürekli izleyicilere bir şeyler anlatmakta ve izleyicilerin imgelem dünyasına hâkim olmakta, bu şekilde zihinlerindeki imajların şekillenmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Nitekim televizyon ekranında görülenler aslında olan bitenin gerçek görüntüsünden ziyade seçilmiş, düzenlenmiş ve kurgulanmış bir görüntüden ibarettir.

Hallbu tespitleri 1973 yılında ileri sürmüş, medyanın olayları bir hammadde olarak gördüğünü, bu hammaddeyi bir ürüne, yani habere dönüştürdüğünü belirtmektedir. Varol'un(2014, s.304) aktarımıyla Hall'e göre

“Bir olgu ya da objenin medyada çarpıtılmış bir biçimde temsil edildiğini düşünmek, o olgu ya da objenin gerçekte olduğu şeyle medyada ne şekilde sunulduğu arasında bir boşluk bulunduğunu düşünmek manasına gelmektedir.. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir nokta bulunmaktadır.. Yeniden sunum olarak temsil, bir süreci tamamen ifade etmez. Çünkü ilk elden tekrar sunulacak ve mutlak şekilde sabit bir şey bulunmamaktadır. Elbette medyada sunulan olgu ya da nesnelere bulunmaktadır. Ancak o olgu ya da objelerin gerçek manasının ne olduğu net değildir. Esas anlamı, bireylerin onu ne şekilde anlamlandıracağına, bireylerin onu ne şekilde anlamlandıracağı da ne şekilde sunulduğuna dayalıdır. Bu sebeple,, temsil süreci olayın içine dahil olmuştur. Olay tekrar sunulana dek anlamlı şekilde var olmamaktadır. Daha gösterişli bir ifade ile, temsil olayın olmasının ardından meydana gelen bir şey değildir, o olayın bir bileşenidir. Hakkında konuştuğumuz nesnenin oluşum sürecinin bir kısmıdır.. Nesnenin kendisinin bir bölümü, bir bileşenidir. Var olma koşullarından biridir. Böylelikle, temsil olayın haricinde ya da onu izleyen bir şey değil, direkt olayın içinde bulunmaktadır ve onun bir parçasıdır.”

Sonuç itibarıyla medya temsillerinin bu şekilde ele alınması, Çam'ın da belirttiği gibi, bir olgunun ya da durumun medyada nasıl yansıtıldığını ifade etmekten çok, bir olaya veya duruma medyada nasıl anlam verildiği, olay veya durumun nasıl tarif edildiği, farklı hangi anlamlar dışlanarak, bastırılarak ya da marjinalleştirilerek bazı tanımlara ulaşıldığı hususlarına işaret etmektedir (Çam, 2008, s.199).

2.2. Temsillerin Dramatik Yapısı ve Televizyon Dizilerindeki Önemi

Temsil etme, aktif bir seçme ve arz etme, inşa etme ve şekillendirme işini ima etmektedir. Televizyonun tayin ettiği gündem ve medyatik gerçeklik çerçevesinde bazı toplumsal temsillerin inşası söz konusu olmaktadır. Televizyonda yapılandırılan temsillerde bir takım kimlikler ön plana çıkarılmakta, bazı kimliklerin ise arka planda kalması tercih edilmektedir. Bahse konu temsiller vasıtasıyla teşkil edilen gündem kapsamında toplumda bir sosyal hegemonya alanı kurulmuş olmaktadır (Karaduman, 2007, s.50-51).

Temsillerin en iyi ifade şekillerinden birisi televizyondur. Bilhassa yerli diziler çoğu kişiye hitap ederek, toplumdaki temsil şekillerini ortaya koymaktadır. Televizyon dizileri toplumun çoğu farklı kesimini içine alarak bir kültür mozaığı meydana getirdiği için kadın-erkek, taşralı-kentli, aile, Türk kimliği, Kürt kimliği, Laz kimliği, gençlik-yaşlılık, yoksulluk-zenginlik gibi muhtelif temsil biçimlerini yansıtmaktadır (Akıner ve Birol, 2016, s.115). Filmlerde yer alan temsiller üretildiği kültürden devralınmakta ve içselleştirilmektedir. Bu

sebeple toplumda bulunan birçok ideoloji ve temsil de televizyon dünyasında kendisine yer bulmaktadır (Sim ve Öncü, 2018, s.202). Bu itibarla, filmler birbiriyle adeta hegamonik bir mücadele içine girmekte ve salt olarak insanın duruşuna şekil vermekle yetinmemektedir. Bunun yanı sıra toplumsal gerçekliğin nasıl olması gerektiği veya nasıl olduğuna dair de birbiriyle yarışmaktadır (Ryan ve Kellner, 2010, s.37-38).

Hall (1997) televizyonun bir temsil vasıtası yani bir temsil sistemi olduğunu ifade etmektedir. Televizyonda sunulan temsil çoğunlukla bir güce dayandırılmaktadır. Temsil edilen şey, sahip olduğu güç ve manayı imal ettiği dil ile izleyici karşısına çıkmaktadır. Söz konusu güç ise bir ideolojiyi kapsamaktadır. Temsil, Hall'un kullandığı şekliyle anlamı inşa eden ve yansıtan bir 'anlamlandırma sürecini' ima edecek şekilde kullanılmaktadır. Bu bağlamda temsil; sözlü, yazılı veya ikonik göstergeler kullanmak suretiyle gerçek dünyada zaten var olan hususları kodlayan veya onları yansıtan bir süreç niteliği taşımamaktadır. Aksine temsil bu anlamlandırma sürecine anlam katarak ve anlamların değişimine imkân sağlayarak katılan bir süreç vasfını haizdir. Bu çerçevede temsil, modern toplum yapılarında görülen birçok kesimin kendilerine özgü doğuştan getirdikleri veya sonradan kazandıkları birtakım nitelikleri esas alarak şekillenmektedir.

Postman ise televizyonun kültürü yapısal değişime uğratarak bir gösteri sahnesi teşkil ettiğini belirtmektedir (Postman, 2014, s.93). Yazara göre televizyon eğlendirici olmasının yanında eğlenmeyi her türlü deneyim temsilinin doğal bir görünümü haline getirmektedir. Problem televizyonun eğlendirici temalar sunmasında değil, bütün temaların eğlence biçiminde sunulmasındadır (Postman, 2014, s.101).

Foucault (2000,s.69-70; 107), kuvvetin belli kurumlarca sahip olunan bir şey halinde bulunmaktan çok, gücün ilişki neticesinde üretildiğini belirtmektedir. Yani güç birtakım iktidar ilişkileri sonucunda ortaya çıkmaktadır. Kuvvet televizyondaki temsil yoluyla izleyiciye aktarılan bir boyut kazandığı için temsil, yaşama has gerçekliği ve kişiyi baz alması bakımından televizyonda en önemli örneklerinin çoğunlukla yerli dizilerde yer aldığı bir yapıda sunulmaktadır (Akıner ve Birol, 2016, s.116).

Medyanın anlam teşkil süreci normal olan, eğlence olan, haber olan, önemli olan, değerli olan ve inanmamız gerekenler ile alakalı olarak oluşturulmaktadır. Medya vasıtasıyla alınan güç iletileri dolaylı veya doğrudan güce kimin sahip olması gerektiğini ima etmektedir. Bahse konu zor kişiler veya gruplar arası ilişkilerde ortaya konmaktadır. Burada önemli olan

kimin kim üzerinde nasıl bir güce sahip olduğuna ilişkin iletilerin, günlük hayatta olanın basit bir biçimde yansıtılmasıdır. Bu iletiler kişilerin dünyaya yaklaşımlarını belirlemesine yardımcı olmaktadır. Bu iletiler bir taraftan güç ilişkilerini ifade ederken, diğer taraftan da kişilerde güç sahibi olmaktadır (Burton, 1995, s.39;166-167).

İnal'ın (1999, s.261-262) belirttiği şekilde belli başlı televizyon metin türleri reklamlar, haberler, belgeseller, durum komedileri, pembe diziler, talk showlar, söyleşiler, bilimsel programlar, spor programları, polisiyeler, yarışmalar, bilim kurgular ne şekilde yapılır programları (yemek, ev dekorasyonu) şeklinde sıralanmaktadır. Televizyonun popüler ifade şekilleri arasında en fazla ele alınan dramatik yapımlardır. Dramatik yapımlar, seriler, serialler ve devam eden serialler şeklinde üçe ayrılmaktadır. Seriler, durum komedileri ve polis dizilerindeki gibi her hafta başlayıp biten bir öykü anlatmaktadır. Serialler genellikle televizyon için çekilen ve belirli bir bölüme ulaşmasını müteakip tamamlanan dizilerdir. Pembe dizi şeklinde nitelendirilen devamlı serialler ise başlayan fakat bitmeyen, devamlı merakla başı unutulup sonu beklenmeyen dizilerdir (İnal, 1999, s.263).

Televizyon dizilerinde özellikle metinler arası ilişkiler kurularak, izleyicilerin izledikleri filmleri okurken veya açıklarken hangi metinler üzerinden bu okumayı yapması gerektiğine işaret edilmektedir. Zira hiçbir metin yoktur ki başka bir metne göndermede bulunmasın. Kristeva'ya göre bir metnin anlamı, salt içerdiği göstergelerin seçimi ve dizimi ile inşa edilemez. Her bir metin başka metinlerle olan ilişkileri neticesinde vücut bulmakta ve anlamını bünyesindeki göstergelerin ilişkisinden ziyade öteki metinlere borçlu olmaktadır (Akay, 2017, s.212).

Televizyon dizileri günümüz dünyasında ekonomik, siyasal ve kültürel açıdan önemli bir yere sahiptir. Dizilerde üretilen metinler aynı zamanda bir toplumun değerlerinin, yaşam biçimlerinin, kısacası sosyo-kültürel yapısının bir temsilidir (Devran, Göksun ve İhtiyar, 2018, s.41). Bu açıdan Yaylagül'ün belirttiği gibi iletişim çalışmaları iletişimle ilgili olarak iletişim süreçleri, kurumsal yapılar ve çağdaş iletişim dizgeleri içinde doğduğu ve geliştiği için toplumsal yapının siyasal, ekonomik ve kültürel yapısından ayrı tutulamamaktadır (Yaylagül, 2013, s.26).

Yerli dizilerde izleyicilerin inanma duygusu güçlendirilmekte, kurgusal gerçekler vasıtasıyla izleyici için yeni bir dünya oluşturulmaktadır. Bu dünya, izleyiciyi kendi toplumsal gerçekliğinden uzaklaştırmakta ve esasında sınıf, cinsiyet ve etnik farklılıkların tekrar

oluşturulduğu, paraya ve paraya dayalı gücün yüceltiildiği, yarışmacı bir alana dönüştürmektedir. Bilinçli olarak teşkil edilen kurgusal dünyada her şey mümkün olmaktadır. Türk televizyonlarında sayıları gün geçtikçe artan diziler toplumsal yapının yeniden üretilmesini sağlamakta ve bunun yaygınlaşmasını amaçlamaktadır (Özsoy, 2006, s.38).

Bir başka anlatımla, televizyon dizilerinin amacı ilgi çeken yapımlarla çok sayıda izleyiciye ulaşmak ve reklam gelirlerini yüksek tutmaktır. Temel amaçlardan biri kazanç sağlamak olsa da her dizi algı oluşturarak bir değer üretmekte ve yaymaktadır. İşte bu noktada milyonlarca kişiye ulaşan bu dizilerin değerleri asıl ele aldığı ve anlamı nasıl inşa ettiği önemlidir. Dizilerdeki karakterlerin eylem ve davranışları, olaylar karşısındaki konumları, iyi ve kötünün temsili, ideal düşünme biçimleri ile anlam inşa edilerek değerler oluşturulmaktadır (Devran, Göksun ve İhtiyar, 2018, s.46). Görüldüğü üzere televizyon dizileri ele aldıkları değerler ile aynı zamanda bir ideoloji oluşturarak algı yaratmaktadır. Her dizi kendi içerisinde değerler ile kültürel kodları yeniden üretmektedir. Değerler üzerinden işlenen bu kodlar özellikle ticari yayıncılık yapan kanallarda yayınlanan dizilerde geleneksel Türk aile yapısı ile uyuşmayan ve toplumsal yapıyı bozucu şekilde görülmektedir (Devran, Göksun ve İhtiyar, 2018, s.50).

İzleyicinin karakterle kurduğu ilişki her şeyden önce tamamen sübjektif deneyimin bir sonucudur. Bu noktada belki de geliştirilecek her model ve her kavram en azından şimdilik ciddi eleştirilere maruz kalabilecek gedik noktalara sahip olacaktır. İzleyicinin karakterlerle kurduğu ilişkiyi etkileyen birçok parametrenin olduğu düşünüldüğünde bu noktada kesin çizgilerle çizilmiş model ve yöntemin varlığını aramak bugünün koşullarında çok gerçekçi değildir.

Özdeşleşmenin genel olarak anlatılar ile olan ilişkimizde bir tür empatiyi ve sempatiyi kapsayabilen geniş bir kavram olduğu söylenebilir. Bu noktada bir özdeşleşme içerisinde empati ve sempati ilişkileri ne şekilde var olur sorusu önemlidir. Güncel kullanıma bakıldığında empati ve sempati kavramları genel olarak birbiriyle pek karıştırılmaz. Empati bir başkasının duygusal durumunu hissetmek/kavramak gibi anlamlara gelirken zaman zaman bir tür istemsiz duygusal bulaşma durumunu tanımlamak için de kullanılmaktadır. Elbette bunlar empati kavramının içerisinde farklı olarak kategorize edilmektedir. Sempati kavramı ise her ne kadar etimolojik olarak empati kavramının anlamına yakın olarak doğmuş gibi görünse de esasında birisi adına olumlu bir duygu beslemek ya da belirli bir ortak nokta doğrultusunda birisinin bir diğerine ayrı bir yakınlık göstermesi olarak tarif edilebilir. Sözlük

anlamına bakıldığında “empati başkalarının hislerini anlama ve paylaşabilme yeteneği iken sempati bir başkasına acıma, onun talihsizliğine dair kederlenme” durumuna işaret eder. Film çalışmalarında bu alan üzerine yürütülen kuramsal tartışmalar da bu ayrım üzerinden şekillenmektedir. Özellikle sempati sinemada karakterlerle olan ilişkimizi açıklama bağlamında oldukça geçerli bir kavramdır. Bir başkasının adına kaygılanma/ üzülme/sevinme gibi duygular o kişiye sempati beslemenin bir sonucu olabilir. Film izleme deneyimi sırasında karakterler de bu anlamda bir ilişkinin nesnesi olabilir. Ayrıca sempati aynı zamanda bir başkasına etik anlamda katılmayı, ahlaken özdeşleşmeyi de çağrıştırabilir. Taraftarlık ve fanatizm sempatinin belki uç noktaları olarak düşünülebilir. Ancak bu noktada esas olan sempatinin, empatiden farklı olarak bir “içinde hissetme” değil, birisi “için hissetme” olarak düşünülmesidir. Empati bir kişinin bir başkasının sübjektif deneyimini kavramaya/ hissetmeye çalışması yani onun ve içinde bulunduğu durumla bilişsel hatta duygusal olarak hemhal olabilmesine işaret etmektedir (Wispé, 1986: 320). Ancak bu noktada şunu belirtmek gerekir. Sempati ve empati aslında birbirlerine içkin bir halde bulunabilir. Yani empati kurulan bir şeye aynı zamanda sempati duymak ya da sempati duyulan kişiyle empati de kurabilmek ve onu empatik olarak hissedebilmek bazen birbiri ile aynı anda bulunabilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK TELEVİZYONLARINDA DİZİLERİN YERİ

3.1. Kamu Televizyonu TRT'nin Dizilere Bakış Açısı

3.1.1. TRT Yayınlarının Kısa Tarihçesi

TRT 1966 senesinde ilk kapalı devre televizyon yayınlarını yapmıştır. TRT ilk televizyon deneme yayınlarına 31.01.1968 yılında kuruluşundan yaklaşık dört sene sonra başlama imkanı bulmuştur (Yengin, 1994). Spiker Devres'in "*Burası üçüncü bant beşinci kanaldan deneme yayınlarını gerçekleştiren Ankara Televizyonu. Bugün 31.01.1968. Bu akşamki deneme yayınına başlıyoruz.*" anonsuyla beraber TRT ilk televizyon yayını yapmıştır. Bu yayın hemen hemen bir buçuk saat sürmüştür. Bu dönemde televizyon yayınları salı, perşembe ve cumartesi olarak haftada üç gün, takribi üçer saat şeklinde gerçekleştirilmiştir (Aziz, 1999).

Deneme yayınlarının başladığı 1967 senesinde televizyonda çalışan personel sıkıntısına rağmen yerli yapımlara ağırlık gösterilmiştir. Bahsi edilen süreçte yapılan yayınlarda profesyonellik değil amatörlik egemen olmuştur. Öncelikle ağırlıklı şekilde yerli yapımlar yayınlamakta iken 1970 senesine ulaşıldığında Fransız ve Alman ağırlıklı dış kaynaklı diziler yayınlamaya başlanmıştır (Cankaya, 2003: 28).

Kurumun bağımsızlığı bu dönemde kaldırılmış olduğundan televizyona ilişkin yatırımlar çoğalmış ve televizyon yayıncılığı kalkınma planlarında yerini bulmuştur (Aziz, 1999). Haftada 5 gün yapılan yayınlar 1975'de haftanın 7 gününe çıkarılmıştır (Yengin, 1994). Bu dönemin ilgi çeken bir başka gelişimi 03.03.1972'de televizyondan ilk kez reklam yayınının gerçekleştirilmesidir. (Aziz, 1999).

Diğer taraftan Türk televizyonculuk tarihindeki ilk yerli diziler bu dönemde yapılmıştır. Kurum tarihinde ilk olarak kurum haricindeki sinema yönetmenlerinden Türkçe romanlardan yola çıkılarak dizi film çekilmesi talep edilmiş, bu kapsamda Lütfü Akad beş bölümden oluşan "Ömer Seyfettin Hikâyelerini", Metin Erksan "Beş Hikâye" adlı yapımı, Halit Refiğ ise "Aşk-1 Memnu" isimli diziyi çekmiştir (Serim, 2007).

80'li senelerde eğitim programlarına öncelik tanınmış, "Televizyon Okulu", "Açıköğretim", "Sınava Doğru" vb. direkt ya da örgün eğitime katkı sağlamak amacıyla dizi eğitim yayınları yapmıştır (Aziz, 1999). Bu senelerin başında meydana gelen iktisadi

problemlere karşın eğitim yayınlarının çoğaltılması için bir televizyon kanalının gerekli olduğu gündeme alınmıştır. Aynı zamanda bu senelerde renkli televizyon deneme yayınları arttırılmış ve 23 Nisan Çocuk Şenliği ve Avrupa Basketbol Şampiyonası renkli şekilde yayın yapılmıştır.

1 Temmuz 1984'de bütün programlar renkli şekilde yayınlanmıştır (Çankaya, 2003). 1984 senesinde planlanan televizyon yayın süreleri hafta içi 3 saat 15 dakika, cumartesi günleri 6 saat 45 dakika ve pazar günleri de 10 saatken, tam anlamıyla renkli yayıncılığa geçilmesi ile beraber renkli reklam yayınları gerçekleşmiş ve renkli reklamların ücreti %40 düzeyinde artış göstermiştir (Yengin, 1994). Bu dönemin diğer bir pozitif gelişimiye yerli dizilerin ülke dışına satılmasıdır (Çankaya, 2003). 1980'de TRT'nin ikinci televizyon kanalı olan TV2, TV1'in yayında olmadığı zamanlarda deneme yayınları yapmış, gerçek manada yayın yaşamıyorsa 6 Ekim 1986'da geçilmiştir (Yengin, 1994). TRT2 kanalının oluşturulması ile kültürel ilerlemenin toplumsal ve iktisadi farklılıklara uyum sağlaması sağlamak, seyircilerin kültür seviyesinin arttırmak vb. hedefler belirlenmiş fakat bahsi edilen hedeflere hizmet verecek bir yayın planlaması oluşturulamamıştır (Çankaya, 2003).

90'lı senelerde özel TV kanallarının yasal bir altyapı bulunmadan oluşturulması neticesinde TRT'nin kağıt üzerinde bulunan yayıncılık tekeli fiilen yok olmuştur. TRT'nin kanuni hareketsiz rakipleri TRT yayıncılığına etki etmeye başlamıştır. Böylece TRT başka kanallarla rekabet edebilmek adına yayın içeriğini farklılaştırmış aynı zamanda reklam piyasasından da kazandığı gelirleri diğer kanallarla paylaşmak mecburiyetinde kalmıştır. TRT'nin bu durumu gelir ve nitelikli eleman kaybına neden olmuştur. Aynı zamanda rakipleri ile rekabet için yayın süreleri arttırılmıştır (Yengin, 1994).

2000'li senelerde TRT'nin televizyon kanallarında artma meydana gelmiştir. Bu çerçevede faaliyet gösteren ilk kanal TRT Çocuk'tur. 01.11.2008'de yayın hayatına başlayan TRT Çocuk, "*çocukların animasyondan müziğe, haberden spora kadar tüm gereksinimlerine yanıt vererek, 3-14 yaş grubu çocukların oynayarak, eğlenerek eğitimini ve bilinçlenmesini*" amaçlamıştır. 2009 senesi TRT için atılım senesi durumuna gelmiş, yeni televizyon ve radyo kanalları bunun bir sembolü durumuna ulaşmıştır. TRT Çocuk'u Kürtçe yayın yapan TRT 6 izlemiş, ardından TRT Okul, TRT Avaz, TRT Anadolu, TRT World, TRT Belgesel ve TRT Müzik kanalları yayına devam etmiştir (Ünlü, 2015).

3.1.2. TRT Dizilerinin Teması

Larry Landrum, 1950'lerin ortalarında, popüler Amerikan kurgu yazarlarının televizyon formatları tarafından model olarak alınan metinleri geliştirdiklerini açıklamaktadır. Bu metinler, birbirlerini çok az tanıyan ama yine de tüm karakterleri bir anda etkileyen bazı dramatik durumlarda yakalanan insanların hikâyeleri etrafında dönmüştür (Landrum, 1984, s.94). Joseph D. Straubhaar'a göre, film ve radyo endüstrisinin birleşimi, 1950'ler ve 1960'larda TV türlerinin daha da gelişmesine ve 1960'larda televizyon ihracatındaki artışa yol açmıştır (Straubhaar, 1991, s.45). Televizyon ihracatının genişlemesinin yanı sıra, Silvio Waisbord'un açıkladığı gibi, "bir televizyon sisteminde işe yarayan bir şey başka bir yerde de uyarlanabilir" yaklaşımından hareketle dünya çapında televizyon profesyonelleri arasında kurulan geniş ağ iletişimi birbirine benzer yapımları ortaya çıkarmıştır. (Waisbord, 2004, s.364) Waisbord, "televizyonun yapısını standartlaştırırken küreselleşmenin taklidi ve ticari yayıncılığın altında yatan yeniliği teşvik etme konusundaki isteksizliği teşvik ettiğini" ifade etmektedir.

Buradan hareketle Sevilay Çelenk, 1970'lerde TRT'de ithal TV dizilerinin gösterilmesinden önce, dizi film anlatımının Türkiye'de 1940'larda ve 1950'lerde kitefrika, çizgi roman ve radyo oyunları olarak bilinen gazete dizileri aracılığıyla zaten bilindik bir tür olduğunu açıklamaktadır. Çelenk, aynı aktörleri ve aktrisleri belirli rollere sık sık döken Yeşilçam filmlerinin ekranda aynı yüzlerle bir bağ oluşturduğunu ve film endüstrisinde bir seri olma duygusunun oluşmasına katkıda bulunduğunu belirtmektedir. Kartal Tibet'in Karaoğlan (1965-1972) ve Tarkan (1968-1973) gibi aksiyon filmleri ile Cüneyt Arkın'ın Malkoçoğlu (1966-1973) ve Kara Murat (1972-1978) filmleri, Ayhan Işık ve Belgin Doruk'un Küçük Hanımefendi (1961) gibi romantik komedileri ve Zeynep Değirmencioğlu'nun Ayşecik (1960-1971) filmleri, dizi filmleri Türk izleyicilerine görsel bir form olarak tanıtan öncü çalışmalar arasında yer almaktadır (Çelenk, 2010, s.21)

1970'li yıllarda Türk toplumu TV dizisi formatıyla The Fugitive (Kaçak, 1963–1967), Columbo (1971-2003), Dallas (1978-1991) veya The Love Boat (Aşk Gemisi, 1977-1987) gibi Amerikan yapımı filmler üzerinden tanışmıştır. Ancak Hülya Uğur Tanrıöver'in açıkladığı gibi, bu dönemde TRT eski Türk filmlerinin veya yabancı yapımların izleyici talebini karşılayamadığının farkına varmıştır (Tanrıöver, 2001, s. 94). Bu nedenle, TRT genel müdürü İsmail Cem'in inisiyatifiyle, yerel olarak üretilen televizyon dizilerini Türk televizyonunda yayınlamaya yönelik ilk girişimler bu dönemde yapılmıştır. Anadolu'dan

büyük şehre göç eden bir ailenin mücadelesini anlatan Kaynanalar adıyla yerel bir sitcom dizisi 1974 yılında haftalık olarak yayınlanmaya başlamıştır. Öte yandan, Türk TV dizilerinin gelişiminde en önemli adım, İsmail Cem'in Türk sinemasının ünlü yönetmenlerini klasik Türk romanlarını televizyona uyarlama yapmaya davet etmesiyle birlikte atılmıştır.

Ayşe İnal'a göre, bu sınırlı girişimlerin arkasındaki ilham, BBC'nin klasik romanların TV uyarlamalarıydı (İnal, 2001, s.275). Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi önemli figürleri içeren beş yönetmen Türk edebiyatından farklı romanları TV dizisi olarak uyarlamıştır. Halit Refiğ'in Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu adlı eserini (1975) televizyona uyarlaması en büyük etkiyi oluşturan çalışma olmuştur (Yağcı Aksel, 2011, s.18).

Aşk-ı Memnu, 35 mm film olarak çekilmiş 1975 yılında altı bölüm olarak yayınlanmıştır (Sivas, 2011, s.191). O dönemde film yapımının koşullarıyla karşılaştırıldığında, film için ayrılan bütçe ve yapım için ayrılan zaman Aşk-ı Memnu'nun ticari nedenlerle üretilmediğini göstermektedir. Ala Sivas'ın belirttiği gibi Aşk-ı Memnu, hem yönetmeni Halit Refiğ hem de dönemin eleştirmenleri tarafından Türk devletinin halkın kültürel seviyesini yükseltmek için desteklediği bir ürün olarak algılanmıştır. Refiğ'in 1978'de TRT için yönettiği bir başka film olan Yorgun Savaşçı ile birlikte Aşk-ı Memnu, Refiğ'in "ulusal" bir sinema yaratmak için attığı yeni bir adım olmuştur. (Sivas, 2011, s.193-194)

Hem Refiğ'in hem de TRT yöneticilerinin amaçladığı kaliteye ulaşmak için dizinin maliyeti TRT tarafından karşılanmıştır. Filmin dış finansman yerine TRT'nin kendi imkanlarıyla çekilmesi, İsmail Cem'in projenin ticari özel bir şirkete verilmesi durumunda film kalitesinin bundan olumsuz etkilenebileceği düşüncesinden kaynaklanmıştır (Yağcı Aksel, 2011, s.18) Sevilay Çelenk, benzer kaygılar nedeniyle, 1980'lerin başına kadar TRT'nin Türk filmleri ve reklamları dışında bağımsız bir yapım şirketinden hiçbir programı doğrudan kabul etmediğini belirtmektedir. (Çelenk, 2001, s. 317-318) Bu tercih, TRT'nin kalite konusundaki endişelerinin yanı sıra, programların yansıttığı homojen ve sabit 'ulusal' kimliğin kontrolü ve korunması ile de ilgili olmuştur.

Türk dizilerine ilgi arttıkça, TV seyircileri daha fazla prodüksiyon talep etmeye başlamıştır. Yağcı Aksel, izleyicilerin her gece bir Türk dizisinin yayınlanması ve dizi film sürelerinin 25 dakikadan 45 veya 50 dakikaya çıkarılması talepleriyle TRT'ye mektup gönderdiklerini belirtmektedir (2011, s.19) TRT izleyicilerden gelen talepleri dikkate almış

ve 1980'lerde TV izleyicileri çok daha fazla Türk dizisiyle tanışmıştır.1984 yılında ünlü şair, senarist ve gazeteci Atilla İlhan, biri büyük diğeri küçük bir şehirden gelen iki zengin ailenin mali ve kültürel çatışmalarını anlatan “Kartallar Yüksekten Uçar” ismiyle bir dizi film çekmiştir. Film başarısının yanı sıra, yüksek bütçesiyle de basının gündeminde yer almıştır. (2011, s.24)

Kartallar Yüksekten Uçar sık sık Dallas adlı dizi film ile karşılaştırılmış ve hatta “yerli Dallas olarak adlandırılmıştır. Ancak Atilla İlhan, bu tanımlamaya Kartallar Yüksekten Uçar’ın Türk kültürünün gerçeklerinden doğduğunu belirterek cevap vermiş ve Dallas’ta temsil edilen burjuva yaşam tarzı ile Kartallar Yüksekten Uçar’da yansıtılan toplumsal gerçeklik arasındaki farklar üzerine bir tartışma başlatmıştır. İlhan’ın bu tepkisi, Türk milletinin çatışmalarını ve gerçeklerini açıklayan “ulusal” bir şey üretmesinin onun için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

1984 yılından itibaren TRT, farklı sosyal geçmişleri olan kitlelere hitap eden ve Türkiye’nin sınır şehirlerinde izlenebilen yabancı televizyon yayınlarının “olumsuz” etkilerini ortadan kaldıran televizyon programlarının çeşitlendirilmesini amaçlamıştır. Bu kapsamda Türk ve yabancı diziler TRT program akışına yaklaşık yüzde otuz oranında hâkim olmaya başlamıştır. Bu süre zarfında haftada 7 Türk dizisi televizyonda gösterime girmiştir. (Yağcı Aksel, 2011, s.23)

Bunlar arasında Kuruluş / Osmancık (1988), Ateşten Günler (1987) ve Fosforlu Cevriye (1989) gibi yeni uyarlamalar ve tarihi dramalar yer almıştır. Osmancık dizisi Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşunu açıklarken Ateşten Günler, Türk Kurtuluş Savaşı yıllarından kalma kahramanlık hikayesini anlatmıştır. Bunlar arasında Fosforlu Cevriye dizisi, kötü yola düşmüş bir kadının trajik hikayesini anlatan, tarihsel bir anlatısı olmayan tek dizi film olarak dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, TRT’nin hem izleyici taleplerini karşılaması hem de bu tür TV dizilerinin pahalı prodüksiyon maliyetlerini karşılaması giderek güç hale gelmiştir (Yağcı Aksel, 2011, s.26)

Bu nedenle, TRT daha az parayla daha fazla TV dizisi çekmek için, mahalle filmleri olarak tanımlanan, aileler için küçük bütçeli TV dizileri yayınlamaya başlamıştır. Bu dizilerde, siyasi veya ekonomik sorunlara vurgu yapılmaksızın aile fertlerinin günlük yaşamı en basit haliyle yansıtılmıştır. Perihan Abla (1986-1988), Bizimkiler (TRT, STAR TV, Show

TV, 1989-2002) ve Kuruntu Ailesi (1983-2002) gibi 1980'lerin ve 1990'ların popüler TV dizileri en akılda kalıcı olan yapımlardır. (Yağcı Aksel, 2011, s.26)

1988 yılında kabul edilen yeni TRT düzenlemesi ile TRT'nin bağımsız yapım şirketlerinden televizyon programları sipariş etmesine izin verilmiş, bunun sonucunda Kuruntu Ailesi hariç, tüm bu yeni mahalle dizilerinin yapımı özel ve ticari şirketlere verilmiştir. Bağımsız yapım şirketlerinin çoğalması ve TRT'nin kısmi büyümesi, 1980'lerin sonunda Türk TV dizisi endüstrisini canlandırmıştır. Hülya Uğur Tanrıöver'in de belirttiği gibi Perihan Abla dizisi, Türk televizyon dizilerinin gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Yayınlanmasının ardından Türk televizyon dizisi sektörü önemli ölçüde büyümeye başlamış ve Perihan Abla dizisi daha sonraki yıllarda Türkiye'de efsaneye dönüşmüştür. (Tanrıöver, 2001, s.94)

Türk dizilerinin popüleritesi 1990'lı yıllarda zirve yapmıştır. Hülya Uğur Tanrıöver'in belirttiği gibi, 1990'ların ortalarında prime time'da yaklaşık 20 Türk TV dizisi gösterilmiştir. (Tanrıöver, 2001, s.94) Türk televizyon endüstrisinin özel TV kanallarının kurulması ile büyümesi bunda önemli bir rol oynamıştır. Ancak Yağcı Aksel'in açıkladığı gibi, 1990'lı yılların başında gündüz aile dizisi Ferhunde Hanımlar ve Kızları (1993-1999) ve aile dizisi Bizimkiler ile Perihan Abla gibi popüler dizilerin tekrarları TRT'ye reytinglerde avantaj sağlamıştır. Ancak TRT ve özel TV kanalları arasındaki rekabetin başlamasıyla birlikte, TRT bu TV dizilerini özel kanallara kaptırmıştır (Yağcı Aksel, 2011, s.30-32).

Son yıllarda TRT Diriliş "Ertuğrul" gibi dizilerle dizi sektöründe önemli adımlar atmıştır. Kamusal yayıncılık yapan TRT'de yayınlanan Diriliş "Ertuğrul" dizisinde ele alınan değerler geleneksel Türk toplum yapısı ile uyumlu olarak, olumlu bir şekilde temsil edilmektedir. Dizinin anlatı yapısında aile üyeleri arasındaki diyaloglar saygı ve sevgi çerçevesinde olmasının yanı sıra ilişkilerde birlik ve beraberlik de egemendir (Devran, Göksun ve İhtiyar, 2018, s.62-63).

TRT'de yayınlanan önemli yapımlardan birisi de Payitaht "Abdülhamid" dizisidir. Bu dizinin dikkati çeken en önemli özelliklerinden birisi metinler arası ilintilerin kurularak günümüze dair anlamların tarihteki olaylar üzerinden etkili bir biçimde inşa edilmesidir. Filmde bir taraftan tarihi olaylar anlatılırken diğer taraftan günümüze dair olayların ne anlama geldiği anlatılmaya çalışılmaktadır. Devran ve Okumuş'a (2018, s.106-107) göre Payitaht "Abdülhamid" dizisinde gösterilen, çok açık biçimde gösterenin önüne geçmektedir.

Yazarlara göre, bir televizyon metninin kurmaca olduğu gerçeğinden hareketle, zaman zaman tarihi alıntılarla inşa edilen, tarihsel gerçeklikle örtüşmeyebilen, hatta tarihte hiç olmamış olan olayların bile yer aldığı sahnelerden oluşan bu dizi film, tarihe ilişkin yeni algılar oluşturulmasına da yol açabilmektedir. Bu itibarla bu derece tarihle iç içe işlenen bir filmde olabildiğince tarihin gözetilmesi yararlı olabilmektedir. Zira bireylerin algılamaları sonucu oluşan gerçeğin, gerçeğin kendisinden daha önemli olduğu söylenebilmektedir. Tarih dizisi olarak gösterilmeye çalışılan bu dizinin filmin jeneriğinde, gerçek kişi ve olaylardan ilham alındığı belirtilerek kurmaca bir dizi olsa da filmde işlenen olayların ve karakterlerin tarihteki ile örtüştüğü veya onun bir nevi yansıması olduğu, dolayısıyla izlenenlere gerçeklik olarak inanılması gerektiği iması yapılmaktadır. Bu çerçevede yazarlar, Payitaht “Abdülhamid” dizisinin TRT’nin kendi özüne döndüğü şeklinde bir okumaya yol açabileceği gibi, mevcut iktidarın icraatlarına meşruiyet kazandırmak ve iktidar lehine toplumda algı oluşturmak amacıyla yayın politikası izleyen ideolojik aygıt olduğu şeklinde eleştirilere neden olabileceğini vurgulamaktadır.

Devran, Göksun ve Okumuş (2018) tarafından yapılan çalışmaya göre, Payitaht “Abdülhamid” dizisinde yer verilen kurgusal tarihi kişiliklerin görünüş ve niteliklerinin tarihsel kaynaklarda yer verilen gerçek görünüş ve niteliklerinden farklı olduğu ortaya konmuştur. Özellikle Abdülhamid Han karakterinin tarihsel kaynaklarda “iyi ve yumuşak kalpli” ,”terbiyeli”, “kendisiyle görüşmeye gelenlere tatlı dilli ve nezaketi ile tesir etmenin yolunu bilen” biri olarak betimlenmesine rağmen dizi filmde kurgulanan karakterin daha hiddetli ve sert bir mizaca sahip olduğu tespit edilmiştir. Yazarlara göre, tarihsel gerçeklerden kopuk ve uzak bir dizi film, toplumu kendi gerçeklerinden uzaklaştırabileceği gibi, tarihe ilişkin yanlış kanaatlerin oluşmasına yol açabilmekte, tarihsel gerçeklikleri ve hafızayı yok ederek çürütebilmektedir. Bu durum Sultan Abdülhamid’in, genç bir izleyici için onca entrikaya rağmen ülkesini ferasetle uzun süre yönetebilen bir padişah olarak tanınabileceği gibi, kendi karakterinin dışında, sert mizaçlı, merhametten ve İngiliz sefirine tokat atacak kadar diplomatik nezaketten uzak birisi olarak algılanmasına da yol açabilmektedir. Yazarlar bu durumu tarihin/tarihi figürlerin katledilmesi ve zihinlerde dönüştürülmesi olarak değerlendirmektedir (Devran, Göksun ve Okumuş, 2018, s.197).

3.2. Özel Televizyonların Dizilere Bakış Açısı

1990’da Cumhurbaşkanı Turgut Özal “ülke dışından Türkçe televizyon yayını yapılmasına mani olan bir kaide yok. Dış memleketlerden bir kanal kiralayın Türkiye’ye

yayın yapabilir.” demek sureti ile özel televizyonculuğa geçilmesi hususunda destekleyici yaklaşımlarını belirtmiş, böylece ticari televizyon teşebbüslerine yol göstermiştir (Çelenk, 2005).

Bunun üstüne Rumeli Holding, Federal Almanya’dan “Magic Box Incorporated” adlı firmayla Eutelsat’tan iki kanal kiralamış ve 01.03.99’dan beri, Eutelsat uydusundan test sinyalleri vermiştir. Magic Box Star 1 ismiyle oluşturulan bu ilk özel TV kanalı 07.05.1990 itibariyle günde 5 saat yayın yapmıştır. Esasen bu yeni kanal, Türk mevzuatında uydu yayınlarıyla alakalı yasal boşluktan yararlanarak yayın gerçekleştirmiştir (Yengin, 1994).

Magic Box Star1 TV, 1990 senesinin Eylül ayından itibaren haftada 92 saat yayın yapmıştır. Yayınlarının birçoğu dış kaynaklı yapımlardan meydana gelen Star1’in ardından Türkiye’nin ikinci özel televizyon kanalı şeklinde Teleon TV oluşturulmuştur. 01.03.992’de ise üçüncü özel televizyon kanalı şeklinde Show TV yayın hayatına başlamıştır. 04.10.1992’de Kanal 6, 1993 senesinin Mart ayında ise Türkiye’nin ilk şifreli kanalı Cine 5, 1993 senesinin Temmuz ayında ATV, Aralık ayında Kanal D yayın hayatına başlamıştır (Yengin, 1994).

1994 yılında yasal hale gelen özel TV kanalları, yaptıkları dizi filmlerde Türk toplumunun seküler portresini çizmeye çalışmıştır. Sevilay Çelenk’e göre, üretim süreçlerinin karmaşıklığı ve tam zamanlı personel istihdam etmenin yüksek üretim maliyetleri özel TV kanalları için zor ve maliyetli olmuştur. Bu nedenle, Türk dizileri genellikle bağımsız yapım şirketlerinden sipariş edilmiştir. Bu uygulama, bağımsız yapım şirketlerinin rolünü ön plana çıkarmış ve yaratıcı üretim süreçlerinde söz sahibi olmaya başlamıştır. (Çelenk,2001, s.322-323) 1999 yılı sonunda İstanbul’da TV dizisi yapımında yaklaşık 50 yapım şirketi faaliyet göstermiş ve neredeyse tüm Türk dizileri bağımsız yapım şirketleri tarafından üretilmiştir.

Büyüyen Türk televizyon endüstrisi ve TV dizileri pazarı bu dönemde zirve yapmıştır. Eylem Yanardağ’ın dediği gibi, “1990’ların sonunda televizyonda haftada yaklaşık kırk primetime dizisi vardı. Bu dönemde TV dizileri, on üç veya yirmi altı bölümlü mevsimsel serilerden en az beş sezon boyunca yayında olan daha uzun dizilere kadar geniş bir yelpazede ticari televizyon çıktı.” (Yanardağ, 2014, s.52) Sonunda, haberlerden sonra ilk kez TV dizilerini izlemek, akşamları yeni bir eğlence aracı haline gelmiştir. (Çelenk, 2010, s.21-22)

Özellikle 1990'ların ikinci yarısında, özel televizyon kanallarının yayın zamanlarını doldurmak için artan ihtiyacı, Türk TV dizisi endüstrisinin gelişmesine büyük ölçüde yardımcı olmuştur. Bu dönemde, reklam ajanslarında tecrübe kazanan televizyon ekipleri daha organize ve profesyonel bir şekilde çalışmaya başlamış ve yüksek kaliteli Türk dizileri üretmeyi başarmıştır. (Yanardağoğlu ve Karam, 2013, s.565). Başka bir anlatımla, özel televizyon kanallarının hızla artması ve televizyon izleyici kitlesinin çeşitli yaş gruplarını kapsayacak biçimde genişlemesi dolayısıyla 1990'lı yılların ortalarından sonra dizi sektörü hızla ivme kazanmıştır. Çiçek Taksi (1995), İnce İnce Yasemince (1995), Aynalı Tahir (1997) ve İkinci Bahar (1999) gibi diziler bu dönemde öne çıkmış ve seyirci ithal dizilerden çok yerli üretilere yönelmiştir (Şentürk, 2018, s.14).

2000'li yılların başlarından itibaren, Türk TV dizisi endüstrisi, Türkiye ekonomisinin büyümesine paralel olarak hızla genişlemeye devam etmiştir. 2002 yılında özel kanal ATV'de yayınlanmaya başlayan Türk pembe dizisi Asmalı Konak (2002-2003) bu genişlemenin önemli bir sembolü olarak görülmektedir. Sevilay Çelenk'e göre, 1990'ların sonunda, Türk dizileri içerik bakımından giderek çeşitlenmiştir. Bununla birlikte, bu çeşitliliğe paralel olarak, TV programları son derece homojen hale gelmiş ve reklam verenlerin dikkatini çekmek kanal yöneticileri için oldukça güçleşmiştir.

Özel televizyonlarda yayınlanan dizilerde genel olarak komedi, dram, melodram hâkim türler olarak öne çıkmaktadır. Çekilen dizilerin yüzde 60'ını dram/melodram, yüzde 31'ini komedi ve geri kalan yüzde 9'unu ise fantezi, polisiye, bilim kurgu, politik, tarihi, gerilim gibi çoğu yine melodramatik özellikler taşıyan türden örnekler oluşturmaktadır. Dizilerin çoğunluğu İstanbul'da çekilmekte, ağırlıklı olarak gerçek mekânlar kullanılmaktadır. Sinemada olduğu gibi dizilerde de belli şablonlardan ve reyting başarısını amaçlayan seyirci beklentilerinden yola çıkılmaktadır. Bu kapsamda çoğunlukla aile, mafya, aşk, intikam, gençlik, tarihi dönem konuları işlenmekte, kış aylarında kasvetli ve daha çok şiddet içeren, yaz aylarında ise melankolik aşk ve daha çok komedi özellikleri taşıyan örnekler sunulmaktadır (Şentürk, 2018, s.20).

Asmalı Konak, hem yeni, alışılmadık bir hikâye anlatmak konusunda fark yaratarak (Çelenk, 2005, s.317-319) hem de görsel ve teknik kalite açısından sıra dışı bir dizi olarak bu soruna çözüm getirmiştir. Asmalı Konak, İstanbullu bir bürokratın kızı Bahar ile zengin, muhafazakâr bir Anadolu ailesinin oğlu Seymen arasındaki romantik ilişkiyi anlatmaktadır. Çift, New York'ta bir araya gelmesine rağmen Bahar sanat eğitimi alırken, Seymen'in

ailesiyle tanışmak ve evlenmek için Orta Anadolu'da tarihi bir bölge olan Kapadokya'ya giderler. Daha sonra dizi, Bahar'ın Seymen'in ailesi ile bu çok daha muhafazakâr, kırsal alanda yaşadığı kültür çatışması etrafında dönmektedir.

Asmalı Konak'ın Türk televizyon izleyicileri arasında yarattığı yankı dikkat çekici olmuştur. Bu dizinin yayınlanmasından sonra, insanlar sadece Kapadokya bölgesine daha fazla turistik ilgi göstermeye başlamakla kalmamış, aynı zamanda dizinin ürünleri de tüm Türkiye'de satılmaya başlamıştır. Çelenk, Asmalı Konak aracılığıyla ABD'de ve diğer Batı ülkelerinde oldukça yaygın olan promosyon ürünlerinin Türk televizyon endüstrisi tarafından ilk kez uyarlandığını belirtmektedir. (Çelenk, 2005, s.314-315)

Asmalı Konak'ın ardından, feodal yapıya, Anadolu geleneklerine ve sosyo-ekonomik yapılara vurgu yaptıkları için "ağa dizileri" olarak adlandırılan birçok dizi film yapılmıştır. (Çelenk, 2005, s.314-319) Ancak, Türk televizyon izleyicileri arasında son derece popüler olan sadece pembe diziler olmamıştır. 2000'li yılların ilk yarısında Türk dizileri endüstrisinin yaygınlaşmasıyla, suç ve sitcom türlerindeki diziler izleyicilerin dikkatini çekmeyi başarmış ve Türk televizyon kültüründe fark yaratmıştır. Türk devleti için çalışan gizli bir ajanın hikâyesini anlatan Kurtlar Vadisi (Show TV, 2003-2005) bu dönemde ulusal bir fenomene dönüşmüştür. Ayrıca yine bu dönemde yayınlanan Avrupa Yakası (ATV, 2004-2009) isimli sitcom dizisi oldukça popüler olmuştur.

Türk dizileri sadece ülke içinde değil yurtdışında da önemli bir ivme yakalamış, özellikle Arap dünyasından geniş kitlelere ulaşmıştır. 2007 yılında Arap dünyasının önde gelen medya kuruluşlarından Dubai merkezli MBC kanalı ilk kez Türk dizilerini dublajlı olarak yayınlamaya başlamıştır. Arap ülkelerinde ilk popüler olan dizi Türkiye'de Gümüş adıyla yayınlanan ve Arapça Nur ismiyle ekranda yer bulan, başrollerini Kıvanç Tatlıtuğ ve Songül Öden'in oynadığı dizi olmuştur. Bu dizideki öykü yakışıklı bir erkek ve güzel bir kadın arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır ve Türkiye'de toplumsal hayat, aile yapısı ve iki cins arasındaki ilişkinin doğası üzerine açık mesajlar vermektedir. Müslüman bir nüfusa sahip olan Türkiye'deki toplumsal ilişkilerin modern bir görüntüye sahip olması Arap izleyicilerin zihninde yeni bir yaşam tahayyülünü tetikleyen bir etki yaratmıştır (Göksun, 2018, s.70).

Devran, Göksun ve İhtiyar'a göre(2018, s.63) özel kanallarda yayınlanan Meryem (Kanal D), İstanbullu Gelin (Star TV) ve Kalp Atışı (Show TV) dizilerinde geleneksel Türk toplum yapısının temsilinden çok daha ziyade modern toplum yapısının varlığı söz konusudur.

Yazarlar, geleneksel toplumsal yapı ile uyuşmayan modern batılı yaşam tarzı ile kurgulanan değerlerin geleneksel aile yapısını temsil etmediğini, hatta geleneksel toplum yapısının temsil edildiği ATV’de yayınlanan Aşk ve Mavi dizisinde bu değerlerin olumsuzlandığını belirtmektedir.

2013-2014 yıllarında Kanal D’de yayınlanan Çalığışu dizisi, edebi eserden dizi filme uyarlanan önemli yapımlardan birisidir. Devran, Orujova ve Saltık (2018, s.165) tarafından yapılan çalışmaya göre edebi eserler diziye uyarlandığında önemli sorunların ortaya çıktığı görülmektedir. Yazarlara göre, okunduğu zaman Reşat Nuri Güntekin’in edebi yetkinliğine hayranlık duygusu uyandıran Çalığışu romanı, diziye uyarlandığında özünden epeyce uzaklaşmıştır. Seven, fakat çeşitli engeller sebebiyle kavuşamayan iki insanın aşk hikyesi üzerinden sığlaştırılarak kurgulanan dizi formatı ile eser edebi derinlikten yoksun bırakılmıştır. Edebi eserde yer alan bazı karakterlerin dizide yer bulmadığı, onun yerine edebi eserde olmayan bazı karakterlerin diziye dâhil edildiği görülmektedir. Kısacası, idealist, kendi ayakları üzerinde durabilen bir kadın karakter yerine sevdiği adama kavuşmak isteyen, sürekli engellerle başa çıkmak zorunda olan ve patriyarkanın sınırları dışına çıkamayan bir kadın figürü inşa edilmiş, bu sebeple de edebi eserin özü ciddi anlamda zarar görmüştür.

Türkiye’de son zamanlarda bazı televizyon dizilerinde savaş temalı konuların işlendiği görülmektedir. Bu diziler arasında özellikle “Söz”, “İsimsizler” ve “Savaşçı”yı saymak mümkündür. Savaş temalı dizi filmler, ordu ile halk arasında bir köprü görevi görmekte, ordunun yaptıklarının halk tarafından onaylanmasına katkıda bulunmaktadır. Kitlelerin, söz konusu dizi filmler aracılığıyla hem yapılan operasyonları desteklemesi sağlanmakta hem de sonraki operasyonlara psikolojik olarak zemin hazırlanmaktadır (Devran ve Basmacı, 2018, s.112).

3.3. Bir Dizi Türü Olarak Suç Dizileri

Yeşilçam’ın ilk suç sinema filmleri Dikkat Kan Aranıyor (Temel Gürsu, 1970), Cemil (Melih Gülgen, 1975) ve Beyaz Ölüm (Halit Refiğ, 1983) gibi filmlerdir. Suç ve ceza öykülerini anlatırken, bu filmler anlatılarını iyi ve kötülüğün aşırı kutuplaşmasına, motivasyonel aşk hikâyelerine ve izleyicileri ağlatabilecek trajik olaylara dayandırmıştır.

“Dikkat Kan Aranıyor”, suçluları yakalamakla meşgulken hamile karısını sık sık ihmal eden sadık bir polis komiserinin (Ekrem Bora) hikâyesini anlatmaktadır. Film, komiserin işini yapmak ve hastanede doğum yapan hamile karısı için nadir bulunan kan türünü

bulmak için arama yapmak arasında mücadele ettiği belirli bir geceye odaklanmaktadır. Komiserin zorlu durumu, olayların dramatisasyonu ve komiserin işine olan bağlılığının yüceltilmesi ile trajik bir şekilde açıklanmaktadır.

“Cemil” de benzer şekilde görev çağrısına cevap verdikten sonra sahilde genç bir kızın cesedini bulan kahraman polis komiseri Cemil’in (Cüneyt Arkın) hikâyesini anlatmaktadır. Otopsi sırasında, komiser Cemil genç kızın babasıyla tanışır ve trajedisinden etkilenir. Genç kızın ‘sözde’ intiharını araştırmaya karar verir. Soruşturması sırasında, uluslararası bir uyuşturucu kartelinin kızın ölümünde parmağı olduğunu keşfeder ve kartel ile ilgili her adamı yakalayana kadar pes etmeyeceğini belirtir.

“Beyaz Ölüm”, genç, cesur polis komiseri Yılmaz (Tarık Akan) ile uyuşturucu bağımlısı olan güzel şov kızı Meral (Ahu Tuğba) arasındaki ilgi çekici aşk hikâyesi etrafında dönmektedir. Ülkede uyuşturucu kartellerine karşı savaşan Yılmaz, aşırı dozdan dolayı ölen genç bir kızın cesedini bulur. Söz konusu kızın Meral için çalışması nedeniyle Yılmaz Meral’i mercek altına alır. Uyuşturucu kartelinin lideri Meral’den, planını önceden öğrenmek için Yılmaz ile yakınlaşmasını ister. Meral’in uyuşturucu karteline gizli mesajları sebebiyle Yılmaz birkaç kez başarısız olmasına rağmen, Meral yavaş yavaş Yılmaz’a âşık olur ve karteli yok etmesine yardım etmeye karar verir.

Tüm bu örneklerde kullanılan müzikler ve polis memurlarının ve kurbanların ailelerinin yürek parçalayan kişisel hikâyelerine vurgu ile güçlendirilen yüksek melodrama tonu, suç filmlerinde polis soruşturması yerine trajediye öncelik verildiğini göstermektedir. Pişmanlık, melankoli, intikam ve öfke duyguları, doğru olanı yapmak, ulusa hizmet etmek ve halkı iç ve dış düşmanlarından korumak gibi milliyetçi duygularla birleştirilmiştir. Tüm bu nitelikler melodramatik modalitenin anlatılara infüzyonunu ortaya koymuş ve Yeşilçam’ın film yapım uygulamalarını bu filmlerde fark edilir kılmıştır. Bu şekilde Yeşilçam’ın suç filmleri 1990’larda Türk televizyon endüstrisi tarafından hevesle benimsenmiştir. (Kesirli Unur, 2016, s.120-122)

Margaret Rogers’ın John Tulloch’tan alıntı yaptığı gibi, suç dizileri, özel üniformalar, araçlar, ekipman ve silahların yanı sıra belirli bir polis jargonu ve kentsel manzaraları yansıtan ikonografisi olduğu için küresel söylemlerden ziyade ulusal ve kültürel söylemlerden oluşmaktadır. (Rogers, 2008, s.81) Bununla birlikte, bu ikonografik söylemlere ek olarak, ulusal unsurlar ve hikâye anlatımının tanıdık yöntemleri, kültürel açıklığı sağlamak

ve mümkün olduğunca çok sayıda izleyiciye hitap etmek için Türk suç dizilerinin ilk örneklerine tatbik edilmiştir.

Suç dizileri 1980'lerin sonunda TRT'de yayınlanmaya başlamıştır. Ancak arşivleme Türk televizyon endüstrisinin önemli sorunlarından biri olduğu için, ilksuç dizilerinin tüm bölümlerine erişilememektedir. Örneğin, Kanun Savaşçıları (TRT, 1988) TRT'de 243 bölüm olarak yayınlanan ilk Türk suç dizisi özelliği taşımaktadır. Ancak, internet ortamında dizinin görüntüleri bulunmamaktadır. Dizinin 35 mm filmde çekildiği için TRT tarafından orijinal haliyle arşivlenmiş ancak dijitalleştirilmemiştir. Ayrıca, TRT'nin bu görsel materyalleri arşivlerden çıkarmak için fahiş bir ücret alması nedeniyle Kanun Savaşçıları bugün izlenememektedir. Ancak Kanun Savaşçıları'nın ardından çekilen ve 20 bölüm olarak TRT'de yayınlanan İz Peşinde'nin bölümlerine (TRT, 1989) kolayca erişilebilmektedir. İz Peşinde gibi erken suç dizi filmlerinin yabancı polis yaklaşımlarını ulusal niteliklerle birlikte harmanladığı görülmektedir. Ulusal bağlamla uyumlu olarak tasarlanan tanınmış ikonografileri sunmanın yanı sıra, ulusal unsurların çoğu anlatılarına gizlice yerleştirilmiştir.

İz Peşinde, cinayet bürosu kapsamında sahada faaliyet gösteren iki sade giyimli polis Tuncer (Mehmet Aslantuğ) ve Esat (Osman Yağmurdereli) ile genellikle onlara yardım eden bir kadın polis Naşide'nin (Gülen Karaman) incelemelerini anlatmaktadır. İz Peşinde genellikle suçluların en başından izleyiciler tarafından bilindiği 'whydunnit' formülünü uygulamakta ve polis soruşturması suçların neden işlendiğini ortaya çıkarmaktadır. Bu polis memurlarının araştırdığı cinayetlerin ardındaki nedenler uyuşturucu bağımlılığından casusluğa kadar birçok konuyla ilgili olabilmektedir.

Stilistik olarak İz Peşinde, Türk izleyicilere tanınabilir bir bakış sunmuştur. Karakterlerin işlenen suçlara karşı tepkilerinde gizlenen milliyetçi ses tonu, polisler ve suçlular arasındaki "biz" ve "onlar" dinamiğine katkıda bulunmaktadır. Bu dinamik, melodramatik modalitenin anlatı üzerindeki etkisi ile görsel olarak desteklenmektedir. İz Peşinde, kamera hareketleri, oyunculuk, ışıklandırma ve kurgulama gibi çekim teknikleri ile suç dizisini ulusal bir görev olarak belirli şekillerde temsil etmektedir.

1990'larda, Amerikalılar gibi suç dizileri çekme motivasyonu Türk suç dizilerinin kalite açısından sürekli sorgulanmasıyla sonuçlanmıştır. Eleştirmenler türünün ilk eserlerini yabancı örnekleriyle karşılaştırarak, hem anlatıları hem de yapımları konusunda bazen eksik, özentili veya taklitçi olmaları nedeniyle eleştirmiştir. 1997'de bir gazete muhabiri olan Bahar

Tanır, “Türkiye’de neden yüksek kalitede suç dizisi yapılamıyor” sorusunu cevaplamak için “suç dizilerinden mahrum kaldık” başlıklı özel bir çalışma hazırlamıştır.(Kesirli Unur, 2016, s.147)

Söz konusu çalışma, üç Türk senaristin tepkilerini yansıtmaktadır. Necef Uğurlu, Batı’daki suç dizilerinin Emniyet teşkilatını bir kurum olarak eleştirirken, Türkiye’de ise teşkilatı savunurken çok “ilkel” yöntemler kullanıldığını belirtmektedir. Tarık Dursun K., konuyla ilgili uzmanların görüşlerine başvurulmadığı için Türkiye’de yüksek kalitede suç dizilerinin olmadığını, düşük bütçeli bir Hong Kong filmde bile çekimlerin bir uzman tarafından denetlendiğini vurgulamaktadır. Avni Özgürel ise önemli olanın, suç dizileriyle toplumda sosyal farkındalığı arttırmak ve kamuoyunu şekillendirmek olduğunu açıklamaktadır. Bu yolla, Türk suç dizileri, Türk televizyon endüstrisinin finansal ve örgütsel yetersizliği nedeniyle sadece kalitesiz olmakla kalmamış, aynı zamanda Batılı muadillerine göre daha düşük seviyeli olarak algılanmıştır.(Kesirli Unur, 2016, s.147)

2000’li yıllarda Sevilay Çelenk duruma başka bir açıdan yaklaşmıştır. Çelenk, suç dizilerinin kalitesine odaklanmak yerine, 1990’larda Türk televizyon kanallarında Simon ve Simon (1981–1995), Detective Marlowe (1983–1986) ve The New Mike Hammer (1984–1989) gibi Batı suç dizilerinin yayınlanmasına rağmen, bu dizilerin “yerli” hikâye anlatma gelenekleriyle orijinal bir bağlantılarının olmadığını öne sürmektedir. Çelenk’e göre, bazı istisnai çalışmalara rağmen, suç kurgu ne Türk edebiyatında ne de Türk sinemasında veya televizyonunda popüler bir tür olmuştur. Yazar İz Peşinde, Rıza Beyin Polisiye Öyküleri (TRT, 1988) ve Karanlıkta Koşanlar (TRT, 2001) gibi suç dizilerini takdir etmesine rağmen, bunların istisnai eserler olduğunu ve genel olarak Türkiye’de jenerikleri tatmin eden herhangi bir eser olmadığını iddia etmektedir. polis prosedür / dedektif dizileri sözleşmeleri. Türkiye’de özel TV kanalları kurulduktan sonra bazı yapımcıların suç dizisi yapmaya çalıştıklarını, ancak bu türün geleneksel yapısını korumasını engelleyen sosyo-kültürel faktörler nedeniyle başarılı olamadıklarını ileri sürmektedir. (Çelenk, 2005, s.294-295)

Çelenk, suç dizilerinin, farklılıkların ve ayrımcılığın aşırı kutuplaşmasını gerektiren sınıf çatışmalarına dayandığını iddia etmektedir. Ancak Çelenk’e göre hizmetkâr, şoför, aşçı, garson veya bebek bakıcılarından oluşan alt sınıflar ile ayrıcalıklı üst sınıflar arasındaki ilişkiler, Batı ile karşılaştırıldığında, Türkiye’de genellikle çok farklı olmaktadır. Çelenk, Türkiye’de bu farklı sosyo-kültürel sınıflar arasındaki ilişkilerin geçişsiz olmadığını ve kurumsallaşmamış olduğunu iddia etmektedir. Ona göre, üst sınıflar alt sınıflarla birlikte

yemek yiyebilmekte, iletişim kurabilmekte ve arkadaş olabilmektedir ki bu durum Türkiye’de suç dizisi anlatılarında yan hikâyelerin inşasını sınırlandırmakta, gizemli bir atmosferin oluşumunu engellemekte ve belirsizliği bozmaktadır. Bu nedenle, bu ilişkiler Türk yapımlarında sadece esprili unsurlar olarak ortaya çıkabilmektedir. (Çelenk, 2005, s.298)

Çelenk’e göre, analitik ve bilimsel akıl yürütmeye büyük ölçüde dayanan suç dizilerinin anlatıları, bu türün geliştirildiği toplumların sosyal ilişkilerine ve yaşam tarzlarını yansıtmaktadır; bu nedenle, kanıt toplamaya, sorgulamaya ve araştırmaya dayalı suç anlatılarının gerekleri, bu toplumların ‘gerçeklerinde’ mümkün iken, Türkiye’de mümkün değildir. Çelenk, Türkiye’de çok gelişmiş adli tıp bölümleri olmasına rağmen, kanıt toplama vb. süreçlerin gerçek hayatta düzgün bir şekilde yönetilemeyeceğini belirtmektedir. Bu nedenle, adli bilim, suç çözmede kullanılan önemli bir yöntem olsa da, Türk suç dizilerinde uygun şekilde kullanılamaz, çünkü adli bilimler Türk anlatılarında kullanıldığında ‘gerçekçi’ görünmemektedir. (Çelenk, 2005, s.299)

Ayrıca Çelenk, Türkiye’de yakın zamana kadar özel dedektifler olmadığı için Türk polis/dedektif anlatılarının yeterince gelişmediğini belirtmektedir. Yazar Türkiye’de, edebiyatta bile, adli olaylara ve bağlantılara odaklanmaktan ziyade, anlatılarda sadece “marjinalleşmiş yaşamların, alt kültürlerin ve toplumdaki ötekilerin deneyimlerinin anlatıldığını ifade etmektedir. Onun için polis memurlarının, komiserlerin ve kolluk kuvvetlerinin kahraman olduğu Yılan Hikâyesi (Kanal D, 1999-2002) gibi Türk dizilerinde anlatılar, suç dizilerinin genel gerekliliklerinden ve kodlarından ayrılmaktadır. Bu nedenle Sevilay Çelenk, Türk kültürünün suç dizisi türünün genel nitelikleriyle uyumsuzluğu nedeniyle bu türün Türk bağlamında başarılı bir şekilde uyarlanamayacağını ileri sürmektedir. Çelenk’in Türkiye’deki suç dizisi türünün statüsüne ilişkin ifadeleri, 1990’larda Türk TV kanallarında ortaya çıkan yeni formları ‘küresel’ ilhamlarından ayırarak tanımlama çabasıyla örtüşmektedir. Bu yaklaşım sayesinde Çelenk, Türk dizilerini dış etkilerden bağımsız olarak ‘otantik’ bir yerel kategori olarak tanımlamayı tercih etmiştir (Çelenk, 2005, s.299).

Ancak, Türk suç filmlerine küresel ve yerel arasındaki etkileşimi dikkate alan başka bir perspektiften yaklaşıldığında, Türkiye’de suç filmleri türünün durumu hakkındaki tartışma çok daha yapıcı bir şekilde gerçekleştirilebilir. Örneğin, bu yaklaşımı benimseyerek ve Çelenk’in açıklamalarının aksine, Yılan Hikâyesi’nin polis çalışması ile töre cinayeti gibi son derece geleneksel bir konuyu farklı bir şekilde birleştiren önemli bir örnek olduğu söylenebilir.

Yılan Hikâyesi, 1990'larda Türk televizyon kanallarında düzenli olarak yayınlanan Martin Riggs'i (Mel Gibson) taklit eden polis komiseri Memoli'nin (Mehmet Ali Alabora) hikayesini anlatmaktadır. Üzerinde çalıştığı bir olayla ilgili bir olayda oğlunu kaybeden Memoli, karısını trafik kazasında kaybeden Riggs'e benzemektedir. Riggs gibi Memoli, yaşamına önem vermemekte ve işinde pervasız hareket ederek kendini tehlikeye atmakta, ancak iyimser ortağı Komiser Cem (Nail Kırmızıgül) ve Baş Komiseri Kemal (Süleyman Turan) buna engel olmaya çalışmaktadır.

İlk bölümde Memoli, aslında Memoli'nin köyünden olan genç bir köy kızı Zeyno (Meltem Cumbul) ile tanışır. Zeyno, aileleri arasında uzun süredir devam eden töre cinayetlerini durdurmak için Erkan (Emre Kınay) ile evlenir. Ancak Erkan ailesi ile yaptığı intikam planının bir parçası olarak Zeyno ile sadece birlikte olup kızı yüz üstü bırakır. Düğün gecesi sabahı, Zeyno yalnız uyanır ve Erkan'ın planını öğrenir. Böylece Erkan'ı bulmak ve onu öldürmek için İstanbul'a gitmek üzere köyünü terk eder. Böylece amcasının İstanbul'da suç örgütü için çalışmaya başlayan Erkan, Zeyno ve Memoli arasında ortak nokta olur. Yılan Hikayesi'nin fenomen olmasıyla birlikte hemen hemen her TV kanalı bir suç dizisi yayınlamaya başlamıştır. Ancak bu yapımların birçoğu uzun sürmemiş ve 10 bölümden sonra yayından kaldırılmıştır, ancak bu durum, yapımcıların yeni suç filmleri yapmalarına engel olmamış ve bazıları sonraki yıllarda son derece başarılı olmuştur (Kesirli Unur, 2016, s.150).

Türk suç dizilerinin sayısı, ekonominin hızlı büyümesinden faydalanarak bu dönemde hızla artmıştır. Birçok kısa yaşam örneğinin yanı sıra, Türk televizyon kanallarında unutulmaz suç dizi filmleri gösterime girmiştir. Ünlü Türk suç yazarı Ahmet Ümit'in romanlarından televizyona uyarlanan Karanlıkta Koşanlar (TRT 1, 2001) ve Şeytan Ayrıntıda Gizlidir (TRT 1, 2002) bu yeni dalganın öncüleri arasındadır. Suç dizilerinin görünürlüğü, Alacakaranlık (Show TV, 2003-2005) ve Hırsız Polis (Kanal D, 2005-2007) gibi uzun soluklu dizilerin ortaya çıkmasıyla hızlanmış ve Arka Sokaklar (Kanal D, 2006-), Gece Gündüz (Kanal D, 2008-2009) ve Adanalı (ATV, 2008-2010) gibi dizilerle devam etmiştir.

2000'li yıllarda, genel bir kategori olarak tamamen göz ardı edilmek yerine, Türk suç dizileri metinler arası zor ilhamların bir kombinasyonu olarak ele alınmaya başlanmıştır. 1990'larda olduğu gibi sert bir şekilde eleştirilmemelerine rağmen, Türk suç dizileri yabancı, çoğunlukla Amerikalı yapımlarla karşılaştırılmaya devam etmiştir. Bu karşılaştırmalarda, söz konusu diziler çoğunlukla popüler Amerikan TV dizilerinin farklı versiyonları olarak

belirtilmiş, bu kapsamda Batılı suç dizilerini başarılı bir şekilde yerelleştirdikleri için takdir edilmiş ya da gerçeğe benzeme sorunlarından dolayı eleştirilmiştir.

Örneğin başkomiser ve ekibinin cinayet bürosundaki soruşturmalarını anlatan ve Ankara dizisi olarak nitelendirilen ünlü TV dizisi Behzat Ç.: Bir Ankara Polisiyesi (Star TV, 2010-2013), sık sık farklı Amerikan TV şovları ve filmleriyle karşılaştırılmıştır. Fevri, pervasız ve alkolik olarak gösterilen Behzat (Erdal Beşikçioğlu), Amerikan tıbbi draması House M.D’da oynayan (2004–2012) Doktor Gregory House’a benzemektedir. (Gedizoğlu 2010) Öte yandan film eleştirmeni Fatih Özgüven, Behzat Ç’yi sık sık taklit edilen Guy Ritchie-Quentin Tarantino karma formülüyle ilişkilendirmektedir. Özgüven’e göre, Behzat Ç. Mike Hammer tipi ırkçı, kaba eril şiddetle ilgilenmeyen beyaz Türk erkeklerinin ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Özgüven, yerli ve alaycı bir karakter olarak Behzat Ç.’yi, eril ve aynı zamanda çocukça bulmaktadır. Özgüven, Behzat Ç.’yi “Erectus Disconnectus” romanının yazarı Oğuz Atay ile Tarantino arasında bir yerde konumlandırmakta ve böylece Türk suç dizilerinin Batılı ve Türk unsurlarının bir karışımı olduğu fikrini desteklemektedir.(Özgüven, 2011: 8)

Benzer şekilde, suç/mafya dizisi Kaçak (ATV, 2013-2015) üzerinde yapılan bir incelemede, televizyon eleştirmeni ve bilim adamı Tayfun Atay, dizinin “kahramanın dönüşü” temasını mutant bir şekilde işlediğini söylemektedir. Kaçak, kimliğini değiştiren ve önemli bir mafya liderinin oğlunu öldürdükten sonra ıssız, kırsal bir Anadolu kasabasına taşınan eski bir polis memurunun hikâyesini anlatmaktadır. Saklandığı yer ortaya çıktığında, çeşitli olaylar onu mafyadan intikam almak için gizli bir polis memuru olarak işine geri dönmeye zorlar. İlk bölümü izlerken Atay, dizinin batı türünden bazı izler taşıdığını; haydutları yakalamaktan ve öldürmekten bıkmış kahraman bir kovboy figürünün aile kurduğunu ve bir çiftlik inşa etmekle meşgul olduğunu, ancak bu figürün geçmişine geri dönmeye zorlandığını fark etmiştir (Atay, 2013a).

İncelemelerinden birinde başka bir suç dizi filmi hakkında yorum yapan Atay benzer bağlantılar kurmaktadır. Amerikan TV dizisi Monk’un (2002-2009) lisanslı bir uyarlaması olan Galip Derviş (Kanal D, 2013-2014) dizi filmi Monk’tan uyarlanmış olmasına rağmen, Galip Derviş tiplemesi özellikle yaşlı Türk izleyicilerinin çoğu için efsanevi TV karakteri Komiser Columbo’yu hatırlatmaktadır. Atay’a göre, en azından dizinin ilk bölümünü izlerken akılda kalan şey Monk değil Columbo idi. (Atay, 2013b)

Monk'un Columbo'nun çağdaş bir versiyonu olduğu konusunda uluslararası incelemeler olduğuna dikkat çeken Atay, Galip Derviş ile Columbo arasında bağlantı kurmanın tuhaf olmadığını belirtmektedir. Ancak Türkiye'de Columbo kadar başka hiçbir suç dizi filmi bilinmediği ve sevilmediği için Türk izleyiciler Galip Derviş'i Monk yerine Columbo'nun bir versiyonu olarak kabul etmiştir. Atay ayrıca başrol oyuncusu Erol Günaydın'ın performansı sayesinde dizinin bir taklit yapım olmanın ötesine geçtiğini ve yerel bir çalışma haline geldiğinin altını çizmektedir. (Atay, 2013b)

Atay, Galip Derviş'in Türk televizyon izleyicileri arasında uyandırdığı ilginin 'yabancı' senaryosunun başarılı bir şekilde yerleştirilmesiyle ilgili olduğunu belirtmektedir. Avrupa ve Amerikan film ve TV şovlarının Türkçe versiyonlarını izledikten yıllar sonra, Türkleştirme Türk izleyicileri için yaygın ve tanıdık bir uygulama haline gelmiştir. Türk TV izleyicilerinin beklediği şey, tanıdık görünen ve tanıdık gelen ve paylaşılan duygulara hitap eden yapımları izlemek olmuştur. Söz konusu dizinin "Türk" temasının bulunmaması halinde, Türk izleyici ilgisini kaybetmekte ve düşük reytingler nedeniyle dizi kısa bir süre sonra kolayca yayından kaldırılmaktadır. Bu nedenle, doğrudan 'yabancı' bir senaryodan uyarlanmayan orijinal eserlerde bile, küresel suç dizi film mantığını çağdaş ulusal unsurlarla uyumlu hale getirmenin Türk varyasyonlarının popüleritesinde önemli bir rol oynadığı değerlendirilmektedir (Atay, 2013b).

Örneğin film eleştirmeni Murat Tolga Şen, kısa süren Türk suç dizi filmi Şehrin Melekleri (Fox TV, 2015) hakkında yorum yaparken, Türk kültürüyle bağdaşmayan dizinin diyaloglarına ve performanslarına vurgu yapmaktadır. Filmdeki oyuncuların, İstanbul'un kenar semtlerinden olan Balat'ta yaşayan insanlardan ziyade San Francisco'lulara benzediklerini, onlar gibi konuştuklarını ve davrandıklarını belirtmektedir. Yazar film diyaloglarını o kadar garip buluyor ki, bu diyaloglar yüzünden filmin, suç dizisinden çok polis paradisine dönüştüğünü iddia etmektedir (Şen, 2015).

Buna paralel olarak, başka bir yapımda Şen, Türk suç dizi filmi Arka Sokaklar'ın popüleritesini, anlaşılması ve tanımlanması kolay bir şekilde halkın zevkine hitap edebilme anlamında halka yakın olmasına bağlamaktadır. Yazar son yıllarda birçok suç dizi filminin çekildiğini ancak bunların uzun soluklu olmadığını, çünkü bu filmlerde polis memurlarının Savaş Arslan'ın ifadesiyle özenti olduğunu (Arslan, 2011: 18) belirtmiştir. Oyuncular bu filmlerde İstanbul yerine San Francisco sokaklarındaymış gibi davranmış ve konuşmuş ancak Arka Sokaklar dizisi bu tuzağa düşmemiştir (Şen, 2016).

Hala ekranlarda olmaya devam eden suç dizisi Arka Sokaklar, batılı örneklerini taklit etmek yerine, ulusal unsurlarla jenerik konvansiyonların orijinal bir bileşimi olduğu başarılı olarak nitelendirilmektedir. Öte yandan Şehrin Melekleri gibi suç dizileri ise sadece orijinalinin taklidi olduğu için eleştirilebilmektedir. Bu anlamda Şehrin Melekleri'nde yabancı ve yerel arasındaki gerilim belirginleşirken, Arka Sokaklar'da gerilim, Batı kavramlarının yerel sahnede başarılı bir şekilde harmanlanmasıyla arka planda kalmaktadır. Bu şekilde, Türk suç dizilerinin kültürel ve jenerik gerçeğe benzeme arasında hassas bir denge kurmayı başararak “Batılı orijinal” in taklidi olma ile “orijinal” olma, ilginç ve benzersiz olma arasında bir yerde olduğu söylenebilmektedir.

1950'lerden 1970'lere kadar yapılan Yeşilçam filmlerine benzer şekilde, Türk suç dizileri “Batılı ve Batılı olmayanların, kolonileştiricilerin ve kolonilerin, paranoyak ve nevrotiklerin küresel bir birlikteliğini” incelemektedir (Arslan, 2011: 136). Batılı gibi olma arzusunun ve bu arzuyu gerçekten yerine getirmenin imkânsızlığını bilmenin bir arada var olması Türk suç dizi filmlerini motive etmiştir. (Arslan, 2011: 137)1990'larda Türk suç dizilerinin çoğunlukla Amerikan TV dizileriyle olan ilişkileri eksiklik ve aşağılık söylemi üzerine inşa edilmiştir. Bununla birlikte, bu söylem, 2000'li yıllarda değişen siyasi atmosfer ile yeni bir yöne evrilmiştir. Ekonomik büyüme ile teşvik edilen televizyon yöneticilerinin ve yapımcılarının artan özgüvenleri, “öteki”nin yeniden keşfedilmesine yol açmış ve Türk suç dizilerinin üretimine zemin hazırlamıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SUÇ DİZİLERİNDE KÖTÜ KARAKTER TEMSİL ÖRNEKLERİ

4.1. İz Peşinde (TRT/1990)

İz Peşinde, cinayet bürosu kapsamında sahada faaliyet gösteren iki sade giyimli polis Tuncer (Mehmet Aslantuğ) ve Esat (Osman Yağmurdereli) ile genellikle onlara yardım eden bir kadın polis Naşide'nin (Gülen Karaman) incelemelerini anlatmaktadır. İz Peşinde genellikle suçluların en başından izleyiciler tarafından bilindiği 'whydunnit' formülünü uygulamakta ve polis soruşturması suçların neden işlendiğini ortaya çıkarmaktadır. Bu polis memurlarının araştırdığı cinayetlerin ardındaki nedenler uyuşturucu bağımlılığında casusluğa kadar birçok konuyla ilgili olabilmektedir.

Stilistik olarak İz Peşinde, Türk izleyicilere tanınabilir bir bakış sunmuştur. Karakterlerin işlenen suçlara karşı tepkilerinde gizlenen milliyetçi ses tonu, polisler ve suçlular arasındaki "biz" ve "onlar" dinamiğine katkıda bulunmaktadır. Bu dinamik, melodramatik modalitenin anlatı üzerindeki etkisi ile görsel olarak desteklenmektedir. İz Peşinde, kamera hareketleri, oyunculuk, ışıklandırma ve kurgulama gibi çekim teknikleri ile suç dizisini ulusal bir görev olarak belirli şekillerde temsil etmektedir.

4.1.1. Kötü Karakter Kodları

Suçluların yakalanmasında whydunnit (suçluların en başından izleyiciler tarafından bilinmesi) yöntemi

4.1.2. Kötü Karakter Söylemleri

Çalışma kapsamında ele alınan suç dizileri türü, televizyon dizi türleri arasında toplumsal yaşama etkisi bakımından en önemli türlerdendir. Bu türün çalışmada ele alınan en eski türü olarak ele alınan dizisi ise 1989 yılında TRT'de yayınlanan İz Peşinde dizisidir. Bu dizide başlı başına temel bir kötü karakterden söz etmek mümkün değildir. Çünkü dizi polisiye dizisidir ve üç polisin cinayetlerden uyuşturucu bağımlılığına kadar pek çok konuyu ele aldıkları görülmektedir.

İz Peşinde gibi erken suç dizi filmlerinin yabancı polis yaklaşımlarını ulusal niteliklerle birlikte harmanladığı görülmektedir. Ulusal bağlamla uyumlu olarak tasarlanan tanıdık ikonografileri sunmanın yanı sıra, ulusal unsurların çoğu anlatılarına gizlice yerleştirilmiştir.

4.2. Deli Yürek (Show TV/1998)

1998 yılında yönetmenliğini Osman Sınav'ın yapmış olduğu Deli Yürek dizisi aksiyon, dram ve politik bir TV dizisi olarak yayınlanmıştır. Başrollerini Kenan İmirzalıoğlu ve Zeynep Tokuş'un paylaşmış olduğu dizide askerden dönen Yusuf (Kenan İmirzalıoğlu) rastlantılarla hayatının aniden değişmesini ve kendisini vatan uğruna bir hesaplaşmanın içerisinde bulmasını anlatmaktadır.

Askerden izne geldiği sırada kız kardeşi Nazlı, kan kardeşi Ali, arkadaşı Gülçin ile birlikte parkta gezdikleri bir anda, terör örgütünce pusuya düşürülen askeri araca ateş açıldığı anda Yusuf Miroğlu, teröristlerle çatışmaya girmiş ve arsından medyada kahraman olarak duyurulmuştur. Askerliğinin ardından küçüklükten itibaren ilgisini çeken Kara Hamit'in karşısına çıkar fakat Kara Hamit, Yusuf'u tanımaz. Yine o gün Kara Hamit'i silahlı saldırıdan Yusuf Miroğlu kurtardığından, Yusuf Miroğlu bir anda bütün dikkatleri çekmiştir. Askerlik arkadaşı Yılmaz'la da bu sırada karşılaşmıştır. Yılmaz, Kesik Recep'in adamı olduğundan Yusuf'u Recep'e götürmüştür fakat Recep'in Kara Hamit'e düzenlediği suikastı Yusuf Miroğlu'nun engellediğini bildiğinden, ters davranmıştır. Böylece Yusuf Miroğlu, Kara Hamit'in yanında yer almış ve mafya aleminde ünlenmiştir.

Yusuf Miroğlu, Feraye'yi öncelikle oto tamircisinde görmüş ve Ayşe'nin öğretmeni olduğunu öğrenmesinin ardından, arka arkaya tesadüflerle Feraye'ye âşık olmuştur. Feraye ünlü iş adamı Gürkan Uluhan'ın kızıdır. Bunun yanı sıra Gürkan Uluhan ve Savaş Doğan nişancı düzü arazilerini alarak Plaza kurmak istemektedirler. Kara Hamit'inde aynı araziye istemesiyle beraber, Yusuf Miroğlu'ndan sevdiği kızı bırakmasını istemelerinin sonrasında, Miroğlu Kara Hamit'tin yanından ayrılarak, yeniden oto tamircisine gitmiştir. Feraye ve Gürkan Uluhan'ı Kara Hamit'in suikastla öldürülmesinin sonrasında, Yusuf Miroğlu Kara Hamit'i kaçıırıp 2 milyon dolar ceza kesmiştir. Burada Kara Hamit, en iyi adamı Sabri tarafından yanlışlıkla vurulmuştur. Ardından Ağabey'le tanışmasıyla beraber Yusuf Miroğlu artık, mafya ve siyasetin en önemlileri arasında yer almıştır. Ardından devam eden olaylarda, devamlı kötüler ve görevini kötüye kullananlarla düşman olmuştur.

Dizide Yusuf Miroğlu'nun dostu olan, onunla ilgili hiçbir bilgi verilmeyen Kuşçu'nun kim olduğu tam anlamıyla bilinmemektedir. Ancak Kuşçu, 92. bölümde, polise verdiği ifade de kendisini

“Adım Hızır, soyadım İlyas, babam Adem, anam Havva, doğum yerim Kal-u Bela”

diye ifade etmekte ve Yusuf Miroğlu'nun yardımcı tipi olduğunu belirtmektedir. Kuşçu, dizinin tüm bölümlerinde bir apartmanın terasında yaşayan, yaşadığı yerde güvercin besleyen, birkaç eşyasının dışında hiçbir varlığı olmayan ve devamlı çay demleyip içen gizemli bir adamdır. Gündelik yaşama ilişkin herhangi bir aktivitesi bulunmayan Kuşçu etrafındakiler tarafından meczup şeklinde bilinmektedir. Dizinin kahramanı Yusuf Miroğlu'nun bilhassa Feraye ve Zeynep'e olan aşkı nedeniyle akıl aldığı tek kişi Kuşçu'dur. Kuşçu'nun en önemli niteliklerinden biri de Miroğlu'na öğütler verirken devamlı hikâyeleri kullanmasıdır. Anlattığı her hikâyede oradaymış gibi tahkiye etmesi ve dizinin son bölümünde, Yusuf Miroğlu'nun ölmesiyle küçük bir çocuğa;

“Allah insanları dünyaya saldıığında içlerinden birini deli yürek seçmiş; bu deli yürek bir zaman gelmiş Davut olmuş, bir zaman gelmiş Köroğlu olmuş, bir zaman gelmiş Dadaloğlu olmuş, bir zaman gelmiş Miroğlu olmuş. Nerede bir zulüm, haksızlık olsa Miroğlu orada olmuş”

şeklinde sözler söylemesi Kuşçu'nun mistik bir kimliğinin bulunması veya Hızır inancının diziyeye yansıması şeklinde de açıklanabilir.

Dizi genel anlamda dönemin güncel ülke sorunlarına ışık tutmakla birlikte karakter öyle ya da böyle bu problemlerin bir kısmında yer almış ve mafya babaları, resmi devlet görevlileri, derin devlet görevlileri ve hatta çeşitli gizli servis elemanlarıyla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Yusuf Miroğlu son bölümünde adamları Bozo, Sabri ve Cihan ile birlikte Jack'in pususu sonucunda öldürülmüştür.

4.2.1. Kötü Karakter Kodları

Turgay Atacan: Güçlü bağlantıları olan, kirli işlerde yer alan, silah ve mafya denildiğinde akla gelen imaj ve yargıları sunan kişi.

4.2.2. Kötü Karakter Söylemleri

Turgay Atacan, daha önce devlet için kirli işler yapmış olduğunu iddia eden biridir. Bu yüzden güçlü bağlantıları vardır. Birçok kirli işe girse de bu ilişkileri sayesinde hep kurtulur. Bir süre Birim'in başına da geçer. Daha sonra yine kirli işlerine geri döner. Ağabey ile bir güç savaşı içerisindeyler. Fakat Ağabey, Turgay'ın bağlantıları yüzünden ona kayda değer bir zarar verememektedir. Yusuf ile işlerine karışıp bozduğu için bir çatışma içindedir. Turgay Atacan, dengesiz bir kişilik yapısı sergilemektedir. Dizinin Show TV'de yayınlanan son bölümünde Turgay Atacan, Yusuf Miroğlu tarafından öldürülür. Olumsuz bir karakterdir.

Televizyonda yer alan suç dizileri kitle iletişim sanayisinde, üretim ve tüketim bakımından çok önemli bir konumdadır. Bütün bireylerin kafasında örgütlü suç veya mafya denildiğinde bir takım yargılar ve imajlar meydana gelmektedir. Bu yargı ve imajların tamamı bireysel tecrübelerle edinilmemiştir. Kitle iletişim araçlarından elde edilen bilgiler, yapılan takiplerle bir yargı oluşmaktadır. Dedektif dizilerinde, Polisyelerde, mafya dizilerinde özellikle iyi ve kötü zıtlığı ile ilgili kurgular dikkat çekmektedir. Burada, kötü olgusunu suç ve suçlu temsil etmektedir. Batıda yer alan örneklerde, suç kapsamlı açıklanmıştır. Bu nedenler neyin suç olduğu hakkında hiçbir kompleks ve ikilem sergilememektedir. Suça ve suçluya ait geçmiş, suçun sosyal esasları ve kaynakları da incelenmez, bu karakterler de zaten yardımcı karakterler veya figüranlardır. Her bölüm bir suçun ele alınmasıyla başlar ve olay örgüsü suçlunun ceza almasıyla tamamlanır. Dizide Turgay Atacan, her türlü psikopatlık işleriyle yakından ilgili karakterdir. Her şeye ve de herkese küçümseyerek yaklaşan bir kişidir. Mizah yönü çok güçlü olan bu kişilik kısık sesli, karizmatik bir mafya tiplemesidir. Dizi genelindeki cümlelerinden de bunları anlamak mümkündür.

“Tanrım aklımı oynatacağım, banka boşaltmanın da bir namusu olur. Güpegündüz kasayı soyar gibi banka mı boşaltılır? 700 milyon dolar üç ay içinde nasıl pes pes çekilir! 70 tane dandik şirket bu kadar sürede kurulur da 10 milyon dolar dağıtılıp uçurulur?”

Dizide geçen bu konuşmasından da anlaşılacağı gibi normal konuşmaları bile? mizahi bir dille ifade etmektedir. Dizi için başarı kıstası, seyircinin “Ne oluyor acaba?” merakına yenik düşmesi ve karakterlere kendini kaptırmasıdır. Karakterlerin sürükleyiciliği olması sonrasında gelen evrenin de önemli basamaklarından birini oluşturmaktadır. Karanlık dünyayı ele alan dizilerin kahramanları yardımsever, iyi kalpli ve sevimli kahraman türünde değildir. Fakat anti-kahraman olmak için de çok çekici, alımlı, becerikli ve güçlüdürler. Bu ara grupta yer alan kahramanlar seyircinin beğenisini kazanırsa ve ilk bölümlerin “Ne oluyor acaba?” merakı, entrikalar çoğaldıkça “Daha neler göreceğiz, bakalım.” şaşkınlığına dönerse dizinin tuttuğunu söylemek mümkündür.

Yine dizide Turgay Atacan;

“Kapa çeneni! Bitirim muhabbeti yapmaya gelmedim buraya! Şimdi senin cesaretini ölçeğim titrersen ölürsün!”

söylemlerinde bulunmuştur. Burada aynı zamanda kişileri bu şekilde küçümser ifadeler kullanarak bazı tehditkar sözleri ile korkutan bir tiplemedir. Bu yönüyle Turgay Atacan “olumsuz kabalık” tanımına tam anlamıyla uyum sağlamaktadır. Olumsuz kabalık, bireyin bireysel alanına, mesafeyi ve hareket özgürlüğünü muhafaza etme, itibar görmeyi isteme vb.

gereksinimlerine karşı gerçekleştirilen saldırıları kapsamaktadır. Bireysel alana saldırma, hareket alanını kısıtlama, küçümseme, korkutma, ciddiye almama, hor görme vb. davranışlar olumsuz kabalığa örnek verilebilir.

Yine başka bir konuşmasında Turgay Atacan;

“Yolun sonuna geldin Miroğlu, seni bir daha karşıma almayı göze alamam. Ya öleceksin, ya Behram’ın faturasını ödeyeceksin ya da benim yanımda yer alacaksın!”

demıştır. Bu konuşmasında Turgay Atacan, açık bir dille Yusuf Miroğlu’nu tehdit etmektedir. Tehdit; aynı görüş, düşünce veya davranışta bulunmayan kişi ya da topluluklardan birinin, karşısındaki kişi veya topluluğa yönelik fiziksel, psikolojik vb. müdahalelerde bulunarak kişiyi ya da topluluğu tehlikeye, kötü bir duruma maruz bırakacağına dair ifadesidir. Tehditleri, bir oyundaki hamleler olarak ele alan Schiller, üç çeşit tehditten bahseder: koşullu tehditler, kategorik tehditler, örtük tehditler. Koşullu tehditler, açık bir şekilde tehdit eyleminin bir koşula bağlandığı yapılardır. ‘Paranı vermezsen, canını alırım’ cümlesi bu tür bir tehdittir. Kategorik tehditler, bir planın bildirisi gibi görünmektedir ve açık bir şekilde ifade edilir. ‘Seni kurşuna dizeceğim’ cümlesi buna örnek olarak verilebilir. Örtük tehditler ise, üstü kapalı bir şekilde dile getirilir. Örneğin, yakın bir arkadaşınızın sizin sevmediğiniz bir kişi ile görüşeceğini söylemesi üzerine elindeki içeceği göstererek, ‘Gözüne sıçramasını istemezsin’ demesi örnek olarak verilebilir (Schiller 2019: 1-9). Burada Turgay Atacan’ın sözlerinde de koşullu tehdit olduğu görülmektedir.

4.3. Ezel (Show TV/2009)

“Ezel” dizisi 1997-2010 seneleri arasında, İstanbul’da farklı ortamlarda, şehir merkezinde, şehir dışında banliyölerde, bazen bir mahallede ve bazen de Kıbrıs’ta geçmektedir.

Dizi kısa süre içerisinde fenomen olarak en fazla takip edilen diziler arasında yer almıştır. Bunun farklı sebepleri içerisinde, benzerlerinden farklı şekilde; dizide şiirin ve klasik eserlerin bulunması, farklı kurgu yapısı, felsefi alt yapısı, belirli veya belirsiz usta çırak, baba-oğul ilişkisi ön planda tutulmuştur. Dizide geleneksel anlatı ve kurgu yapısı kullanılmamakta, sıklıkla geri dönüşler ve ileri gidişler bulunmaktadır. Böylece uluslararası dizi dalında ele alınan ve dikkatleri toplayan bir anlatım ve kurgu biçimi yerli dizilerde uygulanmakta, bunun yanı sıra bahsi geçen dizide pek çok karakter detaylı ve derin bir şekilde izleyiciye

aktarılmaktadır. Bu yöntem anlatım zenginliği oluştururken tek tip ve karton karakterleri bulunan başka dizilere alternatif olmaktadır.

Dizi, insanlar ve aşık olduğu kız tarafından kandırılan tamirci çırağının, başka bir kimlik ve görüntü ile intikam alma düşüncesi ve izlediği yoldaki yaşadıklarını anlatan drama türünde bir dizidir. Uluç Bayraktar'ın yönetmenliğini yaptığı dizinin başrollerini Kenan İmirzalıoğlu, Cansu Dere, Barış Falay ve Yiğit Özşener paylaşmıştır. Dizi müzikleri Toygar Işıklı tarafından hazırlanmıştır. Ezel dizinin kurgusu zamanında geri dönütler ve ters köşe yatırımlar ile farklı özellikleri nedeniyle başka dizilere kıyasla farklıdır. Ancak dizinin senaryosu Monte Cristo Kontu ile paralel özelliklerinden dolayı oldukça beğeni gören ve başarılı olan jeneriği de 2007'de yayımlanan Vacancy filmi ile aynıdır. Dizide yalnızca isimler farklı olup kurgu, renkler vb. özellikler aynı olduğu görülmektedir. Jenerik hareketli şekilde tasarlanmış olup siyah zemine beyaz, sarı ve kırmızı gibi renkler kullanılmıştır.

Dizi genelinde erkek karakterler ön planda tutulmaktadır. Ataerkil yapı kapsamında kararları genel anlamda erkekler vermektedir. Kadınlar daha arka planda ve daha fazla istek nesnesi halindedir. Dizide yer alan kadın karakterlerinden (Bahar) biri hasta ve güçsüz bir karakterken, başka bir karakter (Şebnem) ise yine geri planda, erkeklerin dediklerini yerine getiren cinsel obje durumundadır. Ana karakter (Eyşan) ise fattan kadın (femme fatale) şeklinde aktarılmaktadır. Filmde yer alan tek olumlu kadın karakter Ezel'in annesidir. Ailesi özellikle Ezel (Ömer) için fedakârlık yapmaya ve onu ve ailesini muhafaza etmek için uğraşmaktadır. Gözlerinin görmemesine karşın cesur ve kararlı bir insan gösterilmektedir.

Erkek karakterler genel olarak acımasız ve sert biçimde şiddet kullanarak erkekliklerini göstermeye çalışmaktadırlar. Gerektiği zaman fallus sembolü olan silah da kullanılmaktadırlar. Fakat ataerkil yapının baskı ve kalıplarından da uzaklaşmayı arzu etmektedirler. Ezel karakteri “erkekler ağlamaz” algısını yıkarak, acımasız ve sert görünümüne karşın annesinin yanında yer aldığı sahnelerde ve bazı diğer sahnelerde ağlamaktadır ve bu kapsamda da modern erkeği ifade etmektedir. Bunun yanında dizide yer alan pek çok erkek karakter baba arayışındadır. Bu doğrultuda baba arayışı ve ataerkil yapının sorgulanması, son dönem Türk dizilerinde sıklıkla değerlendirilen bir konu durumuna ulaşmıştır(Tekelioğlu, 2009).

Ezel (Ömer) 30 yaşlarında bir adamdır. 1997 senesinde, 18 yaşlarında ailesiyle yaşarken, aynı mahallede yaşadığı, en güvendiği arkadaşları Ömer'e tuzak kurarlar. Ali ve Cengiz bir kumarhaneyi soyar, güvenlik personelini öldürüp suçu Ömer'e atarlar ve Ömer

hapse girer. Annesi ve kardeşi ona inanırken, babası bu olayı kabullenemez. Ömer hapisteyken ailesiyle görüşmeyi reddeder. Burada Ramiz (Dayı) isimli 20 senedir hapiste olan bilge görünümlü, deneyimli bir adamla dost olur. Ramiz Ömer'e sahip çıkar, onu korur ve eğitir. Genç adam hapiste meydana gelen bir olayda ölü gösterilir ve Ramiz'in yardımlarıyla yüzünü değiştirmek için estetik ameliyat olur ve sonrasında Ezel isimli zengin bir işadamı olur. Ezel, eski arkadaş ortamına girerek onlardan intikam almak için uğraşır. Ailesine gerçek kimliğini açıklamaz ancak yalnızca annesine kim olduğunu söyler.

Dizideki Ramiz karakteri genellikle "Dayı" şeklinde bilinmektedir. Dayı, dizide Ezel'i (Ömer'in) koruyup kollayan kişidir. Ramiz, 20 sene hapis yatmış eski bir mahkûmdur. Hapiste ve sonrasında dış dünyada itibar kazanmış orta yaşlı bir adamdır. Ömer ile de hapiste tanışmış ve onu yetiştirmiştir. Cezaevinde meydana gelen olaylarda yaralandığı zaman onu ölmüş gibi göstererek, estetik ameliyatla yüzünü değiştirmesini sağlamıştır. Oldukça otoriteri akıllı bir birey olan Ramiz yerli ve yabancı klasikleri okuyan ve hatta genelini ezbere bilmektedir. Bu kapsamda, bilge adam ve filozof kimliğini ifade etmektedir. Ezel'i (Ömer) oğlu gibi sevip sahiplenmektedir. Hapisteki gibi gündelik yaşamda da onun yanında olmakta ve eğitmektedir ve böylelikle bir yetişkin olmasına destek sağlamaktadır. Ramiz (Dayı) filozof ve düşünür Platon gibi soru cevap tekniğini ele almaktadır. Karşısındakine bildiklerini zorla kabul ettirmek yerine, soru-cevaplarla neyi bilip bilmediğini meydana çıkarmakta, bir anlamda öğretmen-öğrenci ilişkisi oluşturmaktadır. Liderliği ve otoriter tarafı dizide özellikle belirtilmektedir.

Ömer'in aynı mahalleden arkadaşı olan Ali "Kerpeten" lakabıyla anılmaktadır. Sert mizaçlı bir kişiliği bulunan, şiddet eğilimi olan bir kişidir. Akıyla değil, hisleri ve kaslarıyla hareket etmektedir. Cengiz'in sağ koludur ve onun buyruklarını, arzularını gerçekleştirirken, ayrıca kendi kararlarını kendi almak ve de bir yetişkin olmayı arzu etmektedir. Eysan'ın kız kardeşi Bahar'a âşıktır, fakat bu aşktan bir karşılık alamamaktadır. Bir kumarhanenin güvenlik görevlisini öldürmüş, suçu Ömer'e atmış ve onun hapse girmesine neden olmuştur. Bu kapsamda hapishanede ölmesi nedeniyle de vicdan azabı yaşamaktadır. Başka bir ifadeyle Cengiz'le ikisi Ömer'e karşı "Ali Cengiz Oyunu" oynamaktadırlar. Ali, dizi süresince gölgeleriyle hesaplaşmaktadır. İtibarlı bir iş adamı kimliği kazanmayı arzu etse de bu kimliği taşıyamamaktadır. Çoğunlukla, geçmişteki gibi serseri ruhlu, sinirli, şiddete eğimi olan bir adam kimliği taşımaktadır. Bu arada öldürdüğü güvenlik görevlisinin oğlu Eren'i sahiplenmek istemekte ve yetim kalan çocuğa bir anlamda babalık yapmaktadır. Bu kapsamda geçmişe ilişkin gölgelerinin baskısını azaltmak için uğraşmaktadırlar.

Cengiz, Ömer'in en yakın arkadaşıyken ona ihanet ederek, hapse girmesine neden olur. Ömer, arkadaşları arasında dengeleri sağlayan, iyi niyetli bir birey ve Eyşan'ın sevgilisidir. Cengiz her ikisini de kıskanmaktadır. Ömer hapse girmesiyle Eyşan'la evlenir. Can isimli bir çocukları bulunmaktadır. Can'ın gerçek babasıysa Ömer'dir. Eyşan bir bakıma Cengiz'den öç almaktadır. Ezel (Ömer) ise Can'ın kendi oğlu olduğundan habersizdir. Cengiz, Can'ın kendi oğlu olmadığını bildiği halde bile ona babası gibi sahip çıkmaktadır. Can bu kapsamda, en yakın arkadaşının emaneti ve ondan kalan tek şeydir. Cengiz zengin işadamı, iyi bir eş ve baba kimliğini sunarken aslında başarısız bir işadamı, karısından itibar görmeyen bir koca, oğluna bazen sert davranan bir baba konumundadır. Farklı gölgeleri bulunmaktadır ve vicdan azabı duymaktadır. Sorumluluk almayı sevmemekte ve işlerini genellikle başkalarına yaptırmaktadır. Büyüme arzu etmemekte, çocuk gibi hareket etmekte ve oyun oynadığını iddia etmektedir.

Cengiz'in karısı, Ömer'in (Ezel) eski sevgilisi ve Ömer'in oğlu Can'ın annesidir. Babası Serdar küçükken onu farklı işlerde çalıştırmış, böylelikle sahtekarlık ve dolandırıcılıkla yaşamını sürdürmüştü ve onu kullanmıştır. Serdar, Bahar'ın hastalığını bahane olarak kullanmış, para kazanmalarının önemli olduğunu belirterek Eyşan'a erkekleri kandırmak ve paralarını almak adına eğitimler vermiştir. Eyşan bundan dolayı erkeklerden nefret eden onları kullanan bir fethan kadın haline gelmiştir. Bahar babası Serdar'ı görmek arzu etmemekte onu görmezden gelmektedir. Ömer'e yaptıkları için vicdan azabı çekmekte ve üzülmemektedir. Bundan dolayı taşıdığı; anne, abla, eş ve kız evlat kimliklerine ilişkin gölgeleriyle yüzleşmekte ve geçmişi ile devamlı hesaplaşmaktadır.

Eyşan'ın dizide, pek çok sinema filminde, edebiyat eserinde ve televizyon dizisinde sıklıkla yer alan "femme fatale" bir karakteri bulunmaktadır. Karanlık baştan çıkarıcı kadın, saf aşktan çok cinsel aşk sunmaktadır. Erkek kahraman için tipik tehlikeli bir bireydir. "Femme fatale" erkek kahramanı kendi arayışından uzak tutar ve erkek kahramanın savunmasını yok ederek yaşamını tehdit etmektedir. Baştan çıkarıcı kadının gücü cinselliğinden gelmektedir (Indick, 2007: 115).

Bu kapsamda Eyşan, Ezel (Ömer) için tehlikeli bir bireydir. Araştırma dahilinde de değerlendirilen dizinin neredeyse her bölümünde Ezel ve Eyşan karşılaşmaktadır. Ezel gerçek kimliğini gizleyerek, Eyşan'a olan duygularını ve zaafını belirtmektedir. Pek çok tehlikeli ve güçlü düşmanı karşısında yenilmez bir duruş gösteren Ezel, Eyşan karşısında çaresiz ve savunmasızdır.

Dizinin Ezel karakteri son dönemde kimlik karmaşasında olan, kim ve ne olduğunu sorgulayan Türk toplumunun, kolektif bilinç dışında bulunan; mahalle ortamı, aile kurumu, arkadaşlık, anne babaya saygı, sadakat, otoriteye uyum vb. kavramları meydana getirmekte, böylelikle toplumun kendi gölgeleri ile yüzleşmelerini sağlamaktadır. Böylelikle günümüzde oynayan bazı dizilerde psikolojik unsurların başarıyla değerlendirildiği, bu başarının da bahsedilen dizilerin başarısında yer alan en önemli unsurlardan biri olduğu görülmektedir.

4.3.1. Kötü Karakter Kodları

Eyşan: Karanlık baştan çıkarıcı kadın, saf aşktan çok cinsel aşk sunan femme fatale (fettan kadın)

4.3.2. Kötü Karakter Söylemleri

Dizinin kadın kötü karakteri Eyşan'ın babası Serdar küçükken onu farklı işlerde çalıştırmış, böylelikle sahtekârlık ve dolandırıcılıkla yaşamını sürdürmüş ve onu kullanmıştır. Serdar, Bahar'ın hastalığını bahane olarak kullanmış, para kazanmalarının önemli olduğunu belirterek Eyşan'a erkekleri kandırmak ve paralarını almak adına eğitimler vermiştir. Eyşan bundan dolayı erkeklerden nefret eden onları kullanan bir fettan kadın haline gelmiştir.

Çocukluk döneminde herkes güçsüz ve korunmaya muhtaçtır. Dünya tehlikeli bir alandır ve her şeyi bilen ve yapabilen güçte olan babalarımızın biri tüm olumsuzluk ve tehlikelerden koruyacağını biliriz. Kadınların çoğunun mutlu ve uzun süreli ilişkiler yaşayamamalarının ve mutsuzluklarını her ilişkilerinde bir kısır döngü olarak sürdürmelerinin temelinde çocukluk döneminde babaları ile sağlıklı ilişkileri ve güvensiz bağlanma yer almaktadır. Dizide bunun eksikliğini hisseden Eyşan ise;

“Bilir misiniz babalar kızlarına ellerini uzatırsa, kızlar onu cehenneme kadar takip eder.”

demiştir. Yine başka konuşmasında;

“Sevgi zayıflıktır derdi hep babam belki haklıydı da... Yeniden başlamak istiyorsan güçlü olman gerek, sevdiklerini unutman gerek.”

söylemlerinde bulunmuştur. Burada Eyşan babasının onu nasıl kullandığını bilmesine rağmen bir kadının gücü babasında hissetme arzusundan ona güvenme ihtiyacından onu her seferinde haklı çıkarmaktadır. Babalar ile ilgili sorunlar kadınlar için iki taraflı yol gibidir ya kötü ilişkilerle zarar görme pahasına ilişkilerini sürdürürler ya da kendilerini korumak için yakın

ilişkilerden uzak kalacakları tarafa yönelirler. Esas sorun gittikleri bu yolun bilincinde olmamaları ve diğer yolları fark etmemeleridir. Dizide de bu durum detaylı bir şekilde ele alınmış ve izleyiciye sunulmuştur.

Dizide Eyšan ve Ezel arasında geçen bir diyalogda ihanetten bahsedilmektedir.

Eyšan: “Erkek aldatıldığında ihanete uğrar, kadın aldatıldığında tercih edilmediğini anlar. Kadın olduğundan beri oynadığı oyunu kaybettiğini anlar.”

Ezel: “Erkek aldatıldığında kurbandır, kadın onun celladı olur. Ama kadın aldatıldığında suçlu hisseden yine o kadındır.”

Eyšan: “Niye suçlu hissetsin ki?”

Ezel: “E çünkü öbür kadın kendinde olmayan her şeyi, onun hak etmediğini hak etmiş. Sevilmeyi.”

Bu konuşmada ve dizinin genelinde ihanet konusu ön plana çıkarılmıştır. Kendi çıkarları uğruna erkekleri harcayan Eyšan ve değişimiyle Eyšan’ın karşısına çıkıp ondan intikam almak için uğraşan Ezel arasındaki öç alma dizinin genelinde görülmektedir. Dizilerde genel olarak ele alınan ana temalardan birinin ihanet olduğu görülmektedir. Pek çok karakter arasında ya şimdi, ya geçmişte aşk ilişkisi olmuştur. Dizide Ramiz Dayı’nın Oscar Wilde’ın Reading Zindanı Baladı’ndan “*Oysa herkes öldürür sevdiğini...*” şeklinde başlayan parçayı okuması dizideki açık göndermelerden birisidir. Eyšan’ın ihanet ederek hapse attırdığı sevgilisi Ömer’i hapisanede ziyaret etmesinin ardından okunan bu şiir dizinin içeriğine koştur bir anlam taşımaktadır. Eyšan, sevgilisi Ömer’e ihanet ederek müebbet hapis cezası almasına sebep olmuş yani onu yaşarken öldürmüştür.

4.4. Halka (TRT/2019)

Halka dizisi 2019 yılında yayınlanan. Volkan Kocatürk’ün yönetmeliğini yaptığı, senaryonun Aziz Tuna, Selim Bener, Meryem Diri ve Ali Demirel’in beraber yazdığı aksiyon ve dram türündeki Türk dizisidir. Polisiye bir dizi olan Halka tempolu, serüven temalıdır. İsmi üç halka simgesiyle ifade edilen bir suç şebekesinden gelmektedir. En temel özelliği ise her bölümde artan temposu ve klasik mafya anlatımlarının tersine kadınların güçlü olduklarını yöneterek yönlendirdiği bir karakter içeriği barındırmasıdır.

Dizinin başrollerini, Serkan Çayoğlu, Kaan Yıldırım, Hande Erçel, Burak Sergen, Nazan Kesal, Ahmet Mümtaz ve Hazal Subaşı paylaşmaktadır. İsmi sembolü üç halka olan

40 senelik bir suç teşkilatından alan dizi, Kaan ve Cihangir isimli iki gencin intikam hikâyesini anlatmaktadır. Dizi güç ve paranın olduğu her yerde perde önüne geçerek kendilerini göstermeden olaylara yol gösteren kanun dışı bir olgudur. Halka bitmek bilmeyen maceraları ile karanlık bir hayat meydana getirmiş bu teşkilatı yerle bir etmeye çalışan iki kişinin hikâyesidir.

Cihangir İlhan Tepeli'nin oğludur. Babasının legal ve illegal işlerini takip eden Cihangir şans eseri tanıştığı Kaan ile yakın arkadaş olacaktır. Cihangir ve Kaan kendilerine gelen Kırmızı Kutulu DVD sonucunda büyük bir intikam operasyonuna girer. Cihangir ve Kaan 40 yıllık bir suç örgütü olan Halka örgütünü birlikte çökertmeye çalışacak. Cihangir son dönemde uykusuzluk problemi çekmekte ve sadece sestem yalıtılmış bir odada çocukluğunu hatırlatan bir fotoğrafa bakarak uyuyabilmektedir. Cihangir'e gelen Kırmızı Kutulu DVD aslında Cihangir'in geçmişi ile ilgili şüphelerini daha da derinleştirir. Cihangir mafya babası Eren Karabulut cinayetiyle ilgili kendisine gelen bilgileri araştırır ve şüphelerinde haklı olduğunu görür. Cihangir aslında İlhan Tepeli'nin gerçek oğlu değildir. Cihangir öldürülen mafya babası Eren Karabulut'un oğludur. Cihangir İrem ile nişanlı olsa da hiç bir zaman anlaşamazlar. İrem Cihangir'den mafya işlerini bırakmasını ister ama Cihangir gerçek ailesinin peşindedir. Cihangir İrem'den kaçarken Müjde'ye aşık olacaktır.

Müjde Mafya babası İskender'in kızıdır. Müjde uçarı bir kızdır. Müjde babası İskender'le beraber çalışmak ister fakat İskender onu bu işlerden uzak tutmak için uğraştıkça o da kendini göstermek için uğraşır. İrem ile rekabet ederken İrem'i gıcık etmek için Cihangir'e yaklaşır ve sonunda ona gerçekten aşık olur. Müjde Cihangir ile birlikte büyüyecektir.

Kaan, Bahar'ın sevdiği adamdır. Gözü kara bir genç olan Kaan tam anlamıyla intikamını almak uğruna ölümden korkmayı bile beyninden silmiştir. Kaan ve Cihangir örgütten intikamlarını almak için güçlerini birleştirecek ve yakın iki arkadaş olacaklardır. Kaan eski mafya babası Eren Karabulut'un öz oğludur ama annesi bildiği Hümeysra Karabulut'un oğlu değildir. Hümeysra kendi oğlu olmadığını bildiği halde Kaan'a sahip çıkar. Kaan bir tuzağa düşer ve hırsızlık suçundan 5 yıl hapse girer. Kaan'a hapiste Cihangir'e gelen Kırmızı Kaplı DVD gelir ve polisin de teklifi ile Halka örgütünü çökertmek ve babasının katillerini öldürmek için polisle birlikte çalışarak İlhan Tepeli'nin yanında işe girer ve onun en yakın adamı olur. Kaan'ın asıl amacı kendisini hapse atanlardan intikam almaktır. Polise asla güvenmez sadece annesine Hümeysra'ya güvenir.

Bahar çok idealist öksüz ve yetim bir polis memurudur. Cemal Sandıkçı'nın da en önemli yardımcılarından biridir ama Bahar Kaan'a aşık olacaktır. Bahar Cemal Sandıkçı'yı çok sever ama onun her yaptığını da Altan müdüre Cemal amirinden habersiz rapor eder.

Cemal Sandıkçı mafya haline gelmiş büyük bir suç örgütünün açığa çıkması ve ceza alması için çalışan tecrübeli kurt bir polis amiridir. Cemal Sandıkçı ne yaptığını bilen, doğruluktan sapmayan, başarılı ve emektar bir baş komiserdir.

Hümeysra büyük bir mafya babasının kızıdır. Hümeysra yine bir mafya babası olan Eren Karabulut ile evlenmiştir. Eren Halka örgütünün karşısında durunca öldürülür. Hümeysra kocasının öldürülmesi sonrası mafya işlerini bırakmış ve oğlu olarak kabul ettiği Kaan'ı büyütüştür. Şimdi bir halı saha işletmecisi olan Hümeysra kendisine gelen Kırmızı Kaplı DVD'den sonra üvey oğlu Kaan'ın polis köstebeği olduğunu bilir ve oğluna babasının intikamını alması için yardım eder. Hümeysra vatani için canını ortaya koymuş fakat oğlunu da kaybetmekten korkan bir annedir.

Büyük bir mafyanın lideri olan İlhan Tepeli savaşın masada kazanıldığının farkında olan, parayı çok seven, korkunç ve tehlikeli bir kişidir. Cinayet işlemek ve işletmekten hiç çekinmeyen İlhan Tepeli kendi yerinde gözü olan diğer mafya örgütleriyle uğraşmaktadır.

Gülây, İlhan Tepeli'nin eşi ve çok güçlü bir kadındır. Gülây eşinin kötü işlerinin ve katil olduğunun bilincinde ve Cihangir'e karşı da tutkulu bir annedir.

İskender, İlhan Tepeli'nin eski adamlarındandır fakat ardından İlhan Tepeli'den ayrılmış ve mafya babası İskender şeklinde bilinmektedir. Kızı Müjde'yle İlhan Tepeli'nin oğlu Cihangir'in yakınlaşmasından çok tedirgindir. İskender Halka örgütüne İlhan Tepeli'nin yerine getirilmek istenmektedir.

4.4.1. Kötü Karakter Kodları

İskender Akay: Silah ve mafya denildiğinde akla gelen imaj ve yargıları sunan, kızına çok düşkün bir kişi.

4.4.2. Kötü Karakter Söylemleri

İskender İlhan Tepeli'nin sadık adamlarından biri olarak kabul edilmekte iken aynı zamanda İlhan Tepeli'ye rakip olmuş bir mafya babası olarak gösterilmektedir. İskender gözü hep yükseklerde olan bir karakterdir. İskender'in tek amacı İlhan Tepeli'nin yerini almaktır. İki İlhan'ın bu dünyada fazla olduğu düşüncesinde olan İskender İlhan Tepeli'yi yok etmek

istemektedir. İskender sürekli geleceğe yönelik düşünen ve eskileri arkasında bırakan biridir. İskender uzun zaman boyunca İlhan'ın adamı olarak her şeyi hak ettiği düşüncesinde ve şimdi de ona ait olanları almak için dönüş yapmıştır. İskender için bir işin nasıl yapıldığından çok sonucunda kimin kazanç elde ettiği önemli olmaktadır; İskender somurturken neşeli, gülerken kızgındır. İskender Halka örgütüne İlhan Tepeli'nin yerini geçirilmek istenen kişidir. İskender arkasında Halka Örgütünün desteği olduğunu bildiğinden kendini çok güçlü görmektedir. İskender zeki biridir ve Cihangir'in elinde ki en önemli koz ise İskender'in kızı Müjde'dir. Çünkü İskender bir tek kızına önem veren biridir. Bir konuşmasında kızına;

“Su akıyor kızım. Sen de giriyorsun o suya. Pis ise pis, temiz ise temiz. Hava mı soğuk, su mu soğuk girince öğreniyorsun. Öğrenmek de değil. Rız olmak, kabul etmek. Bir hırsız kızım, dünyanın hırsızlarla dolu olduğunu düşünür, ona iyi gelir bu laf. Vicdanını unutunca bütün dünyanın vicdansız olduğunu düşünmeye başlıyorsun, yalan olduğunu bile bile. Ben yapmasam başkası yapardı. Herkes yalancı, herkes vicdansız demeye başlıyorsun”

diyerek nasihatlerde bulunmuştur. Kötü ve iyi arasında keskin ve kalın bir sınır çizgisi çekemesek de kötülük terimi daima insanın kendisine ve etrafındakilere zarar vermeye ilişkin bir fiil olarak incelendiğinden insani değerlerle beraber hatırlanan iyiliğin karşısına çıkan, daima yok edilmeye uğraşılan ve karşı mücadeleyi gerektirdiği düşünülen bir terimdir.

Russell (1999: 11-18) kötülüğün, özünü hissedebilen bir varlığın, bir diğer ifadeyle acı duyabilen bir varlığın zarar görmesi olduğunu ifade etmektedir Burada acının kendisi değerlidir; kötülük de bir insanın çekmiş olduğu temelinde yer almaktadır. Russell'a göre kötülük “bana karşı yapılan bir şey” in ilerisinde, ayrıca “benim tarafımdan da gerçekleştirilen bir şey”dir. Hayatımız süresince hiçbir kötülük görmemiş olmamız nasıl imkansızsa, hiçbir kötülük yapmamış olmamız da imkansızdır; fakat genelde kötülüğü daima dışarıdan gelen bir kuvvet olarak görürüz.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SUÇ DİZİLERİNDE KÖTÜ KARAKTERLER İLE İLGİLİ DEĞERLENDİRME

Çalışmanın bu bölümünde 10 kadın ve 14 erkek katılımcının oluşturduğu 24 kişi ile gerçekleştirilen mülakat soruları ve katılımcıların görüşleri yer almaktadır.

- **1990 yılında yayınlanan İz Peşinde dizisi ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?**

Türkiye'nin ilk polisiye dizilerinden İz Peşinde ile ilgili katılımcıların düşünceleri aşağıdaki gibi belirtilmiştir;

“Türkiye'nin ilk polisiye dizisidir. Mehmet Aslantuğ, Erol Taş ve Osman Yağmurdereli'nin başarılı performansları bir tarafa, her hafta farklı bir sırrın çözümlendiği taş gibi senaryosuyla da çok tutulmuştur. Hatta bir bölümün de gerçek bir Türk iş adamının cinayetiyle ilgili dava sırasında yayınlanan bir bölümde işlenen varsayımlar, sonradan gerçek çıkmış ve cinayetin gerçekten dizide ki gibi işlendiği ortaya çıkmıştır.” (2. grup, 1. erkek katılımcı)

“Şimdi yayınlanan çoğu diziden daha iyi olan 1989 yapımı yerli dizi. Mehmet Aslantuğ asıl karakteri, Osman Yağmurdereli ise yan karakteri oynamıştı. Dizinin sahne geçişlerinde bugünkü gibi boğaz köprüsü, kız kulesi değil, vatan emniyet binası gösterilirdi.” (1. grup, 1. kadın katılımcı)

“Osman Yağmurdereli ve Mehmet Aslantuğ'un başrollerinde oynadığı çocukluğunun en güzel Türk dizisidir. Çok net söylüyorum 1989 yapımı bu dizi, şimdi yayınlanan çoğu diziden daha kaliteliydi. Böyle ülke olur mu lan hiç?” (2. grup, 2. erkek katılımcı)

İz Peşinde dizisi ile ilgili çalışmaya katılan bireylerin görüşleri değerlendirilecek olursa; 30 sene önce gösterimde olan bir dizi olmasına rağmen hala rağbet gören izleyici kitlenin unutamadığı diziler arasında olduğu görülmektedir.

- **1990 yılında yayınlanan İz Peşinde dizisinin kötü karakter kurgusu nasıl inşa edilmiştir?**

İncelenen İz Peşinde dizisinin kurgusuyla ilgili görüşler aşağıdaki gibi ifade edilmiştir;

“Çekildiği zaman ve şartları düşünülürse iyi bir diziydi. Ama Türk polisinin imajını hiç düzeltilmedi. Bu diziyi izleyip “anne ben dedektif olacağım” diye polis okullarına, kolejlere, akademilere gidenler büyük hayal kırıklığı yaşamışlardır.” (2. grup, 3. erkek katılımcı)

“1990 yılında, bir dönem TRT-internet kanalında da yayınlanmıştır. Şimdilerde arka sokaklar isimli oldukça yapmacık, absürt diziyeye ne zaman denk gelsem, tekrar tekrar kendisini özleten bir yapım olduğunu daha iyi anlıyorum.” (1. grup, 4. erkek katılımcı)

“Bu dizinin bu kadar kısa sürmüş olmasına hala şaşıyorum aslında. Üstelik dönem itibariyle çok daha fazla rağbet görmesi gerekirken... Neticede sadece 3-5 kanalın olduğu bir dönemdi. Acayip bir jeneriği vardı bu dizinin. Müziği de bir o kadar etkileyiciydi.” (1. grup, 7. erkek katılımcı)

“Türk televizyon tarihinin kesinlikle en iyi polisiye dizisi. Polis camiasını en iyi anlatan, içinde plastik karakterler bulundurmayan bir yapımdı” (1. grup, 4. erkek katılımcı)

Dizinin kurgusuyla ilgili yapılan yorumlar değerlendirildiğinde daha çok günümüz dizileriyle kıyaslama yapıldığı görülmektedir. Bu kıyaslamalarda 90’lı yıllarda yayınlanan dizilerin önemi üzerinde fazlaca durulduğu dikkat çekmektedir. İnsanlar eski dönemlerde izledikleri dizilerin özlemini yaşadığını ancak böyle bir diziyi tekrar izleyemediklerinden yakınmaktadır.

- **1998 yılında yayınlanan Deli Yürek dizisi ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?**

Ulusal suç kahramanlığı film ya da dizilerinde gerçeklik; yasadışı çete ve örgütlere ya da önemli politik süreçlere açık ve imalı göndermelerle kurulur. Belgeselcilerle çalışan senaristler davalarla karşılaşmamak için, yapımlarda “*anlatılanların gerçek kişi ya da kurumlarla ilişkisi yoktur*” ibaresini kullansalar da gerçek olay ve ikâme isimlerle, gerçekmiş gibi duygusu canlı tutulmuştur. Böylece suç metinlerindeki politik şifreleri kahraman ve izleyici birlikte çözmektedir. Bu doğrultuda Deli Yürek dizisi ile ilgili izleyici görüşleri de aşağıdaki gibidir;

“Osman Sınav’ın adını tüm Türkiye’ye duyurmasını sağlayan ve senaryosuyla unutulmaz film müzikleriyle Türkiye’deki gerçekleri anlatan bir zamana damgasını vuran dizi.”

“Hayatım boyunca izlediğim en güzel dizi. İnsanın hayatını bile değiştirebilecek kalitede ve Kenan İmirzalıoğlu’nun müthiş oyunculuğu. Bu dizide insanı kendine hayran bırakıyor.”

“Günümüzdeki bu tarz dizilerin kralı ve öncüsü olan deli yürek, yayınlandığı günlerde etrafımızda Miroğlu çakmalarını sıkça görmemize, hafızalarımızda karizmatik karakterleri, gerek müziği, gerek konusu ile yer etmiş olan dizi olma özelliğine sahiptir.”

“Efsane dizidir. Türk TV tarihinin en iyi dizilerinden de biridir. İlk zamanlarında bayağı bir ses getirmiş son sezonlarında biraz sıkısa da güzel bir dizi olarak hafızalarda yer etmiştir.”

2000’lerde Türkiye’de eski NATO oluşumlarının çözülme sürecini simgeleyen Ergenekon davalarınca iddia olunmuş Gladio, derin devlet, teşkilat ya da konsey benzeri oluşumların, kurgu dünyasındaki ilk örneği Deli Yürek dizisinde gözlenmiştir.

- **1998 yılında yayınlanan Deli Yürek dizisinin kötü karakter kurgusu nasıl inşa edilmiştir?**

Dizilerde gerçeklik; yasadışı çete ve örgütlere veya önemli politik süreçlere açık ve imalı göndermelerle kurulu olan Deli Yürek dizisindeki kötü karakter Turgay Atacan ile ilgili izleyici katılımcıların görüşleri aşağıdaki gibi belirtilmiştir;

“Devlet, siyaset, mafya” konusuyla, jeneriğiyle Kuşçu’suyla bir döneme damgasını vuran unutulmaz televizyon dizisi.”

“2000’li yılların en güzel dizisidir. Kenan İmirzalıoğlu’nun da meşhur eden ve derin devleti anlatan harika bir senaryo.”

“Doksanların sonunda ortaya çıkmış ve kısa zamanda izleyenleri Miroğlu’nun yaşadığı aşkları, çatışmaları, kuşçu ile sohbetleri ve derin devlet ilişkileriyle kendine çekmiş dizi. Özellikle Yusuf Miroğlu’nun askerdeyken komutanı olan Bozo’nun sonlarda diziye katılmasıyla Türkiye’de yaşanan derin devlet olayları üstü kapalı şekilde işlenmiştir.”

Mafya algısının ön planda olduğu bu dizi oynadığı dönemde ve sonrasında pek çok kişiyi etkisi altına almıştır. Siyasi ilişkileri öne çıkarmaya çalışan bu dizinin illegal yöntemleriyle kötü örnek teşkil ettiği görülmektedir

- **2009 yılında yayınlanan Ezel dizisi ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?**

Dikkatli bir şekilde izlendiğinde olayların akışı içinde kimi zaman açık, kimi zaman örtük bir şekilde çeşitli edebî eserlere gönderme yapıldığı görülen Ezel dizisi hakkında katılımcılara ait düşünceler aşağıdaki gibi ifade edilmiştir;

“Asla Türk filmi/dizisi izlememe konusunda katı kurala sahip biriydim fakat sıkıttıdan ve izlenebilecek olarak düşündüğüm her şeyi bitirip yeni bir şeyler aramam sebebiyle birçok kişinin yıllardır iyi iyi diye söyleyip durduğu bu diziyi ‘*ya bu kadar insan yanılıyor olamaz, hepsi zevksiz olamaz*’ diyerek ilk 2 bölümünü izlemek gafletinde bulundum.

“Türk filmi ve dizisi izlememe fikrimde ne kadar haklı olduğumu en iyi Türk dizisi denilen bir diziyi izleyerek anladım.”

“Öncelikle şunu kesinlikle söyleyebilirim ki Türkiye’de çekilen diziler içinde en başarılı olanların başında gelen bir dizi. Gerek senaryosu, gerek oyunculuklar, gerek diyaloglar, gerekse kendini direk belli eden ‘emek’. Hani birkaç öpüşmeli, birkaç adam öldürmeli dizi yapalım tadında değil. Bilmiyorum çok iddialı bir cümle olabilir belki ama ezel; Türkiye dizi tarihinin dönüm noktasıdır. Ezel izlediğimiz ilk 5 bölümüyle, kaliteli bir yapım nasıl olur bunu göstermiştir bizlere. Şimdi dizide kendimizi bulmamızın sebepleri arasında güzel bir senaryo, oyunculuk vs. var ama klasik, olmazsa olmaz şeyler de var tabi. Aldatan sevgili (eski sevgili), satan bir kanka, kanserli bir kız, gözleri görmeyen bir anne, varoştan zengin olma durumu ve hesaplaşma. Hani bunlar

biraz kurcalayınca göze çarpıyor ama dizi öylesine güzel kurgulanmış ve oyunculuklar öylesine güzel sergileniyor ki bu klasik kavramlar sırttmıyor, göze batmıyor, izleyiciye ‘bak işte kız kanser ya, zaten annesi de görmüyor e biz bu hikayeyi biliyoruz kardeşim’ dedirtmiyor. Hani artık bir Kurtlar Vadisi’nde olduğu gibi sniperı göre göre ördek yavrusu gibi çıkan elemanları görmek istemiyor seyirci. Konusu istediği kadar güzel olsun, bağlayıcılığı istediği kadar fazla olsun artık kaliteli bir yapıyı, güzel oyunculuğu ve tam bir bütünlük içinde verilen dizileri görmek istiyor seyirci. Dediğim gibi ilk 5 bölümle şu ana kadar çok güzel bir noktaya gelmiş ve çoğu dizi izlemeyen kişileri bile ekrana bağlamıştır ezel. Umulur ki bu şekilde devam etsin ve bizleri üzmesin, kalitesinden ödün vermesin. Son olarak Kenan İmirzalıoğlu’nun oyunculuğuna değinecek olursak; Kenan bu dizide seyirciye verilmesi gereken duyguyu tavırları, mimikleri ve bakışlarıyla tam olarak veriyor. Kendine has karizması ve duruşuyla oyunculuğunu konuşturuyor. Gerçekten izlenmeye değer, takdire şayan bir dizi. Olmuş bu iş kardeşim. Bizi böylesine güzel ve kaliteli bir yapıyla tanıştırdıkları için emeği geçen, katkıda bulunan herkese teşekkürler.”

Kısa süre içerisinde fenomen olarak en çok izlenen diziler arasına giren Ezel dizisi ile ilgili görüşler değerlendirildiğinde genel anlamda dizinin hayran kitlesinin çok fazla olduğu görülmektedir. Dizi kapsamında ele alınan karakterler ve oyuncuların yetenekleri ile dizi günümüzde bile favori diziler arasında yer almaktadır. Bu durumun çeşitli nedenleri arasında, benzerlerinden farklı olarak; dizide şiire ve klasik eserlere yer verilmesi, değişik kurgu anlayışı, felsefi alt yapısı, belirli ya da belirsiz usta çırak, baba-oğul ilişkisi ön plana çıkarılmasıdır.

- **2009 yılında yayınlanan Ezel dizisinin kötü karakter kurgusu nasıl inşa edilmiştir?**

Döneminin en favori dizisi olan Ezel ve kötü karakter kurgusu ile ilgili izleyici katılımcılara ait görüşler aşağıdaki gibidir;

“Ezel için bir sürü söz söylenebilir. Oyuncular, hikaye denebilir, müzikleri denilebilir. Hepsi bir bakıma doğru ama ezeli ezel yapan şey gri karakterlerdir.”

“Dayı iyi değil ama mesela gri bir karakter. Kol kanat geriyor ezele yetiştiriyor ama davası için.”

“Ezeli ezel yapan Türk seyircisinin alışmadığı bir şeyi yapmış olması. Bunlar iyi bunlar kötü diye ayırmadan herkesi, her karakteri griliğiyle ortaya koyması.”

“Ezel’de iyi karakter yok. Doğuştan kötü ve sonradan olmuş kötüler var. Bu yüzden ezel kötülerin dizisi olması açısından orijinal bir dizi ve bütün dizi boyunca karakterler hem karşıtlarına hem de onları hallettiklerinde yani kimse kalmadığında ise kendilerine kötülük yapmaktalar.”

“Ezel klişe bir mafya yapıyı değildir, ezel hayattır, edebiyattır, öğretmendir. Ezel senaryosu itibarıyla bize tabiri caizse gerçekten nakış nakış itina ile işlenmiş izlenimi veren yegâne yapıımızdır. Ezel duygularımızı, korkularımızı ve yoğunluklarımızı dile

getiren özel bir iştir... Bu yapım Türk televizyonculuk tarihinin en orijinal karakterlerinden bazılarını sahiptir örnek Kenan Birkan. Tüm bunların yanında ezel işin teknik kısmını da yönetmeni Uluç bayraktar sayesinde oldukça iyi kotarmıştır. Şu an piyasada ki dizilerimizin hepsinden daha iyi olan 70's Kenan ve Ramiz sekansları geliyor gözümün önüne, o Retro havayı bu yoğunlukta vermek, işlemek dahi başlı başına meseledir.”

“Bugüne kadar izlediğim ve en çok beğendiğim diziler hep suç içeren, karakter sorgulayan, psikolojik mevzular içeren, illegal türlü iş çevrilen, politik oyunlar döndürülen diziler olmuştur”

“Dizilerin hepsinin adını yazmam manasız kaçır şu an lakin oyuncularını iyi olan, senaryosu vasat olmayan, yapımcılığı harikulade olan her bu tarz dizi ipi göğüsleyip götürüyor zaten.”

“Normal olan şeylerin anlatılmaya değer olmamasından kaynaklanan durum. Sıradan bir şeyi kim izlemek ister ki? İçinde aykırılık, suç ve insana ait diğer farklı etmenler bulunan kurgular dikkat çeker. İnsan ilişkilerinin farklı işlendiği dizi ve filmler insanlar tarafından izlenmeye değer görülür. Diğerleri kendine çöplükte yer edinir.”

“Türkiye’de bütün bunlara bu kadar dikkat edilen yapım sayısı bir elim parmağını geçmediği için rahatlıkla da her alanda ilk 3’te yer alacağını savunuyorum.”

“Karakterlerini, diyaloglarını, Kontu’ndan aktarılmış olsa da hikâyesini bir kenara koyarak söylüyorum, sırf bu yüzden bile ezel, basbayağı kaliteli bir dizidir.”

Dizide yinelenen önemli bir konu karakterleri tanıtırken ve olayları izah ederken devamlı geçmişe gidilmesidir. Esasen bu durum bilinçli bir seçim olarak görülmektedir. Ekip ve senaristler bu şekilde son zamanlarda gittikçe artış gösteren dizilerdeki klasik anlatı yapısının dışında kalmakta ve çağdaş sinemada devamlı kullanılan bir yola başvurmuştur. 2009 yılında yayınlanmış olan bu dizi gerek kurgu gerek dizideki karakterler bakımından farklı eleştiriler almıştır.

- **2019 yılında yayınlanan Halka dizisi ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?**

Günümüz Türk dizilerinden Halka’ya ait görüşler aşağıdaki gibidir;

“Bomba gibi giriş yapmış dizi. İlk bölümün süresi bir film den bile uzundu ama sıkılmadan, nefes almadan izledik. Hapishanedeki elemanla Ahmet Mümtaz Taylan’ın sahneleri dışında çok doğaldı. O sahneler biraz yapay kalmış. İlerleyen bölümleri merakla bekliyorum. İnşallah ivmesini kaybetmez. hayreti mucip.”

“Türk televizyon tarihinin en underrated dizisidir. Senaryosu buram buram kalite ve zekâ kokmaktadır. Sezon finaliyle ardından yığınla soru işareti bırakmış ama devamı çekilmemiştir. Bu dizinin Netflix, Blue TV, Puhu TV gibi platformlara satılamaması, yurt dışına satılamaması büyük başarı (!)”

“Yerli dizi yersiz uzun sloganının ete kemiğe bürünmüş hali olan dizi. İzleyecek bir şeyim kalmadı, Don Drapper’da 10/10 demiş, dizi/film zevkimizin benzerliğine güvenip başladım ama her bölüm 2 buçuk saat-2 saat 45 dakika arası. Ulan aynı zaman

diliminde İngilizler sezon bitiriyor be. Hani içerikler dolu olsa bir şey demeyeceğim ama 2 buçuk saatlik dizilerin 1.5 saati filan filler (elephants değil, filler) olunca can sıkıntısı bitmiyor. Ya tamam reklam verendir yapımcı öyle ister filan eyvallah ama seyirci ne yapsın?”

“Ezel kalitesinde hatta belki daha yüksek standartlara sahip olan bir diziydi, umarım dijital platformlarda tekrar görürüz çünkü halkanın daha anlatacak çok şeyi var. Mesela Netflix alsa yürüse.”

Bu dizi kısa sürede büyük bir beğeni kazanmış ancak yayın hayatını devam ettirmeyi başaramamıştır. İzleyicilerden alınan genel görüşler de bu yöndedir. Geçmiş dönem dizilerinden olan ve hala etkisini sürdürmekte olan Ezel dizisi ile kıyaslanmaktadır. Ezel dizisinden daha iyi koşullara sahip olmasına rağmen yayın hayatında barınamaması tepki görmüştür.

- **2019 yılında yayınlanan Halka dizisinin kötü karakter kurgusu nasıl inşa edilmiştir?**

Kısa sürede yayın hayatına veda eden Halka dizisi ve kötü karakteri İskender Akay ile ilgili görüşler aşağıdaki gibidir;

“Daha önceden benzeri ve eşi pek bilinmeyen ya da göremediğimiz çok sıra dışı sahneler (Cihangir’in Müjde’yi kendi evinden babasına teslim edene kadar olan kısmı şaheser ve tüm zamanların en iyilerine girer), diyaloglar ve replikler (genç Kaan hiç fena değil, İskender ise müthiş) mevcut. Senaryoya ve ahengine bir zeval gelmezse en az 10 yıl ömrü var. Topçu hakan karakteri çok uyumsuz, gereksiz ve de başarısız olmuş.”

“Tipik bir mafya tiplemesi olan İskender Akay, kötü karakterli bir kişilik olmasına rağmen kızına olan düşkünlüğüyle gönüllere taht kurmuştur.”

“Sağlam kurgu, bağlantılı birden çok hikâye. Bu zaten artık her dizide aranan bir özellik olmaya başladı. Tek bir hikâye ile geniş bir kitleyi uzun süre kendisine bağlayamıyor diziler.”

“Olay kurgusunun sağlamlığı ile Ezel dizisi ayarında (tabii ki konular bambaşka) bir dizi olmuş. Durdura durdura, sindire sindire izliyorum. Yeni bir efsane doğuyor sanki. Henüz keşfetmemiş olanlar bir göz atsın derim. Çekim kalitesine de ayrıca vurgu yapmak isterim ki film ayarında, özenli bir çekim yapılmış.”

“İskender Akay Halka dizisinin muzip kötü adamı. Gerçi kim iyi kim kötü tartışılır tabii.”

Kurgusu ve oyuncularının kalitesiyle ön plana çıkan, kısa sürede izleyici kitlenin beğenisini toplayan Halka dizisinde de yine mafyatik tiplerin yer aldığı görülmektedir. Bu kapsamda gerek 90’lı yıllarda olsun gerekse de 2000’li yıllarda olsun Türk dizileri arasında suç dizilerinin daha çok dikkat çektiği ve beğeni topladığı görülmektedir.

- **1990’lı yıllarda TRT’de yayınlanan İz Peşinde dizisi ile Show TV’de yayınlanan Deli Yürek dizisi konuları nasıl ele almıştır?**

1998 yılında Show TV’de yayınlanan Deli Yürek ile ilgili izleyicilerin düşünceleri aşağıdaki gibidir;

“Cahil olan kesimin kahraman olarak saydığı karakterin dizisi”

“Kenan İmirzalıoğlu’nun sert adam olmak için attığı bakışı her durumda tekrarlaması, yemek yerken bile aynı bakışı kullanabilen ustun yetenekli yakışıklı şahsiyetin oynadığı dizi”

“İlk başlarda berbat bulmuştum. Sinema filmine de kazara gittim. Âmâ o da ne! Yeni bölümlerini de hiç kaçırmadım. Şimdi eski bölümlerini ezberliyorum. Bayağı bir mafya dizisi değil verdiği birçok mesaj var. Yeniden çekilmeli bence. Son yaşanan suikastlardan sonra gerçekçi bir dizi olduğunu kimse inkâr edemez herhalde.

1990 yılında TRT’de yayınlanan İz Peşinde ile ilgili izleyicilerin bazı görüşleri aşağıdaki gibidir;

“Çekildiği zaman ve şartları düşünülürse iyi bir diziydi. Ama Türk polisinin imajını hiç düzeltemedi. Bu diziyi izleyip “anne ben dedektif olacağım” diye polis okullarına, kolejlere, akademiye gidenler büyük hayal kırıklığı yaşamışlardır.

“Her daim dışardan çekilen emniyet binası ve binanın içinde sürekli duyulan telsiz sesleri ile beynimde silinmemecesine izler bırakan dizi. Bir de garip jeneriği ve müzikleri vardı James Bond filmlerini anımsatan.”

“2001 yılında, bir dönem TRT-INT kanalında da yayınlanmıştır. Şimdilerde arka sokaklar isimli oldukça yapmacık, anlamsız diziyeye ne zaman denk gelsem, tekrar tekrar kendisini özleten bir yapım olduğunu daha iyi anlıyorum... Bu dizinin bu kadar kısa sürmüş olmasına hala şaşıyorum aslında. Üstelik dönem itibariyle çok daha fazla rağbet görmesi gerekirken... Neticede sadece 3-5 kanalın olduğu bir dönemdi. Müziği de bir o kadar etkileyiciydi.”

Son zamanlarda yayınlanan dizilerde senaryolar ve karakterlerden ötürü insanlar biraz sıkılmış durumdadır. Devamlı aynı konular çerçevesinde yazılan senaryolar, bizleri dizilerden biraz uzaklaştırdı. Bundan dolayı her şeyin en güzeli 90’lı yıllardaydı. 90’lı senelerde yayınlanan Türk dizileri bugünle kıyaslanınca belki daha naifti. 90’lı senelerde diziler, samimi, sıcacık, efsaneviydiler. Zira dizilerde yer alan her karakter esasında bizlerden biriydi. İz Peşinde dizisi unutulmazlar arasına katan, genellikle karanlık-az ışıklı çekimleri, yakın planları, gizem ve merak duygusunu tonunda tutturabilmesi ve bütün bunlara eşlik eden ve gayet yerli yerince kullanılan birbirinden dehşetli müzikleriydi, jeneriği bile başka olan bir dizi ve başrolleri oldukça samimidir. Deli Yürek ise fazla kültür birikimi olmayan ama kaba kuvveti sayesinde saygı duyulan adam’ motiflerinin işlendiği bir dizi olarak izlenmiştir.

- **2000’lı yıllarda TRT’de yayınlanan Halka dizisi ile Show TV’de yayınlanan Ezel dizisi konuları nasıl ele almıştır?**

2009 yılında Show TV’de yayınlanan Ezel dizisi ve 2019 yılında TRT’de yayınlanan Halka dizisine ilişkin izleyicilerin görüşleri aşağıdaki gibidir;

“En başlarda sıkı özellikle Kaan karakterini ve şu polis kızı hiç sevmedim ancak Ahmet Mümtaz Taylan anlatıcı olduğu için değiştirmedim. Ancak karakterleri tanıttıktan sonra açtı. Cihangir karakterini oldukça sevdim işini yapan sessiz bir profesyonel, Kaan’ın tam tersi olarak diyebilirim bu kontrastı umarım devam ettirirler. Karakterler olarak bazı karakterleri tam anlayamadım cihangirin annesi ve nişanlısı bunlar arasında özellikle nişanlısı nerdeyse sıfır ama ilerleyen bölümlere umarım güzel bir şekilde açıklanır. Sahnelerin çekimleri güzel, olay örgüsü yeterince karmaşık, her karakter arasında az çok bir çatışma var ki bu da karakterlere karşı bakışımızı değiştirmek için iyi olmuş özellikle komiserin yanındaki kız bundan çok nasibini alıyor en başta Kaan’a sevgili olsun diye yazılmış biri gibi dururken bir anda boyut kazanıyor. İlk bölümün en iyi yanı ise bence sonu gerçekten de çok güzel bir şekilde basit bir aksiyon sahnesi ile bitiyor ve halka isminin hakkını veriyor. Halka örgütünü olabildiğince az göstermişler en başta Ahmet Mümtaz Taylan’ın halka hakkında ki anlatısı yapmacık gelse de sadece simge ile gösterilen bilge örgüt olayı bence asla eskimiyor ve bunu iyi yazmışlar. Süre biraz uzun geldi ama başlar hariç hiç bir yerinde sıkılmadım.”

“6 günde diziyi tekrar bitirdim, gerçekten bu diziyi özel bir platforma satılamaması garip. Bu kadar dolu ve kaliteli bir diziyi bir daha yapmamız zor, Türk dizi tarihinde ezelle birlikte yeri dolmayacak iki dizidir.”

“Ezel de çok uzun sürmedi ama hikâye yarım kalmadı, halkada hikâye halkayı bitirmekse hikâye bu noktaya geldi ama anlatılması gereken daha çok şey vardı, özel bir platformda para verip izlerim net şekilde, iyi bir pazarlama ile muazzam bir ticari iş olabilir eğer dertleri buysa.”

“Her bölüm film ayrı bir film etkisi yaratan, başka kapılar açan, son zamanların en iyi dizisi. Olay örgüsü o kadar güzel işlenmiş ki, ara sıra emin olmak için eski bölümlere tekrar gitmek gerekebiliyor.”

“Tesadüfen Youtube’da rastlayıp, bir günde 5 bölüm bitirdim. 1 kere bile ileri sar tuşuna basmadan, zamanın nasıl geçtiğini anlamadan... 6. bölüm ile de saha kalkmışlar artık, başka diyecek sözüm yok! İzlemeye kıyamayıp frene basmak istiyorum fakat bir yandan da güncel takip etmekte fayda var. TRT umarım sahip çıkar bu diziyeye çünkü ben çok uzun zamandır televizyonda gerçekten bu derece kalite akan bir yapım izlemedim.”

“Türkiye’deki dizi sektöründe nice kitapların konuları işlenerek gösteriye sunuldu nice senaryolar geldi geçti ama bana göre bu dizi bu sektörde başkadır. Kelimelere göre işlenmiş, bir şeyler anlatılmaya, duygulara dokunulmaya çalışılmış. Ezel mi bu ne biçim dizi ismidir demek emeğe hakarettir. Kısacası edebiyata yer verilen, her bölümünde farklı kelimeleri ele alıp bir şeyler anlatan (Örneğin: masumiyet... Masumiyet nedir ne değildir...) intikamın kötü tarafını her yönden gösteren/iyi tarafını her yönden gösteren, duygulara dokunan bir dizi.”

“Ezel ile Halka arasındaki fark; Ezel çoğunlukla ters köşe yapmayı severdi. Tabi bu durumun uzun vadede sürdürülebilirliği yok. Bir süre sonra klişeleşmek zorunda kalır dizi, Ezel de böyle oldu. Halka ise ters köşeden ziyade daha kompleks bir öngörülemezlik

yaratıyor. Bence yapmaya çalıştıkları şey; seyirci olay örgüsünü yakaladığı anda mantığa uygun bir şekilde başka bir yol çizmek ve cevap alacağını düşünürken onu daha çok soruyla tanıştırmak. Yani ters köşe kurguda ihtimaller ikiyeken burada çok daha fazla. Diğer taraftan Ezel karakteriyle seyirci arasına köprü kurar yarattığı merak duygusunu kurgu tıkanıdığı anda karakterleriyle diri tutardı. Bunun da dezavantajı duygusal bir laçkalaşma ve arabeskleşme oluyordu. Halka ise analitik bir yol izlemiş. Seyirci ile karakter arasında empatinin kurulmasına fırsat vermeden kurgu üzerinden yürüyor. Bu da yine öngörülemezliğe geniş bir alan sağlarken; seyircinin, karakterin kişiliği yoluyla gerçeği bulmasının önünü tıkıyor. analitik yöntemin sağladığı esas üstünlük ise; halkayı, Ezel gibi ileri sarılarak izlenebilen bir dizi olmasından koruyor olması.”

2000’li yıllarda yayınlanan Ezel ve Halka dizileri kıyaslandığında iki dizinin de oldukça beğeni topladığı görülmektedir. İki dizide kaliteli oyunculuk ve kurgu ile ön plana çıkmaktadır. Ancak Ezel ve Halka dizilerinin yayın tarihleri arasında geçen on sene dizilerin eskisi kadar takip edilmediğini göstermektedir. Günümüzde yer alan imkanlar ve oyunculuklar da oldukça iyi işler çıkarılmasına rağmen eski dizilerin daha çok önemsenip kabul gördüğü anlaşılmaktadır.

- **Suç temalı dizilere bakış açınız nasıldır?**

Çalışma kapsamında ele alınan suç dizilerine ait katılımcıların genel görüşleri ise aşağıdaki gibi sunulmuştur;

“Bugüne kadar izlediğim ve en çok beğendiğim diziler hep suç içeren, karakter sorgulayan, psikolojik mevzular içeren, illegal türlü iş çevrilen, politik oyunlar döndürülen diziler olmuştur.”

“Normal” olan şeylerin anlatılmaya değer olmamasından kaynaklanan durum. Sıradan bir şeyi kim izlemek ister ki? İçinde aykırılık, suç ve insana ait diğer farklı etmenler bulunan kurgular dikkat çeker. İnsan ilişkilerinin farklı işlendiği dizi ve filmler insanlar tarafından izlenmeye değer görülür. Diğerleri kendine çöplükte yer edinir.”

“Dizilerin hepsinin adını yazmam manasız kaçır şu an lakin oyuncuları iyi olan, senaryosu vasat olmayan, yapımcılığı harikulade olan her bu tarz dizi ipi göğüsleyip götürüyor zaten.”

“Mafyanın karikatürize edilerek anlatıldığı 90’lardan, astığı kestiği döneme sert bir geçiş vardır 2000’lerde.”

“Sıradan şeyleri ben izlemek isterim şahsen. Aksiyonlu yapımlar beni çok geriyor, sanat eseri falan olarak göremiyorum ve izlerken çok sıkılıyorum. Bu yüzden de benim için maalesef en iyi dizi kategorisine giremiyorlar.”

Medyada suç ve suçlunun temsilleri genellikle yaş, cinsiyet, etnik kimlik, yaşanılan bölge ve sınıf farklılıkları gibi ayrımlara göre değişiklik göstermektedir. Suç ve şiddet, toplumun bütün kesimleri ve herkes tarafından işlenebileceği halde medya belli gruplara, kesimlere, cinslere, bölgelere daha fazla yer vererek bu kesime mensup bireyleri potansiyel

suçlu ilan etmektedir. Suç konularında mevcut hegemonik suç kahramanlarından hareketle, kahramanın yapılaşma biçiminin ve bir parçası olduğu sosyo-politik şartların incelenmesi bu bağlamda anlamlıdır. Çünkü film ve diziler buldukları dönemin nasıl anlamlandırıldığını ifade eden metinlerdir. Kültürel metinler toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceği, toplumsal yaşama ve kurumlara dair hangi tanımların, sınırların ve figürlerin baskın çıkacağını söyleyebilir.

- **Dizilerdeki kötü karakterler hangi toplumsal kesime işaret etmektedir?**

Çalışma kapsamında ele alınan suç dizilerinde yer alan kötü karakterlerin hitap ettiği kesim ile ilgili katılımcılara ait düşünceler aşağıdaki gibi ifade edilmiştir;

“Televizyonlarda yayınlanan dizilerin bir kısmının konusu itibariyle toplumun aile değerlerine ters düştüğü ortadadır. Günümüzde Türk televizyon kanallarında yayınlanan dizilerin hemen hemen tamamı yabancı dizilerin uyarlamasıdır.”

“Farklı bir toplumun ve kültürün etkisi ile üretilen bu diziler ne kadar uyarlanmaya çalışılsa da ahlaki değerlerimizle uyum sağlamamaktadır. Türk televizyonlarında yayınlanan dizilerin genellikle zengin kesimin hayatını konu edindiği görülmektedir.”

“Bir süre sonra normalleşen şiddet toplumda gerçek bir Şiddet olay karşısında tepkisiz kalmasına sebep olmaktadır.”

“Medya toplumda var olmayan olguları göstermez ancak var olan şiddeti başka bir şekilde temsil edebilir. Mafya temalı dizilere baktığımız zaman çok fazla yasadışı unsuru ve şiddet içerikli hareketler görmekteyiz.”

Dizilerin toplum yönünden en fazla öne çıkan yönü davranışlar üzerindeki etkileridir. Bu etki genellikle davranışların farklılaştırılmadığı yönündedir. Davranışların değiştirilmesi toplumu çoğu bakımdan alakadar etmektedir. Tüketim alışkanlıkları, hayat tarzları, öncelikleri, politik fikirleri, aile içi iletişimleri, beğendikleri müzik vb. çoğu konusu bu bağlamda örnek verilebilir. Davranışlar üzerinde meydana getirilecek farklılıklar kişilerin, dolayısı ile toplumun çoğu konuda yönlendirilmesine imkan tanıyabilir. Sonuç olarak, bir insanın davranışlarında farklılıklar oluşması ile hem onun yaşamında hem de toplumda değişiklikler yapabileceği olanağı sağlanabilir.

SONUÇ

Televizyon, günlük hayatta olup biten olayları tüm gerçekliğiyle ya da tamamen kurmaca hatta gerçek üstü olayları, hiç olmayan ve olması mümkün olmayan bir dünyada bütünleşik bir biçimde yansıtabilen önemli bir medya kanalıdır. Bireyler kendi kültürlerine, yaşam biçimlerine, alışkanlıklarına uygun mizansenleri izlerken temsiller üzerinden kendileriyle özdeşim kurmaktadır. Öte yandan bireyler, bambaşka kültürleri, yaşam biçimlerini, coğrafyaları ve toplumları içeren öğeleri televizyon aracılığı ile tanıyabilmekte, bu öğeler hakkında gözlem yapabilmeye imkânına sahip olabilmektedir.

Ülkemizde TRT'nin yayın hayatına başlaması ve yaygınlaşmasıyla birlikte hayatımıza giren televizyon, izleyicilere zaman içerisinde pek çok içerik sunmuştur. Bu içeriklerden en çok tercih edilen tür ise yerli diziler olmuştur. 1990 yılında ilk özel TV olan 'Star TV'nin kurulmasıyla yerli dizi sayıları ve türleri çoğalmıştır.

Kötü ve İyi birbirinden ayrı ayrı değerlendirilemeyecek kavramlardır. Biri olmadan diğersinin olmayacağı, birbirlerinin varlığına ihtiyaçları olduğu ve sadece birbirleriyle ilişkileri kapsamında var oldukları yaygın bir şekilde kabul edilen bir gerçektir. Doğal kötülükler bireylerin eseri olmayan fakat insanın bu dünyadaki hayatı esnasında karşı karşıya kaldığı doğal sebepler neticesi meydana gelen depremi toprak kayması, sel, salgın hastalık, kıtlık gibi insan hayatına ciddi zararlar veren kötülüklerdir. Ahlaksal kötülük ise kişilerin istemelerinden ileri gelir. İşkence soykırım, cinayet türünden bilinçli insan fiilinin neticesi olarak insanın ahlaki ödevlerine karşı gelmesinden ileri gelmektedir. İyinin ve kötünün ne olduğu üzerine yapılan tanımlamalar, kültürden kültüre değiştiği gibi kişiden kişiye de değişmektedir.

Tarih boyunca bir arada yaşayan insan topluluklarında, toplumsal düzeni sağlayan kurallara uymama meselesi olagelmiş, kuralları çiğnemenin ne olduğu tanımlanmaya çalışılmış ve suç olarak tanımlanan bu davranışlar toplumsal hayatın bir parçası olmuştur. Gündelik hayattaki suç meselesi, hiç şüphesiz çağdaş zamanda da özellikle medya tarafından ele alınmış ve işlenmiştir.

Temsillerin en iyi ifade şekillerinden birisi televizyondur. Bilhassa yerli diziler çoğu kişiye hitap ederek, toplumdaki temsil şekillerini ortaya koymaktadır. Televizyon dizileri toplumun çoğu farklı kesimini içine alarak bir kültür mozaiği meydana getirdiği için kadın-erkek, taşralı-kentli, aile, Türk kimliği, Kürt kimliği, Laz kimliği, gençlik-yaşlılık, yoksulluk-zenginlik gibi muhtelif temsil biçimlerini yansıtmaktadır. Televizyon dizilerinde özellikle

metinler arası ilişkiler kurularak, izleyicilerin izledikleri filmleri okurken veya açılmaları hangi metinler üzerinden bu okumayı yapması gerektiğine işaret edilmektedir.

1984 yılından itibaren TRT, farklı sosyal geçmişleri olan kitlelere hitap eden ve Türkiye'nin sınır şehirlerinde izlenebilen yabancı televizyon yayınlarının "olumsuz" etkilerini ortadan kaldıran televizyon programlarının çeşitlendirilmesini amaçlamıştır. Bu kapsamda Türk ve yabancı diziler TRT program akışına yaklaşık yüzde otuz oranında hâkim olmaya başlamıştır. Bu süre zarfında haftada 7 Türk dizisi televizyonda gösterime girmiştir.

Bu araştırma, Türk televizyon dizilerinde canlandırılan suçlu karakterlerinin 2000'ler sonrası tasarlanma ve algılanma süreçlerinin geçirdiği değişimi konu almaktadır. Bu değişim, dizilerde ortaya konan suçlu temsilinin dönemler arasında geçirdiği farklılıklar, karakterlerin şiddeti özendirme ve kanıksatma biçimlerinin kıyaslanması, toplumun silah, polis, suçlu, suç gibi konulara ilişkin algısı, çocukların ve gençlerin bu kahramanlarla özdeşim kurarak şiddete yönelim gösterme eğilimleri ve dizilerin kanun dışı eylemlere meşruiyet kazandırma potansiyeli üzerinden ortaya konmaktadır.

Çalışma kapsamında yapılan mülakatlar sonucuna katılımcıların 1990'lı yıllardaki dizilerin günümüze kıyasla daha ilgi çekici, samimi ve güzel olduğunu savundukları görülmüştür. Katılımcılara göre günümüzdeki bazı diziler hiç ilgi görmezken bazıları ise aksine oldukça iyi bir şekilde takip edilmektedir. TRT dizileri özel kanallara kıyasla daha çok ilgi görmektedir. 1990 yılında da olsa bugünlerde de olsa TRT özellikle dizilerde oldukça izlenen kanal durumundadır. Böylece katılımcıların görüşleri doğrultusunda eski yıllardaki dizilerin daha çok izlendiği görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Adak N. (2004). Bir Sosyalizasyon Aracı Olarak Televizyon ve Şiddet, Bilig , (30, 27-38)
- Akay, H. (2017). Anlamın Çağrısı. Kuramlar ve Okuma Biçimleri Üzerine. Şule Yayınları.
- Akner, N. ve Birol, M. (2016). Türk Eğlence Endüstrisinde Toplumsal Kimlik Temsilleri: “Yalan Dünya” Dizisi. TRT Akademi Cilt 01 Sayı 01 Ocak 2016 Eğlence Endüstrisi Sayısı. 114-135.
- Aktulum, Kubilay (2004). Parçalılık Metinlerarasılık, Öteki Yayınları, Ankara.
- Alain, Badiou, (2004), Etik-Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Arslan, S. (2011). Cinema in Turkey: A new critical history, Oxford University Press, New York.
- Atay, D. (2007). Mesleki Gelişim İçin Öğretmen Araştırması ELT Dergisi , Cilt 62, Sayı 2, Nisan 2008, Sayfalar 139–147,
- Atay, T. (2013a). “Kralından Çirkin bir ‘Kaçak’”, Radikal Newspaper, 1 October, viewed on 11 November 2016, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/kralindancirkin-bir-kacak-1153340/>
- Atay, T. (2013b).”Yahu Bu Bizim Kolombo Değil Mi?”, Radikal Newspaper, 26 March, viewed on 11 November 2016, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tayfunatay/yahu-bu-bizim-kolombo-degil-mi-1126679/>
- Aydın, H. (2010) “Dinî-Felsefî Temelleri Işığında Fârâbî’nin Eğitim Ütopyası”, Kalam Araştırmaları, C. 8, S.1, 123-150.
- Aziz, A. (1999). Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının 30 Yılı. 1. Basım. Ankara: TRT Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005) Şeytana Satılan Ruh Ya da Kötülüğün Egemenliği, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara
- Barker, C. and Galasinski, D. (2001). Kültürel Çalışmalar Ve Söylem Analizi
- Baş, T. ve Akturan, U. (2008). Nitel Araştırma Yöntemleri
- Burton, G. (1995). Görünenden Fazlası, (Çev: Nefin Dinç) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Cevizci A (1999). Felsefe Sözlüğü, 3. Basım, Pradigma Yayınları, İstanbul.

- Çam, Ş. (2008). *Medya Çalışmalarında İdeoloji: Epistemolojik ve Metodolojik Sorunlar*, Ankara: Deki Basım Yayın.
- Çebi, S. M. (2003) *Kitle İletişim Araçlarının Gerçekliğin Yansıtılması Ya Da Kurulması Süreçlerindeki Rolü*, Gazi Üniversitesi İletişim Dergisi, (17), 111-142.
- Çankaya, Ö. (2003). *TRT: Bir kitle iletişim kurumunun tarihi: 1927-2000*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çelenk, S. (2001). “Türkiye’de Televizyon Programcılığının Gelişimi ve Genel Eğilimleri” in, D. B. Kejanlıoğlu (ed.) *Yıllık 1999 Sinema ve Televizyon Özel Sayısı (Mahmut Tali Öngören’e Armağan)*, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Ankara, pp. 305-335.
- Çelenk, S. (2005). *Televizyon, Temsil, Kültür: 90’lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Çelenk, S. (2010). “Aşk-ı Memnu’dan Aşk-ı Memnu’ya Yerli Dizi Serüvenimiz”, *Birikim Dergisi*, vol. 256/257, pp. 18-27.
- Demirbaş, E. (2004). “Etnik Azınlıklar, Kültürel Entegrasyon ve Medyada Temsil: Nusayri Topluluğu Örneği”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi SBE.
- Devran, Y., Orujova, A. ve Saltık, R. (2018). *Edebi Eserlerin Televizyona Uyarlanmasında Sorunlar: Reşat Nuri Güntekin’in Çalığışu Romanı ile Çalığışu (2013) Dizisi Üzerinden Bir İnceleme*. Y. Göksun (Ed.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam, İşlev* içinde. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2018, 143-168.
- Devran, Y., Göksun, Y. ve İhtiyar, B. (2018). *İhracatta Yeni Bir alan: Değer İhracı*. Y. Göksun (Ed.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam, İşlev* içinde. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2018, 39-66.
- Devran, Y. ve Okumuş, M. S. (2018). *Günümüzü Tarih Üzerinden Okumak: Payitaht “Abdülhamid” Örneği*. Y. Göksun (Ed.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam, İşlev* içinde. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2018, 85-110.
- Devran, Y., Göksun, Y. ve Okumuş, M. S. (2018). *Kurgu İle Gerçek Arasında Payitaht “Abdülhamid” Dizisi*. Y. Göksun (Ed.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam, İşlev* içinde. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2018, 169-200.

- Devran, Y. ve Basmacı, P. (2018). Toplumsal Gündemin Kurguya Yansıması: Savaş Dizileri. Y. Göksun (Ed.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam, İşlev* içinde. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2018, 111-142.
- Durkheim E. (2014). Sosyolojik Yöntemin Kuralları. Özcan Doğan (Çev.) İstanbul: Doğu Batı Yayınları
- Durusoy, Ali (1993), İbn-i Sina Felsefesinde İnsan ve Âlemdeki Yeri, İFAV Yayınları, İstanbul.
- Elliott B. (1996) *Saccharomyces Cerevisiae*'de Termotolerans İçin Trehaloz Ve Hsp104 Arasındaki Sinerji. *Genetik* 144 (3): 923-33.
- Fiske, ST (2015). Gruplar Arası Önyargılar: Kalıplaşmış İçeriğe Odaklanma . Davranış Bilimlerinde Güncel Görüş, 3, 45 - 50 .
- Foucault, M. (2000). Entelektüelin Siyasi İşlevi. (Çev. I. Ergüden, O. Akınhay ve F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M.(2015). Hapishanenin Doğuşu. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Gökberk, Macit (1985), Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Göksun, Y. (2018). Türk Dizilerine Dünyanın Bakışı. Y. Göksun (Ed.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam, İşlev* içinde. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2018, 67-84.
- Guiraud, Pierre, Çev. Prof. Dr. Mehmet Yalçın, Göstergibilim, İmge Kitabevi, 2. Baskı, Ankara 1994.
- Güngör, Erol (2000), Değerler Psikolojisi Üzerine Araştırmalar Ahlâk Psikolojisi, Ahlâkî Değerler ve Ahlâkî Gelişme, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Gürsoy M. (2019). Göç ve Kentleşme Bağlamında Suç. Ankara: Gece Akademi Yayıncılık.
- Hall, S. (1997). "The Work of Representation", Representation: Cultural Representation and Signifying Practices. (Der. S. Hall), London: Sage.
- Hançerlioğlu O. (2000) Felsefe Sözlüğü, 12. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul
- İnal, A. (2001). "Televizyon, Tür ve Temsil", in D. B. Kejanlıoğlu (ed.) Yıllık 1999 Sinema ve Televizyon Özel Sayısı (Mahmut Tali Öngören'e Armağan), Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Ankara, pp. 255-286.

- İnceoğlu, Y. (2011). “Medyayı Doğru Okumak”, Medya Okuryazarlığı içinde Der. Melda Şimşek, Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Parşömen Yayıncılık, s.19-23.
- Karaduman, S. (2007). Medyatik Gerçeklikte Kimlik Temsilleri: Televizyon Haberlerinin Aktörleri Üzerine Düşünceler, Selçuk İletişim, 4, 4, 2007, 45-56.
- Kesirli U. (2016). Genre, Globalisation And The Nation: The Case Of Turkish Police Procedural Tv Series, Bahçeşehir Üniversitesi, Doktora Tezi İstanbul
- Kitzinger, J. (1995) Qualitative research: Introducing focus groups. British Medical Journal, 311, 299-302
- KUR’AN-I KERİM, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 2010.
- Landrum, L. (1984). “Instrumental texts and stereotyping in Hill Street Blues: The police procedural on television”, Melus, vol. 11, no. 3, pp. 93-100.
- Laughey, D. (2010). Medya Çalışmaları: Teoriler ve Yaklaşımlar, İstanbul: Kalkedon.
- Lingis, A. (1997), Ortak Birşeyleri Olmayanların Ortaklığı, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Marsh, I., Crime, (2009). Justice and the Media, Oxon: MELVİLLE, G.: 2009 Routledge.
- Marshall, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü.(Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- McKee, R. (1997) Story: Substance, Structure, Style, And The Principles Of Screenwriting. New York, Harper-Collins Publishers.
- Mutlu, E. (2004). İletişim Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mutman, M.: 1995 “Televizyonu Nasıl Sorgulamalı”, Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı 67, 26-75.
- Ozankaya Ö. (1975). Toplumbilim Terimleri Sözlüğü, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975, s. 66.
- Ozankaya, Ö. (1995), Temel Toplumbilim Terimleri Sözlüğü, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Özcan, H. (1995), Mâtürîdî’de Dini Çoğulculuk, Marmara Üniv. İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Özcan, T. (2013), “Modern Bir Öncü: Keloğlan”, Bilig, S.65, s. 247-258.

- Özdemir, M. (2001), İslam Düşüncesinde Kötülük Problemi, Furkan Kitaplığı, İstanbul.
- Özden, H. Ömer (2010), “İbn-İ Sina ve Leibniz’de Kötülük Problemi”, Atatürk Üniv. İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 13, Erzurum, s. 269-286.
- Özgüven, F. (2011). “Tabancalı tutunamayanlar”, Radikal Gazetesi, 03 Kasım, <http://www.radikal.com.tr/kultur/tabancalitutunamayanlar-1068324/>
- Özsoy, Aydan (2006). “Ayin mi Seyir mi? Aynı Aşk Masalına Tiryaki Olma(ma)k”, Uçan Süpürge Kadın Dergisi (24), 37-40.
- Peter-André Alt, Her şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu, Çev. Sabir Yücesoy, İstanbul, Sel Yayınları, 2016, s. 59.
- Postman, N. (2014). Televizyon: Öldüren Eğlence. O Akıncı (çev.), 5. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Potter, J. ve Wetherell, M. (1987). Söylem ve sosyal psikoloji: Tutum ve davranışın ötesinde. Sage Publications, Inc
- Rogers, M. (2008). “Arresting drama the television police genre”, Studies in Learning, Evaluation, Innovation and Development, vol. 5, no. 2, pp. 78-84.
- Russel J B (1999) Şeytan Antikiteden İkel Hıristiyanlığa Kötülük, Nuri Plumer (çev), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). Politik Kamera. Elif Özsayar (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sarı Ö, Önkal G. (2010). Suç Sosyolojisi, Ceza Felsefesi. Hayrettin Ökçesiz, Gülriz U. (Haz.) Hukuk Felsefesi ve Sosyoloji Arşivi, İstanbul Barosu
- Serim, Ö. (2007). Türk Televizyon Tarihi 1952-2006. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Shemer, Michael (2007), İyilik ve Kötülüğün Bilimi, Çev. Sinem Gül, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Sim, Ş. ve Göncü, S. (2018). Türk Sinemasında Öğretmen Temsilinin İncelenmesi: Vurun Kahpeye ve Sürgün Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi. Y. Göksun (Ed.). *Televizyon*

- Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam, İşlev* içinde. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2018, 201-223.
- Sivas, A. 2011, “TRT’den Günümüze Bir Uyarılma Örneği: Aşk-ı Memnu”, ‘dizim başladı! kapat sonra anlatırım’ Televizyonda Hikaye Anlatıcılığı, H2O Kitap, İstanbul, pp. 187-205.
- Straubhaar, J. D. (1991). “Beyond media imperialism: Assymetrical interdependence and cultural proximity”, *Critical Studies in media communication*, vol. 8, no. 1, pp. 39-59.
- Şen, M. T. (2015). “Şehrin Melekleri Arka Sokaklar’da kaybolur!”, *Medya Radar*, 18 August, viewed on 11 November 2016, <http://www.medyaradar.com/sehrinmelekleri-arka-sokaklarda-kaybolur-haberi-168437>
- Şen, M. T. (2016). “Arka Sokaklar neden bu kadar çok izleniyor?”, *Medya Radar*, 23 January, viewed on 11 November 2016, <http://www.medyaradar.com/arkasokaklar-neden-bu-kadar-cok-izleniyor-haberi-188506>
- Şentürk, R. (2018). *Türk Televizyon Dizileri Efsanesi ve Gerçekler*. Y. Göksun (Ed.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam, İşlev* içinde. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2018, 11-38.
- Tanrıöver, H. U. (2001). “Türk Televizyon Dizilerinde Aile Mahalle ve Cemaat Yaşamı”, *İstanbul Dergisi*, vol. 40., pp. 93-96.
- Tonkiss, Fran (2006) *Çağdaş ekonomik sosyoloji: küreselleşme, üretim ve eşitsizlik*. Routledge, Londra, İngiltere.
- Ünlü, Burak, (2015). TRT’nin Televizyon Yayınlarının Kamu Yayıncılığı Açısından Değerlendirilmesi. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Varol, S.F. (2014). “Medyada Yer Alan Temsillerin Kimlik Edinme Sürecindeki Rolü”, *International Journal of Social Science*, 26/2, 301-313.
- Waisbord, S. (2004). “McTV Understanding the Global Popularity of Television Formats”, *Television & New Media*, vol. 5, no. 4, pp. 359-383.

- Watzlawick, P. (1996), *İyideki Kötü ya da Hekate'vari Çözümler*, Çev. Turgay Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Wood, LA ve Kroger, RO (2000). *Söylem Analizi Yapmak: Konuşma Ve Metinde Eylemi İnceleme Yöntemleri*. Sage Publications, Inc.
- Yağcı Aksel, S. C. (2011). "Yerli Dizi Serüveninde 37. Sezon", in S. C. Aksel Yağcı (ed.) *Beyazcamın Yerlileri*, Umuttepe Yayınları, İstanbul, pp. 13-52.
- Yanardağoğlu, E. (2014). "TV Series and the City: Istanbul as a Market for Local Dreams and Transnational Fantasies", in D. Ozhan Kocak, O. K. Koçak (ed.) *Whose City Is That? Culture, Design, Spectacle and Capital in Istanbul*, Cambridge Scholars Publisher, Cambridge, pp. 47-63.
- Yanardağoğlu, E. and Karam, I. N. (2013). "The fever that hit Arab satellite television: audience perceptions of Turkish TV series", *Identities*, vol. 20, no. 5, pp. 561-579.
- Yasa Metin, *Tanrı ve Kötülük*, Ankara, Elis Yayınları, 2003 s. 16.
- Yaylagül, L. (2013). *Kitle İletişim Kuramları*. 5. Baskı. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yengin, H. (1994). *Ekranın Büyüsü*. 1. Basım, İstanbul: Der Yayınları.
- Zorlu Y. (2016). *Medyadaki Şiddet ve Etkileri*. *Humanities Sciences* 11