

**SON DÖNEM TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE ANLATI
YORGUNLUĞU**

MUSTAFA SERCAN DEMİRCAN

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
OCAK, 2022**

SON DÖNEM TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE ANLATI
YORGUNLUĞU

MUSTAFA SERCAN DEMİRCAN

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans
Programı, 2022

Bu Tez, Işık Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
OCAK, 2022

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

SON DÖNEM TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE ANLATI YORGUNLUĞU

MUSTAFA SERCAN DEMİRCAN

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Gör. Burak Yılmaz Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)

Doç. Nalan Büker Işık Üniversitesi

Doç. Dr. Remziye Köse Özelçi İstanbul Kültür Üniversitesi

ONAY TARİHİ:

NARRATIVE FATIGUE IN RECENT TURKISH TELEVISION SERIES

ABSTRACT

While the recent domestic television series are analyzed from many perspectives, we see that one of the relatively lagging areas of analysis is in the field of narrative. When we look at the serials from this point of view, we see that the same narrative elements are frequently used and there are plenty of repetitive elements. We can claim that this situation causes the concept of narrative fatigue, which we will explain in this study. In this study, it is aimed to determine the narrative elements that are used abundantly in recent domestic television series by using the structuralist analysis method and to show that these narrative elements that cause narrative fatigue are frequently repeated through the TV series selected as samples. The importance of this study is to raise awareness about this issue and to bring this subject to the literature by showing that the same narrative elements are frequently used in our domestic TV series in the last seven years, through the TV series that received the highest ratings in the last seven years.

Keywords: Domestic Television Series, Narrative, Structural Analysis, Narrative Elements, Narrative Fatigue

SON DÖNEM TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE ANLATI YORGUNLUĞU

ÖZET

Son dönem yerli televizyon dizileri pek çok açıdan incelenirken, görece geride kalan analiz alanlarından birinin anlatı alanında olduğunu görmekteyiz. Dizilere bu açıdan baktığımızda, aynı anlatı öğelerinin sıklıkla kullanıldığı, tekrar eden unsurların bolca bulunduğunu görmekteyiz. Bu durumun çalışmada açıklayacağımız anlatı yorgunluğu kavramına neden olduğunu iddia edebilmekteyiz. Bu çalışmada, son dönem yerli televizyon dizilerinde bolca kullanılan anlatı öğelerinin yapısalcı analiz yönteminden yararlanılarak belirlenmesi ve anlatı yorgunluğuna sebep olan bu anlatı öğelerinin sıklıkla tekrarlandığının örneklem olarak seçilen diziler üzerinden gösterilmesi amaçlanmaktadır. Bu çalışmanın önemi son dönemde yerli dizilerimizde sıklıkla aynı anlatı öğelerinin kullanıldığını son yedi yılda en çok reyting alan diziler üzerinden göstererek, bu konuda bir farkındalık oluşturmak ve bu konuyu literatüre kazandırmaktır.

Anahtar Kelimeler: Yerli Televizyon Dizileri, Anlatı, Yapısalcı Analiz, Anlatı Öğeleri, Anlatı Yorgunluğu

TEŞEKKÜR

Tez yazım sürecinde ve eğitim hayatımda benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen değerli tez danıőmanım Dr. Öğr. Üyesi Burak Yılmaz'a; tezime olan güzel katkılarından dolayı değerli tez jürilerim Doç. Nalan Bükere ve Doç. Dr. Remziye Köse Özelçi'ye teşekkür ederim. Lisans eğitimimden bu yana bana öncelikle iyi bir insan olmayı öğreten çok değerli Dr. Öğr. Üyesi Burak Yılmaz ve Doç. Nalan Bükere hocalarıma bir kez daha teşekkürü borç bilirim.

Mustafa Sercan DEMİRCAN

Sevgili Eşime ve
Aileme...

İÇİNDEKİLER

ONAYLAYANLAR:	i
ABSTRACT	ii
ÖZET	iii
TEŞEKKÜR	iv
İÇİNDEKİLER	vi
BÖLÜM 1	1
1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2	3
2. TELEVİZYON VE DİZİ KAVRAMLARI	3
2.1 Televizyon Kavramı.....	3
2.2 Televizyonun Tarihsel Kökenleri.....	5
2.3 Televizyonun İşlevleri.....	8
2.4 Televizyon Yayıncılığı ve Gelişim Süreci	13
2.5. Türkiye’de Televizyon Yayıncılığı.....	16
2.5.1. TRT Öncesi Dönem	16
2.5.2. TRT Dönemi	17
2.5.3. Özel Televizyon Yayıncılığı Dönemi	18
2.6. Televizyon Program Türleri	19
2.7. Televizyon Dizilerinin Genel Özellikleri.....	21
2.8. Televizyon Dizilerinin Tarihsel Gelişimi.....	21
2.9. Türkiye’de Televizyon Dizilerinin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi.....	23
BÖLÜM 3	25
3. ANLATI	25
3.1 Anlatı Kavramı ve Anlatının Biçimleri.....	25

3.2 Öykü (Fabula)-Olay Örgüsü (Sujet)	27
3.3 Anlatı Kuramı.....	27
3.3.1 Öykü Anlatıbilimi	29
3.3.2 Yapısalcılık ve Göstergebilim.....	30
3.4 Televizyonun Anlatı Yapısı ve Özellikleri	31
3.5 Televizyon Dizilerinde Anlatı ve Çözümleme Biçimleri.....	34
3.5.1 Kişi Kullanımı (Karakter)	35
3.5.2 Uzam Kullanımı (Mekan).....	37
3.5.3 Sürem (Zaman)	39
3.6 Türkiye’de Televizyon Dizilerinin Anlatı Yapısı	39
3.7 Anlatı Yorgunluğu Kavramı ve Yerli Televizyon Dizilerinde Anlatı Yorgunluğuna Sebep Olan Unsurlar	42
BÖLÜM 4.....	45
4. ANALİZ VE BULGULAR.....	45
4.1 Yöntem.....	45
4.2 Kardeşlerim Dizisi	47
4.2.1 Karakterler	47
4.2.2 Mekan	48
4.3 Üç Kız Kardeş Dizisi	49
4.3.1 Karakter.....	49
4.3.2 Mekan	50
4.4 Hercai Dizisi.....	51
4.4.1 Karakter.....	51
4.2.1 Mekan	54
4.5 Sefirin Kızı Dizisi	54
4.5.1 Karakter.....	55
4.5.2 Mekan	56

4.6 Yasak Elma Dizisi.....	57
4.6.1 Karakter.....	57
4.6.2 Mekan	59
4.7 İstanbullu Gelin Dizisi	59
4.7.1 Karakter.....	60
4.7.2 Mekan	62
4.8 O Hayat Benim Dizisi	62
4.8.1 Karakter.....	62
4.8.2 Mekan	64
BÖLÜM 5.....	66
5. SONUÇ.....	66
KAYNAKÇA	69
ÖZGEÇMİŞ.....	76

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Bir hikayenin oluşmasını sağlayan olay ve durumların belli bir kural ve bütünlük çerçevesinde aktarılması ile ortaya çıkan anlatı, temelinde mekan, zaman, karakter ve olay örgüsü gibi unsurları barındırmaktadır. Bir anlatıda, anlatının temelini oluşturan bu kavramlar sıklıkla aynı şekilde kullanıldığında anlatıyı tekdüzeleştirmektedir. Anlatı yorgunluğu olarak isimlendirilen bu duruma son dönem yerli televizyon dizilerimizde oldukça sık rastlanmaktadır. Son dönemde prime time yayın kuşağında yayınlanan yerli televizyon dizilerindeki karakterler, mekanlar ve olay örgüleri neredeyse aynı biçimde izleyiciye sunulmakta, haliyle birbirleri ile oldukça fazla benzerlik göstermektedir. Son dönem yerli televizyon dizilerinde sıklıkla aynı anlatı öğelerinin kullanılması, yerli dizilerimizde anlatı yorgunluğuna sebep olmaktadır. Bu çalışmada yapısal analiz yönteminden faydalanarak son dönem yerli televizyon dizilerinde sıklıkla aynı anlatı öğelerinin kullanıldığının örnek diziler üzerinden gösterilmesi amaçlanmıştır. Bu çalışmanın önemi ise son dönemde yapılan yerli dizilerimizde sıklıkla aynı anlatı öğelerinin kullanıldığını örneklem olarak seçilen diziler üzerinden göstererek bu konuda bir farkındalık oluşturmak ve bu konuyu literatüre taşımaktır. Literatüre baktığımız zaman bu konuda yazılmış çok fazla kaynak olmadığı görülmektedir. Bu sebeple bu çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın evrenini prime time yayın kuşağında yayınlanan yerli televizyon dizileri oluşturmaktadır. Örneklem olarak Kardeşlerim, Üç Kız Kardeş, Sefirin Kızı, Hercai, İstanbullu Gelin ve O Hayat Benim dizileri belirlenmiştir. Son dönemde yayınlanan yerli dizilerin sayıca fazla olması ve hepsini araştırmaya dahil etmenin zaman ve veri fazlalığı sebebiyle mümkün olmaması bazı sınırlılıkları beraberinde

getirmektedir. Çalışmanın örnekleme 2016-2017 dizi sezonundan 2021-2022 sezonuna kadar her yılın en çok reyting alan dizileri seçilerek oluşturulmuştur. Bu diziler prime time vaktinde yayınlanan drama dizileri dikkate alınarak seçilmiştir. Bu kapsamda seçilen dizilerin ilk beş bölümü dikkate alınarak araştırmaya tabi tutulmuştur. Bu örneklem seçilirken yabancı dizilerden uyarlanan diziler, komedi ve dönem dizileri kapsam dışı bırakılarak sadece drama dizileri ele alınmıştır. Bu yıllar içerisinde herhangi bir komedi dizisi en çok izlenenler arasına girememiştir. Dönem dizilerinin araştırma dışında bırakılma sebebi ise tarihi olaylardan esinlenerek yazılmış olmaları ve siyasi doneler bulundurmasıdır. Yabancı dizilerden uyarlanan diziler, yabancı dizilerin farklı bir versiyonu olarak üretildiği ve bu sebeple özgün olarak üretilen yerli içerikler olmadığı için yabancı televizyon dizilerinin öğelerini barındırmaya yatkın olmaları sebebi ile kapsam dışı bırakılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde televizyon kavramına değinilerek televizyonun tarihsel kökenleri ve işlevleri anlatılmıştır. Ardından dünyada ve Türkiye’de televizyon yayıncılığının gelişim süreci ele alınarak genel olarak tüm televizyon program türleri incelenmiştir. Birinci bölümün sonunda ise televizyon dizilerinin genel özellikleri ve dünyada ve Türkiye’de televizyon dizilerinin tarihsel gelişimi üçüncü bölümünde ise anlatı ve anlatı kuramı irdelenmiş, öykü anlatı bilimi, yapısalcılık ve göstergebilim kavramlarına değinilmiştir. Bölümün devamında televizyonun anlatı yapısı ele alınarak televizyon dizilerinde anlatı ve çözümleme biçimlerinden bahsedilmiştir. Tüm bu bilgiler ışığında ise anlatı yorgunluğu kavramı açıklanarak son dönem yerli televizyon dizilerinde anlatı yorgunluğuna sebep olan unsurlar belirtilmiştir.

Araştırmanın dördüncü bölümünde öncelikle araştırmanın yöntemi ve Chatman’ın anlatı kuramı öğeleri açıklanmıştır. Devamında ise örneklem olarak seçilen diziler bu çalışmanın temelini oluşturan Chatman’ın *Öykü ve Söylem Filmede ve Kurmacada Anlatı Yapısı* adlı kitabında bahsettiği anlatı kuramının öğelerini gösteren anlatı diyagramından faydalanılarak yapısalcı analiz yöntemi ile incelenmiştir.

Son olarak sonuç kısmına yer verilerek çalışma sonlandırılmıştır. Bu araştırmanın sonucunda, örneklem olarak seçilen yedi dizinin her birinde aynı veya benzer tipte karakter ve mekanların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durum çalışmanın hipotezini destekler niteliktedir.

BÖLÜM 2

2. TELEVİZYON VE DİZİ KAVRAMLARI

2.1 Televizyon Kavramı

Herkes için farklı anılan televizyon bazen sihirli bir kutu, bazen siyah beyaz bir cam bazen de aptal kutusu gibi terimlerle anılsa da insanlık tarihinde büyük etkiler bırakan ve bırakmaya da devam eden bir gerçekliktir. Televizyon ve televizyonun teknoloji yolculuğuna başlamadan önce onun ne olduğunu aktarmak önem taşımaktadır.

19. yüzyılın sonlarına doğru gelinirken "télectroscope" ve "elektrikli teleskop" olarak adlandırılan ilk televizyon ortaya çıkmıştır. İlk kez 1890'da fizikçi olarak bilinen Eduard Liesegang tarafından Almanca kelime karşılığı "fernsehen" olarak aktarılmıştır (Yüzer, 2002, s. 92).

İki kelimededen oluşan televizyon kavramını, Grekçe kökenli olan uzak anlamı taşıyan "tele" ile Latince kökeninden gelen görme anlamını taşıyan "vidi" sözcüklerinin bir araya gelmesi ile "uzaktan görme" anlamını oluşturmaktadır (Kırık, 2013, s. 11). Diğer bir kaynakta ise Yunanca'da "uzak" anlamı taşıyan "tele" ve yine Latince'den alınan "vision" kelimelerinden türediği belirtilmektedir (Yalın ve Ak, 2019, s. 92).

Televizyon, 25 Ağustos 1900'de Paris'te ilk kez dile getirilmiştir. Burada düzenlenen Uluslararası Elektrik Kongresinde Kaptain Konstantin Perskyi'nin sunuculuğunu üstlendiği Elektrik Yoluyla Televizyon isimli makalede televizyon, hareket etmeden karşı tarafa iletimin sağlandığı bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Birleşik devletlerde ise 1907 yılında ilk kez basına mensup kişiler tarafından kullanılmaya başlanmıştır.

Televizyon; görüntü ve ses organlarına ileti sağlayan ve bilginin alıcıya iletiildiği bir iletişim aracıdır. Hareketli veya hareketsiz bir şekilde varlıkların görüntülerinin elektrik gücüyle uzağa iletilmesini sağlayan bir sistemden oluşmaktadır (Güz, Küçükerdoğan, Sarı, Küçükerdoğan ve Zeybek, 2002, s. 378).

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük verilerinde yer alan açıklamaya göre televizyon; elektromanyetik dalgaların halkı doğrudan etkileyen bazen hareketli bazen de hareketsiz resim ve nesnelerin sesli veya sessiz olarak ancak kalıcı olmayan gönderi iletimlerinin siyah beyaz ya da renkli olarak aktarılmasıdır. (TDK, 1998)

Radyo yayıncılığı çağını başlatan kurumların aynı şekilde televizyon yayıncılığı konusunda da harekete geçeceği beklentisinden kaynaklı BBC, televizyonu “sesli yayıncılık” olarak dile getirmiştir (Briggs ve Burke, 2011, s. 241).

Ethan Thompson ve Jason Mittelle ise televizyonu, “görüntü ve seslerin uzak bir mesafeden ve mekândan aktarılması” ile “görüntüleri ve sesleri uzak bir zamandan ve uzak bir yerden, görme ve duyma” olarak kabul etmektedir (Thompson ve Mittell, 2013). Martin Esslin ise televizyonun, insanlığın görüş açısını genişletecek teknoloji harikası olan bir iletişim aracı olduğunu söylemekte ve her bireyin, dünyaya ve hemcinslerine karşı bilgi artırım gücü bulunan bir aracı olduğunu anlatmıştır. Bir yandan da eğlencenin, bireylerin istediği zaman ulaşabileceği temel bir hak olduğunu vurgulamıştır. Evinde televizyon bulunan kişilerin gündelik yaşamı, hayat tarzları ve alışkanlıklarını değiştiren bir araç olarak tanımlamaktadır (Esslin, 2019).

Prof. Dr. Metin Kazancı, televizyonun etkileşimi henüz çok geniş kitlelere ulaşmamış olsa bile televizyona yoğun bir talep olduğunu ifade etmektedir. Şimdiki dönemleri ele aldığımızda bireyleri en çok etkisi altına alan kitle iletişim araçlarının önde gelenlerinden olduğuna dikkat çekmiştir. (Kazancı,1980)

Baudrillard’a göre ise televizyonun toplumsal gerçekliğin bölünmesinde derinliği olmayan, toplumları çok çabuk tüketebilen bir ilişkisi olduğunu ifade etmiştir. Öte yandan izleyicinin gerçek dünya iletişimiyle alakalı olmadığını öne süren Baudrillard, izleyici ve televizyonda gösterilenler arasında oluşturulan anlamlandırma süreciyle birbirlerine bağlı olduklarını belirtmektedir (Stevenson, 2008, s. 264).

Günümüze baktığımızda ise televizyon en düşük toplumlara ve dar gelirli evlere de girerek oldukça geniş bir ağ alanı oluşturmuş ve en güçlü kitle iletişim araçları arasında birinci sırada yer almıştır. Gündelik hayatın içerisinde yer alan ve kamuoyunun daha verimli bir şekilde kendini, işlevlerini yansıtmasına hizmet etmekte olan televizyon, ürünlerin de daha kolay tanıtılmasına olanak sağlamaktadır (Akyol,

2006, s. 25). Televizyon, gündelik hayatta kendine önemli bir yer edinerek günlük yaşamda vazgeçilemez bir faaliyet olmuştur (Gerbner, Gross, Morgan ve Signorielli, 2014). Sonuca geldiğimizde ise televizyon tarihi, insan varlığının yaşam faaliyetlerinin, kültürlerinin ve sosyal edinimlerinin gelişmesinde rol alırken bir devrim oluşturmaktadır (Esslin, 2019, s. 9).

Geçmiş, bugünü ve geleceği aktarmasıyla kitle iletişiminin ön saflarında yer alan televizyon, içerisinde oluşturduğu ses ve görüntü uyumu sayesinde hikayelerin ses ve görüntü olarak aktarılmasını sağlamıştır. Bu durum ise televizyonun popülerliğini arttırmasında etkili olmuştur.

2.2 Televizyonun Tarihsel Kökenleri

Radyodan 15-20 yıl kadar sonra kullanıldığı düşünülen ve kitle iletişim aracı olan televizyonun tarihi bundan daha eskiye dayanmaktadır (Aziz, 1981, s. 11). Öncelikle kendisinden önce ortaya çıkan iletişim teknolojisi araçlarının gelişmesini izlemiş ve zamanla ortaya çıkmıştır. Bundan dolayı televizyon tarihini ele almadan önce televizyon olmadan başlayan iletişim araçlarından bahsedilmesi faydalı olacaktır.

Sanayi devriminden sonra var olmaya başlayan televizyonun gelişim tarihi hemen hemen yüz yıllık bir sürece yayılmaktadır (Yüzer, 2002, s. 92). Teknolojik olarak düşünüldüğünde televizyonun ortaya çıkması elektrik, sinemacılık, telgraf, telefon ve radyoculuk gibi fonksiyonların bir araya gelerek oluşturduğu bir teknolojik araç olarak nitelendirilmektedir (Mutlu, 1986, s. 6). Televizyonun icadı, elektriğin ortaya çıkardığı devrimden yarım yüzyıl önce Claude Chappe'nin bir mesajın bir hayvandan (at, güvercin) daha hızlı iletilmesi için bir teknolojik sistem tasarlama çabası ile başlamaktadır (Crowley ve Heyer, 2011, s. 186).

19. yy. keşifleri arasında yer alan elektrik buluşu en önemli keşiflerdendir. (Thompson, 2008, s. 126). Zaman kavramını ortadan kaldıran telgraf ise bir diğer önem taşıyan buluş olarak nitelendirilmektedir (Başaran, 2014, s. 54). İletişim sahnesinde ilk ortaya çıkan telgraf perdeyi ilk aralayan buluş olmuş, böylelikle tarih sahnesinde ismi yer edinmiş ve teknolojiye ilk kavramlar oluşmaya başlamıştır.

Elektromanyetik dalgalarla insan sesinin ve müziğin bir yerden çok daha uzak yerlere iletilebilmesi zaman içinde görüntünün de iletilmesi fikir ve isteğini doğurmuştur (Çağlar, 1964, s. 43). Medya tarihinde yeni bakış açıları ve düşüncelerin oluşmasını sağlayan radyo yayınları, daha sonra yerini televizyona devredecek önemli

bir kullanım pratiği oluşturmuştur. Özellikle akşamları evlerde tüm ailenin topluca radyo dinlemesi, televizyonun da benzer bir kullanım kazanmasına imkan sağlamıştır (Barbier ve Lavenir, 2001, s. 226). Başlangıçta radyonun, güçsüz ve gereksiz bir uzantısı olarak görülen televizyon, kısa süre içinde hızla büyüyüp güçlenerek, kitle iletişim araçlarındaki üstünlüğü ele geçirmiştir (Jeanneney, 2006, s. 260).

Televizyon icadı ile ilgili teknik çalışmalar; telgraf ve telsiz telefon çalışmaları ile sesin uzak yerlere iletilmesi gibi gelişmelerle 19. yüzyılda yoğunlaşmıştır. Ses gibi hareketli resimlerin de iletilebileceği düşüncesi araştırmacılara cesaret vermiştir (Kesim, 2013, s. 38). Yaptığı deneyler sonucu 1924'te televizyonun patentini alan John Logie Baird, televizyonun mucidi olarak bilinmektedir (Yılmaz, 2020, s. 187). Televizyonun icadına giden süreçte telgraf, telefon, radyo ve sinema gibi bireysel ve kitlesel iletişim araçlarının geliştirmesinde edinilen tecrübe ve bilgi birikiminin birleşimi etkili olmuştur. Görme ve duyma duyusuna aynı anda hitap eden televizyon diğer kitle iletişim araçları arasında sıyrılmıştır (Yalın ve Ak, 2019, s. 82).

Televizyonun gelişim ve bir kitle iletişim aracına dönüşme sürecini yaklaşık 10 yıl geciktiren İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle 1950'lerin başında televizyon hızla yaygınlaşmaya ve diğer kitle iletişim araçları arasında ön plana çıkmaya başlamıştır (Crowley ve Heyer, 2011, s. 360). Modernleşen dünyada televizyon, İkinci Dünya Savaşı öncesi kitle iletişim modellerin mirasçısı olarak ön plana çıkmıştır (Barbier ve Lavenir, 2001, s. 16). İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesini izleyen 30 yıllık süre içinde farklı ülkelerde az çok da olsa televizyon yayıncılığının başlaması ile televizyonun kısa sürede dünya çapında yayılması, McLuhan'ın bakış açısı ile yeni bir iletişim evreni meydana getirmiştir (Castells, 2008, s. 442).

İnsanlığın iletişim süreci ve icatlar tarihinde hem kitle iletişiminin hem de insanlığın yönünü değiştiren pek çok iletişim aracı olmasına rağmen hem görüntüyü hem de sesi bir yerden bir yere taşıyan televizyonun hak ettiği rağbeti görmesi kaçınılmaz olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın gelişimini engellemesine rağmen savaş sonrası hızla gelişen ve yaygınlaşan televizyon, bilginin yaygınlaşması ve hızlı iletiminde kendisine kadar olan tüm kitle iletişim araçlarını geride bırakmıştır. (Emir, 2003, s. 144).

Seri üretimle birlikte her eve giren radyoların 1930'lardan itibaren tutkunu olan insanlar, radyo ile görüntünün birleştiği televizyona ilgiyle ve büyük bir hayranlıkla sahip çıkmışlardır (Crowley ve Heyer, 2011). Yayıncılık alanındaki gelişim ve yaygınlaşma süreci; 1920'lerde radyo, 1940'lardan itibaren ise televizyon ile

yaşanmıştır (Thompson, 2008, s. 126). Radyoya göre inovatif bir icat olan televizyon, bilginin taşınması ve kitlelere ulaştırmasında büyük bir değişimin de öncüsü haline gelmiştir (Lazar, 2009, s. 87).

Televizyonla birlikte 20. yüzyılda önemli bir değişim yaşayan iletişim sistemi, bilginin hızlı üretilmesinin yanı sıra bilginin değişim, dağıtım ve yeniden üretiminde gözle görülür etkiler gerçekleştirmiştir. İletişimdeki değişimin önünü açan; izler kitleyi hedef alan mesajların büyük bir bölümü hızlı çoğalabilme kapasitesine bağlıdır (Lazar, 2009, s. 86). O döneme değin dikkate dayalı okuma alışkanlığına sahip insanların kültür ve alışkanlığı televizyon ile birlikte değişmiştir. Televizyon insanlara mesajları daha rahat alma imkanı verirken; mesajların yayılmasına, çok boyutlu olarak iletilmesine de olanak sağlarken, öte yandan televizyonla birlikte; var olanı yineleyen ve tekrar tekrar yeniden üreten bir düşünce anlayışı ile tasarlanmış, yeni bir gerçek algısı kabul görmüştür (Esslin, 2019, s. 12).

Gelişmiş ve endüstri sürecini tamamlamış ülkelerin büyük bölümünde 20. yüzyılın ortasında günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelen televizyonun dünya çapında yaygın hale gelmesi 1960'ların ilk yıllarına dayanmaktadır (Clark, 2017, s. 147). Televizyon, 1960'lı yıllarda henüz o döneme kadar ulaşmadığı az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde de yayıncılık faaliyetine başlamasıyla tüm dünyaya yayılmıştır. Böylelikle küresel çapta yayılan televizyon 1960'lardan sonra televizyon yayıncılığının altın çağını başlatmıştır (Yılmaz, 2020, s. 187). Televizyonla birlikte tüm kitle iletişim araçları temelden değişim ve dönüşüm yaşama zorunluluğunda kalmıştır (Barbier ve Lavenir, 2001, s. 338).

Yazıya dayalı iletişim 20. yüzyıl ile birlikte önce sesli, sonra hareketli görüntü ve sesin birleştiği bir iletişim biçimine evrilmiştir (Yılmaz, 2020, s. 185). Bu evrimi gerçek kılan televizyon ve radyo; dünyanın herhangi bir yerinde yaşanan bir olayı kısa süre içinde görsel ve işitsel olarak tüm dünyaya iletilebilir kılması insanların algılarını değiştirmiştir. Görme ve duyma duyularına temas ederek insanın dünyayı algılayış biçiminin de değişmesine neden olmuştur (Esslin, 2019, s. 11). Yaklaşık 150 yıl önce ortaya çıkan telgrafla eşzamanlı olsa da günümüzde televizyon halen var olmayı sürdürebilmektedir (Crowley ve Heyer, 2011, s. 362).

2.3 Televizyonun İşlevleri

Siyah beyaz yayının ardından renkli yayınlara geçen televizyonu, kitle iletişim araçlarının en yenisi ve en güçlüsü olarak tanımlayan Ahmet Oktay; televizyonun bu gücünü, kurduğu iletişim ağına bağlamaktadır. Televizyonun oluşturduğu yaygınlık ve iletişim ağının hayallerin ötesinde olduğunu savunan Oktay, televizyonun “kültür” kavramını etkileyerek, “popüler kültür” isimli yeni bir kültür egemenliğini ortaya çıkardığını ifade etmektedir. Ona göre; popüler kültürün zamanla kitleler tarafından benimsenmesi ve içselleştirilmesi popüler kültürün, kitlenin kültürü haline gelmesine neden olmuştur. Özellikle kırsal bölgelerde yaygınlaşan televizyon, kırsal yerleri kuşatarak, sosyal ve siyasal sonuçlara neden olmuştur (Oktay, 1987, s. 8).

Yaygınlaştığı 1960’lı yıllarda kültür taşıyıcısı olma iddiasındaki televizyon, geniş halk kitlelerinin ilgi ve beğenisini kazanma uğruna iletişim alanındaki gücünü kullanarak popüler kültürün taşıyıcısı olmuştur. 19. yüzyılın sonuyla birlikte televizyon daha geniş kitleleri etkilemek, daha fazla izleyiciyi tutmak adına kültürel ürünlerin taşıyıcısı olmaktan ziyade popüler kültürün taşıyıcısı ve yeniden üreticisi haline gelmiştir. Popüler kültür içinde talk-show tarzı programlar çoğunlukla aşırılık gösteren davranışların yanı sıra röntgencilik ve teşhircilik de popüler kültürün ve kişisel tatminin birer unsuru olarak sunulmuştur (Bourdieu, 1997, s. 26).

Ticari anlamda daha fazla kazanç hedefleyen televizyonun, popüler kültür ve aşırılıkçı davranışları pazarlaması da bu kazanca dayalı baskının bir ürünüdür. Televizyonun farklı ülkelerde farklı amaçlarla kullanıldığını, toplum ve kitleler üzerinde farklı etkiler yarattığını savunan İngiliz bilim insanı Brian Goombidge, televizyonların yayın politikalarının da söz konusu kullanım amaçları ve etkilerine göre tasarlandığını öne sürmektedir. Ona göre; Amerika Birleşik Devletleri televizyonu özellikle satış yapma amacına hizmet etmektedir, bir başka deyişle reklam için kullanılan bir araç olması sebebiyle reklama dayalı faaliyetler çok önemsenmektedir. Dağılan Eski Sovyetler Birliği ülkelerinde ise özellikle iktidarın sesini ve ideolojisini aktarmak için kullanılan televizyon; Hollanda’da, ülkenin ideolojik bölünüşünü temsil etmektedir. İskandinav ülkelerinde ise, daha fazla özgürlük sunma amacına sahiptir. Farklı ülke ve coğrafyalardaki, siyasal ve medya politikalarının iktidar çevrelerinin isteği ve ilişkileri doğrultusunda şekillenmesi televizyon yayınlarına da yansımaktadır (Brian, 1995, s. 14).

Televizyon, Türk halkı için ise önemli dönüşümlere yol açmış, Türkiye'nin sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasi değişim yaşadığı bir dönemde televizyon yayınları yaygınlaşmıştır. Türkiye'nin ilk özel televizyonu Magic Box'ın (Inter Star) yayın hayatına başlamasından kısa süre sonra Tele-10, Show TV, Kanal-6, HBB, TGRT, SATEL.. vb. pek çok özel televizyon kanalı kurulmuştur. Ulusal kanalların yanı sıra hemen her şehirde yerel yayın yapan pek çok televizyon kanalı yayın hayatına başlamıştır.

Özel televizyon kanallarının yayın hayatına girmesi ve sayılarının hızla artması Türkiye'de siyasetten demokrasi ve bürokrasiye, günlük yaşamdan popüler kültürün oluşumu ve yaygınlaşmasına kadar birçok farklı konuda Türk halkını derinden etkilemiştir. Türkiye'de kitlelerin televizyonla ilişkisi farklı boyutlarda olurken, televizyonun yönlendirmesiyle; izler kitle içerisinde farklı gruplar ya da grupların bir kısmını etkileyen düşünce ve talepler ortaya çıkmıştır. Farklı kişi ve kitlelerin televizyon mesajları ve onun sunduğu popüler kültürden benzer şekilde etkilenmesi ile bu etkilerin insanların hayatlarında yaptığı değişim Türk halkındaki kitlesel bölünmenin temeli olarak görülebilir. Benzer şekilde televizyonun sunduğu popüler kültürün Türk halkının büyük bölümü tarafından benimsenmesi ve içselleştirilmesi ile özellikle popüler kültürün kırsal bölgeleri de etkilemesi hem sosyal hem de kültürel açıdan pek çok değişim ve dönüşüme neden olmuştur.

Televizyonun, Türk halkında yarattığı değişimin olumlu ve olumsuz etkileri bulunmaktadır. Günümüzde özellikle kitle iletişim ve siyasal davranış alanında çalışan bilim insanları tarafından incelenen söz konusu etkiler araştırılmaya devam edilmektedir. Ayrıca kapitalist sistemin taşıyıcı ve yeniden üretim mekanizması olan tüketim kültürünün oluşumu ve kendini sürekli olarak devam eden bir döngüde tutabilmek için kullanılan aygıtlar arasından en etkili olanın televizyon olduğu görülmektedir. Televizyonun yarattığı kurgusal gerçeklikteki dünyada, insanlar kurgusal gerçekliğe çekilmektedir. Kurgusal gerçekliğin içinde hayalleri, devrimleri, isyanları elinden alınan insanlara, düşünce ve istekleri tüketim kültürü içindeki anlam ve kodlarla yeniden sunulmaktadır. Kitle içindeki her türlü ayırım ve çelişkinin mesaj dışı bırakıldığı televizyonda, karşıtlık ya da çelişkiler önemsizleştirilerek izleyiciye sunulmaktadır. Postman'ın da ifade ettiği üzere toplum içindeki bireyler zaman içinde üzerlerindeki tüketim kültürünün yarattığı tüketim baskısından hoşlanmaya başlamaktadır. İhtiyaçlara ilişkin düşünme yeteneklerini bir kenara bırakan insanlar

teknolojileri yüceltirken, popüler kültür ve tüketim kültürünün bir parçası haline gelmektedirler (Postman, 1994).

Televizyonda yaratılan kurgusal gerçeklik içine gizlenen popüler kültür ürünleri, izler kitleyi gerçekten ayırıştırmakta ve ona başka bir dünya sunmaktadır. İnsanlara tozpembe bir hayat ve iddialar sunarak, gerçeklik algılarını bozan televizyon, insanların televizyonun baskısından hoşlanmaya başlamalarına sebep olmuştur. Farkında olmadan tüketim kültürü ve televizyonun kültürel baskısını içselleştiren bireyler, televizyonun yarattığı baskı ve tüketime dayalı kültür ile yaşamayı öğrenmektedirler. Postman'a göre, kitle toplumu içindeki insanlar, kitle iletişim araçlarından ve çevrelerindeki toplumsal çerçevenin sığılığında kurtulamamaktadır. (Postman, 1994)

İnsanlara alışlagelmiş ve sürekli yinelenen değer, düşünce ve kanaatleri tekrar tekrar veren kitle iletişim araçları; insanların, kitle toplumunun içinde daha da kaybolmasına tüketim kültürü içine gömülmesine neden olmaktadır. Özellikle eğlence amacıyla kullanılan televizyon, insanların çalışma dışında kalan boş zamanlarını değerlendirme amacıyla kullandıkları bir araç olurken, insanlar televizyon izlerken aslında başka etkinliklerle doldurabilecekleri zamanları televizyon izleyerek geçirmektedir.

Söz konusu boş zamanın televizyon izlemeye ayrılması; bireyin kendisine ait olan zamanı, televizyonun hakimiyetine teslim etmesi şeklinde anlaşılabilir. Böylece televizyonun kolonileştirdiği birey, popüler kültürün yaşamının her alanına etki etmesiyle kendisinin sınırlandırılmasına izin vermektedir. Günümüzde televizyon; küçük tartışma gruplarının oluşmasını engellediği, insanların boş zamanlarında birbirleriyle ciddi konuşmalar yapmalarını imkansız hale getirdiği, insanlar arasında fikir ve kanaat alışverişini sınırladığı, gerçekleştirilen araştırmalar ile görünür hale gelmiştir. İyi bir eğitim aracı olmamasının yanı sıra insanı özel sorunlarında yalnız bırakan televizyon, bireyin umutlu ya da umutsuz anlarında da bireyi aydınlatmak ya da ona yol göstermekten uzak yapısı olumsuzlukların temeli olarak görülebilir. İnsanları eğitme ve onlara yol göstermenin ötesinde televizyon, aldatıcı ve oyalayıcı yöntemler ile insanları, sorunları ve yalnızlığından uzaklaştırmaktadır (Oktay, 1993 s. 253).

Yapılan araştırmalar televizyonun en çok izlenen yayın saatinde (prime time) televizyon şebekelerinin eğlence programlarına ağırlık vermeye yöneldiklerini göstermiştir. Bu yüzden tüm televizyon program türleri içinde izleyiciye hoşça vakit

geçirten, düşündürücü yönü ağır basmayan müzik, magazin ve spor türü programlarda aşırı bir tüketime ulaşılmıştır. Öyle ki, siyasi haberler bile magazinleştirilmektedir. Saldırı, darbe, savaş gibi önemli siyasi ve toplumsal olaylar biçim ve içerik olarak üretici kültürün ideolojik yapısına uygun iletilerle verilmektedir. Televizyonda tüm toplumu ilgilendiren kitlesel olaylar, kişisel dramlara dönüştürülürken, televizyonun anlatı dilindeki hikayeleştirme genellikle bir sorunun ya da olayın tek kişiye ya da gruba aitmiş, sadece onların sorunuymuş algısı yaratmaktadır. Böylelikle gerçek hayattan koparak, gerçeklikle bağı kopan izleyici, kendisini içine girdiği kurgusal gerçekliğin gösteri dünyasında kaybetmekte, ilgisini soruna odaklayamamaktadır. Televizyon yayınlarında aslında bilgilendirme ve eğitim işleviyle gerçekleştirilen yayınlar dahi eğlendirme olgusu içinde kaybolup önem ve özelliğini kaybetmektedir. Örneğin haberlerin dramatik oluşumlar ve dramatik duygunun etkisi altında, bilgilendirme özelliği yitirilmektedir. Benzer şekilde, bir tiyatro oyununun özelliği ve hikayesi o tiyatro oyununun haberi içinde bulunabilir, oyunun sanatsal yapısı ve vereceği kişisel eğitime yönelik mesajlar göz ardı edilmektedir. Özellikle en yüksek izleyici sayısına ulaşan akşam haberlerinde yayınlanan haberlerin, eğlence malzemesine dönüşmesi durumu, görüntülerin arka fonunda çalınan bir şarkıyla dahi sağlanabilmektedir.

Kitle iletişim sürecinin, bilgileri aktarırken “sensation” yani duyarlılığa dayalı bir boyut meydana geldiğini belirten Walter Benjamin, yaşanan durum ve olaylar arasında düşündürücü, eğitici, bilgilendirici nitelikte olanların önemsizleştirildiğine değinmektedir. O’na göre, “satış artırıcı” niteliğe bürünen bilgiler, hayatın önemli durum ve olaylarıyla alakalı verileri arka plana atarak, olay veya olgunun sansasyonel özelliğini ortaya çıkaran bir bilgi oluşturmaktadır. Bilgiye dayalı yayıncılığın çağdaş kitle iletişiminde, kültürel işlevleri açısından tercih ederek yayınladıklarını savunan Benjamin, kitle toplumunun parçası bireylerin ancak küçük bilgi ve konu parçalarıyla televizyonu takip edeceğini, yayın politikalarının bireyi sıkmadan ve tüketim kültürü içinde tutarak enformasyon sunduklarını savunmaktadır (aktaran Berger, 1991, s. 77).

Günümüz bireyinin televizyonun kendisine sunduğu tüketim ürünlerini satın alarak kendi günlük yaşamları içinde “ücretsiz bir ev işçisine” evrildiğini savunan Gunther Andres’e göre, televizyonun sunduğu ve pazarladığı ürünler sayesinde birey kendi kişiliğini kaybetmektedir. Akılcılıktan uzaklaşan insan, kendi evinde tüketim kültürünün parçası haline gelmektedir. (Andres, 1964, s. 358) Böylelikle egemen sınıfın bakış açısını popüler kültür bakış açısı altında insanlara empoze eden

televizyon, toplum içinde yaşadıkları hayatı değiştiremeyecek bağımlı bireylere, değiştiremeyecekleri toplumsal gerçeklerden bir kaçış imkanı tanımaktadır. Onlara kaçış şansı tanıyan televizyon programları onları gerçeklikten kopararak, kaçmak istedikleri yaşamın içindeymiş hissi uyandırmaktadır. Kâr ve rekabetin temel öge olduğu sistem içinde tüm sorunlar da tüketime dayalı sistemin içinde çözümlenmektedir. Buna göre; toplumsal hayatta bir yer ya da statü kazanmak veya hiyerarşik ilerleme sağlamak her türlü mutluluğun temsili olarak sunulmaktadır. Başarının ve manevi huzurun temeli, tüketime dayalı sistemin mantığına ait unsurlarla beslenmekte, oluşturulan yayınlar bu anlatıya göre tasarlanmaktadır. Televizyon içinde yayınlanan programlar, söz konusu yargıların özenle yerleştirilip izleyiciye ulaştırılmasını temel almaktadır (Erdoğan ve Alemdar, 2002, s. 65).

İnsanın popüler kültür aracılığıyla “kalabalıklara dönüşmüş yalnız insan” durumunda olduğunu belirten Ünsal Oskay, insanların bir film ya da diziyi izlemenin ötesinde bir savaşı ya da toplumsal olayı izlerken; yayını sağlayan medya tekelleri ile o tekellerin arkasında duran siyasi yapının egemenlik alanında kurguladığı ideolojik dünyayı izlediğini öne sürmektedir. Televizyonu izleyen milyonlarca insan için savaş ve siyasetin, etken olmadıkları bir tavırla izleyebildikleri bir oyun haline dönüştüğünü ifade etmektedir (Oskay, 1992, s. 111). Özellikle televizyonlarda yayınlanan dizilerin hemen hepsinde benzer bir dünya ve olayların yansıtıldığını aktaran Oskay, “solgun hastalıklar, kimlik yitimi, homojenleştirme, kitlesel kırımlar, yok edilmeler, başka türlere dönüşümler vb. korku, endişe ve dehşet duygusu yaratan” hislere hikaye de yer verildiğini vurgulamaktadır. (Oskay, 1982, s. 174) Ona göre toplumun yerine ve onların adına yargılar, çıkarımlar ve eleştiriler yapan eş deyişle onların yerine konuşan dizi ve filmler, kitleyi ister istemez etkilemekte, dünya görüşlerinden siyasal düşüncelerine kadar pek çok düşüncüyü bireye kabul ettirmektedirler. Dizilerde insanlar kendileriyle kıyasladığı ya da özdeşleştirdiği karakterleri izlerken aslında onu kurgulayanların bakış açısı içinden yansıtıkları düşünceleri alımlamakta, karakterlerin kendi sorunlarına çözüm bulma girişimlerini kabullenmekte ve bunları tüm topluma yaymak için popüler hale getirmektedir (Oskay, 2002, s. 333). Ayrıca günümüz insanı, kendisine ulaşan televizyon yayını görüntüleri ile kendi gerçek yaşamını haklılaştırma ve kabullenmeye yönelik değerlendirme ve algıya girmektedir. Toplum içindeki bireyler böylece dünyaya kendi gözlerinden değil de televizyon yayınlarının gözünden bakmakta, dünyanın gerçekliğini anlamasına yardım edecek bellek edindirmeden koparak, televizyonun sunduğu gerçekliği kabul etmektedir.

Televizyon yayınlarının büyük bir bölümünün dış kaynaklarda üretilerek televizyonlara gelmesinin yeni bir kültür emperyalizmini meydana getirdiğine değinen Durukan, kurgu olmasına rağmen gerçek hayata benzerlik taşıyan yapımların büyük ilgi görmesini de gerçek hayatlara dokunması ile açıklamaktadır (Durukan, 1979, s. 51).

Televizyon programlarının hazırlanması da günümüzde bir bilim haline gelmiş; insanların ilgi ve tepkilerini tespit etmek amacıyla cihazlar geliştirilmiştir. Ayrıca izler kitleye yönelik sık sık geniş anketler uygulanmaktadır. Bu çalışmalar ile hedeflenen daha iyi ve kaliteli programlar yapılması değil, ilgi çekenin ve popüler olanın tespit edilmesidir. Özellikle batı dışında kalan milletlerde, batıdan satın alınan programlarda kapitalist toplumun tüketim ve kazanmaya yönelik ideolojik düşünce ve fikirleri yayılmakta, normalleştirilmekte ve kabul ettirilmeye çalışılmaktadır. Bir başka anlatımla televizyon için batıdan hazırlanan yayınlar özellikle kapitalist ideoloji ile süslenmekte hatta kapitalist ideoloji yayının içine özenle gizlenmektedir. Bireyin ideolojik ve düşünsel yapısını etkileyip dönüştürme açısından, televizyon ve televizyonun hem program hem de tasarım hazırlama süreci ideolojiden bağımsız değerlendirilemez.

Özetle, tüm insanlar için güzel görünmek, bir başkasının beğenisini ya da takdirini kazanma düşünceleri popüler kültür yayınlarıyla insanlara verilmektedir. Böylece çağdaş mitleri, yaratmak ve beslemek mümkün hale gelmektedir. Kolay dahil olunan sosyal topluluklarda, çok eğlendirip az düşündüren yayınlar, herkesçe anlaşılabilir basit ve küresel dillerde anlatılar sunmak televizyonun günümüzdeki yayıncılık felsefesinin temelini oluşturmaktadır. Popüler kültür verilmek istenen tüm düşünce ve ideolojilerin bir karışımı olduğundan insanlar üzerinde oluşturulan yapay gerçeklik algısı ile insanlar üzerinde kalıcı etki sağlanmaktadır. Televizyonun söz konusu etkiye sahip gücü, görüntünün ve söylemin birleşerek sunduğu kurmaca dünya ile toplumları çevrelemesinden kaynaklanmaktadır.

2.4 Televizyon Yayıncılığı ve Gelişim Süreci

İlk düzenli televizyon yayınları, 1936 yılında İngiltere’de Alexandra Palace içinde kurulan stüdyoda gerçekleştirilmiştir. Londra’da gerçekleştirilen bu ilk yayınlar büyük ilgi görmüş olsa da, alıcı televizyon sayısının o dönemde henüz çok az olması sebebiyle yeterince izleyici ile buluşamamıştır. Söz konusu bu yayınlar İkinci Dünya

Savaşı'nın başlamasına kadar sürmüştür (Aziz, 2006, s. 14). Özel yayıncılık kavramı Avrupa'da 1970'ler, Türkiye'de ise 1990'larda başlarken; Aziz, 1939'daki ilk yayınlardan itibaren televizyonun gelişim sürecini 4 evreye ayırmıştır. Bu evreleri şu şekilde özetlemek mümkündür;

1938-1945: Başlangıç dönemi olarak kabul edilen bu dönem aslında televizyon ve yayınlarının denendiği bir deneme evresi olarak görülmektedir. İngiltere ve ABD gibi bir iki sınırlı ülkede gerçekleştirilen yayınlar İkinci Dünya Savaşı ile sekteye uğramış, televizyonun gelişimi engellenmiştir. Savaş sırasında özellikle teknik ve programların yapımına yönelik tecrübe kazanmakla ilgili çalışmalar yapılmıştır.

1945-1960: Amerika, Avrupa ve Asya'da çok hızlı bir şekilde yayılmaya başlayan televizyon yayıncılığının bu dönemi gelişme ya da olgunluk dönemi olarak adlandırılmakla birlikte, bu dönemde yayıncılık ekipmanlarının çok pahalı olması Afrika'da yayıncılığın ancak bir iki ülkedeki yayınlarla sınırlı kalmasına neden olmuştur.

1960-1980: Renkli televizyon yayınlarının başladığı, yayın sürelerinin uzadığı ve teknik gelişmelerin yaşandığı 1960-1980 yılları arası televizyon yayıncılığının altın çağı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde televizyon yayınlarının iletim, yayın, alıcı ve program kalitesi oldukça artmıştır.

1980 sonrası: Haberleşme uydularının dünyanın yörüngesine gönderilmesi sonrası yayınların uydu aracılığı ile yapılmasına olanak sağlanan bu dönem 1980'den itibaren uydu çağı olarak adlandırılmıştır. Uydu yayıncılığı televizyon yayınlarının, yayın yapılan ülkenin yanı sıra sınır ötesi hatta kıtalar arası kolayca ve kesintisiz yayın yapılmasına imkan sağlamıştır (Aziz, 2006, s. 28).

NBC tarafından 1928 yılında New York'tan gerçekleştirilerek Washington'da izlenen ilk televizyon yayını, aynı yıl John Logie Baird'in, Londra'dan yaptığı yayının New York'ta izlenmesi ile kıtalar arası görüntü taşıma başarısı boyutuna ulaşmıştır. İlk yayınların ardından 1930'lardan itibaren elektronik bir ev aleti olarak satılmaya başlanan televizyonun yayınları da aynı yıllarda düzenli olarak gerçekleştirilmeye başlandı. NBC'nin 1931'deki ilk deneme yayınlarını, yine İngiltere'de tarama yayınları tekniği ile gerçekleştirilen ilk düzenli televizyon yayını izlemiştir. İlk düzenli yayınları takip eden 1932 yılında Fransız mühendis Rene Barthelemy, Paris'te ilk uzun süreli ve saatlik deneme yayınlarını hayata geçirdi. Test yayınları 1934'te hızlanırken, 1935'in nisan ayında ilk stüdyo kuruldu. 1936'da Berlin Olimpiyat Oyunları yayınlanması Almanya'da televizyon yayıncılığının başlamasını sağladı. Halka açık

ilk yayınlar İngiltere’de BBC tarafından 2 Kasım 1936’da Alexandra Palace stüdyosundan yapıldı. 405 Satır çizgili yayın bir haftada 24 saat boyunca gerçekleştirilmiş olup, Londra ve çevresindeki 20 bin izleyiciye ulaştırıldı. İlk dış çekimlerin de yapıldığı bu yayınlar sırasında, İngiliz Kraliyet ailesi üyelerinin taç giyme töreni de televizyondan yayınlanmıştır. Ekonomik açıdan dünyayı etkisi altına alan 1930'lardaki “Büyük Buhran” televizyon ve televizyon yayıncılığının gelişim sürecini de aksatmıştır. Büyük Buhran’ın sona erdiği 1939 yılında, New York'ta gerçekleştirilen Dünya Fuarı, televizyonun gelişiminin hızlanacağına dair fikir vermiştir. ABD ulusal yayın şirketi NBC ve ABD’de ülke genelinde radyo ağırları bulunan Radio Corporation of America (RCA), fuar açılışını yayınlamıştır. Fuarın açılışını yapan Franklin D. Roosevelt, televizyonda görünen ilk ABD başkanı olmuştur. Bu önemli yayını sadece New York çevresindeki az sayıda insan izleyebilmiştir. Fuardan sadece haftalar sonra New York'ta gerçekleştirilen Princeton-Columbia beyzbol maçı televizyonda yayınlanan ilk spor etkinliği olarak tarihte yerini almıştır (Jeanneney’den aktaran Şeker, 2009, s. 18-19).

İngiltere ve ABD’nin ardından televizyon yayıncılığını gerçekleştiren üçüncü ülke ise 1939’da Sovyetler Birliği olmuştur. Yaklaşık yüz televizyon izleyicisinin bulunduğu Sovyetler Birliği’ndeki bu ilk yayın yalnızca 30 dakika sürmüştür. 1940’taki seçim yarışına katılan Cumhuriyetçi ve Demokrat adayların konuşmalarının yayınlanması ABD’de 01 Temmuz 1941’den itibaren ticari televizyon yayınlarının önünün açılmasına da olanak sağlamıştır (RTÜK, 04.08.2014, s. 14).

Televizyon yayınlarının durmasına neden olan İkinci Dünya savaşının sona ermesi ABD, Sovyetler Birliği ve pek çok Avrupa ülkelerinde yayınların yeniden başlamasını sağlamıştır. Savaş nedeniyle 1946’nın ortalarına kadar kapalı kalan Londra’daki televizyon stüdyosu aynı yılın haziran ayında açılabilmiştir. ABD 1950’li yılların ortasında 6 televizyon istasyonu ve 10 bin izleyici sayısına ulaşırken, 1958’de ilk renkli yayınlar vermeye başlanmıştır (Şeker, 2009, s. 20). Latin ve Orta Amerika ülkeleri televizyon yayınlarına 1950, Japonya 1952, Çin ise 1958’de başlamıştır. İlk renkli televizyon 1954’te üretilmiş olsa da seri üretim 1960 yıllarda başlamıştır. Anik-1 isimli uydunun 1973 yılında yörüngeye yerleştirilmesi ile uydu üzerinden ilk ticari televizyon yayıncılığı yapılmaya başlanmıştır.

Televizyon yayıncılığı günümüzde de gelişimini sürdürmekte, çeşitli programlar her yıl yeni konseptlerle devam etmektedir. Yayınların yanı sıra yayıncılık da

gelişimini sürdürmekte, teknolojiyle birlikte televizyon yayıncılığı hem gelişmeyi hem de izleyici kitlesini kaybetmemek için gelişim çabalarını sürdürmektedir.

2.5. Türkiye’de Televizyon Yayıncılığı

Televizyon yayınlarının Türkiye’de 1950’de başladığı bilinmekle birlikte, Türkiye’nin batılı ülkelere göre televizyon yayınlarına geçişindeki gecikme ekonomik ve siyasi temelli olarak görülmektedir. Türkiye’deki televizyon yayıncılığı da tarihsel süreç içinde TRT öncesi dönem, TRT dönemi ve Özel Televizyon yayıncılığı olmak üzere üç ayrı dönem halinde incelenmektedir.

2.5.1. TRT Öncesi Dönem

İstanbul Teknik Üniversitesi’nde Yüksek Frekans Tekniği eğitimi alan öğrencilere uygulamalı eğitim olarak verilmeye başlanan televizyon çalışmaları, Elektrik Fakültesi Yüksek Frekans Tekniği Bilim Dalı Başkanı Mustafa Santur’un yurt dışından, yayın gerçekleştirilmesine olanak sağlayacak ekipmanı temin etmesiyle başlamıştır. Hollanda’da 1951 yılında Philips Şirketi ile bir anlaşma yapan Mustafa Santur, ihaleyle dönemin parasıyla 65 bin liraya televizyon cihazlarını satın almıştır. İhaleden bir yıl sonra İstanbul’a gelen cihazların ilk çalışmalarına dair bilgiler, 16 Temmuz 1952’de çalışmanın İTÜ Elektrik Fakültesi Yüksek Frekans Tekniği Bölümü’nde yapılan iç yazışmalarda görülmektedir (Yengin, 1994, s. 67-68). Buna göre; Bölüm şefi Mustafa Santur, Adnan Ataman ile o dönem bölüm asistanı olan Ziya Akçasu ilk televizyon yayınlarını başlatmışlardır. İTÜ’nün Taşkışla binasının çatı katındaki üç odada başlayan çalışmalar, 9 Temmuz 1952’de gerçekleştirilecek ilk yayınların yapılması için binanın çatısına bir anten dikilmesiyle devam etmiştir. Söz konusu tarihte yapılan ilk yayın aynı binadaki üç farklı televizyondan izlenmiştir (Özçağlayan, 2000, s. 41-42). İlk yayını takiben düzenli olarak cumartesi günleri yayınlar yapılmış olup bir süre sonra perşembe günleri 17:00-19:00 saatlerindeki yayınlarla devam etmiştir. İlk yayınlarda filmler gösterilmesi veya gönüllü olarak yayına katılan sanatçı veya konuşmacıların yayınları ile gerçekleştirilmekteydi. İTÜ, bir süre sonra cuma günleri saat 15:30-21:00 arasında da yayınlara başlamıştır. TRT Ankara Televizyonu’nun ise ilk deneme yayınlarına 31 Ocak 1968 tarihinde başladığı bilinmektedir (Yengin, 1994, s. 68-69).

2.5.2. TRT Dönemi

Televizyon yayınlarına ilişkin çalışmalar, TRT'nin kurulması ile hızlanmış olup; yatırım maliyetinin yüksekliği ile henüz tüm Türkiye'de radyo yayınların yapılamıyor oluşu televizyon yayıncılığı ile ilgili tartışmaların da temelini oluşturmuştur. Söz konusu tartışma ve ekonomik imkansızlıklar televizyonun Türkiye'deki yayıncılığının başlamasına olumsuz etki etmiştir. İlk Beş Yıllık Kalkınma Plânında televizyon yayıncılığına yer verilmemiş olup, radyo yayıncılığının geliştirilmesine ilişkin yatırımlar Kalkınma Planına dahil edilmiştir. Almanya'nın desteği ile 5 Kw (Kilowatt) gücündeki bir verici ile TRT, ilk yayınlarına Ankara'da 1966-1968 yıllarında başlamıştır. Ankara'da 1972 yılına kadar geniş bir kitleye ulaşan TRT, 1972'den sonra hızlı bir şekilde ülke genelinde de yayılmaya ve izlenmeye başlamıştır (Aziz, 1981, s. 115). Basın Yayın Binası 1964'te kurulan TRT televizyon yayıncılığı, ilk düzenli televizyon yayınlarını 31 Ocak 1968'te gerçekleştirmiştir (Akdoğan, 1995, s. 34). Yayını gerçekleştiren Nuran Emren Devres'in ilk anonsu; *“Sayın seyirciler burası 3. band 5. kanaldan deneme yayınları yapan Ankara televizyonu. Bugün 31 Ocak 1968. Bu akşamki deneme yayınına başlıyoruz”* şeklindedir. Yaklaşık 1,5 saat süren ilk yayın sadece Ankara'dan seyredilebilmiştir (Kale, 1968, s. 126). 6-17 Ekim 1971 tarihleri arasında gerçekleştirilen İzmir Akdeniz Oyunları ise, Türkiye'de, uzun süreli olarak verilen ilk naklen yayın olma özelliğini taşımaktadır.

Düzenli günlük yayınlar 15 Mayıs 1974'te gerçekleştirilirken, renkli yayına geçme denemeleri ise 1975 yılındaki test yayınları ile başlamıştır. İlk renkli program çekimleri 1977'den sonra başlamış olsa da ilk renkli yayınlar 1982'de verilen bazı spor ve haber programları olmuştur. TRT'nin tamamen renkli yayına geçmesi 1 Temmuz 1984 senesinde gerçekleşmiştir. Televizyonun kısa süre içinde gelişmesinin sebebi I. Beş Yıllık Kalkınma Plânına dahil edilmeyen ve kendi imkânları doğrultusunda gerçekleşen televizyon yayınlarının, Kalkınma Planlarına dahil edilmesi olarak görülmektedir. Kalkınma Planlarına televizyon yayıncılığının alınmasıyla birlikte devletin büyük yatırımlar yaptığı bilinmektedir. Düzenli ve renkli yayınlarını sürdüren TRT1'in ardından, 1986 yılında TRT2, 1989'da TRT3 yayın hayatına girmiştir. TRT3'ü ise kısa süre sonra bir televizyon eğitim kanalı olan TRT4 izlemiştir. Türkiye'nin yayınlarının yurt dışına ulaştırılması ise TRT'nin beşinci kanalı olan TRT-INT kanalının yayına girmesi ile mümkün olmuştur (Kotak, 2001, s. 14).

2.5.3. Özel Televizyon Yayıncılığı Dönemi

Türkiye’de radyo ve televizyon yayıncılığında devrim olarak sayılacak en önemli adımlardan biri 1990 yılında STAR-1 (Magic Box) isimli ilk özel kanalın televizyon yayın hayatına başlaması olarak görülmektedir. İzinsiz olmasına rağmen Almanya’dan sağlanan vericilerle, Türkiye’nin her tarafına yayınına ulaştırmayı başarak STAR-1, basın ve halkın desteğini almıştır. Özel televizyon yayıncılığının başlamasını dönemin hükümeti sadece izlemekle yetinmiştir. Bu dönemde TRT’nin yayıncılığının halka yeterince hitap etmediği, Türk halkının uydular aracılığıyla yabancı yayınları takip ettiği gibi eleştiriler ile halkın yenilikten yana olduğu görüşleri savunulmuştur. Yazılı basının da desteği ile Türkiye’de radyo ve televizyon yayınlarının düzenlenmesini amaçlayan yasa kabul edilerek, özel radyo ve televizyonculuğun önü açılmıştır. 1982 Anayasası’nın 133. Maddesi kaldırıldığı 10 Temmuz 1993 tarihinde kabul edilen yasa ile yayıncılıktaki devlet tekeli sona ermiş, RTÜK’e düzenleme yapma sorumluluğu verilmiştir. Özel yayınlara imkan tanıyan 1982 Anayasası’nda yapılan değişikliği, radyo ve televizyon sektörüne yasal olarak düzenleme getirilmesini zorunlu kılan 3984 sayılı kanunun kabul edilmesi izlemiştir. 20 Nisan 1994 tarihinde kabul edilen 3984 Sayılı “Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun”, özel radyo ve televizyon yayıncılığına hukuki bir boyut kazandırmıştır (RTÜK, 2014).

İletişim teknolojisindeki gelişmeler, özel yayıncılığın başlamasını, devlet tekelinin kalkmasını ve kamusal alanın sınırlarının genişlemesini sağlamıştır. Kısa süre içinde geniş kitlelere ulaşan özel yayınlar, ticarileşmiş izleyicinin de katılım sağladığı yayın ve kanallarla kanal ve yayın sayısı hızla artış göstermiştir. Ticarileşmenin yanı sıra kanal ve izleyici sayısının artışı; uydu yayını, kablolu yayın, sayısal ve analog gibi farklı yayın tekniklerinde gelişme çabalarına yol açmıştır. Serbestleşen yayıncılık küresel ağların ve birbirine benzer yayınların oluşmasına yol açtığı şeklinde yorumlansa da bu oluşumun izleyicilerin beğeni ve tercihlerine göre oluştuğu değerlendirilmeleri de yer almaktadır. Türkiye’deki pek çok televizyon yapımının ABD başta olmak üzere birçok ülkeden getirilmesi ya da benzerinin oluşturulması izleyicinin özünden kopmasına, kendisine yabancılaşmasına neden olduğu değerlendirilmektedir. Yayınlarda denetim ihtiyacı RTÜK’ün daha etkin olmasını sağlayan 6112 Sayılı Radyo Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun ile giderilmiş olup, özel yayıncılıkta rekabeti de

sağlayan yasa 3 Mart 2011 Tarihli ve 27863 sayılı Resmi Gazete’de yayımlanarak yürürlük kazanmıştır (RTÜK, 2019).

2.6. Televizyon Program Türleri

Televizyon programları; televizyon tekniğinin yanı sıra televizyon ve sinemanın geliştirdiği dil ve anlatı yapısına uygun içerikler, yayıncılığı sınırlayan yasal kanunlar ve etik ilkeler çerçevesinde oluşturulmuş televizyon metinleri olarak tanımlanmaktadır (Uğurlu, 2012, s. 46). İzleyicinin; yaşına, cinsiyetine, medeni haline, eğitim durumuna ya da sosyo kültürel özelliklerine göre tasarlanan programlar; hazırlandığı hedef kitle, yayımlanacağı zaman dilimi, içeriği ya da teması gibi özelliklere göre türlere ayrılmaktadır.

Birden çok materyalin daha küçük gruplara dahil edilebilmesini mümkün kılan tür, belli kıstaslara göre bölümlenmiş şeyleri tanımlamaktadır. (Creeber, 2015a, s. 1). Tür kavramı, edebiyat, sinema ve televizyonda da bir ayrıştırma tanımlaması olarak yer edinmektedir (Adaklı Aksop, 2001, s. 336). Örnek vermek gerekirse, sinemada; korku, aksiyon, bilim kurgu vb. film türleri filmin konusunu ayrıştırırken, televizyonda ise; haber, belgesel, dizi vb. kavramlarla içeriği ayrıştırmak için tür kavramından yararlanılmaktadır. (Mutlu, 1991, s. 26-36). Tematik kanal ve yayın kuşağı dikkate alınarak yapılan televizyon program türlerinin sınıflandırılmasında (Uğurlu, 2012, s. 46); tematik kanal, benzer ilgilere sahip hedef kitlesine belli ve az sayıda konuyla gerçekleştirilen televizyon yayıncılığı olarak tanımlanmaktadır (Aksel, 2003, s. 22). Tematik yayınlar ise, çoğunlukla belirli bir konu üzerinde yayın yapmaktadır (Kırhan, 2007, s. 46). Bu nedenle özel ancak sınırlı sayıda izleyiciye sahiptirler. Söz edilen tematik yayınların içerikleri sadece hedef edindikleri küçük izler kitlenin beğenisi göz önünde bulundurularak hazırlanmaktadır (Çelikcan, 2001, s. 33). Tematik kanallarda yayın akışı, ortak özellikler taşıyan programların, bu programlar için uygun görülerek belirlenmiş zaman aralıkları içerisinde yayınlanması ile sürdürülmektedir. Örnekle açıklamak gerekirse; reklam yayın kuşağında, art arda reklamlar yer alırken, sabah saatlerinde yapılan yayınlar ve bu saat dilimine özel hazırlanan yayınlar sabah yayın kuşağı, olarak açıklanmaktadır. Benzer şekilde haber içerikleri; haber yayın kuşağında, en çok izlenen saatlerde ise prime-time yayın kuşağı tanımlamasını almaktadır.

Bir başka bakış açısıyla programların içerikleri ya da içerikleri ele alış tarzlarına göre de ayrılan program türleri, programın bir konuyu ele alırken kullandığı araçlara ve değişik öğeleri nasıl kullandığına bağlı olarak gruplandırması olarak da açıklanabilir (Uğurlu, 2012, s. 46). Bir başka deyişle, televizyon programını tasarlarken bir konuyu nasıl değerlendirdiğine ilişkin yaklaşım, yöntem ya da kullandığı araç ve gereçler ile program unsurlarının program tasarımına nasıl yerleştirildiği, konuyu nasıl işlediği gibi sınıflandırmalar da program türü olarak yapılabilmektedir. Örnekle açıklamak gerekirse haber program türündeki yayınların haber içeriğine, eğlence programı türündeki yayınların ise eğlenceli içeriklere veya konuları bu şekilde ele almaları beklenmektedir.

Bu bağlamda ABD’de iletişim ve televizyon yayıncılığını düzenleyen Federal İletişim Komisyon (FCC-Federal Communication Commission), televizyon programlarını şu şekilde sınıflandırmıştır:

1. Tarım programları
2. Eğlence programları
3. Haber programları
4. Kamusal konular
5. Din programları
6. Eğitim programları
7. Spor programları
8. Diğer programlar

Benzer bir sınıflandırma yapan TRT ise, televizyon programlarını şu şekilde açıklamaktadır;

1. Haber bülteni ve haber programları
2. Spor programları
3. Eğitim-kültür programları
4. Dramalar
5. Belgeseller
6. Müzik programları
7. Eğlence programları
8. Çocuk programları
9. Reklam programları

Çoğunlukla, günün şartları ve teknik imkanlar çerçevesinde belirli sınırlar içerisinde ele alınması mümkün olan televizyon program türleri; sanayi devrimiyle

birlikte oluşan şehrsel yaşam tarzına yönelik, çeşitli anlatı şekillerinin oluşmasını mümkün kılmıştır. Sözü edilen anlatı tarzı ilk olarak edebiyatta ortaya çıkan tür kavramını televizyon başta olmak üzere diğer sanat ve yayıncılık alanlarında da ortaya çıkarmıştır (Abisel, 1995, s. 15).

2.7. Televizyon Dizilerinin Genel Özellikleri

Televizyonda yayınlanan diziler belli periyotlar da izleyiciye sunulmaktadır. Genellikle diziler haftada bir kez yayınlanmaktadır fakat hafta içi her gün yayınlanan diziler de bulunmaktadır (<https://nedir.ileilgili.org/televizyon+dizisi>, Erişim Tarihi: 29 Ekim 2021). Diziler bölümlerden oluşmaktadır. Dizilerin senenin belli dönemlerinde yayına başlayıp ve belli dönemlerinde son bulmasına sezon adı verilmektedir. Sonbahar döneminde seyirciyle buluşan, yaz döneminin başlamasıyla son bulan dizilerin yanı sıra yaz döneminde yayına giren diziler de bulunmaktadır. Bu oluşum olaylara, seyircinin taleplerine ve gereksinimlere yönelik farklılık oluşturmaktadır. Televizyonda yayınlanan dizilerin süresi anlattıkları olayın ağırlığına ve merak uyandırmasına göre değişmektedir. Beraberinde 15, 30, 45, 60, 90 ve 120 dakika gibi farklılaşan bölüm zamanları bulunmaktadır. Bölüm sayısı sezon süresine göre farklılık göstermektedir. Bazı diziler yalnızca birkaç bölümle sezonu sonlandırırken bazıları ise sene boyunca hız kesmeden devam edebilmektedir. Televizyonda yayınlanan dizilerin komedi, bilim-kurgu, fantastik, dram, dönem, uyarılma gibi türleri bulunmaktadır (<https://nedir.ileilgili.org/televizyon+dizisi>, Erişim Tarihi: 29 Ekim 2021). Çoğunlukla dizilerde bir konu bütünlüğü bulunmaktadır ancak konu bütünlüğünü sağlamayan dizi türleri de bulunmaktadır (Kırtepe, 2014, s. 35). Dizilerde gelecek hafta ne yaşanacağına dair oluşturulan merak duygusu seyirci kitlesinde bağımlılığın oluşmasını sağlamaktadır.

2.8. Televizyon Dizilerinin Tarihsel Gelişimi

Televizyonda yayınlanan dizilerin ortaya çıkışı, ilk olarak dergi ve gazetelerde bulunan eserlerin sinema türüne dahil edilmesiyle başlamıştır. Bu dizilerin diğer bir önemli kaynağı ise ABD odaklı sayılan ve sadece televizyon için oluşturulan filmlerdir. Dizi halinin esas mantığıysa 1836'da Emile de Girardin'in, gazeteyi Fransa'da dinamik bir kitle vasıtası haline getirme girişimine kadar dayanmaktadır. O

zamanlarda gazetelerin, okuyucularının dikkatini çekmek için dizi romanı bölümü bulunmaktaydı. Bu dizi romanlarının en tanınır ve önemli iki ismi ise Eugene Sue ve Balzac'tır (Tanrıvermiş, 2007, s. 5).

1895 döneminde sinematografinin bulunması sonrasında gazetelerdeki tefrika roman kültürünün sinemada karşımıza çıkan şekli ise bölüklü filmler olarak adlandırılmıştır. Eugene Sue'nün, Paris'in Esrarı isimli gazete romanı, 1912 senesinde Fransa'da Alberto Capellani tarafından dizi film olarak tekrar uyarlanmıştır. Bölüklü filmler tüm ilgiyi üzerine toplayınca *Judex* ve *Fantoma* gibi çok fazla bölüklü film üretilmiştir (Parsa, 1994, s. 37). Televizyonun çok öncesinde radyoda uzun soluklu olarak dizi filmler faaliyet göstermiştir. Radyoda yayınlanan dramatik dizi türlerinin dinleyicilerin ilgisini çekme açısından en etkin programlar olduklarının fark edilmesinin ardından televizyon, bu sistemi radyolardan olduğu şekilde alır ve diziler benzer dikkat çekme niteliğini televizyonda da devam ettirir (Mutlu, 1991, s.203). Dizi film oluşumlarının ABD'de ilerlemesi Fransız yönetmen Gasneier'in savaş esnasında Amerika'ya gelip bu bahsi geçen türü orada sürdürmesinden sonraki zamana denk gelmektedir. Thomas Ince, Cecil Blount de Millei, Charlie Chaplin, Max Sannett'in ses getiren yapıtlarıyla eş dönemde ABD'de bölüklü veya Fransız örneğine göre oluşturulan epizodlu film adı verilen türde büyük ticari bir başarı elde edilmiştir (Taraç, 1991, s. 5).

Eskiden dergi ve gazetelerle sonrasında radyo ve sinemalarla kapsamlı olarak kitlelere kolaylıkla erişebilen dizi kavramı, televizyonun insan hayatına girmesi noktasında da yerini sağlamlaştırmıştır. Eskiden daha çok canlı ve tek bölümlük oyunlar ile sınırlı kalan televizyon dizileri, 1950'lerin sonlarında diğer formatların beğenilmesi ile çeşitlilik kazanmaya başlamıştır. Canlı televizyon yayınlarından film ve video kasetlerine evrilme ve öte yönden dramatik programların büyük bir kısmının Hollywood'da çekiliyor olması ABD'de dramatik dizilerin yaygınlaşmasına sebebiyet vermiştir. ABD televizyonlarında ilk dramının yayınlanması, 11 Eylül 1928'de General Electric firmasının oluşturduğu program ayarlamaları esnasında olmuştur. Üç kamera ile hareketsiz ve yalnızca yakın çekim kullanılarak çekilen *The Queen's Messenger* isimli bir melodram yayınlanmıştır. ABD'de meydana gelen söz konusu ilk denemenin ardından İngiltere de 30 Mart 1930'da ilk televizyon drama yayın denemelerini BBC kanalı aracılığıyla başlatmıştır. Aynı senenin Temmuz ayında ise denemeler sonuç vermiştir. Pirandello'nun oluşturduğu *Ağzında Bir Çiçek Olan Adam* isimli tiyatro oyunu İngiltere'de yayınlanan ilk drama olmuştur (Mutlu, 1991, s. 85).

1970'lerden sonra bölümlü diziler ile epizodik diziler içindeki çerçeveler belirsiz hale gelmiştir. Son 20 senede birbirine girerek melez oluşumlu yeni bir tür şeklinde ünlenen bölümlü-bölüklü melez oluşumlu diziler, 2000 senesi sonrası televizyon programcılığında zirve sahibi olan yapımlar halini almışlardır (Önk, 2011, s. 108).

2.9. Türkiye'de Televizyon Dizilerinin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Televizyonun yaygınlaşması sinemanın sıkıntı haline girmesine sebebiyet vermiş, sinema salonları kapılarını kapatmaya yönelik adımlar atmıştır. Sinema ve televizyon bünyesinde olan yardımlaşma hali; televizyon dizilerinde eş şekilli biçimde fark edilmektedir. 1974 döneminde Türk geleneğinin değerlerini esas alan, yerli edebiyat bünyesi odaklı televizyon filmlerinin oluşturulmasına karar verilmiştir. İlk başlarda TRT'de yerli odaklı filmler ekrana verilmiş ancak TRT dizilerin yapımcılığını yapmaktan kaçınmış ve bunun yerine sadece yayınlamak ile yetinmiştir. TRT'de 1968 senesinde yayınlanan ilk yerli film, Nevzat Pesen'in 1963 yılında çekimini yaptığı 'Kötü Tohum' dur. Bahsi geçen filmin seyirciye sunulması televizyon ve Türk sineması bünyesindeki ilk bağlantı olarak geçmektedir. Esas olarak Türk televizyonu ve Türk sinemasını bir araya getiren ilk durum ise TRT Genel Müdürü olan İsmail Cem'in Türk sinema tarihinin üç kıymetli yönetmeni olan Halit Refiğ, Metin Erksan ve Lütfi Akad ile 1974 senesinde TRT'ye film çekmeleri için anlaşma sağlaması ile olmuştur. İsmail Cem sorumluluklarını sadece 15 ay devam ettirebilmiş, filmler arasında gelecek zamanda TRT yapımları için başarı sahibi bir model meydana getirecek olan Halit Refiğ'in Aşk-ı Memnu'su seyirci bünyesinden ses getirmiştir. TRT'nin söz konusu çalışması ise filmin konusu ve ideoloji bakımından tepkilerle karşı karşıya kalmıştır. Televizyonun ilk senelerinde dizi meydana getirmekle alakalı sıkıntılar bulunmaktaydı. Özellikle yeni açılan TV firmaları dizi çekme konusunda çok fazla istekli değillerdi. 24 bölümden oluşan 960 dakikalık bir yapım ortaya çıkarmak, uzman bir iş ve deneyim gerektirmekteydi. Bu sebeple televizyon dizileri uzun bir süre boyunca, filmlerin yapımevlerine sunulmuş ve dizileri de film firmaları oluşturmuştur. Sonraki senelerde televizyon kuruluşlarında deneyimli kadrolar oluşturulmuş, bu söz konusu kadroda bulunan elemanlar gerekli tecrübeleri elde etmişlerdir. Bunun ardından televizyon kanalları da dizi üretmeye başlamışlardır. Bir süre sonra maliyetlerin daha ucuz olması sebebiyle TRT, yerli olan yapımlardan çok yabancı yapımları tercih etmeye başlamıştır. TRT'nin bürokratik yapılanması yaratıcı ve dinamik olmasının önüne geçmiş, ideolojik anlayış hali ise yönetime göre farklılıklar göstermiştir (Serim, 2007, s. 85-88).

Diziler, özel televizyon kanalları için maddi kazanç getirilerinden dolayı oldukça büyük önem taşımaktadır. Özel kanalların yayın hayatına geçmesi ile TRT'nin dizi yayınları da özel TV kanallarına yönelmiştir. Örnek vermek gerekirse Kaynanalar ve Bizimkiler gibi aile odaklı yerli dramalar ilk olarak TRT'de yayın hayatına girmiştir. Fakat devamlılıklarını özel kanallar ile uzun yıllar boyunca sürdürmüşlerdir. 1990 sonralarına gelindiğinde yerli dizi alanında, müzik sektörünün fantezi ve arabesk türünde ünlenen şarkıcıları egemen hale gelmiştir. Canısı, Fırat, Hemşerim, Küçük İbo gibi şarkıcılar başrol müzik sanatçıları olarak dizi sektöründe yer almışlardır. 1996 senesinde Susurluk kazası ile meydana gelen mafya-politika-hükümet üçlüsünün medyada oluşturduğu duyarlılık haline paralel şekilde dizilerde suç temasına geçme başlamıştır. Aşkına Eşkuya, Kurtlar Vadisi, Deli Yürek isimli dizilerde milliyetçilik kavramı ağır basılırken şiddet halinin normalleştirilmesi yapılmıştır. 2001 senesinde yabancı bir drama olan Dadı dizisinin patenti ödenerek Türkiye'ye uyarlanmıştır. Devamında Ayrılacak da Beraberiz, Tatlı Hayat, Çocuklar Duymasın isimli komedi dizileri Türk seyircisinin hoşnutluğunu elde etmiştir. Fakat söz konusu dizilerin ekrandaki egemenliği uzun sürmemiş ve yerini Anadolu'yu mekân sayan kültürel bağlantılarla yoğun olan Asmalı Konak, Zerda ve Berivan isimli dramatik dizilere bırakmıştır. Bu durum dramatik dizilerin Türk insanı tarafından en çok tercih edilen diziler olduğunu ortaya çıkarmıştır (Çelenk, 2005, s. 304-305).

Reşat Nuri Güntekin'in 1930 yılında kaleme aldığı toplumsal romanı Yaprak Dökümü'nün Kanal D bünyesinde dizi haline getirilmesi ile yüksek reyting yapması televizyon kanallarını edebi eserlere yöneltmiştir. Reşat Nuri Güntekin'den yine Dudaktan Kalbe, Halit Ziya Uşaklıgil'den Aşk Memnu, Ayşe Kulin'den Gece Sesleri ve en son Şule Yüksel'den Huzur Sokağı isimli edebi eserler televizyon kanallarında edebi dizi olarak yayın akışına girmişlerdir. Yayınlanan bir dizinin seyirciden olumlu bir geri dönüş alması için taklit etme, tekrar etme işe yarayan bir stratejidir. Bu durum başarı elde eden dizilere benzer şekilde diziler üretilmesini ifade etmektedir (Mutlu, 2008, s. 166-167).

BÖLÜM 3

3. ANLATI

3.1 Anlatı Kavramı ve Anlatının Biçimleri

Her ne kadar çok eskilere dayanmadığı; tiyatro, film, reklam, roman gibi edebi ve sanatsal kavramlarla birlikte doğduğuna inanılsa da anlatı, uzun bir süreçten geçmiştir. Dünyanın neresinde olursa olsun, tüm kültür ve toplulukların kendine özgü bir anlatısının varlığı, anlatının ortaya çıkışının insanlığın tarihiyle birlikte başladığını ortaya koymaktadır (Barthes, 1988, s. 7-8).

Dilden dile anlatılan efsane ve mitler sözlü anlatının birer örneği olurken, mağarada yaşayan insanların duvarlara yaptığı resimler ya da insanın tarihsel süreçte kullandığı taş tabletler ve yazıtlar da özünde birer anlatı örneğidir. İster mesajını doğrudan ve hedef kitlesini belli ederek aktarsın, ister imalarla, üstü kapalı ve kime anlattığı belli olmayan bir söylem seçsin; anlatı, modern insanın bildiği tüm insan topluluklarında var olmuştur (Branigan, 1992, s. 1).

Toplumsal yaşam içinde bireyin, kendini açıklama yöntemi olarak tanımlanabilen anlatı, herhangi bir insanın var olduğu her yerde ortaya çıkmaktadır. Bu özelliğiyle tüm insanlık ortak bir anlatıyı inşa etmektedir (Chatman, 1990, s. 91)

Her bir birey kendi tarih birikimi ve kültür penceresinden sahip olduğu anlatıyı ekleme ya da çıkarmalarla farklılaştırabilmektedir. Anlatıyı inceleyen bilim insanlarına göre, bu durum; insanın günlük yaşam içinde her anının bir kurmaca anlatıyla kaplanmasına neden olmaktadır (Punday, 2003, s. 18). Kişiler yaşadıkları olay örgüsünü başka insanlara aktarırken fark etmeden de olsa bir anlatı gerçekleştirmektedir.

Hikaye, öykü ve olay ile eş anlamda kullanılan anlatı, olaylar örgüsünü temsil etmektedir (Carroll, 2010, s. 363). Olay örgüsü perspektifinden bakıldığında anlatı; hikayeyi oluşturan olay ve durumların belli kural ve bütünlük çerçevesinde aktarılmasıdır.

Anlatının temeli; zincirleme olayların (en az iki ögenin bir araya gelmesi) arasındaki ilişki ve bağlantı olduğundan, olayların sıralaması önem arz etmektedir (Lotman, 2011, s. 101). Olay örgüsünün ele alınış biçimi kadar izleyici veya okuyucunun verdiği tepkiye de dikkat çeken Currie'ye göre; anlatının temellerinden biri, birbirine bağlı olaylar ve bu olayların dizilimiye, bir diğer temel; bu anlatıyı öğrenen bireylerin verdiği duygu ya da mantığa dayalı reaksiyonlardır (Currie, 2007, s. 19). Mesaj olan anlatı ile alıcı olan hedef kitle arasında karşılıklı iletişime dayalı bir bağlantı bulunmaktadır. Söz konusu bağlantı, anlatının tamamının insan yaşamı içinde şekillenmesi ile özel bir anlamlandırma sürecinde harmanlanmasından kaynaklanmaktadır (Altman, 2008, s. 5). Bu özel anlamlandırma sürecini, olay dizgesi içine yerleştirilen unsurların özenle seçilmesi ve birleştirilmesi ile açıklayan Chatman, anlatıya konu olan olayların sırasıyla aktarılmasından çok belirli olayların göz önünde bulundurularak aktarılması gerektiğini savunmaktadır (Chatman, 1993, s. 11). Anlatıda hangi olayların göz önünde bulundurulup, ön plana çıkarılacağını belirleyen anlatı kaynağı, anlatının oluşum ve anlamlandırma sürecinin en önemli ögesidir. Aynı durumu iki farklı anlatıcı kaynak, farklı şekilde anlatı haline getirebilmektedir. Bu durum anlatı kaynaklarının; anlatı ve betimleme özelliklerinin yanı sıra düşünsel yapısıyla da ilgilidir. Bir anlatı kaynağı; sonlanmış bir aşkın anlatısını iki kişinin sorunu olarak ele alabilirken, bir başka kaynak bu durumu sosyal eşitsizlik ve imkansızlıkların sonucu olarak aktarabilir.

Tüm anlatılar; bir aktarım olduğundan, tüm anlatıların merkezini de iletişim süreci oluşturmaktadır (Lotman, 2011, s. 57). İletişimi bir süreç ve söz konusu süreci anlatının merkezine koyan görüş içinde bireyin, kendisi ve toplumla paylaştığı her türlü duygu, düşünce, davranış ve inanç birer anlatıdır. Benzer şekilde toplumun da kendi içinde ve diğer toplumlarla iletişim ve etkileşimi birer anlatıdır. Toplumsal sınırlar içindeki anlatılar, toplumun tüm kesimleriyle bir iletişim süreci içindedir (Montoya, 2004, s. 75). Bu bilgiler ışığında anlatının içinde olduğu toplum ve toplumun yaşadığı coğrafya ile uyumlu ve etkileşimli olması beklenmektedir. Bu doğrultuda anlatı içinde yer alan her detay ve unsur içinde bulunan toplumun bir

parçası olmalı, anlatının yaşandığı ya da anlatıldığı toplum ve o toplumun coğrafyasına yabancı olmamalıdır.

3.2 Öykü (Fabula)-Olay Örgüsü (Sujet)

Anlatı, bünyesinde öykünün de bulunduğu geniş çaplı bir kavramdır. Bu söz konusu türün bünyesinde Eco'nun yapay oluşumlu ve doğal oluşumlu anlatıların farkından yola çıkarsak, yapay olan yani kurgusal şekilde oluşan türler 'öykü' şeklindedir (Eco, 1995).

Öykü için bir başlangıcı ve sonu bulunan, bir kişi tarafından anlatılan, belirli bir zamanı ele alan ve düzenlemesi yapılmış bir olay halini barındıran kurgusal anlatı halidir denebilir. Olay örgüsü ise sebep ve sonuca bağlı belli bir zaman içinde olay farklılıklarının ifade edilmesidir (Oluk, 2008, s. 19).

Forster, roman sanatında öykü türünü, durumların zamansal sıralama ile anlatılması şeklinde ifade eder ve öyküyle olay örgüsü farkına işaret ederek olay örgüsünün öykü türünden daha kapsamlı bir yapı oluşturduğunu ifade eder. Öykü, durumların zaman sıralamasına göre ayarlanarak anlatılma halidir; cumartesinin ardından pazarın gelmesi, elini kesince kanaması gibi (Forster, 1982). Olay örgüsü esas olarak durumların aktarım halidir fakat bu kısımda üstüne yoğunlaşılacak kısımlar bünyesinde bir sebep sonuç bağlantısıdır. "Kral vefat etti sonrasında kraliçe de vefat etti." ifadesi öyküyü akıllara getirir. "Kral vefat etti kahrından kraliçe de vefat etti" cümlesi ise olay örgüsünü akıllara getirir (Forster, 1982, s. 128).

Geleneksel açıdan bakıldığında öykü türündeki durumların olay örgüsü sistemini yarattığı dile getirilir. Aristoteles için olay örgüsü durumların düzenlenmesi şeklindedir (Aristoteles, 2013).

3.3 Anlatı Kuramı

Sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin etkileri anlatı ve betimlemelere, lirik şiire, felsefi ve bilimsel yazılara ve pek çok sözel sanat alanına yansımaları başarmıştır. Söz konusu geçiş ile ilgili en fazla denetlenen türün anlatı olduğu ifade edilmektedir. Anlatı türünün ilerleme evrelerini şekillendirme kısmında, söz halinden yazı haline geçme durumunun dışında farklılaşan siyasi sistem, dini durumlar, farklı kültürlerin karşılıklı

olarak etkileşim hali ve öteki sözel türlerde meydana gelen gelişme durumları da dahil çok fazla farklılaşma ve ilerleme payının bulunduğu anlaşılmaktadır. En yaygın oluşumlu sözel anlatım türü sayılan ve bir açıdan tüm sözel anlatı şekillerinin en önemlisi şeklinde açıklanan anlatıdan bazı genelleme hallerine veya soyutlama hallerine ulaşılabilir (Ong, 2013, s. 164-165). Ricoeur, anlatı halinin “ancak zamansal oluşumlu tecrübenin niteliklerini belli ettiği şekilde anlamlı hale büründüğünü” ifade etmektedir (Ricoeur, 2011, s. 23). Bu yüzden tarihi insanlığın geçmişi ile meydana gelen ve her dönem her alanda, bütün toplumlarda yer alan anlatı, tarih aşırı ve kültür aşırı şekilde nitelendirilmektedir: “Aynı yaşamın kendisi gibi kolayca bulunmaktadır” (Barthes’tan aktaran Edgar-Hunt, Marland, Rawle, 2010, s. 44). Anlatının tek başına meydana gelmediğini ifade eden T. Todorov, bu durumu şu şekilde izah eder: “(...) öykü bir uzlaşma halidir, yalnızca durumlar üzerinde öykü bulunmaktadır. Öykü bir soyutlama halidir, çünkü daima biri tarafından anlatılır ve algılanır” (Kıran ve Kıran, 2007, s. 101). Dolayısıyla, duruma göre bir yeniden düzenleme, yeniden yazma, seçme, çekip çıkarma etkinliği olan anlatının üretim ve algılama süreçleri özneye bağlı görülmektedir. Bu durumda anlatının, yorum bilimin alanına girdiği söylenebilmektedir. Barthes ise “bir durumun tekrardan sunum hali şeklinde de açıkladığı anlatı halini ya durumların sıradan ve biçimsiz bir şekilde ifade edilmesidir; ya da diğer anlatılara dâhil olarak çözümlenmeye hazır şekilde bir oluşumu kapsamaktadır” şeklinde açıklamaktadır (Barthes’tan aktaran Parsa ve Parsa, 2012, s. 93).

Özetle anlatı hali, “(...) göstergebilimde belli faaliyetleri, belli bir uzam ve zaman bünyesinde yerine getiren bireylerin bulunduğu, bu sebeple bir olay örgüsü kapsayan anlatı izlencesi (...)” şeklinde açıklamaktadır (Rifat, 2013a, s. 12). İlk etapta sadece bir tür olarak geçen anlatının bu şekilde kapsamlı bir terim halini alması evresinde en kapsamlı ilerlemenin Aristoteles’in dramının oluşumu ile yazıya döktüğü *Poetika*’da olay örgüsü terimini meydana getirmesi ile olduğu ifade edilmektedir. *Poetika*’da Aristoteles olay örgüsünün, dramaya bir şekil aldırma arzusundan oluştuğuna vurgu yapmaktadır. Olay örgüsünün yayılım hali veya uzunluğu noktasında bir söyleme kafa çeviren Ricoeur’a göre *Poetika*’da anlatı halinin en temel oluşumları şu şekilde açıklanmaktadır: Bütün, başlangıcı bulunan, ortası bulunan ve sonu olandır. Başlangıç, öncesinde bir olayın gerçekleşmesine gerek olmayan ve ardında doğası gereği olayların adım adım gerçekleşmesi durumudur. Son, gereklilik halinden veya olması muhtemel bir sonuç

olarak, doğası gereğince bir şeyin ardında bulunandır ve ardından hiçbir şey onu takip etmez. Orta ise, doğası gereğince bir şeyden sonra olan ve diğer bir şeyden önce olan halidir (Ricoeur, 2011, s. 108).

3.3.1 Öykü Anlatıbilimi

Aristo'nun ifade ettiği şekilde tragedya bir bütünlüğü olan eylemin taklit halidir. Bütünlük hali, taklidin baş kısmının orta kısmının ve son kısmının net şekilde ayarlanmasıdır (Tunalı, 1987, s. 27). Klasik anlatı halinde öykü durumu; giriş kısmı gelişme kısmı ve sonuç kısımlarından meydana gelir. Sonrasında Aristo gelişme kısmı için düğüm, sonuç kısmı için ise çözüm terimlerini kullanmıştır (Tunalı, 1987, s. 53).

David Bordwell'e göre Aristo, Poetika'nın hiçbir kısmında 3 perdeli şekilde bir yapı haline referans sağlamamaktadır. Fakat ilerleyen senelerde edebi kuramcılar, anlaşılır şekilde bir anlatı halinin baş kısmı orta kısmı ve son kısmı bulunması, baş kısmının serimi orta kısmının düğüm ve son kısmının çözüm şeklinde ifade edilmesinden dolayı bu bütün hali "Üç Perde" şeklinde ifade etmiştir (Bordwell, 2007, s. 21). Dilimizde "Act" terimine karşılık şekilde "Perde" teriminin kullanılması üstünde bir tartışma hali bulunmamaktadır. Tiyatro kültüründen dahil olan bu terimin yine dilimizde tiyatro ile ilintili bir ad ile adlandırılması uygun görülmüştür. Üç perdeli oluşumlu yapı, Roma İmparatorluğu zamanındaki drama hallerinde 16-17. yy İspanyol dramalarında uygulanmıştır. Beraberinde Hegel, söz konusu yapıyı teorik şekilde en uyumlu tasarım şeklinde ifade etmiştir (Bordwell, 2008, s. 105-106).

19. Yüzyıl döneminde Gustav Freytag'ın faaliyetleri ile 5 perdeli yapı devamlı şekilde uygulanmaya geçmiştir (Bordwell, 2008, s. 104). İçinde bulunduğumuz zamanda baskın şekilde 3 ve 5 perdeli oluşumların devamlı şekilde uygulandığını fark etmekteyiz.

Üç perdeli yapı, isminden de fark edileceği biçimde bir anlatı halini 3 kısım ile ele alır. Söz konusu parçalardan ilk olan serim kısmıdır. Giriş adı ile de ifade edebileceğimiz bu kısım, başlayan anlatı halinin ne ile alakalı olduğunu, ne gibi bir mekanda ne gibi bir zamanda meydana geldiğini, kimin ya da kimlerin davranışlarının bir ya da daha çok sıkıntıya sebebiyet verdiğini karakterin söz konusu sıkıntılarla baş edebilmek için meydana getirdiği yeni davranışların aktarımının geçtiği kısımdır. Anlatı halinin serim kısmının sonunda ve düğüm kısmının başında meydana gelen bir noktada karakterlerin yaşadığı bir durum veya durumlar kümesi anlatı halinin akışını olumludan olumsuzaya veya olumsuzdan olumluya çeker.

Aristo'nun peripetie şeklinde isimlendirdiği söz konusu kısım, beraberinde serim kısmının bitmekte, düğüm kısmının başlamakta olduğunu belli eder. Baht Dönümü hali veya Baht Dönüşü şeklinde de isimlendirilen peripetie, Tzvetan Todorov'un bulduğu denge terimi ile örtüşmektedir. Todorov, için meydana gelen her bir öykünün olumsuz veya olumlu anlamda bir denge halinde meydana geldiğini fakat bir konu veya konular kümesi sonucunda bu söz konusu denge halinin bozulmaya geçtiğini ve düğüm kısmının söz konusu denge halini tekrardan yerine getirme faaliyetlerinden ibaret olacağını ifade eder (Todorov, 1977, s. 111).

3.3.2 Yapısalcılık ve Göstergebilim

Yapısalcılık, en kolay ve tanınan açıklamasıyla; denetlenen objenin yapı oluşumuna yönelmektedir. Yapısalcılık sadece bir kuram olarak değil, farklı bilim dallarında da işlenebilen ve çözümleme faaliyetini üstüne alan bilimsel oluşumlu bir metottur. Yüzeyde meydana gelen bazı fenomenlerin bünyesinde, derinlerde olan kimi normların veya yasaların meydana getirdiği bir yapıyı bulmaya çalışmaktadır. Tahsin Yücel'e göre yapı terimi, iki adet terimin ve söz konusu iki terim bünyesinde olan bağlantı halinin devam ettiğinin üstünde durulmasıdır (Yücel, 1982, s. 86). Yapısalcılık durumunda mühim olan; sistemde yer alan birimler kendi başlarına bir anlam hali barındırmazlar, sistem bünyesinde işlenebilirler (Moran, 1991, s. 169-170). Yapısalcılık ile alakalı doğruyu tek tek objelerde değil objeler arasında olan ilişkilerde arama yöntemidir (Yüksel, 1995, s. 13).

Yapısalcılığın temelleri İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün "Genel Dilbilim Dersleri" isimli yapıtında atılmıştır. Dilbilimde yeni bir dönem başlatan bu söz konusu kitap yapısalcı bir çözümlemenin ilk örneklerini oluşturmaktadır. Saussure ilk olarak dil olgusunun neyi ifade ettiğini anlaması ve açıklamasından ötürü meydana gelmiş ve söz konusu dilin o öğelerin seçilmesini meydana getirecek bir biçim oluşturmuştur. Dilin dizgesel seviyeye eriştikten sonra elde ettiğini açıklayarak onun tek başına denetlenecek bir obje haline geldiğini ifade etmiştir (Saussure, 1998). Bu kısımda yapısal dilbiliminin temelini meydana getirmektedir. Fransa'da 60'lı senelerde Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, Tzveton Todorov, Gérard Genette ve Claude Bremond isimli yazarların edebiyat alanında meydana getirdikleri yapısalcılık sonraki senelerde dilbiliminin sınır hallerinin dışına yönelmiştir. Yapısalcılığın ilkelerini ilk defa dilin haricine alan antropolog Claude Lévi-Strauss'dur. Ona göre yapısalcılık, farklılaşmaz öğelerin denetlenmesidir. Sonrasında

Fransa'da G. Dumézil ve F. Braudel tarih alanına, Jacques Lacan ise psikanalize dahil etmişlerdir. Jacques Derrida, felsefe tarihi türünü ve felsefe metinlerini yapısalci oluşum ile analiz etmeyi başarmıştır. Derrida, Lacan ve Foucault'un yapısalcılık durumuna, Post Yapısalcılık ismini koymuştur (Moran, 1991, s. 169). Sonrası dönemde yapısalcılığı Louis Althusser toplumbilime dâhil etmiş, Christian Metz sinemaya dâhil etmiş, Umberto Eco, John Fiske, Arthur Asa Berger ise televizyona dâhil etmiştir. Yapısalcılığın oluşum alanı dilbilim sayılsa da, daha sonrasında A. J. Greimas'ın oluşturması ile göstergebilimle özdeşleşmeye ve onunla birlikte geçmeye başlamıştır. Göstergebilim olarak anılan yapısalci oluşumlu çözümlerler sinema türüne, televizyona, tanıtımlara, tiyatroya, tıp alanına, mimari sektöre, iletişim ve enformasyonla alakalı çok fazla alanda geçmektedir.

3.4 Televizyonun Anlatı Yapısı ve Özellikleri

Burton'a göre anlatı, öykü meydana getirmekte ve beraberinde öykünün yapı halini dile getirmektedir. Bir programın veya makalenin anlatısı ifade edilirken yalnızca olaylar bütünü dile getirilmez. Beraberinde öykü halinin ne şekilde düzenlendiği de ifade edilmektedir. Ek olarak okurun algısı öykünün biçimlendirilmesi ile alakalıdır (Burton, 2008, s. 218). Okur bireyin anlayış halinin anlatının anlamlandırılmasındaki önemi üstünde duran Fiske, yaptığı incelemede televizyon metinlerinin metinler arası ve çok fazla anlamlılık niteliklerine vurgu yapmıştır; televizyon metinlerini denetlerken etnografik denetlemelerden yararlanmışır. Değişik seyirci toplulukları ve değişik alımlama biçimleriyle yaptığı çalışmalar, televizyon metinlerinin değişik anlamlandırma biçimlerine sahip olduğunu ortaya çıkarmıştır (Fiske, 1987, s. 98) İnal, televizyon oluşumlu anlatılarında sonlanmama durumu ve parçalanma niteliğiyle meydana gelen bir yapılaşma halini aktarmaktadır. Televizyona has bir anlatı şekli televizyonu anlamlandırmakta ve simgeleri farklılaştırmaktadır. Metni bir dizge hali değil de yapılaşma evresi şeklinde idrak etmek daha yararlı sayılmaktadır (İnal, 1999, s. 261-262).

Ellis'e göre televizyona dair herhangi bir anlatı şekli televizyonun kurumsal hali ve maddi gerekçelerinin üstünde tutularak oluşturulmalıdır. Televizyon anlatısı bölünmüş yapılardan meydana gelmektedir ve çoğu olayda bu söz konusu bölünmüş kısımlar bünyesinde bir ilişki hali bulunmamaktadır. Yine de televizyon fazla yoğun olan ve devamlı dikkat istemeden seyredilebilen tesadüfi şekilli evcil bir oluşumdur.

Televizyon, bir anımsalılık hissi sağlamaktadır (Ellis, 1998, s. 146). Televizyon anlatısı görsel biçimlidir ve birbirini takip eden görüntülerden meydana gelmektedir. Ellis, televizyon anlatısının niteliklerini ifade ederken görsellik haline vurgu yapmaktadır. Beraberinde televizyon anlatısı seyirciye seslenme halindedir ve direkt şekildedir (aktaran İnal, 1999, s. 260).

Mutlu'ya göre ise televizyon için tiyatro ve radyo gibi anlatılara yakın olma hali sağlasa da görselliği bakımında en fazla sinemaya benzer haldedir (Mutlu, 1991, s. 48). Her iki anlatı şekli de ses ve görüntü halini bir bütün yapmaktadır. Televizyon anlatı hali sinema gibi yoğun şekilde dikkatle takip hali istememektedir. Her bir parça kendi arasında tüm bir sahne oluşturur ve bir konuyu, psikolojisini ya da bir anlamı karşıya yansıtmaktadır. Sinema anlatısı bir konudan diğerine dahil olurken, televizyon anlatısı belli bir konunun fazlalaştırılmasından meydana gelmektedir (Ellis, 1998, s. 148-157).

Televizyonun en orijinal anlatı şekli ise seriyallerdir. Bu söz konusu formatın bir başlangıç ve sonu bulunmamaktadır uzadıkça uzatılabilmektedir. Seriyaller, televizyon için özel şekilde meydana getirilmiş, birkaç bölüm devam eden film ve romanlardan meydana gelmektedir (İnal, 2010, s. 40).

Televizyon anlatısının bölümlü yapısı üstünde odaklanan Ellis, özellikle dizi türlerine ve seriyaller üzerine yoğunlaşmıştır. Söz konusu anlatı şeklinde belli başlı olaylar her hafta karşımıza getirilmektedir. Her defasında bir olay meydana gelmektedir ve kişiler her hafta yeni bir olay ile karşı karşıya gelmektedir. Parçalardan meydana gelen seriler, bu parçaları birleştirmeli ve onlara bir anlatı halinden ötekisine devamlılık ve ilerleme meydana getirmelidir (Ellis, 1998, s. 146-147).

Çelenk'e göre de televizyon anlatı hali, karakteristik hale gelen dizi ve seriyallerde bulunduğu şekilde, temel bir problem odağında çelişkili bir durumu gidermek yerine bunu devamlı hale getirmektedir ve bu olay bölümler süresince sürmektedir (Çelenk, 2005, s. 73). Televizyon anlatı yapısına yardımcı olan en kapsamlı etkilerden biri ise devamlılıktır. Televizyon öteki kültürel oluşumlu ürünlerin her birini sözel, görsel gösterge ve grafik oluşumlu akışını hem beraber kapsamakta hem de görece şekilde orijinal hallerde tekrardan sunumunu sağlayabilmektedir. Televizyon programları, öteki kültür ürünlerine ve beraberinde kitle iletişim araçlarına kıyasla daha kapsamlı bir halk bünyesi odağından tüketimi sağlandığından etki sahibidir. O kadar yoğun şekilde tüketimi olmaktadır ki, sıradan olan televizyon

seyircisi gün geçtikçe çoğalan bir halde televizyon anlatısının anlatan şeklinde önemli bir bölümü halini almaktadır (Çelenk, 2005, s. 80).

Gerbner için bu düşünce televizyonu merkez almış bir öykü anlatma biçimi şeklinde yer almaktadır. Reklamları, dramaları, haber oluşumları ve diğer programları ile beraber her eve eş biçimli imaj ve ileti vermektedir. Bahsi geçen iletiler aracılığıyla televizyon gelecek zamanda seçimleri ve uygulamalar üstünde etki eden davranışları da çözümlenmektedir (aktaran Erdoğan ve Alemdar, 2010, s. 166). Televizyon aynı zamanda kültürel olarak tecrübelerin meydana geldiği bir alandır. Kültür toplumsal olarak eylemlerle, pratikliklerle meydana gelmektedir ve popüler oluşumlu medyanın kurgu boyutlu anlatıları ile varlık elde etmektedir. Arzu edilmeyen, hatırlatılmayan faktörler, kültürden destek alamaz gün geçtikçe yok olur. Televizyon bu açıdan mühim bir sorumluluk taşımaktadır (Türkoğlu, 2012, s. 96).

Televizyon, önemli bir sosyalleşme unsuru olmaktadır ve onu kontrol edenler ve iletenler belirli bir sosyal faaliyeti meydana getirmektedirler (Williams, 2003, s. 100). Televizyon bireyin bütün gününü ele geçirebilecek bir niteliğe sahiptir ve bunu görece yapılaşmış bir biçimde yerine getirmektedir. Günün belli vakitlerinde televizyon seyreden seyirci eskiden bildiği bir program türü ve anlatı ile karşı karşıya gelmektedir. Söz konusu yapı kaotik oluşumlu değildir, bilindik sesler ve kişiler televizyon ekranlarını günün her vakti tanınan programlarla donatmaktadır (Mutlu, 2005, s. 91).

Basit bir erişime sahip olan televizyon pasif bir medya oluşumu olmamaktadır. John Fiske *Televizyon Kültürü* isimli eserinde, televizyonun asla aktif olmayan ya da fikir gerektirmeden seyredilen bir mecra olmadığına vurgu yapmıştır. Televizyon seyircisi aktarılmak istenen mesajı farklılaştırmasa da çevreleri ile bölüşerek televizyon metinlerine değerler katan sosyal seyirciler olarak açıklanmıştır (aktaran Saktanber, 2010, s. 71).

Televizyon ev ve aile geleneğinin bir parçası şeklinde ele alınmaktadır (Mutlu, 1994, s. 104). Beraberinde televizyon, hem bir sanayi, hem teknolojik araç; hem kültür ve sanat meydana getirme, hem de eğlence odağıdır; politik ve toplumsal bir kurum şeklinde düşünülmektedir (Mutlu, 1991, s. 24).

3.5 Televizyon Dizilerinde Anlatı ve Çözümleme Biçimleri

Modern oluşumlu görsel kitle iletişim araçlarından etki altına alabildiği hedef kitle bünyesinde en mühimlerinden biri sayılan televizyonun kendine has anlatı niteliği söz konusudur. Televizyon bir öykü aktarabilme aracıdır. Walter Benjamin'e göre her çağın hayallere odaklı bir tarafı, çocuksu bir yönü bulunmaktadır. Kişiler sadece fiziksel bir dünyanın bir bölümü değil beraberinde sembolik bir dünyanın parçası ve meydana getiricisidir. Bahsi geçen sembolik dünya bünyesinde anlatı durumları ve öyküler metinlerarası şekilde hem ortak vakitli hem de art biçiminde farklı modern oluşumlu görsel iletişim vasıtaları bünyesinde tekrardan meydana getirilmektedirler. (Benjamin, 1995, s. 15)

Daha fazla kitlelere seslenmesi bakımından televizyonun yeri, hem modern çağın görsel geleneğini meydana getirmesi hem de kitle iletişim aracı sayılması sebebiyle diğerlerinden biraz daha farklıdır. Resim, heykel ya da fotoğraf sadece bir anı veya bir durumun anlatımını sağlar. Gerçek oluşumlu sanat eserinin anlatımının yapıldığı bir hikaye bulunmaktadır ama daha mühim olanı söz konusu sanat yapıtına fenomenolojik biçimde ne anlam verilebileceği durumudur. Bu kısım da televizyonu öteki görsel kültür meydana getiren faktörlerden ayırıştırabilmemiz için yeterli bir gerektir. Yani görsel ve işitsel vasıtalar genel olarak sosyal gerçeklik hali ve tarihimizden doyum sağlamayı başarsa da sonuç itibari ile yaşanılan anı resmeder şekildedir. Bu açıdan televizyonun öykü anlatma vasıtası haline gelmesine paralel şekilde bahsi geçen anlatı halinin anlayabileceğimiz biçimler, bir metin şeklinde işlenen televizyon dizileri açısından derinlerine inilmeye odaklanılmaktadır.

Görsel ve yazılı metinlerde anlam, anlatı ve mesaj biçimlerinin çözümlenmesi kısmında uygulanan en mühim biçimlerden birisi de göstergebilimi olarak geçmektedir. Bu söz konusu kavram anlam halinin metinlerde yani filmler, televizyon oluşumlu diziler ve diğer sanat dallarında ne şekilde ayarlandığını, ne şekilde faaliyet sağladığı ve bu kavramın ne anlama geldiği ile alakadar olmaktadır. İlk olarak göstergeyi denetleyen bilim dalı şeklinde veya göstergelerin neyi ifade ettiklerinin denetlenmesi şeklinde açıklanır. Göstergebiliminin içinde bulunduğumuz zamandaki faaliyet kısmı kendisini meydana getiren, bilim ve gösterge kavramlarının biçimlerinin ilerlemesine destek olan Rus Halkbilimci Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi / Morphology of the Folktale* isimli eseriyle tüm masal türü çözümlemelerinde geçerli görülebilecek 31 işlev ve beraberinde 7 adet faaliyet alanı elde eder. Bahsi geçen

faaliyet alanları “saldırgan oluşumlu birey, yardım edici, gönderici, kahraman, dizmece kahraman ve bağışçı halinde bulunur. Propp’un faaliyetleri sadece masal türü ve yazılı metni kapsamamaktadır; sinema, televizyon gibi bütün görsel ve işitsel oluşumlu metinlerde denk geliriz. Özellikle televizyon dizilerini bir metin şeklinde düşünürsek, dizi kapsamındaki karakterlerin yaşadıkları anlatı bünyesinden çözümlendiği zaman Propp meydana getirdiği işlevlere denk gelmek olasıdır. Kaplan ise televizyon dizisinden metinden duyulan haz öyküde nelerin geçtiğinden değil öykünün ne şekilde anlatıldığından ve ne şekilde yapılandırıldığından meydana gelmektedir demektir (Kaplan, 1993, s. 65).

3.5.1 Kişi Kullanımı (Karakter)

İçinde bulunduğumuz dönemde televizyonda aktarılan dizilere yöneldiğimizde Greimas’ın anlatı kahramanlarının hala geçerli olduğu görülmektedir. Dizi oluşumlarında da kesin şekilde başrol oyuncusu başkahraman olmakta, yardımcı oyuncular ve önemi olmayan figüranlar fark edilmektedir.

Greimas’a göre bir anlatı kahramanının nitelikleri: Bir söz konusu kahraman gerçek evrendeki bireylerin yazar bünyesinden belirlenmiş nitelikleriyle süslenir. Kahramana ilk olarak kendi nitelikleri ile özdeşleşen bir isim, yaş, fiziksel nitelikler ve ruhsal nitelikler verilir. Sonrasında dilsel açıdan nitelikler, toplum bünyesinde olan statüsü, ahlaki ve kültürel düşünceler de dâhil edilerek kahramana bir kişilik verilir. Bu niteliklerin birbiri ile bütün olması kahramanın doğru ve gerçek olmasının derinliğini yükseltir.

Bir kahramanı tanıtmak için sağlanan bilgi birikimi, direkt ve dolaylı şekilde açıklama şeklinde iki kısımda ele alınır: Direkt açıklama karakterin psikolojik veya dış nitelikleriyle betimleyici hale gelmesi durumudur. Dolaylı şekilde açıklama hali ise kahramanın bir tutumu, bir ifadeyi veya diğer kahramanlarla kıyaslanması şekli ile alakalı bilgi sağlanmasıdır. Seyircilerden bu söz konusu bilgileri yorumlamaları talep edilir. Kendisine aktarılan pek çok nitelikle, anlatı kısmında bir birey oluşumunda yükselme gösteren kahraman en mühim niteliği olayın meydana gelmesinde yarar sağlamasıdır. “Kahraman kişinin öykü bünyesinde aldığı roller onun fonksiyonlarını ifade eder.” (Kıran ve Kıran, 2013, s. 140-141)

Greimas’ın meydana getirdiği kahramana dair nitelikler televizyon dizilerinde bulunan karakterlerin yapılandırılmasında yardımcı olmaktadır. Aristoteles’ten günümüze gelinceye kadar karakter meydana getirilmesinde eş temel kısımların

uygulandığını görmek oldukça basittir. İçinde bulunduğumuz zamanda kitle iletişim vasıtalarının toplumu benzerleştirmesinden devamlı şekilde bahsedilmektedir. Benzerleştirme noktası yalnızca erkek veya kadın sıkıntısı şeklinde değil toplumu sınırlı hale getirme çoğunlukla yüzeysel olarak hatta doğru bulunmayan inanç halleri devamlı yapma neticelerini meydana getirir. Hakım olan güçlerin ilişkilerinin sorgu haline geçmeden onaylanması güvence altına alınıp sağlam hale getirilmesi için tek bir tür bireyden meydana gelen toplumlar lazımdır. ‘ Medya oluşumlu iktidar hali’ söz konusu sistemi ve yüzyılın en kuvvetli kollarından birisidir. Hakım olan sınıf üretim vasıtalarının kontrolündedir ve sistemin devamlılığı bu denetim ile olası bir durumdadır. Bu yüzden televizyonlarda meydana gelen dizi patlaması kısmında yapımcı kişilerin ilk olarak amaçladığı, yayından kaldırılması gerekmeyecek kada seyredilir nitelik göstermek ve sonrasında daha fazla kitleleri ekrana çekmektir (Özgüç, 2006, s. 41)

Toplumsal olarak cinsiyetin erkek sayıldığı medya halinde kadın bireylerin kendilerine özel bir anlamlandırma kuvveti veya yetkisinde bulunmadığı aşikardır. Dizilerde geçen kadın karakterler ve yıldız oluşumlu imgeleri, erkek seyircilerin kadın kişisini figürleştirmesine sebebiyet verir. İçinde bulunduğumuz zamanda televizyon dizilerinde erkek kişilerin derinlemesine kişilik niteliği göstermesi yerine başka faktörler getirilmiştir. Erkek bireye atfedilen değerler ile sistemin altında ezilip gitmemek basit bir durum değildir. Örnek vermek gerekirse gücü olmayan ezik halde aciz kadın karakterler seyirci de üzüntü duyma ve ilgi sağlarken, erkek bir karakterin her olayda güçlü şekilde davranması istenir. Seyirci güçsüz olan bir erkek kişiyi benimseme noktasında güçlük yaşar. Söz konusu yan karakterler ise Yeşilçam melodramlarında çoğunlukla kahraman kişiye hizmet sağlayan, iyi insan ve komik biçimde saf bireylerdir. Seyirciyi güldürmek için olağandışı şekiller içinde çaba gösteren kişiler meydana getirilir. Veysel Ataman Türk filmlerinde komediden ziyade sadece ‘komik olanın’ kendisinin bir teknik faktör şeklinde öne çıktığını ifade eder. ‘‘Komik karakter, çıkarılamaz bir kişilik özelliği sayılarak ‘iyi olanı’ her zaman barındırır ve bu niteliği ile çoğunlukla entrikaların birbirinden ayırdığı kişiler bünyesinde ‘arabuluculuk’ görevi üstlenir.’’ (Tunalı, 2006, s. 252).

Söz konusu karakterler toplum normlarını sorgulamayan ve güçleştirmeyen ahlaki normları barındırırlar. Bu şekilde seyirci dizi karakterlerini basit şekilde özümseyerek, hedef kitle iletişim vasıtaları sahipleri olanlar da kuvvetlerini iyi hale getirmektedirler. Kitle iletişim vasıtaları arasında metin oluşumları genel itibari ile

‘söz’ değil ‘görsel oluşumlu malzeme’ indirgenmesine sebebiyet verir. “Sanal evren karakterleri bir ölçü kısım olarak toplumun simgesidir, toplumun meydana gelme ve ilerleme kısmında tertip haline gelen sanal karakterler model olarak geçmektedir. Bu söz konusu kısır döngü bünyesinde seyircinin etki etmediği ve ‘seyirci’ sayıldığı unutulmaması gereken bir durumdur. Bourdieu’nin bütün medya oluşumlu programları için bahsettiği ‘amaçlanmış’ konunun asla yönünü şaşırmayacağıdır’ (Köse, 2004, s. 220) Tam olarak bu kısımda melodram karakterlerinin film ve dizi oluşumlarında denk geldikleri ‘kuşaklar çatışması hali’ örnek olarak verilebilir. Karakter kişiyi rahatsız eden ve anlatı halinin çatışma şeklinde meydana gelen faktör gerçek noktada değişim yaşamaz. Düzen eskisi gibi kalmaktadır ve çoğu zaman karakter kişi düzeninin başarı sahibi bir parçası şeklindedir. En sonunda ataerkil bir sistemin şart olduğu kanıtlanır hale gelir. Karakterler çatıştıkları sistemin onlar için em faydalısı olduğunu fark eder. “Ataerkil ağırlıklı kültürde kadının bir anlam oluşturucu değil, anlam taşıyıcısı statüsüne bağlı sayılan sesi olmayan imgesi üstünde erkek bireyin dil açısından komut vasıtası ile zorla aktardığı takıntı hali ve fantezi şeklini köküne kadar yapabileceği bir sistem ile çevrelemiş halde gösteren kısmına yönelir. Kadınların vücutlarının ve o bedene adanan özellikleri, Amerikalı-Avrupalı geleneğin kendine göre olması gereken ideal kadın imgelerine benzetildiği filmler, kadın bireyler gerçek kişiliklerini baskılar.”(Öğüt, 2006, s. 74) Söz konusu Yeşilçam melodramlarından sayılma televizyon dizilerinde meydana gelen sözde kuşak kavlarında karakterler ilerleme hali barındırmazlar. İlerleme yerine yanlışı“Ataerkil kültürde kadın anlam yapıcı değil, anlam taşıyıcısı konumuna bağımlı olan sessiz imgesi üzerine erkeğin, dilsel komut aracılığıyla zorla yüklediği fantezi ve takıntılarını sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenle kuşatılmış biçimde gösteren yerine geçer. İkna hali söz konusudur. Babanın sert otoritesinin annenin yanlış hallerinin sebebini, patron kişisinin yaptığı tehdit oluşumlarını fark ettikten sonra barışma yapmak ve topluca bu olayın üstüne yoğunlaşmak lazımdır. Kuşak kavgalarında ‘sert otoriter baba’ karakteri en fazla sevgi duyulandır.

3.5.2 Uzam Kullanımı (Mekan)

Dizilerde meydana gelen olaylar belli noktalarda ve mekânlarda oluşmak durumundadır. İyi biçimde kurgulanmış bir dizi filmde uygulanan her uzam, orada geçen faaliyeti veya ortamı destekler şekildedir. Uzam, dizilerin başarı elde etmesine yardım eden başlıca faktörlerdendir. Bir anlatıda, durum ve kahramanlar belli bir uzam

ve zaman bünyesinde oluşur. Bu söz konusu iki faktörün birbiri ile uyum içinde olması anlatının gerçeklik hissini kuvvetlendirmektedir. “Uzam anlatının her bir kısmında bulunan bazen bir kahramanın bile yerini alabilen mühim bir faktördür” (Kıran ve Kıran, 2003)

Dizilerde kapalı biçim ve açık biçim olmak üzere iki farklı uzam türü bulunmaktadır:

-*Açık uzam*, kahramanların özgürce hareket etmelerine imkân oluşturan park alanı, bahçe alanı, deniz çevresi gibi doğa ile bütünleşen yerlerdir. Son zamanlarda çekimi yapılan televizyon dizilerinin neredeyse tamamına açık uzam biçimi tercihlerinde, İstanbul Boğazının bulunduğu en az bir adet kesit eklenmektedir. Aynı manzaranın farklı vakitlerde ele alınması zamanı vurgulamak için yapılan bir uygulamadır. Neredeyse bütün dizilerin kendi İstanbul görüntüleri ve farklı boğaz manzaraları mevcuttur

-*Kapalı uzam biçimi*, karakterlerin içinde farklı nedenler ve hedefler için bulunduğu okul ortamı, ev ortamı, hastane ortamı gibi iç oluşumlu mekanlardır. Uzam anlatı hallerinde farklı sorumluluklar alabilir. İlk olarak konuların meydana geldiği bir dekor görevindedir. Anlatıcının ve kahramanların düşünceleri, psikolojileri ve kültürel nitelikleri, karakterleri uzama yöneltmektedir.

Konuların ilerleme gösterdiği, kahramanın yaşadığı evrimleri uzamda ele alınan farklılıklarla daha iyi şekilde idrak edebiliriz. Uzamlar, anlatıda bulunan bireyler için temsil ettiği değerlere göre temsilci bir görev üstlenebilir. Beraberinde anlatı halinde betimlemesi yapılan bir alan, sonrasında mekâna dâhil olacak olayların önceden haberini aktarabilir. Bu şekilde okurda bir gerilim hali veya beklenti oluşturarak anlatıma dinamiklik getirir (Kıran ve Kıran, 2003).

Televizyon dizilerinde uzam, en az oyuncu kadar mühim bir konumdadır. Çünkü söz konusu mimari oluşum ve bu oluşumların iç dekorları, içinde fikirleri, temsilcileri ve imgeleri bulundurur.

Karakterlerin karşılıklı olarak diyalogları, evrene bakış açıları uzamlarla meydana gelen uyumluluk desteğiyle ön plana gelir ve kuvvetlenir. Uzamlar, karakterlerin hayatlarında önemli bir role sahiptir. Evler yalnızca hayat sürmek ve barınma sağlamak için kullanılan alanlar değil, beraberinde anıların, hislerin, fikirlerin içine aktarıldığı ve kişinin hayatına direkt tesir eden yapı oluşumlarıdır. Geçmişte yayın akışına dâhil edilmiş olan “Baba Evi” bu cümleye en doğru örnek olacaktır. Dizi

içinde baba rolünü alan oyuncunun çocukluk hali, gençlik hali diğer bir ifade ile bütün ömrü bu söz konusu evde yaşanmıştır, o ev kişinin ruhunu temsil etmektedir.

3.5.3 Sürem (Zaman)

Film yapılarında öykü için genellikle şimdiki zaman kullanılmaktadır. Meydana getirilmek istenen zaman şekli gerçek hayattaki zaman ile örtüşme halindedir. Çoğunlukla öyküler geriye dönerek ve yavaş yavaş geçmiş zamandan içinde bulunduğumuz zamana yönelir. Geçmiş zamanda öykü geniş zaman kipi ile aktarılmaktadır (Gündeş, 2003, s. 23).

3.6 Türkiye’de Televizyon Dizilerinin Anlatı Yapısı

Oluşumları gereği hedef kitle iletişim araçları, haber ve bilgi verme noktasında yaygın bir şekilde uygulanan vasıtalar olma niteliği taşımaktadır. Televizyon ulaşımı noktasından hem ses olarak hem de görüntü olarak öteki kitle iletişim araçları bakımından daha yararlı bir statüde yer almaktadır. Televizyon anlatı halinden dolayı yeniden tekrar edilebilir durumdadır. Televizyon türünde hem kurgusal hem de kurgu sayılmayan anlatımlar ile seyirciye yeni bir evren oluşturarak beraberinde yeni bir doğruluk da sağlanmaktadır (Gürer, 2016, s. 69).

Televizyon program seçenekleri bünyesinde diziler mühim bir yer almaktadır. Bu söz konusu türün isimlendirilmesinde dizi, opera, pembe dizi, seriyal gibi farklı terimler uygulanmıştır. Türk Dil Kurumu internet sözlüğü geçmişinde “Bölümler olarak yayına verilen ve çoğunlukla aralarında bir bütünlük bulunan dizi, film ve televizyon dizisi” olarak açıklanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2019). Değişik terimlerle açıklanan bu söz konusu terim ince ayırım farkları ile birlikte çoğunlukla televizyonda sunulan eş payda halleri ve değişik konuların kompozisinden meydana gelen dramatik anlatıların tamamını açıklamaktadır (Mutlu, 1999, s. 197).

Binark, soap operaları şu şekilde açıklamıştır: Soap opera türü televizyonda gündüz kuşağında kadın seyircilere has olarak sunulan, sonu bir türlü meydana gelmeyen ve oluşan her bölümü öykünün en can alıcı kısmında sonlanan farklı yan durumlarla süslenen bölümler bünyesinde küçük dramatik top noktalarının ilerletildiği ve haftanın beş günü seyirciye sunulan bir televizyon programı olarak geçmektedir (Binark, 1994-1995, s. 44).

Seriyal için ise; açıklaması gereği sonu bulunmamaktadır. Senelerce sürebilir. Seriyali meydana getiren tek tek bölümlerde kesinti olmadan bir öykü aktarılır ve söz konusu her bölüm bu öykünün dinamiği en yüksek kısmında sonlanır. Bu şekilde seriyalin öyküsü her bir bölüm için en dinamik, en meraklandırıcı kısmı barındırma halindedir.

Dizi oluşumlarının bir başka mühim niteliği ise periyodik şekilde sunulması ile meydana gelen tekrar halidir. İddia edilen şey, tekrar haline girme biçiminde verilmek istenen mesajların tesirinin yüksek seviyede olması ya da meydana gelmiş şekilde algılanmasını sağlamasıdır (Bon, 1997, s. 113). Dizilerde tekrar aracılığı ile seyircilerin düşünceleri yön değiştirerek belli bir noktaya getirilebilmektedir. Bu şekilde algı üstünde tekrar, seçici bir oluşum halindedir. Tekrar ve merakın birleşmesi ile seyirci için bağımlılık meydana getirici bir niteliğin meydana gelmesine imkân sağlanmaktadır (Giddens, 2012, s. 399).

Seriyailler ve diziler bünyesinde olan ayırım şöyle ifade edilmektedir: ‘ Dizi, eş ana karakterler, kimi zaman devamlı bir mekân eş paydasına giren ancak birbirinden ayrı olay dizilerinden meydana gelen dramatik anlatı halinin tümünü oluşturmaktadır. Söz konusu tümü oluşturan bölümlerin her bir tanesi küçük bir televizyon oyunu veya filmi olarak geçmektedir ve kendi aralarında noksan olmadan bütünlük meydana getirirler. Bir bölüm bittiğinde, söz konusu bölümün olay halini harekete geçiren problemler giderilmiş, devamında gelecek bölüme aktarılacak hiçbir sıkıntı bulunmamıştır. Bu şekilde her yeni bir bölüm başka bir sıkıntı ile bambaşka başlangıç hali sağlayabilir. Seriyal için ise; açıklaması gereği bitimi bulunmamaktadır. Senelerce sürebilir. Seriyali meydana getiren tek tek bölümlerde kesinti olmadan bir öykü aktarılır ve söz konusu her bölüm bu öykünün en dinamiği fazla kısmında sonlanır. Bu şekilde seriyalin öyküsü her bir bölüm için en dinamik, en meraklandırıcı kısmı barındırmak halindedir”.

Televizyonun iletişim evresi ile alıcısı sayılan hedef kesimin gereksinim ve talepleri bünyesinde oluşturulması gereken yayın hizmetleri olmak zorundadır.

Televizyonun söz konusu hizmete ilişkin görevleri altta geçmektedir.

1. Haber vermeyi sağlama, aydınlatma hali
2. Eğitime durumu, kültürleştirme hali
3. Eğlendirme durumu, dinlendirme hali
4. Mal ve hizmetlerin reklamının yapılması
5. Etkileme hali, inandırma ve harekete geçirme hali

Bu açıdan televizyonu ve söz konusu hizmetlerinin tamamının televizyon dizilerinde olduğu ifade edilmektedir. Televizyon dizileri, hedef kesimin talep ve isteklerini giderme kısmında pozitif veya negatif nitelikler barındırmakla beraber kendine has bir anlatı şekli ile kendisini belli etmektedirler (Aziz, 2013, s. 89-90).

Devletimizde yaygın olan televizyon kanallarında 2000 senesinden başlayarak ana yayın kuşağında genellikle yerli oluşumlu diziler bulunmaktadır (Dağtaş, 2008, s. 170).

Çelenk, en başta yerli olan televizyon dizilerinde ele alınan hikâyelerde odak noktası hayat şekilleri ve toplumsal ilişki ağları açısından alt üst sınıflandırmasını şu şekilde ele almıştır: (Çelenk, 2005, s. 126)

1. Alt sınıf-orta sınıf ya da orta sınıfta bulunan aileler ve yakın akrabaların apartman ya da mahalle topluluklarının dayanışmacı hali, cemaat içi etkileşimleri (Şehnaz Tango, Süper Baba, Bizimkiler, Mahallenin Muhtarları vb.)

2. Gelir seviyeleri açısından üst sınıfta olan insanların para, ünlülük, tutku, aşk, holding bağlantıları etrafında oluşan çatışmacı durumları (Gözlerinde Son Gece, İlişkiler, Kara Melek, Gizli Aşk vb.). (Çelenk, 2005, s. 306)

Oluşturduğu bu tematik sınıflandırmayı kısa sürede yeterli görmeyen Çelenk (2005), Timisi ile beraber 2000 senesinde oluşturdukları yeni sınıflandırma alttadır:

1. Aile dizileri türü: Belli bir aile odak noktası tutularak, akraba durumları, aile fertleri ve bu kişilerin sosyal çevreleri ile meydana gelen çatışma durumları ve etkileşimleri sınırlarında geçen dizi türleridir.

2. Cemaat dizileri türü: şehirlerin apartman ve mahalle gibi hayat çevreleri, cemaat bağlantılarını kapsayan dizi türü.

3. Şarkıcı-sanatçı dizileri türü: Ünlü olan bir şarkıcı veya sanatçının ana karakter şeklinde odak tutulduğu ve genellikle onun hayat öyküsünden veya ünlü bir şarkı sözlerinden yola çıkarak yapılan dizi türüdür.

4. Çalışma hayatını ve iş ilişkilerini odak tutan diziler türü: Çoğunlukla hukuk dalı mensubu, polis veya medya mensubu olan eğitim sahibi, orta veya üst-orta sınıfta bulunan bireylerin belli bir ‘suç’ durumunu açığa çıkartmak için oluşturdukları çaba hali ve bu çaba çerçevesinde yaşadıkları tehlikeler ve iş ortamında olan başka kişiler ile etkileşimlerini aktaran dizi türüdür.

5. Zengin bireylerin hayatlarının anlatıldığı diziler türü: Üst sınıf veya üst-orta sınıftan olan kişilerin iktidar savaşı, aşk tutkusunu, para durumu sınırlarında ilişkilerini aktaran dizi türüdür (Çelenk, 2005, s. 307).

Banu Dağtaş ise televizyonların esas yayın kuşağında bulunan dizilerin egemen anlatı hallerini altta açıklamaktadır:

1. Mahallelik kavramı veya kapsamlı bir kalabalık aile dayanışması davranışına bağlı cemaatçilik anlatısı
 - a. İstanbul kökenli olağan cemaatçi anlatıya ağırlık veren diziler
 - b. Kırsal açıdan / taşra kökeni odaklı/ Anadolu şehrinin kırsalı kökenli cemaatçi anlatısını barındıran diziler
2. Zenginlik ve yoksunluk sınıf karmaşası ve kaynaşarak beraber yaşam sürdürdüğü anlatısını barındıran diziler
 - a. İstanbul kökeni odaklı diziler
 - b. Kırsal kökenli/ taşra odaklı/ Anadolu şehrinin kırsalı kökeni ağır basan diziler
3. Pahalı ve lüks hayat şeklini aktaran diziler
4. “Vatanı için her şeyi yapacak ve yasadışı yol izleyen delikanlı” karakterinin normalleştirildiği anlatı halini barındıran diziler (Dağtaş, 2008, s. 172-173).

3.7 Anlatı Yorgunluğu Kavramı ve Yerli Televizyon Dizilerinde Anlatı Yorgunluğuna Sebep Olan Unsurlar

Bir hikayenin oluşmasını sağlayan olay ve durumların belli bir kural ve bütünlük çerçevesinde aktarılması ile ortaya çıkan anlatı, temelinde mekan, zaman, karakter ve olay örgüsü gibi unsurları barındırmaktadır. Bir anlatıda, anlatının temelini oluşturan bu kavramlar sıklıkla aynı şekilde kullanıldığında anlatıyı tekdüzeleştirmekte dolayısıyla anlatı yorgunluğuna neden olmaktadır.

Son dönem yerli televizyon dizilerine baktığımız zaman anlatı yorgunluğuna sebep olan unsurlara çok sık rastlanmaktadır. Prime time yayın kuşağında yayınlanan pek çok dizide aynı tip karakter ve mekanların kullanıldığı görülmektedir.

Son dönem yerli televizyon dizilerinde sıklıkla karizmatik ve yakışıklı başrol erkek karakterler görmekteyiz. Giyimine özen gösteren ve kendilerine güveni tam olan bu erkek karakterler, kendi alanlarında çok yetenekli birer iş insanlarıdır. Soyadlarının ismini taşıyan holdinglere yöneticilik yapmakta, herkes tarafından bilinen ve tanınan ünlü simalar olmaktadır. İş hayatlarındaki başarı, sosyal hayatlarında da devam etmekte herkes tarafından sevilme ve arzulanmaktadır. Aile hayatında ise tüm aile bireylerine karşı sözü en çok geçen karakterlerdir.

Son dönem yerli televizyon dizilerinde güçlü erkek karakterlerin aksine, kendi ayakları üzerinde duramayan kadın karakterlere oldukça sık rastlamaktayız. Bu kadınlar, vakitlerinin çoğunu konaklarında geçirmekte, geçimini ailelerindeki erkekler sayesinde sağlamaktadır. En büyük gayeleri, konağın hanımı olarak konak içinde hakimiyet kurmak olan bu kadın karakterlerin yine büyük çoğunluğu maddi gelirleri olmamasına karşın sürekli şık giysiler giymekte, pahalı takılar takmakta, lüks tüketimlerini sürdürerek dış görünüşlerine çok önem vermektedir. Konağın dışında yaşayan kadın karakterler ise mutluluğun yalnızca zenginlik ile sağlanabileceğine inanmaktadır. Zenginliğin, gücün ve başarının okuyup çalışarak elde edilemeyeceğine inanan bu kadın karakterler, zengin bir erkek ile evlendiklerinde tüm bunlara sahip olacaklarını düşünmektedir. Dizilerde azınlık sayıda olan çalışan kadın karakterler ise eğitim ve beceri istemeyen gündelik işlerde çalışmaktadır. Bu kadın karakterlerin çoğu ise, zengin bir erkek ile evlenip konağa yerleştikten sonra çalışmayı bırakmaktadır.

Son dönem yerli dizilerimizde oldukça sık görünen bir diğer karakter ise baskın ve kötü akraba karakterleridir. Bu karakterler karşımıza çoğunlukla kayınvalide ve yenge rolünde çıkmaktadır. Kötü kayınvalide rolündeki karakterler, konağın hanımı olarak bilinmekte ve konaktaki idareyi sağlamaktadırlar. Baskın ve otoriter bir yapıya sahip bu kayınvalideler, konağın kurallarına ve soyadlarının şerefine çok önem vermektedirler. Konak içinde türlü entrikalar çevirmekte, sahip oldukları erkek çocuklarının soyadlarına layık bir kadın ile evlenmesi konusunda ısrarcı olmaktadır. Kötü yenge rolündeki karakterler ise, baskın, paragöz, kıskanç, riyakar ve içten pazarlıkçı olma özellikleri ile karşımıza çıkmakta, yeğenlerinin hayatlarını zorlaştırmaktadırlar.

Son dönem yerli televizyon dizilerimizde en çok rastlanan unsurlardan biri de soyadlarıyla ünlü varlıklı ailelerdir. Soyadlarını ayrıcalık olarak gören ve güç imgesi olarak kullanmakta olan bu ailelerin bireyleri, soyadlarının getirdiği bir sorumluluk bilinciyle hareket etmekte soyadlarına yakışmayacak bir hareket yapmaları dahilinde ailelerinin soyadına zarar verdiklerine inanmaktadır. Bu aileler oldukça tanınan ve saygı duyulan ailelerdir. Yaptıkları iyi ve kötü her hareket haberlere ve magazin programlarına konu olmaktadır.

Yerli dizilerimizi, anlatının önemli bir unsuru olan mekan kapsamında gözlemlediğimizde konak ve holdingin sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz. Başrol olan zengin güçlü erkek karakterler, geleneksel aile yapısına uygun şekilde tüm aile

bireyleri ile birlikte büyük konaklarının çatısı altında yaşamaktadırlar. Bu konaklarda ailelere hizmet eden hizmetçiler, şoförler ve güvenlikler bulunmaktadır. Konakta yaşayan tüm aile bireyleri konak içerisinde oldukça şık dolaşmakta, yaşadıkları konağın kural ve düzenine uymaktadırlar.

Dizilerimizde kadın karakterlerin çoğu vakitlerini konaklarında geçirirken, erkek karakterlerimiz vakitlerini yöneticilik yaptıkları holdinglerinde geçirmektedir. Büyük ve şık tasarlanmış ofislerinde kendilerine danışan çalışanlarına direktifler vermekte, düzenlenen toplantılarda büyük toplantı masalarının başında oturarak çalışanlarını dinlemektedirler.

BÖLÜM 4

4. ANALİZ VE BULGULAR

4.1 Yöntem

Bu çalışmada 2016 yılından itibaren her yılın en çok izlenme oranına sahip olan televizyon dizileri örneklem olarak seçilmiştir. Bu diziler, reytingfaresi.com web sitesinden taratılarak bulunmuştur. Her yılın sezon başından ve sezon sonundan birer hafta ele alınarak, bu iki haftada da en çok izleme oranına sahip olan dizi o yılın en çok izleme oranına sahip olan dizisi olarak belirlenmiştir. Örneklem olarak seçilen dizilerin 2016 yılından itibaren başlamasının sebebi ise o yıldan öncesine dair kaynak niteliğinde bir veriye ulaşılamamış olmasıdır. Bu konuda TUIK yetkilileri ile iletişime geçilmiştir fakat kendilerinden kaynak niteliğinde bir veri alınamamıştır.

Örneklem olarak seçilen *Kardeşlerim*, *Üç Kız Kardeş*, *Hercai*, *Sefirin Kızı*, *Yasak Elma*, *İstanbul Gelin*, *O Hayat Benim* dizileri, bu çalışmanın temelini oluşturan Chatman'ın *Öykü ve Söylem Filmede ve Kurmacada Anlatı Yapısı* adlı kitabında bahsettiği anlatı kuramının öğelerini gösteren anlatı diyagramından faydalanılarak yapısalcı analiz yöntemi ile incelenecektir.

Yapısalcı kurama göre her anlatı öykü ve söylem olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Öykü; olayları (eylem ve olan bitenler) ve varlıkları (karakter, zaman/uzam) içermektedir. Söylem ise içeriğin aktarılış biçimini belirtmektedir. Başka bir deyişle bir anlatıda “Ne?” sorusuna öykü cevap verirken, “Nasıl?” sorusuna söylem cevap vermektedir. (Chatman, s. 2008, s. 17)

İki bölümden oluşan olaylar kavramı; hareketler ve olan bitenler olarak karşımıza çıkmaktadır. İki kavramda da var olan durumdaki değişimler söz konusudur. Eylem, eylemi gerçekleştiren kişinin oluşturduğu bir değişimdir ve bu değişim eylemi gerçekleştireni etkileyebildiği gibi bu eyleme karışan kimseleri de etkileyebilmektedir. Anlatıda var olan bu eylem, olay örgüsünde bir öneme sahip olduğu takdirde eylemi

gerçekleştiren ve eyleme uğrayan kişi anlatıda bir özne eş deyişle karaktere dönüşmektedir.

Olan bitenler ise karakterin ya da üzerine yoğunlaşmış başka bir varlığın anlatsal nesneye dönüştüğü bir eylem halini gerektirmektedir. Eş deyişle yüzeysel bir öykü düzleminde birtakım eylemin öznesi durumunda olan karakter, derinlikli bir öykü düzleminde anlatının nesnesine dönüşebilmektedir. Dolayısıyla eylemi gerçekleştiren değil eyleme maruz kalan olarak konumlandırılmaktadır.

Chatman'ın anlatı diyagramında varlıklar, karakter zaman ve uzamı içinde barındırmaktadır. Chatman, "Karakter" bileşenini açıklarken Edward Morgan Forster'in Roman Sanat'ı eserindeki şahıs tasvirinden yararlanmaktadır. Forster bir kurgudaki karakterleri "düz (flat)" ve "yuvarlak (round)" kimseler olarak iki temel gruba ayırmaktadır (Forster, 2016, sf. 107). Bu tasvire göre düz karakterler genel olarak kendilerinden beklenen eylemleri gerçekleştirmekte ve sahip oldukları bireysel özelliklerin dışına çıkmamaktadırlar. Yuvarlak karakterler ise düz karakterlerin aksine kendi içinde zıtlığa sahip olan birtakım karakteristik nitelikleri vardır ve meydana getirdikleri eylemler okuyucuyu/izleyiciyi şaşırtma potansiyeli barındırmaktadır (Taner, 1999, sf. 81).

Chatman, şaşırtma potansiyeli barındıran eş deyişle yuvarlak karakterleri açık uçlu olarak da nitelendirilebileceklerini belirtmektedir. Yuvarlak karakterlerin açık yapılar olarak işlenmesinin nedeni ise; bu karakterlerin, birçok karakteristik özelliğe sahip olma potansiyelinin yarattığı ayırım ve tutarsızlığın onların kelimelerle ifade edilmesini zorlaştırmasıdır. Düz ve yuvarlak karakterlerin kullanımı anlatının janrı ile ilgili de bilgi vermektedir. Düz karakterler sıklıkla klasik anlatıda kullanılırken yuvarlak karakterlerle daha çok modernist/postmodernist anlatılarda karşılaşmaktadır.

Chatman'a göre zaman, öykü zamanı ve söylem zaman olarak ikiye ayrılmaktadır. Öykü zamanı, anlatıda gerçekleşen olayların süresini bildirirken, söylem zamanı anlatım sürecinin gerçekleşmesi boyunca geçen zamandır. Chatman, zamanda olduğu gibi uzamı da içerik ve biçim yönünden ikiye ayırmaktadır. Anlatıda meydana gelen olaylar öykü zamanının bir içeriği olduğu gibi anlatıdaki varlıklar da öykü uzamının bir içeriğidir. (Chatman, s. 2008, s. 89)

Chatman'a göre karakter, zaman ve uzam bir anlatıda öyküyü ve içeriğin biçimini oluşturan temel varlıklardır. Bu bağlamda, seçilen örneklemeler üzerinde öyküyü oluşturan varlıklar (karakter, zaman, uzam), yapısal analiz yönteminden

yararlanılarak irdelenecektir. Örnekleme olarak seçilen dizilerin ilk beş bölümü ele alındığı için uzam kavramı için yeterli veriye ulaşılamadığı düşünülmektedir. Bu sebeple dizilerin yapısal analizinin karakter ve mekan üzerinden yapılması uygun görülmüştür.

4.2 Kardeşlerim Dizisi

Dört kardeş olan Kadir, Ömer, Asiye ve Emel, anneleri Hatice ve babaları Veli ile mutlu ve huzurlu bir hayat sürmektedirler. Maddi durumları kötü olsa da sevgi dolu bir aile hayatları vardır. Evin annesi Hatice zengin bir ailenin evinde hizmetçilik yapmaktadır. Babası ise aynı zengin ailenin inşaatında işçi olarak çalışmaktadır. Hatice, evin hanımı Nebahat'ın isteği üzerine yazlık evi temizlemeye gittiğinde Nebahat'ın kocası Akif'i başka bir kadınla yakalar. Hatice durumu görür görmez kaçmak ister fakat Akif peşine takılır. Arabasına bindirip gördüklerini kimseye anlatmaması için onu ikna eder. Ancak yolda talihsiz bir kaza geçirmelerinin ardından Hatice hayatını kaybeder. Hatice'nin durumunu öğrenen eşi Veli, Akif'e hesap sormak için karşısına dikilir. Aralarında çıkan arbede sonucunda Veli inşaatından düşerek oracıkta hayatını kaybeder. Annesini ve babasını aynı gün kaybeden dört kardeşi artık zor bir hayat beklemektedir.

4.2.1 Karakterler

Akif, 40'lı yaşlarında bakımlı, dış görünüşüne ve giyimine önem veren bir insandır. İnşaat işleriyle ilgilenen Atakul Grup isimli holdingin sahibidir. Maddi durumu oldukça iyi olmasına rağmen son derece cimri ve bencildir. Vicdan ve merhamet yoksunu olmasının yanında bir o kadar da ağzı laf yapan, kime nasıl konuşması gerektiğini bilen ve kendini sevdirebilen bir adamdır. Güzel bir eş ve iki çocuk sahibidir. Ailesinde ve çevresinde sözü geçen bir karakterdir.

Akif'in eşi Nebahat 40 yaşında alımlı bir kadındır. Kurduğu mutlu aile tablosu tehlikeye girdiğinde gözü kimseyi görmeyen ailesi için her şeyi göze alabilecek bir kadındır. Eşinin kazandığı para ile kendi lüks tüketimini gerçekleştiren Nebahat, herhangi bir işte çalışmamaktadır. Vaktinin çoğunu lüks konaklarında geçirmektedir.

Akif'in ortağı Kenan'ın eşi Suzan, 30'lu yaşlarında oldukça çekici ve hoş bir kadındır. Merhametli ve hoşgörülü bir kadın olmasına karşın eşinden beklediği sevgi

ve şefkati görememektedir. Suzan da yakın arkadaşı Nebahat gibi çalışmamaktadır. Bu yüzden o da lüks tüketimini eşi sayesinde yapabilmektedir.

Çocukların yengesi Şengül, uyanık ve paragöz bir insan olmasına karşın herhangi bir mesleğe sahip değildir. Maddi durumları iyi olmamasına rağmen çalışmak yerine eşinin kazandığı az miktar para ile geçimlerini sağlamaktadırlar.

Şengül'ün kızı Aybike henüz 17 yaşında olmasına rağmen, zengin bir hayat yaşamak istemektedir ve bunu okuyup çalışarak değil de zengin bir eş bularak yapabileceğine inanmaktadır.

Kimsesiz kalan dört kardeşin yengesi olan Şengül son derece açık gözlü, paraya çok fazla değer veren, kendince kurnazlık peşinde olan bir kadındır. Evsiz kalan yeğenlerini eve getiren kocasına tavır alarak onları evin yanındaki kümeste kalmaya mecbur bırakır. Yeğenlerine belli bir mesafeden sahip çıkarken bir yandan da onlara kötü davranır. Yeğenlerinin mağduriyetini kullanarak onların bu duruma düşmesine sebep olanlardan sonuna kadar faydalanmaya çalışır. Kötü olmasının yanı sıra son derece baskın bir karaktere sahip olan Şengül, eşi Orhan ve çocuklarına kolaylıkla söz geçirebilmektedir. Eşi Orhan yeğenlerine iyi bir hayat sunmak istese de eşinin baskınlığı onu alıkoymaktadır.

Atakul Grup'un sahibi Akif'in mutlu bir aile hayatı vardır ve eşiyle genç yaşta aşk evliliği yaparak evlenmiştir. Akif, eşine son derece ilgili ve şefkatli bir eş olsa da iş ortağının eşi ile düzenli bir birliktelik yürütmektedir. Aynı zamanda Akif'in eşi Nebahat ile Akif'in sevgilisi Suzan çok yakın arkadaşlardır.

Atakul, dizide oldukça bilinen ve saygı duyulan bir soy isimdir. Akif karakterimiz kendini çaresiz hissettiğinde dahi soy ismini kendine söyleyerek motivasyon sağlamaktadır.

4.2.2 Mekan

Akif Atakul, eşi ve çocuklarıyla birlikte lüks konaklarında yaşamaktadır. Akif'in ortağı Kenan da tıpkı Akif gibi ailesiyle birlikte konakta oturmaktadır. Her iki ailenin de özel hizmetçileri ve şoförleri vardır. Lüks arabalara binip, pahalı giysiler giymektedirler.

Akif zamanının çoğunu sahibi ve kurucu ortağı olduğu Atakul Grup isimli holdinglerinin ofisinde geçirmektedir. Tüm çalışanlar Akif ve ortağına son derece saygı duymaktadır.

4.3 Üç Kız Kardeş Dizisi

Türkan, Derya ve Dönüş, annesi Nesrin ve babası Sadık ile Ayvalık'taki eski ama sıcak evlerinde mutlu ve huzurlu bir aile hayatı sürmektedirler. Türkan güzelliği ile dillere destan, ailenin en büyük kızıdır.

Korhan ailesi Ayvalık'ta tanınan oldukça zengin ve saygın bir ailedir. Bu ailenin annesi Rüçhan, tüm Ayvalık'ta kendini güzelliğiyle kanıtlamış olan Türkan'ı oğluna layık görerek onu gelini yapmak istemektedir. Rüçhan son derece baskın ve istediğini elde etmeyi bilen bir kadındır. Oğlunun rızası olmasa da bu evliliği bir şekilde gerçekleştirmeyi başarır. Kısa bir süre sonra Türkan ve Rüçhan'ın oğlu Somer dünya evine girerler. Evlendiği günün akşamında sahte bir evliliğe imza attığını öğrenen Türkan'ı çok zor günler beklemektedir.

4.3.1 Karakter

Özer, aile, eş, sadakat gibi değerlerden uzak, kendi istekleri doğrultusunda yaşamak isteyen bir adamdır. Ne sadık bir eş ne de sevgi dolu bir babadır. Eşi Rüçhan'ı defalarca kez aldatmış, karısını ve oğlunu pek fazla önemsememektedir.

Özer ve Rüçhan'ın tek oğlu olan Somer, yurt dışında eğitimini tamamlayıp Ayvalık'a dönmüştür. Annesinin ona uygun gördüğü eş ile evlenmeyi annesinin tehditleri üzerine kabul etse de yurt dışındayken tanıştığı Mine ile ilişkisini devam ettirmiştir.

Türkan henüz 20'lerinin başlarında son derece güzel ve narin bir genç kadındır. Türkan güzelliğinin dışında hiçbir meziyeti olmadığını düşünen bir karakterdir. Bu yüzden eğitimine de devam etmemiştir. Ailenin en büyük kız çocuğu olarak tüm zamanını evde annesine yardım ederek geçirmektedir. Ailesi, Türkan'a her zaman özel ilgi göstermiş, onun kırılgan ve korunmaya muhtaç olduğunu düşünmüşlerdir. Bu yüzden Türkan, hayatındaki hiçbir şeyi seçme hakkına sahip olmamıştır. Her zaman kendisine uygun görüleni yaşamak durumunda kalmıştır. Bu sebeple Türkan, hiç tanımadığı bir adamla evlendirilirken ailesinin kararına boyun eğmiş, yaşayacağı tüm kötü olaylara razı olmuştur. Somer'in kendisinden ayrılmak istediğini annesine söylediğinde ise babasının yüzünü kara çıkarmamak adına kocasına katlanması ve kendisini zamanla sevdirmesi öğütlenmiştir.

Somer'in annesi Rüçhan, son derece acımasız ve ailesinin saygınlığı için her türlü kötülüğü yapmaya açık bir kadındır. Eşinin kendisine ihanetlerine gözlerini

kapayan Rüçhan'ın tek gayesi oğunun güzel bir aileye sahip olmasıdır. Rüçhan herhangi bir mesleğe sahip değildir. Yaşadıkları lüks hayatı, eşinin zenginliğe borçludur.

Rüçhan 50'li yaşlarda bakımlı ve sert görünümlü bir kadındır. Ev içindeki baskınlığı son derece hissedilmektedir. Oğlu ve kocasını kendi istediği hayatları yaşamaları konusunda baskılamaktadır. Evde sözü geçen tek insan kendisidir. Oğluna son derece düşkün olan Rüçhan, kendisinin oğlu için planladığı hayat dışında başka bir hayat yaşamasına müsaade etmemektedir. Bu sebeple oğlunu Türkan ile evlendirmiştir. Oğlu, Türkan ile evlenmesine rağmen yasak aşkı ile ilişkisini devam ettirince gelini Türkan'ı bundan sorumlu tutmuştur. Türkan'a hem psikolojik hem fiziksel şiddet uygulamaktan geri durmayan Rüçhan, aynı zamanda Türkan'a kadınlığını kullanması konusunda oğ tler vermektedir.

Somer ve Mine İngiltere'de tanışmış ve birbirlerine aşık olmuşlardır. Somer annesinin baskılarıyla Türkan ile evlenmiş olsa da Mine ile olan ilişkisini devam ettirmiştir. Evli bir kadın olan Mine, Somer'den hamile kalmıştır. Rüçhan, her ne kadar Somer ile Mine'yi ayırmak için elinden geleni yapsa da Mine Somer'den vazgeçmemektedir.

Rüçhan da tıpkı Türkan gibi ailesinin uygun gördüğü biriyle evlendirilmiş ve  zer tarafından hiçbir zaman sevilmemiştir. Özer Rüçhan'ı defalarca kez aldatsa da Rüçhan ailesinin yüzünü kara çıkartmamak için bu duruma göz yummayı tercih etmiştir.

Korhan soy ismi Ayvalık'ta oldukça tanınmaktadır. Kendileri Ayvalık'ın en zengin ailesi olarak geçmektedir. Dizide Korhan soyadı sıklıkla g   imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.3.2 Mekan

Korhan ailesi, lüks konaklarında kendilerine hizmet eden hizmetçileri ve şoförleri ile birlikte yaşamaktadırlar. Konaklarında lüks araçları bulunmaktadır.

Korhan ailesinin Ayvalık'ta sahip oldukları birçok fabrika bulunmaktadır. Özer vaktinin çoğunu ofisinde geçirmektedir.

4.4 Hercai Dizisi

Şadoğlu ve Aslanbey yıllar önce işlenen bir cinayetten dolayı birbirine düşman olmuş iki aşiret ailedir. 27 yıl boyunca intikam ateşini içerisinde tutan Aslanbey ailesinin büyük annesi ve hanım ağası olarak anılan Azize, torunu Miran'ı bu intikamı alması için yetiştirmiştir. Azize, oğlu ve gelinini Şadoğlu ailesi Hazar'ın öldürdüğüne inanmaktadır. Bu yüzden iki aşamalı bir plan yapmışlardır. Bu plana göre Miran önce Şadoğluların güvenini kazanacak, onlarla iş ortaklığı yaparak bu iş için onlara yüklü miktar kredi çeiktirecektir. Sonrasında Şadoğlu ailesini yüz üstü bırakarak maddi olarak onları iflasın eşiğine getirecektir. Planın ikinci aşaması ise Şadoğlu ismine leke sürmektir. Miran, bu plan doğrultusunda Hazar'ın kızı Reyryan ile sahte bir nikah düzenleyerek evlenecek ardından evlendiği günün sabahında Reyryan'ı yüz üstü bırakıp gidecektir. Plan gerçekleşmiş, intikam alınmıştır fakat Miran'ın Reyryan'a aşık olması tahmin edilemeyecek olaylara vesile olacaktır.

4.4.1 Karakter

Şadoğlu ailesinin en büyüğü ve vazgeçilmez lideri olan Nasuh Ağa'nın her sözü konaktaki diğer herkes için bir emir olarak görülmektedir. İstekleri, verdiği kararlar ve söyledikleri hiçbir zaman sorgulanmaz, karşı çıkılmazdır.

Aslanbey ailesinin torunu Miran, ailesinin soyunu devam ettirebilecek tek kişidir. Bu yüzden verdiği kararlar tıpkı Nasuh Ağa'da olduğu gibi sorgulanmadan yerine getirilmektedir. Ailenin en büyüğü, Hanım Ağa Azize dahi torununun verdiği kararlara karşı gelmemektedir. Güçlü, kararlı ve zeki bir adam olan Miran, babaannesi tarafından intikam masallarıyla büyütülmüştür.

Reyryan, Hazar ve Zehra Şadoğlu'nun büyük kızıdır. Saf ve temiz bir genç kadındır. Ailesi ve çevresine sevgiyle bağlı olan Reyryan, ailesinden gördüğü sevgiyi dedesi Nasuh Şadoğlu'ndan asla görememektedir. Okuyup doktor olma hayallerini, dedesine anlattığı gün yediği sert tokattan sonra unutmaya çalışmış, bu hayallerinden insanlara bahsetmeye utanır hale gelmiştir.

Zehra, Reyryan'ın annesidir. Ailesine büyük bir sevgi ve şefkatle bağlıdır. Yumuşak başlı bir insan olsa da evlatları söz konusu olduğunda onları korumak için her şeyi yapabilmektedir. Kendisini kızlarının ve eşinin mutluluğuna adanmış Zehra, konaktan dışarı pek çıkmayan, herhangi bir meslek sahibi olmayan bir kadındır.

Yaren, Reyyan'ın amcasının kızıdır. Sade güzelliği ve güler yüzü ile dikkat çekse de içten pazarlıklı ve son derece sinsi bir genç kadındır. Kötü ve kıskanç bir kalbe sahip olan Yaren, Reyyan'a karşı bitmek bilmeyen bir kıskançlık duymaktadır. Dizide Yaren'in de herhangi bir okul okuduğunu veya bir işte çalıştığını görmemekteyiz. O da diğer kadın karakterler gibi vaktinin çoğunu konakta ailesiyle birlikte geçirmektedir.

Handan, Reyyan'ın yengesi ve Yaren'in annesidir. Ağa kızı ve gelini olmakla övünen Handan, çok hırslı bir kadın olmasının yanı sıra türlü entrikalar çeviren bir karakterdir. Handan da konaktan dışarı çıkmayan bir kadındır. Zaman zaman, Reyyan'ın ata binmek için konaktan çıkmasına karşın kendi kızı Yaren'in konaktan çıkmamasını gurur verici bir durum olarak görmektedir.

Azize, Aslanbey'in en büyük hanımıdır. Büyükanne ve hanım ağa olarak bilinmektedir. Hayatı boyunca çok büyük acılar yaşamış, kocasını, üç oğlunu ve iki gelinini kaybetmiş bu acıları zamanla nefrete dönüştürmüş son derece acımasız bir kadındır. 27 yıl önce ettiği intikam yemini doğrultusunda torunu Miran'ı yetiştirmiş ve sabırla intikam gününü beklemiştir. Yaşından ve konağın neredeyse bütün erkeklerinin hayatını kaybetmiş olmasından dolayı konakta en çok saygı duyulan kişi Azize'dir. Fakat yine de konakta Azize'ye dahil sözü geçen konağın tek erkeği Azize'nin torunu Miran'dır.

Sultan, Aslanbey ailesinin hayatta kalan tek gelinidir. Kaybettiği oğlunun intikamını almak için sabırla Azize'nin yerini almayı beklemektedir. Azize'nin yerine geçip hanım ağa olduğu zaman bunu bir zafer olarak görecektir ve Azize'nin oğlunun kendisine tüm çektirdiklerinin intikamını almış olacaktır. Bunun için de Miran'ı kızı ile evlendirip bir erkek toruna sahip olmayı zafere giden yol olarak görmektedir. Sultan da tıpkı diğer kadın karakterler gibi konaktan çıkmamaktadır. Tek gayesi konağın hanım ağası olmaktır.

Gönül, Sultan'ın kızı ve Azize'nin torunudur. Miran'ın nikahlı eşidir. Miran, Azize'nin zoruyla evlendirildiği için hiçbir zaman Gönül'ü sevmemiştir. Gönül'ün tek gayesi ise Miran'a kendini sevdirmektir. Bu yüzden yeri geldiğinde kadınlığını, yeri geldiğinde ise yalan ve entrikayı kullanmaktan geri durmamaktadır. Gönül de vaktinin çoğunu konakta annesi ile geçirmektedir.

Gördüğümüz üzere dizideki tüm kadın karakterlerimiz vakitlerinin çoğunu konakta geçirmekte, ailenin maddi kazancının tamamı erkekler tarafından sağlanmaktadır. Kadın karakterlerimizin tek gayesi konaklarının hanım ağaları olmak,

eşlerine erkek çocuk vererek konakta güç sahibi olmaktır. Bir kadının söz sahibi olabilmesi için Azize örneğinde olduğu gibi konağın ağasının vefat etmesi, ağanın oğullarının da vefat etmesi gerekmektedir. Buna rağmen ağanın erkek torunu olan Miran'ın sözü Azize'nin sözünün üzerindedir.

Aslanbey ailesinin en büyüğü olan Azize, Gönül'ün kayınvalidesidir. Hanım ağa olarak son derece baskın ve saygı duyulan bir karakter olan Azize, gelinine karşı her zaman kötü davranmaktadır. Fırsatını bulduğu her vakit Gönül'ü aşağılamakta, kendisine erkek torun veremediği için onu eksik ve yetersiz görmektedir. Kendisi de zamanında kayınvalidesinden şiddet görmüş, hatta yakılmıştır fakat iki erkek evlat doğurduktan sonra hanım ağa olarak statü yükselmiştir. İki oğlu da eşlerine şiddet uygularken Azize gelinlerine asla merhamet etmemiştir. Miran, konağa Reyhan'ı getirmesinin ardından Azize, Reyhan'a da kaynanalık yapmış tıpkı Sultan'a davrandığı gibi Reyhan'a da acımasız ve kötü davranmıştır.

Azize'nin gelini ve Gönül'ün annesi olan Sultan, kayınvalidesi Azize tarafından çok acılar çekmiş ve artık rahata ermek isteyen bir kadındır. Sultan'ın hanım ağa olmak için yaptığı planlar Miran'ın Reyhan'ı konağa getirmesi ile bozulmuştur. Bu yüzden Sultan, Reyhan'a her zaman kötü bir kaynana gibi davranmaktadır. Reyhan'ı her zaman sözleri ile aşağılamış, onu küçük görmüştür.

Handan, Reyhan'ın öz yengesidir ve Reyhan'a her zaman kötü davranmaktadır. Reyhan ve annesi, Handan'ın bu tavırlarını görmezden gelmeye çalıştıkça Handan kendilerine karşı daha baskın davranmaktadır. Handan'ın oğlu Reyhan'a aşiktir. Bunu duyan Handan, Reyhan'ın asla kendi oğluna layık bir gelin olmadığını söyleyerek Reyhan'ı kendilerinden küçük gördüğünü belli etmektedir.

Miran, Gönül ile nikahlı evliyken, ailesinin intikamı için Reyhan ile sahte nikah yaparak evlenir. Düğün gecesi birlikte olduktan sonra Reyhan'ı terk eder, böylece Reyhan namusunu kaybetmiş dolayısıyla da Şadoğlu ailesinin namusuna leke sürülmüş olacaktır.

Amca kızları olan Reyhan ve Yaren aynı adama aşıklardır. Yaren, Miran ile Reyhan'ın aşkını görmezden gelerek Miran ile evlenebilmek için türlü planlar yapmaktadır. Bu uğurda Reyhan'ın öldürülmesini dahi umursamamaktadır. Miran'ın aslında Gönül ile evli olması dahi Yaren'i durdurmaya yeterli bir sebep olamamaktadır. Yaren, Reyhan'ın aradan çıkması için ağabeyi Azat ile Reyhan'ı evlendirmeye çalışmaktadır.

Dizinin ilerleyen bölümlerinde Miran'ın babasının aslında ölmediğini, Reyryan'ın üvey babası olan Hazar'ın aslında Miran'ın öz babası olduğunu öğrenmekteyiz.

Reyryan'ın üvey babası olan Hazar, yıllar önce Azize Aslanbey'in gelini ile gayrimeşru bir ilişki yaşamış ve kendisinin dahi haberi olmadığı Miran dünyaya gelmiştir.

Şadoğlu ve Aslanbey ailelerinin ikisi de Midyat'ın en saygı duyulan ve bilinen aileleridir. Dizide soyadlarının verdiği gücü vurgulayan diyaloglara sık sık şahit olmaktayız.

4.2.1 Mekan

Dizide en çok karşımıza çıkan iki mekan bulunmaktadır. Bunlardan biri Aslanbey ailesinin konağı, diğeri ise Şadoğlu ailesinin konağıdır. İki ailenin de konakları oldukça büyüktür. Kadın karakterler genelde evden çıkmadıkları için kadın karakterlerin çoğu sahnesi konakta geçmektedir. Erkek karakterlerin sahneleri ise hem konakta hem de kamusal alanda geçmektedir. İki konakta da birden fazla hizmetçi ve şoför çalışmaktadır. İki ailenin de birden fazla lüks arabası ve çok sayıda koruması vardır.

4.5 Sefirin Kızı Dizisi

Fakir bir ailenin çocuğu olan Sancar, henüz 11 yaşındayken Bodrum'a tatile gelen bir büyükelçinin kızı olan Nare ile tanışır ve birbirlerine aşık olurlar. Yıllar sonra Nare, Sancar'a kaçar ve evlenirler. Düğün gecesinde Nare'nin bakire olmadığını anlayan Sancar, aldatıldığını düşünerek Nare'yi kovar. Nare, üvey abisinin kendisine tecavüz ettiğini söylese de Sancar buna inanmaz. Nare o gece kendini uçurumdan atarak intihar eder. Kendisini bir daha gören olmaz.

Nare, bu olaydan tam 9 yıl sonra Muğla'ya yanında kız çocuğuyla birlikte geri döner. Döndüğü gece Sancar'ın düğün gecesidir. Sancar çocuğun kendisine ait olduğunu öğrenince yanına alır. Nare'nin tekrar intihar edeceğini öğrendiğinde ise her şeyi bırakıp onu kurtarmaya gitmektedir.

4.5.1 Karakter

Sancar ve Gediz çok yakın iki arkadaş, sadıç ve iş ortaklarıdır. Muğla’da bulunan Sadıçlar Holding’in sahipleridir. Kendilerine ait birçok marina, zeytinlik, benzinlik ve otel vardır. Sancar fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Nare’nin gidişiyile hırs yaparak çok zengin bir iş insanı haline gelmiştir. Muğla’nın eski belediye başkanının oğlu olan Gediz ise Muğla’daki en köklü ailelerden birine sahiptir. Sancar’ın tersine güler yüzlü ve sıcakkanlı bir insandır.

Güven Çelebi, Nare’nin babasıdır. Kendisi Montenegro’da büyükelçilik yapmaktadır. Kumarı seven son derece kibirli bir adam olan Güven, sadece kendisi için yaşayan bencil bir insandır.

Akın Vardarlı, Nare’nin manevi ağabeyidir. Ailesi trafik kazasında hayatını kaybedince Nare’nin babası Güven’in velayetine girmiştir. Ailesinden kalan miras sayesinde çok zengin bir hayat yaşamaktadır. Akın, duygusuz ve merhametsiz bir insandır. İstedğini elde edebilmek için ne gerekiyorsa yapmaktadır.

Başrol karakterimiz Nare, diğer örnek dizilerdeki kadın karakterlerin tersine okumuş ve donanımlı bir kadındır. İzlanda’da doğmuş, Norveç, Japonya ve Hindistan’da büyümüştür. Sekiz dil bilmektedir. Oldukça kararlı ve zeki bir kadın olan Nare, kız çocuğu Melek için yaşamaktadır. Dizide kendisine sık sık kendi adı yerine “Sefirin Kızı” veya “Sancar’ın Ailesi” olarak hitap edilmektedir.

Sancar’ın kız kardeşi Zehra, güler yüzlü ve zeki bir kadındır. Sakat olduğu halde, abisi Sancar’ın holdinginde çalışan modern bir kadındır.

Müge, Gediz’in ablasıdır. Genç yaşta aşık olduğu adamı unutamayan Müge, mesleğinde iyi bir psikolog olsa da sevdiği adama ev hanımlığı yapma hayallerinden vazgeçememektedir.

Elvan, Sancar’ın kardeşinin eşidir. Sevimli, güler yüzlü ve patavatsız bir kadın olan Elvan, Halise’nin ilk gelinidir ve sonradan görme bir kadındır. Herhangi bir eğitimi ve mesleği yoktur. Eşi Yahya kardeşi Sancar’ın holdinginde çalışmaktadır. Kendisi, vaktinin çoğunu konakta ev işlerine yardım ederek geçirmektedir.

Halise, Sancar’ın annesidir. Önceleri besleme olduğu konağın hanım ağası olmuştur. Zamanının çoğunu konakta gelinleri ile geçirmektedir.

Refika, Sancar’ın ortağı Gediz’in annesidir. Kendisi de konağından dışarı pek çıkmamaktadır.

Menekşe, Halise'nin yeni gelinidir. Kendisi köyden gelme bir kadındır. Konağa gelin olarak geldiği günden beri yüzü bir türlü gülmemektedir. Vaktinin çoğunu diğer kadınlarla konakta geçirmektedir. Eğitimi ve mesleği yoktur. Efeoğlu ailesine gelin gitmeyi kendisine bir kurtuluş olarak görmektedir. Bu yüzden ne yapıp edip kocasına kendisini sevdirmek istemektedir. Çünkü aksi halde sefil geçekonu hayatına dönmek zorunda kalacağını bilmektedir. Nare'nin kızı Melek'i kendine bir engel olarak gördüğü için 9 yaşındaki Nare'ye oldukça kötü davranmaktadır. Dışarıdan iyi kalpli ve saf bir kadın olarak görünse de içinde türlü planlar çevirmektedir.

Oldukça baskın ve otoriter bir kadın olan Halise, konakta sözü geçen bir hanım ağadır. Gelini Menekşe'yi çok sevse de Nare'den nefret etmektedir. Nare'yi gördüğü her fırsatta küçümsemekten ve aşağılamaktan çekinmemektedir.

Gediz'in annesi Refika da tıpkı Halise gibi kendi konağında baskın ve otoriter bir kadındır. Oğlu Gediz, Nare'yi her eve getirdiğinde hem oğluna hem Nare'ye kötü davranmaktadır.

Sancar ile Menekşe'nin evlendiği gece Nare Muğla'ya geri döner. Nare'yi gören Sançar derinden sarsılır. Evli olmasına rağmen, Nare'ye olan aşkını ve ilgisini sürdürmeye devam eder.

Gediz, en yakın arkadaşı ve iş ortağı olan Sançar'ın aşık olduğu kadına aşık olmuştur. Bu durumun yanlış olduğunun farkında olsa da kendisini bu aşktan alıkoyamamaktadır.

Efeoğlu soyadı, tüm Muğla'da tanınmaktadır. Dizide sık sık Efeoğlu soyadının gücüne vurgu yapan diyaloglar karşımıza çıkmaktadır.

4.5.2 Mekan

Efeoğlu ailesinin Muğla'da çok büyük bir konakları vardır. Tüm aile fertleri bu konakta yaşamaktadır. Diğer dizilerde olanın tersine bu konakta hizmetçi ve şoför bulunmamaktadır. Kendi kızları gibi gördükleri besleme bir genç kadın kendilerine muftak ve temizlik işlerinde yardımcı olmaktadır. Sançar da kendi arabasını kendi sürmekte, şoföre veya özel ilgiye ihtiyaç duymamakta aksine fazla ilgiden rahatsız olmaktadır.

Sancar ve en yakın arkadaşı Gediz birlikte Sadıçlar Holding'i yönetmektedirler. Bu holdinge bağlı birçok otel, zeytinlik ve benzinlik bulunmaktadır. Gediz vaktinin çoğunu marinada bulunan ofislerinde geçirirken Sançar zeytinliklerin olduğu bölgelerde çalışmaktadır.

4.6 Yasak Elma Dizisi

Yıldız, kardeşi Zeynep ile birlikte eski bir gecekonduya yaşamakta maddi olarak zor bir hayat sürmektedir. Zeynep, paraya önem vermeyen kendi halinde mutlu bir insanken kız kardeşi Yıldız, paraya ve lükse oldukça değer veren, mutlu bir hayat sürmenin tek yolunun zengin bir koca ile evlenerek zengin bir hayat sürmekte olduğuna inanan hırslı bir kadındır. Zenginlerin uğrak noktası olan bir kafede karşılama görevlisi olarak çalışan Yıldız, sosyetenin ünlü ismi Ender ile tanışmasının ardından istediği zengin hayata kavuşmanın fırsatını yakalar. Bu fırsatı değerlendirebilmek için Yıldız'ın yapması gereken tek şey, Ender'in yaptığı plan doğrultusunda Ender'in kocası ünlü iş insanı Halit'in ilgisini çekerek Ender'i aldatmasını sağlamaktır. Böylece Ender, yüklü bir tazminat olarak Halit'ten ayrılacak, yaşadığı zengin hayatı Halit'e katlanmak zorunda kalmadan devam ettirebilecektir.

4.6.1 Karakter

Oldukça zengin, çalışkan ve saygın bir iş insanı olan Halit aynı zamanda Argun Holding'in sahibidir. Halit dış görünüşe çok önem veren, genç kadınlara ilgi duyan çapkın bir adamdır. Bu sebeple Halit'in etrafında hep genç ve güzel kadınlar bulunmaktadır. Kendini beğenmiş bir adam olan Halit, azımsanamayacak derecede cimri bir yapıya sahiptir. Eşlerine aldığı değerli eşyaları kendi kasasında tutmaktadır.

30'larının başında olan Alihan, Halit'in iş ortağı ve ikinci eşinin kardeşidir. Argun Holding'i Halit ile birlikte yönetmektedirler. Halit kadar varlıklı bir adam olan Alihan, işinde disiplinli ve çok kontrolcüdür.

Ender, dış görünüşüne önem veren, şık giysileri ve pahalı takıları seven paraya ve güce aşık bir kadındır. Hayalini kurduğu zengin hayata kavuşabilmek için genç yaşlarında Halit'in sekreteri olarak çalışmaya başlamıştır. Kadınlığını kullanarak evli olan patronu Halit'i etkilemeyi başaran Ender, Halit'ten hamile kalarak istediği zengin hayata kavuşmuştur. Halit'le evlenmeyi başardıktan sonra iş hayatını bırakmış, cemiyet kadını olarak anılmaya başlanmıştır. Tüm zamanını sosyetik arkadaşlarıyla gününü gün ederek, cemiyet organizasyonlarına katılarak geçirmektedir. Halit'in kendisinden boşanmasının ardından, kaybettiği lüks hayatı geri kazanabilmek için zengin bir erkek aramaktadır.

Genç ve güzel bir kadın olan Yıldız'a göre mutluluğun tek yolu zengin bir koca ile evlenerek lüks ve şaşalı bir hayat yaşamaktır. Sosyetedeki varlıklı insanlara hayranlık duyan ve bu insanların arasında var olmak isteyen Yıldız, Halit'in karısı olabilmek için çeşitli oyunlar oynamaya başlamıştır. Halit ile tanışmadan önce lüks bir kafede karşılama elemanı olarak çalışmaktadır. Burada çalışmasının sebebi ise aldığı maaştan çok zengin insanlarla tanışıp onlarla birlikte olmaktır.

Zehra, Halit'in büyük kızı ve ilk çocuğudur. Halit'in ilk eşi Selin Hanım'dan dünyaya gelmiştir. Babasının birlikte olduğu kadınları kıskanarak onlara karşı tavır almaktadır. Çalışma hayatından uzak olan Zehra'nın ciddi derecede alkol problemi vardır. Zamanının çoğunu sosyetedeki arkadaşlarının düzenlediği etkinliklerde geçirmektedir.

Bu dizide Halit'in yaşı gereği annesi yer almamaktadır. Fakat onun yerine Halit'in en büyük kızı Zehra, baskın kayınvalide özelliklerini kendisinde barındırmaktadır. Halit'in eşi Ender'e karşı her zaman tavırlı konuşarak, onu istemediğini sıklıkla belli etmektedir. Babası ile birlikte olan kadınların, babası ile çıkar ilişkisi kurduklarını düşünmekte ve birlikte olduğu kadınları babasına layık görmemektedir.

Halit ve Ender uzun zamandır evli olmasına karşın birbirlerine olan sevgi ve şefkati çoktan kaybetmiş bir çifttir. Ender, eşinden ayrılarak sevgilisiyle özgürce birlikte olmak istemektedir fakat ayrılırken yüklü miktarda tazminat ile beraber ayrılmayı planlamaktadır. Bu yüzden Yıldız isimli bir hizmetçiyi kocasının özel beslenme asistanı olarak tutar. Yıldız'ı kocasıyla birlikte olması için para karşılığında ikna eder. Fakat Yıldız kurnazlık ederek bu durumu lehine çevirir. Ender'in planını Halit'e anlatır ve mağrur kadın rolü oynayarak Halit'i etkilemeye çalışır. Halit, Ender'in planını öğrenince Ender'i takip ettirir. Ender'in kendisini aldattığını öğrenerek onunla boşanır. Yıldız'ın mağrur kadın rolü işe yarar, Halit'i etkilemeyi başarır.

Ender, Halit'i Sinan ile aldatmaktadır. Halit bunu fark edince Sinan yurt dışına kaçmak zorunda kalır. Döndüğünde ise Halit'in kızı Zehra ile birlikte olmaya başlar.

Halit'in ortağı ve eski karısının kardeşi olan Alihan ise sevgilisi ile birlikteliği sürerken, Yıldız'ın kız kardeşi olan Zeynep ile birbirlerine aşık olup ilişki yaşamaya başlamaktadırlar.

Ender, Halit ile evlenmeden önce onun sekreteri olarak çalışmaktadır. Halit, o zamanlar ikinci eşi Selin Hanım ile evlidir. Halit, Selin Hanım'la evliliğini

sürdürürken Ender ile ilişki yaşamaya başlamıştır. Bir süre sonra Ender'in hamile kalmasıyla Halit, Ender'e yakınlaşarak onunla evlenmiştir.

Alihan'ın kuzeninin oğlu Mete, evliliğe doğru giden düzenli bir ilişkisi varken Yıldız ile üç aylık bir ilişki yaşamaktadır. Mete'nin amacı Yıldız'la vakit geçirmektir fakat Yıldız, zengin bir koca ile evlenmek istediği için Mete'yi ciddi bir ilişkisi olmasını istemektedir.

Halit Argun, Türkiye'nin en zengin iş insanlarından biridir. Dolayısıyla Argun soyadı tüm Türkiye'de bilinmektedir. Holdinginin ismi de Halit'in soy isminden gelmektedir. Argun Holding.

4.6.2 Mekan

Halit, ilk eşinden olma kızı Zehra, ikinci eşinden olma kızı Lila ve üçüncü eşinden olma oğlu Erim ile birlikte lüks konaklarında yaşamaktadır. Konağın birçok hizmetçisi, güvenliği ve şoförü bulunmaktadır. Konakta Halit'e ait birçok lüks araç bulunmaktadır.

Halit, konak dışında vaktinin çoğunu sahibi olduğu Argun Holding'de geçirmektedir. Şirket işlerini ofisindeki odasından yönetmektedir.

Bu dizinin konseptinde ve oyuncularında ciddi değişiklikler olmuştur. Bu araştırma dizilerin ilk beş bölümü izlenerek yapıldığı için dizinin ilerleyen bölümlerinde giren yeni karakterlere ve gelişen birçok çarpık ilişkiye yer verilmemiştir.

4.7 İstanbullu Gelin Dizisi

Süreyya, genç yaşta ailesini kaybettiği için hayatın zorlukları ile küçük yaşlarında yüzleşmek durumunda kalmış, genç ve güzel bir kadındır. Teyzesi ile birlikte küçük bir evde yaşamakta, müzisyenlik yaparak geçimini sağlamaktadır.

Boran Turizm'in yöneticisi olan Faruk Boran, karizmatik, güler yüzlü ve sevecen bir adamdır. Ailesi ile birlikte Bursa'da 400 yıllık konaklarında yaşamaktadır. İş için İstanbul'u sık sık ziyaret etmektedir.

Faruk, iş için İstanbul'a geldiği sırada tesadüfi bir şekilde Süreyya ile tanışır. Kısa sürede birbirlerine aşık olarak yıldırım nikahı ile aniden evlenirler. İstanbul'daki hayatını bir kenara bırakıp Bursa'ya Faruk'un ailesinin konağına taşınan Süreyya'yı konakta alışık olmadığı bambaşka bir hayat beklemektedir.

Oğullarına oldukça düşkün ve son derece baskın bir kadın olan kayınvalidesi Esmâ ve Boran ailesinin konağının tek hakim hanımı olmak isteyen eltisi İpek Süreyya'ya konakta çok zor zamanlar yaşatacaktır.

4.7.1 Karakter

Faruk, ülkenin önde gelen ve tanınan iş insanlarından biridir. Erkek kardeşi Fikret ile beraber babasından devraldığı Boran Holding'i yönetmektedir. Şirketi babasından aldıktan sonra kendi yetenekleri ile büyüterek tanınır hale getirmiştir. Baskın ve kıskanç bir karaktere sahip olsa da romantik bir adamdır.

Adem Sezgin, başarılı bir iş insanıdır. Güler yüzlü, samimi ve patavatsız olmasının yanı sıra Faruk ve ailesine karşı düşmanlık beslemekte ve intikam almak istemektedir. Ulaşım işi ile ilgilenmektedir. Bu sebeple Faruk'a rakip şirket olarak onun işlerini sekteye uğratmaya çalışmaktadır.

Fikret'in eşi İpek, Esmâ'nın ikinci gelinidir. Oldukça güzel bir kadın olan İpek, haset, bencil ve sinsî bir kadındır. Boran ailesinin konağına gelin gidebilmek için sevmediği bir adamla evlenecek kadar gözünü karartan İpek, abisinin karısının önüne geçerek ileride konağın hanımı olabilmek için konakta entrikalar çevirerek birçok kötü olayın çıkmasına sebep olacaktır. Zamanının çoğunu konakta geçiren İpek, yaşadığı zengin hayatı Boran ailesinin servetine borçludur.

Faruk'un eşi Süreyya, Esmâ'nın ilk gelinidir. Ailesini küçük yaşta kaybetmiş, bu yüzden de teyzesi ile büyümek zorunda kalmıştır. Güzel, merhametli ve güçlü bir karaktere sahip olan Süreyya konservatuar mezunu bir ses sanatçısıdır. Fikret ile tanışmadan önce mekanlarda keman çalıp şarkı söyleyen Süreyya, evlendikten sonra mesleğini bırakarak vaktinin çoğunu Esmâ'nın ikinci gelini İpek gibi konakta geçirmektedir. Okul açma hayallerini gerçekleştirmek isterken hamile kalması bu hayallerini ertelemek zorunda kalmasına sebep olmuştur.

Süreyya'nın teyzesi Senem, oldukça açık sözlü bir o kadar da tembel bir kadındır. Süreyya evlenmeden önce vaktinin çoğunu televizyon izleyerek ve yatarak geçirirken Süreyya evlendikten sonra da uzun süreli misafir olarak konağa yerleşmiştir. Öncesinde maddi ihtiyaçlarını Süreyya sayesinde karşılarken, konağa geldiğinden beri Boran ailesi tarafından karşılanmaktadır.

Esmâ Hanım, konağın en büyük hanımıdır. Vefat eden eşi Boran Turizm'i kurarak çocuklarına devretmiştir. Esmâ Hanım, Boran Turizm'de herhangi bir görev almamıştır. Zamanını konağında geçirmektedir.

İpek'in annesi Nergis, dünürü olan Esmâ ile çocukluk arkadaşıdır. Kızının sevmediği bir adamla evlilik yaptığını bilmesi kendisini derinden üzse de kızının hırsları ile baş edemeyen bir annedir. Eşi Şahap çalışırken kendisi vaktinin çoğunu evde geçirmektedir.

Esmâ, Boran ailesinin en büyük hanımıdır. Dört erkek çocuk annesi olan Esmâ, konakta sözü emir sayılan oldukça baskın bir kadındır. Eşinin on yıl önce vefat etmesinin ardından kendisini tamamen çocuklarına adayan Esmâ, çocukları için konağa layık gelinler istemektedir. Bu sebeple tüm oğullarının kendi seçtiği gelinlerle evlenmesi onun için çok önemlidir. En büyük oğlu Faruk'a, küçüklüğünden beri tanıdığı İpek'i layık görmektedir. Faruk, annesinin istediği kadın yerine aşık olduğu kadını konağa gelin olarak getirdiğinde Esmâ derinden sarsılır. İstanbullu Gelin olarak hitap ettiği Süreyya'yı konağa geldiği güne pişman etmek istemektedir. Faruk'a uygun gördüğü İpek'i ise ikinci oğlu Fikret ile evlendirir. İpek'in Faruk'a aşık olduğunu ve ona yakın olabilmek için ve bu konağa gelin olabilmek için Fikret ile evlendiğini öğrendiğinde ikinci büyük şoku yaşar.

Esmâ Sultan, oğlu Faruk'u kendi ailesine layık bulduğu İpek ile evlendirmek istemektedir. İpek Faruk'u sevdiği için onunla evlenmeye razı olur. Faruk'un ortanca kardeşi Fikret ise annesinin Faruk'la evlendirmek istediği kadına yani İpek'e aşıktır. Faruk yıldırım nihakı yaparak Süreyya ile evlenir. Esmâ Sultan ve İpek bu duruma şok olurlar. Esmâ Sultan, Faruk evlendiği için İpek'i ortanca oğlu Fikret'e ister. İpek, Faruk'a yakın olabilmek ve Boran ailesinin konağına gelin olabilmek için Faruk'un ortanca kardeşi Fikret ile evlenmeyi kabul eder. Düğünler yapılır, iki kardeş aynı anda evlenerek eşleriyle birlikte konağa yerleşir. Faruk'un küçük kardeşi Osman, Faruk'un karısı Süreyya'ya aşıktır.

Faruk'un en küçük kardeşi Murat, evin beslemesi olarak yetişen Bade ile sarhoş olduğu bir gece birlikte olur. Bade, Murat'a aşık olsa da Murat'ın gönlü Zeynep'tedir.

Esmâ Sultan'ın vefat eden eşi, zamanında Reyhan ile birlikteydi ve Adem adında bir çocukları vardı. Fakat Esmâ için eşini ve çocuğunu terk etti. Adem yıllar sonra büyüdü ve babasından intikam almak için babasının ailesine düşman oldu.

Boran ailesi, Bursa'nın en köklü ve eski ailelerinden biridir. Bütün Türkiye'de zenginliği ile bilinen varlıklı bir ailedir.

4.7.2 Mekan

Boran ailesi, Bursa'daki dört yüz yıllık konaklarında hizmetlileri ile birlikte yaşamaktadırlar. Kendilerine hizmet eden şoförleri ile birlikte lüks arabalar kullanılmaktadır. Pahalı takılar ve kıyafetlere önem vermektelerdir.

Boran Holding ise Boran Turizm adı altında ulaşım sektöründe faaliyet göstermektedir. Ailenin en büyük iki oğlu Faruk ve Fikret, vaktini holdinglerinde ve otobüs terminallerinde geçirmektedir.

4.8 O Hayat Benim Dizisi

Bahar, gayrimeşru bir şekilde dünyaya gelmiş, iyi kalpli saf ve temiz bir genç kadındır. Annesi Hasret ve babası Mehmet Emir birbirlerini çok severek birlikte olmuş fakat Hasret'in babası Yusuf bu ilişkiye müsaade etmeyerek Bahar'ı babasından saklamıştır. Mehmet Emir'e ise Hasret'in alındaki bu lekeye dayanamayarak öldüğünü söylemiştir.

Yusuf, Mehmet Emir'in kızı Bahar'ı sadık çalışanı İlyas'a vererek onu uzaklara götürüp orada bakmasını istemiştir. Bunun karşılığında ise her ay kendisine para göndereceğini söylemiştir. İlyas ve eşi Nuran, Bahar'ı kendi kızları Efsun ile birlikte İstanbul'da bir gecekonduya büyütülmüştür. Büyüdüğü bunca yıl annesi tarafından üvey evlat muamelesi gören Bahar, hem ev işleriyle ilgilenmiş hem de eve gelir olsun diye çalışmak zorunda kalmıştır. Yusuf'un gönderdiği paraları Nuran kendi kızı Efsun için harcamış, Efsun'un eskilerini Bahar'a kullandırtmıştır.

Aradan geçen uzun yıllar sonrasında Yusuf yaptıklarından duyduğu pişmanlık ile Mehmet Emir'in karşısına geçerek gerçekleri anlatır. Gerçekleri öğrenen Mehmet Emir, bir an önce kızıyla tanışmak ve kızını kendi konağında yaşatmak ister. Mehmet Emir, kızı ile tanışmak için gecekonduya geldiğinde ise Nuran, Mehmet Emir'in kızı olarak Bahar yerine Efsun'u tanıtır. Efsun konağa yerleşip, Bahar'ın yaşaması gereken zengin hayatı yaşarken Bahar kendi ailesi sandığı İlyas ve Nuran ile yaşamaya devam eder.

4.8.1 Karakter

İyi niyetli, sabırlı ve disiplinli bir adam olan Mehmet Emir Atahan aynı zamanda iyi bir aile babasıdır. Ülkenin en zengin iş insanlarından olması sebebiyle kendisi ve

ailesi oldukça tanınmaktadır. Atahan ailesinin annesinden sonra en büyüğü olması sebebiyle sözü en çok geçen karakterdir.

Mehmet Emir'in en yakın yardımcısı olan Ateş, çalışkan ve adı bilinen başarılı bir avukattır. Mehmet Emir'e çok yakın görünse de ona ve ailesine düşmanlık beslemekte ve intikam almak istemektedir. Bu intikamı önce Mehmet Emir'in yıllar sonra ortaya çıkan kızı aracılığıyla almak istese de zamanla bunun mantıklı bir fikir olmadığını anlayarak intikam için başka yollar aramaktadır.

Nuran, Mehmet Emir'in gayrimeşru doğan çocuğu Bahar'ı büyüten kadındır. 40 yaşlarında hırslı, baskın ve kontrolcü bir kadın olan Nuran, yaşadığı fakir hayatı hak etmediğini düşünen, zenginlik hevesi olan bir karakterdir. Nuran tüm maddi yetersizliklere rağmen çalışmayıp her ay Bahar'ın dedesinin Bahar için gönderdiği parayla geçinmektedir. Bu parayla da yetinmeyen Nuran, Bahar'ın çalışıp kazandığı parayı ondan alarak kalan ihtiyaçlarını gidermektedir.

Efsun, Nuran'ın öz kızıdır. 21 yaşında genç ve güzel bir kadın olan Efsun, annesi gibi hırslı ve bencil bir karaktere sahiptir. Saygısız ve umursamaz tavırlarıyla dikkat çeken Efsun, zengin ve lüks yaşama ilgi duymaktadır. Mutlu ve huzurlu bir hayatın sadece para ile olabileceğine inanmaktadır. Buna karşın okumayı liseyi terk ederek bırakmış ve herhangi bir işte çalışmamaktadır. Bunun yanı sıra İngiltere'ye gitme hayallerini gerçekleştirmek için arkadaşı ile birlikte kuyumculardan altın bilezik çalmaktadır. Mehmet Emir Atahan'ın konağına yerleştiğinde ise tamamen Mehmet Emir'in maddi desteği ile lüks tüketim gerçekleştirmeye başlamıştır.

Hülya Mehmet Emir'in kız kardeşidir. Oldukça bakımlı, giyimine özen gösteren güzel ve hoş bir kadındır. Mehmet Emir'in eve öz kızı olduğuna inanarak getirdiği Efsun'dan nefret etmekte onu varoş olarak nitelendirmektedir. Kocasını Turgay ve çocuklarıyla birlikte ailesinin konağında yaşamaktadır. Ailesinin zenginliği ile lüks tüketimini gerçekleştirirken herhangi bir meslekte çalışmamaktadır.

Fulya, Mehmet Emir'in eşidir. Giyimine özen gösteren, güzel ve naif bir kadındır. Efsun'u istemese de eşinin memnuniyeti için ona karşı bunu belli etmemektedir. Çalışmadığı için tüm harcamalarını eşinin kendisine verdiği kredi kartı ile gerçekleştirmektedir.

Nuran, Efsun'un öz Bahar'ın ise üvey annesidir. Oldukça sert, baskın ve paragöz bir kadın olan Nuran, gecekonduda eşi ve çocuklarıyla birlikte yaşamaktadır. Bahar'a yalnızca dedesinin gönderdiği aylıklar sebebi ile bakmakta, ileride Bahar'ın dedesi öldüğünde kalacak olan mirastan faydalanmak için onu evde tutmaktadır.

Bahar'a gönderilen aylıkları kendisi ve kızı Efsun için harcamakta, Bahar'a ise Efsun'un eskilerini kullandırmaktadır. Bahar hem tüm ev işlerini yapmakta hem de çalışarak evin ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Buna karşın Nuran ve Efsun, ev işlerine elini sürmemekte, Bahar'ın dedesinin gönderdiği aylıklar ve Bahar'ın kazandığı para ile geçimini sürdürmektedir. Nuran, yıllar sonra Bahar'ın gerçek babası ortaya çıkıp çocuğunu görmek istediğinde dahi, zengin bir hayat yaşayan kendi kızı olsun diye Bahar yerine Efsun'u Mehmet Emir'in kızı olarak tanıtmış, Bahar'ın hak ettiği hayatı kendi kızı Efsun'a sunmuştur.

Edibe Atahan, Mehmet Emir'in annesi, Atahan ailesinin en büyük ferdidir. Konakta sözü en çok geçen kadındır. Oğlu Mehmet Emir'in kızı sanarak getirdiği Efsun'u hiçbir zaman sevmemiş ve kabul etmemiştir. Her zaman arkasından kötü konuşmuş ve onu hor görmüştür. Fakat oğlunu kendinden uzaklaştırmamak için oğlunun yanında bu duruma sessiz kalmıştır.

Mehmet Emir'in kız kardeşinin oğlu olan Arda Atahan, yurt dışında ünlü iş insanı Erkan Beyazıd'ın eşi ile birlikte yakalanır. Bu durumun magazin haberlerine düşmesi iki aileyi de zor durumda bırakır.

Efsun, kız kardeşi Bahar'ın sevgilisi Alp ile gizli gizli görüşerek birlikte olmaktadır. Efsun ve Alp yürüttükleri bu düzensiz ilişkiden dolayı rahatsızlık duymamaktadırlar. Bir süre sonra Bahar, Alp'ten başka sebeplerden dolayı ayrılır.

Bahar ve Ateş kısa sürede birbirlerine aşık olurlar. Bahar'ın kardeşi Efsun Ateş'i elde edebilmek için her fırsatta ona yakınlaşmaya çalışır. Ateş, Bahar'ı sevse de Mehmet Emir'den intikam alabilmek için Efsun'a yakınlaşır.

Mehmet Emir Atahan, yıllar önce aşık olduğu Hasret'i aklından çıkaramamasına rağmen Fulya ile evlenmiştir. Fulya da Mehmet Emir'in aklında hala Hasret'in olduğunu bilmektedir. Mehmet Emir'in bir gün kendisini de seveceğini ummaktadır.

Atahan soyadı ülkede oldukça bilinen ve sayılan bir soy isimdir. Dizide Mehmet Emir'in kızını eve getirmesini istemeyen annesi, her önüne gelen Atahan soyadını taşıyamaz diyerek soy isimlerine verdikleri önemi vurgulamaktadır.

4.8.2 Mekan

Atahan ailesi lüks konaklarında tüm aile üyeleriyle birlikte yaşamaktadır. Konakta aile üyelerinin haricinde aileye hizmet eden hizmetçiler, şoförler ve güvenlikler bulunmaktadır. Konaktakiler lüks arabalara binmekte ve pahalı giysiler giymektedir.

Mehmet Emir, vaktinin çoğunu sahip olduğu Atahan Holding'de geçirmektedir.
Bu şirket turizm ve otelcilik sektöründe hizmet vermektedir.

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

Bu çalışmada, son dönem yerli televizyon dizilerinde sıklıkla kullanılan anlatı öğeleri saptanarak, bu öğelerin sıkça tekrarlandığının örnek diziler üzerinden gösterilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, yapısalci analiz yönteminden yararlanılarak örneklem olarak seçilen dizilerde en sık kullanılan anlatı unsurları tespit edilmiştir. Bu anlatı unsurları zengin güçlü erkek, kendi ayakları üzerinde duramayan kadın, baskın ve kötü akraba, soyadlarıyla ünlü varlıklı aileler, konak ve holdingdir.

Örneklem olarak seçilen yedi dizinin her birinde güçlü erkek karakterler yer almaktadır. Kardeşlerim dizisindeki Akif, Üç Kız Kardeş dizisindeki Özer, Hercai dizisindeki Miran, Sefirin Kızı dizisindeki Sancar, Yasak Elma dizisindeki Halit, İstanbullu Gelin dizisindeki Faruk, O Hayat Benim dizisindeki Mehmet Emir karakterlerinin hepsi son derece zengin, tüm ailesini kendi yarattıkları servet sayesinde lüks içinde yaşatabilen güçlü erkeklerdir.

Örneklem olarak seçilen yedi dizinin beşinde güçlü başrol erkeklerin soy ismini taşıyan holdingler bulunmaktadır. Akif Atakul, Atakul Group'un sahibidir. Çok yakın iki arkadaş olan ve birbirlerine sadıç olarak seslenen Sancar ve Gediz ortak oldukları için Sadıçlar Holding'in sahibidirler. Halit Argun, Argun Holding'in sahibidir. Faruk Boran, Boran Holding'in sahibidir. Mehmet Emir Atahan, Atahan Holding'in sahibidir.

Örneklem olarak seçilen yedi dizinin her birinde soyadlarıyla ünlü varlıklı aileler bulunmaktadır. Atakul, Korhan, Şadoğlu, Aslanbey, Efeoğlu, Argun, Boran, Atahan... Tüm bu aileler, oldukça varlıklı, soy isimlerinin güçlerine güvenen ve diyaloglarda soy isimlerini güç imgesi olarak kullanan, soy isimlerine herkesi layık bulmayan ailelerdir. Bu ailelerin hepsi tanınan ve saygı duyulan ailelerdir.

Örnekleme olarak seçilen yedi dizinin her birinde soyadlarıyla ünlü varlıklı aileler tüm aile fertleri ile birlikte büyük konaklarında yaşamaktadırlar. Her birinin konaklarında hizmetçiler, şoförler ve güvenlikler bulunmaktadır. Her aile oldukça lüks araçlara binmekte, pahalı giysiler giymekte ve son derece pahalı takılar takmaktadırlar.

Örnekleme olarak seçilen yedi dizinin tümünde güçsüz kadın karakterler bulunmaktadır. Kardeşlerim dizisinde Akif'in eşi Nebahat ve Akif'in ortağının eşi Suzan; Üç Kız Kardeş dizisinde Somer'in eşi Türkan; Hercai dizisinde Miran'ın sevgilisi Reyhan, Reyhan'ın annesi Zehra, yengesi Handan, yengesinin kızı Yaren, Azize'nin gelini Sultan ve torunu Gönül; Sefirin Kızı dizisinde Sancar'ın eşi Menekşe ve kardeşinin eşi Elvan; Yasak Elma dizisinde Halit'in ikinci eşi Zerrin, üçüncü eşi Ender, dördüncü eşi Yıldız, büyük kızı Zehra; İstanbullu Gelin dizisinde Faruk'un eşi Süreyya, Fikret'in eşi İpek; O Hayat Benim dizisinde Mehmet Emir'in eşi Fulya, kardeşi Hülya, Bahar'ın üvey annesi Nuran, üvey kardeşi Efsun kendi ayakları üzerinde duramayan kadın karakterlerdir. Örnekleme olarak seçilen yedi dizideki kadın karakterlerin çok büyük bir kısmı vakitlerinin çoğunu konaklarında geçirmektedir. Bu kadınların yine büyük çoğunluğu sürekli şık giysiler giymekte, pahalı takılar takmakta, dış görünüşlerine çok önem vermektedirler. Tüm lüks ve gündelik tüketim ihtiyaçları, ailelerinde çalışan erkekler tarafından karşılanmakta, kadınların hiçbirinin çalışma hayatında yeri bulunmamaktadır. Azınlık sayıda olan çalışan kadın karakterler ise

Örnekleme olarak seçilen dizilerin her birinde baskın ve kötü akraba bulunmaktadır. Bu kötü akraba, ağırlıklı olarak kayınvalide ve yenge rollerinde karşımıza çıkmaktadır. Kardeşlerim dizisinde kötü yenge rolünde Şengül; Üç Kız Kardeş dizisinde kötü kayınvalide rolünde Rüçhan; Hercai dizisinde kötü yenge rolünde Handan ve Sultan, kötü kaynana rolünde Azize; Sefirin Kızı dizisinde kötü kaynana rolünde Halise; Yasak Elma dizisinde Halit'in büyük kızı Zehra (Halit'in yaşı gereği annesi hayatta değildir, bu yüzden büyük kızı Zehra diğer örnekleme olarak seçilen dizilerdeki kötü kayınvalide rolüne uygun hareket etmekte, Halit'in birlikte olduğu kadınları küçük görmektedir.); İstanbullu Gelin dizisinde kötü kayınvalide rolünde Esmâ, O Hayat Benim dizisinde kötü üvey anne rolünde Nuran kötü akraba olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak, örnekleme olarak seçilen yedi dizinin tümünde sıklıkla aynı veya benzer anlatı öğelerinin kullanıldığı görülmektedir. Örnekleme olarak seçilen yedi

dizinin her birinde aynı veya benzer karakter ve mekanlara rastlanması son dönem yerli televizyon dizilerimizde anlatı yorgunluğu görüldüğünü kanıtlar niteliktedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adaklı Aksop, G. (2001). *Televizyon Türlerinde Dönüşüm, A.Ü. İLEF Yıllık 99-Mahmut Tali Öngören'e Armağan*, Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Agah, Ö. (2006). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Parantez Yayınları.
- Akdoğan, Y. (1995). *Görsel İktidar*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Aksel, H. (2003). *Tematik Yayıncılık Örneği Olarak Televizyon Haber Kanalları*, İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Akyol, O. (2006). *İnternet Üzerinden Televizyon Yayıncılığı ve Türkiye Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Altman, R. (2008). *A Theory of Narrative*. New York: Colombia University Press.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press.
- Aristoteles. (2013). *Poetika; Şiir Sanatı Üstüne*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Aydoğan, F. (2005). *Medya ve Tüketim Kültürü Üzerine Eleştirel Bir Analiz*. İstanbul: Türkmen Kitabevi
- Aziz, A. (1981). *Radyo ve Televizyona Giriş*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Yayınları.
- Aziz, A. (2006). *Televizyon ve Radyo Yayıncılığı*, Ankara: Turhan Kitapevi
- Barbier, F. ve Lavenir, C. B. (2001). *Diderot'dan İnternete Medya Tarihi* (K. Eksen, Çev.) İstanbul: Okyanus Yayın.
- Barthes, R. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Başaran, F. (2014). *İletişim ve Emperyalizm Türkiye'de Telekomünikasyonun Ekonomi Politikası*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Benjamin, W. (1995). *Estetize Edilmiş Yaşam*, (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: Der Yayınları.
- Berger, A. A. (1995). *Cultural Critism: A Primer of Key Concepts*, California: Sage Publications.
- Best, S., Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*, (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Binark, F. M. (1994-1995). *Ben -Bir Kadın Özne- ve Benim Sabun Köpüklerim ya da Pembe Dizilerim*, Ankara: Yıllık Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Bon, G. L. (1997). *Kitleler Psikolojisi*. (Y. Ender, Çev.) İstanbul: Hayat Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (1997). *Televizyon Üzerine*, (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bordwell, D.: (2008). *Peotics of Cinema*, New York: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Bordwell, D. (2010). *Sanat Sineması Anlatımı* (E. S. Onat. Çev.). *Karadoğan (Ed.). Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*, London and New York: Routledge Press.
- Bressler, Charles E. (2007). *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, New Jersey: Pearson plc.
- Briggs, A. ve Burke, P. (2011). *Medyanın Toplumsal Tarihi, Gutenberg'den İnternete* (Ü. H. Yolsal ve E. Uzun, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Buckland, W. (2013). *Sinemayı Anlamak* (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Optimis Kitap.
- Burak A. (2011). *Boğaziçi Üniversitesi Yayınları*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*, (Ali Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Calinescu, M. (2003). *Modernitenden Avant-Garde'a* , İstanbul: Kitaplık Dergisi.
- Campbell, J. (1995). *İlkel Mitoloji*, Çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (S. Gürses, Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Carroll, N. (2010). *Art in Three Dimensions*, New York: Oxford University Press.
- Castells, M. (2008). *Ağ Toplumunun Yükselişi/ Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür Cilt 1* (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Cerici, S. (2001). *Televizyonda Program Yapımı*, İstanbul: Metropol Yayınları.
- Chatman, S. (1990). *The Retic of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1993). *Reading Narrative Fiction*, New York: Macmillan Publishing Company.
- Chatman S. (2008). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, (Y. Özgür, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve Propoganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, (E. Hoşsucu, Çev), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Creeber, G. (2015). *The Television Genre Book*, London: British Film Institute.
- Crowley D. , Heyer P. (2011). *İletişim Tarihi / Teknoloji, Kültür, Toplum* (B. Ersöz, Çev.) Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Currie, G. (2007). *Framing Narratives, Narrative and Understanding Persons* (Editör: Daniel D. Hutto) Cambridge: Cambridge University Press.
- Çağlar, B. K. (1964). *Dünyadan 40 Olay*, İstanbul: Akbank Kültür Yayınları.
- Çelenk, S. (2005). *Televizyon, Temsil, Kültür 90'lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Çelenk, S., Timisi, N. (2000). *Yerli Dramalarda Kadın Temsili ve Şiddet, Televizyon Kadın ve Şiddet*, Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı KIV Yayınları.
- Çelickan, P. (2001). *Tematik Yayıncılık ve Reklam*, Antalya: Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi Yayını.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı Giriş*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. Ellis, J. (1998). *Televizyonun Anlatısı* (A. İnal, Çev.). Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar K. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*, Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2002). *Öteki Kuram*, Ankara: Erk Yayınları.
- Esslin, M. (2019). *Televizyon Çağı* (Murat Çiftkaya, Çev.), İstanbul: Pınar Yayınları.
- Forster, E. M. (1982). *Roman Sanatı*. (Ü. Aytür, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.
- Furby, J. H. C. (2014). *Fantastik* (S. Yavuz, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gerbner G., Gross L., Morgan M., Signorielli N. (2014). *Ana Akımı Grafikleştirme: Siyasal Yönelimlere Televizyonunu Katlısı, Medyaya Karşı* (Ed. G. Gerbner) (G. Ayas, V. Batmaz ve İ. Kovacı, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji* (1. Baskı b.) (D. Güzel, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gündeş S. (2003). *Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları*, İstanbul: İnkılap Yayıncılık.
- Gürer, M. (2016). *Televizyonun Anlatı Yapısı ve Televizyon Programlarında Hibritleşme Süreci*, Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi.
- Hockley L. (2004). *Jungcu Yaklaşım*. (s. Gündeş, Çev.) İstanbul: ES Yayınları.
- Hunt R. E., Marland J. ve Rawle S. (2010). *The Language of Film*. Lausanne: AVA Publishing.
- İnal, A. (2010). *Anlatı Yapıları ve Televizyonun Anlatısal Potansiyeli Üzerine Bir Tartışma (Der: T. Durna)*. Medyadan Söylemler, İstanbul: Libra Yayıncılık.
- Jeanneney, J.-N. (2006). *Başlangıcından Günümüze – Medya Tarihi* (E. Atuk, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Kale, F. (2019). *TRT Yerli Edebiyat Uyarlamaları 1968-2015*, TRT Akademi Dergisi.
- Kaplan, Y. (1992). *Öykü-Anlatma ve Mit - Üretme Aracı Olarak Televizyon*, İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Kaplan, Y. (1993). *Televizyon*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Kars, N. (2003). *Televizyon Programı Yapalım Herkes İzlesin*, İstanbul: Derin yayınları.
- Kazancı, M. (1980). *Halkla İlişkiler*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Kıran, Z. & Kıran, A. E. (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kıran E. A. ve Kıran Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kırık, A. M. (2013). *Yeni Medya Çağı Çerçevesinde Türkiye’de Televizyonda İnternete Dönüşüm ve Sosyal Paylaşım Ağlarında Gençlerin Konumu*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi).
- Kırhan, A. (2007). *Üniversite Öğrencilerinin Tematik Televizyon Kanal Tercihleri: Kullanımlar ve Doyumlar Kuramı-Sosyal Öğrenme Kuramı Çerçevesinde Maltepe Üniversitesi’nde Bir Çalışma (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi)*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi SBE.
- Kırtepe, S. (2014). *Televizyon Dizilerinin Toplum Üzerindeki Etkileri Sosyokültürel Bir Çözümleme (Erzurum Örneği)*, (Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Koçak, O. (2008). *Sunuş: Poetika'ya Giriş* (Kaya Şahin, Çev.). İstanbul: Metis.
- Köse H. (2004). *Bourdieu Medyaya Karşı*. İstanbul: Papirus Yayınevi.
- Lazar, J. (2009). *İletişim Bilimleri*, (C. Anık, Çev.), Ankara: Vadi Yayınları.
- Lord, A. B. (1960). *The Singer of Tales*, Cambridge: Harvard University Press.
- Lotman, Y. (2011). *Sinema Göstergibilimi*, (O. Özgül, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.
- Montoya, M. L. (2004). *Driven entrepreneurs: A Case Study of Taxi Owners in Caracas, Narrative and Discursive Approaches in Entrepreneurs* (Editör: D. Hjorth & C. Steyaert) Edward Elgar Publishing Limited: Northampton & Massachusetts
- Moran, B. (1991). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, *Genişletilmiş 8.Baskı*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Mutlu, E. (1986). *Karşılaştırmalı Televizyon Sistemleri ve Televizyon Yapımcılarının Mesleki Eğilimleri*, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi).
- Mutlu, E. (1999). *Televizyon ve Toplum*. Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı.
- Mutlu, E. (2005). Globalleşme, *Popüler Kültür ve Medya*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Mutlu, E. (2008). *Televizyonu Anlamak*, Ankara: Ayraç Kitapevi.
- Oktay, A. (1987). *Toplumsal Değişme ve Basın*,. İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları .
- Oktay, A (1993). *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Oskay, Ü. (1982). *Çağdaş Fantazya*, İstanbul: Der Yayınları.
- Oskay, Ü. (1992). *İletişimin ABC'si*, İstanbul: Simavi Yayınları.
- Oskay, Ü. (2000). *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*, İstanbul: Der Yayınları.
- Oskay, Ü. (2001). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ong, W. (2013). *Sözlü ve Yazılı Kültür-Sözün Teknolojileşmesi*. (S. Postacıoğlu Banon, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Önk, Ü. Y. (2011). Milenyum Sonrası Türk Televizyonlarında Oluşan Dizi Kültürü ve Toplumsal Temsil Sorunu, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özçağlayan, M. (2000). *Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Gelişimi*, Konya: Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi.

- Parkan, M. (1989). *Dizi Film ve Etkileri*, Dokuz Eylül Üniversitesi: GSF Dergisi.
- Piaget, J. (2005). *Sakhtargerayi* (A. Reza, Çev.) Tehran: Ketabkhane Majlese Shuraye Eslami.
- Platon, (1962). *Devlet*. (S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Postman, N. (1994). *Televizyon Öldüren Eğlence*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pospelov, G. W. (1984). *Edebiyat Bilimi 1*. (Y. Onay, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Punday, D. (2003). *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, Londra: Palgrave Macmillan.
- Ricœur, P. (2011). *Zaman ve Anlatı - 1. Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- RTÜK, (2014). *Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları*. Ankara: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu.
- Ryan, M., Kellner, D. (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Elif Özsayar, Çev.). 2.Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saktanber, B. (2010). *TV Dizileri ve İzleyici Katılımı*, Bloglar Başrolde, İstanbul: Birikim Dergisi.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri* (B. Vardar, Çev.). İstanbul: Multilingual.
- Serim, Ö. (2007). *Türk Televizyon Tarihi*, 1.Basım, İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Sobchack, V. (2008). *Fantastik Film (Ed. Geoffrey Nowell - Smith), Dünya Sinema Tarihi içinde*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Spotiswoode, R. (1969). *Happe Bernard Televizyonun Tarihi* (M. Kesim, Çev.) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Stevenson, N. (2008). *Medya Kültürleri: Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*, (B. E. Aksoy, Çev.) Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Şeker, T. (2009). *Teknoloji ve Televizyon*, Konya: Literatürk Yayınevi.
- Tanrıvermiş, Ş. (2007). *Televizyon Dizilerinde Erkek İmgesi*, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Taraç, R. (1991). *Televizyon Dizi Filmlerinin Estetik Sorunları*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

- Thompson, J. B. (2008). *Medya ve Modernite* (Serdar Öztürk, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Thompson R. ve Bowen C. (2009). *Grammar of Edit*, United States of America: Focal Press.
- Thompson, E. ve Mittell, J. (2013). *How to Watch Television*, New York: New York University Press.
- Todorov, T. (1977). *The Poetics of Prose* (R. Howard, Çev.) New York: Cornell UP.
- Tonguç K. (2001). *Gelişen İletişim Ağı İçinde Radyo ve Televizyon* (Mezuniyet Projesi) Lefkoşa: Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Tunalı Dilek. (2006) *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, Ankara: Aşina Kitaplar Yayınları.
- Uğurlu, E. G. (2012). *Radyo ve Televizyon Programcılığı Temel Kavramlar*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Vardar, B. (2012). *Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri*, İstanbul: Beta Basım Yayın.
- Yalın, B. ve Ak, S. (2019). *Siyasal İletişim Kampanyalarında Televizyon Kullanımı: 2018 Yılı Başkanlık Seçiminde Televizyonda Yayınlanan Reklamların İncelenmesi*, Ed. Erkan Durdu, Geçmişten Geleceğe Televizyon Yayıncılığı, Ankara: TRT Akademi.
- Yengin, H. (1994). *Ekranın Büyüsü-Batıda Değişen Televizyon Yayıncılığının Boyutları ve Türkiye'de Özel Televizyonlar*, İstanbul: Der Yayınları.
- Yılmaz, A. (2020). *Radyonun Tarihi ve Toplumsal Yansımaları, İletişim Tarihi ve Sosyolojisi*, Ed. Fatih Değirmenci, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayın.
- Yücel, T. (1981). *Yapısalcılık* İstanbul: Ada Yayınları.
- Yücel, H. (2013). *İmgeden Yoruma*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve Bir Uygulama M. Cevdet Anday Tiyatrosu. II. Basım*, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Yörük, E. (2005). *Televizyon Anlatısı Tür ve Temsil Açısından Asmalı Konak* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yüzer, T. V. (2002). *Televizyonun Ortaya Çıkışını Etkileyen Gelişmeler*, Eskişehir: Kurgu Dergisi.

ÖZGEÇMİŞ