

**T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO – TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**TELEVİZYON DİZİLERİNDE KÜLTÜREL
TEMSİLLER: MARDİN DİZİLERİ ÖRNEĞİ**



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sezer Ahmet KINA

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Ece VİTRİNEL

TEMMUZ 2020

**T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO – TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**TELEVİZYON DİZİLERİNDE KÜLTÜREL
TEMSİLLER: MARDİN DİZİLERİ ÖRNEĞİ**



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sezer Ahmet KINA

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Ece VİTRİNEL

TEMMUZ 2020

ÖNSÖZ

Mardin, köklü geçmişı ve heterojen toplumsal yapısıyla tarih boyunca ilgi odağı olmuş bir kenttir. Tekniğin olanaklarının değışmesi, medya ve iletişim sistemleri dolayımında ortaya çıkan metinlerde de bu ilginin sürmesine imkân vermiştir. Bu tez de temel olarak söz konusu ilginin çerçevenme biçimlerinin çözümlenmesiyle şekillenmiştir. Bu vesileyle öncelikle bu tezi ortaya çıkaran çalışmanın yürütülmesinde büyük emeği olan Dr. Öğr. Üyesi Ece VİTRİNEL’e anlayışı, desteği, eşit ilişkisi ve en önemlisi akademik katkısı sebebiyle şükranlarımı sunmam gerekiyor. Ayrıca, savunma jürimde bulunmayı kabul eden değerli hocalarım Prof. Dr. Hamdi Serhat GÜNEY’e ve Doç. Dr. Sevgi Can YAĞCI AKSEL’e katkıları ve ufuk açan eleştirileri için çok teşekkür ederim.

ilef’te ve *DTCF Sosyoloji*’de hem kuram hem de metodoloji ekseninde rahlesinden geçtiğim tüm hocalarıma sonsuz bir teşekkür borçluluğumu buradan yineliyorum. Bunun yanı sıra Galatasaray Üniversitesi’nde temasta bulunduğum tüm akademik ve idari personele ve Mardin’de birlikte çalıştığım mesai arkadaşlarıma anlayış ve destekleri için teşekkür ediyorum.

Bir de kıymetli annem, sevgili eşim ve minik, gri, tüylü kızım var tabii... Onlar olmasaydı bunların hiçbirisi olmazdı.

Mardin — 2020

Babacığım Vehbi KINA'ya...



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
KISALTMALAR.....	vi
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
TABLO LİSTESİ.....	viii
RESUME.....	ix
ABSTRACT.....	xv
ÖZET.....	xx
GİRİŞ.....	1
1. ARACIN VE İÇERİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİ BAĞLAMINDA TÜRKİYE’DE TELEVİZYON DİZİLERİNİN GENEL DURUMU.....	11
1.1. Araca İçkin Bir İçerik Türü Olarak Dizilerin Ortaya Çıkışı.....	12
1.2. Kamu Yayıncılığı ve Özel Yayıncılık Sarkacında Türkiye’de Aracın ve İçeriğin Gelişimi.....	14
1.3. 2000’ler Kırılımından Günümüze İçeriğin Genel Görünümü.....	18
2. TELEVİZYON DİZİLERİNDE MEKÂN.....	29
2.1. Mekânın Ontolojisi ve Kavramsal Serencamı.....	30
2.2. Modern Dönemle Birlikte Kentsel Mekân ve Süren İmkânları.....	35
2.3. Türkiye’de Televizyon Dizilerinde Kentsel ve Kent Dışı Mekân Kullanımının Düşündürdükleri.....	41
3. KÜLTÜREL ÇALIŞMALARDA YORDAM.....	45
3.1. Medya Çalışmaları Bağlamında Eleştirel Sosyal Teorinin Tarihsel Seyri ve Kültürel Çalışmalara Çizdiği Yol.....	49
3.2. Kültürel Çalışmalar Okulu.....	54
3.2.1. Kültürel Çalışmaların Epistemolojik Çerçevesinin Kaynakları....	56
3.2.2. Kültürel Çalışmalar ve Medya Çözümlemeleri Mirası.....	62
4. KÜLTÜREL METİN OLARAK MARDİN DİZİLERİ.....	74
4.1. Zıtlıklar, Çatışmalar ve Dışarıdan Gelenler – Haricîler.....	80
4.2. Bölgesel Referanslar.....	91
4.2.1. Kentsel Mekânın Kullanım Pratikleri.....	92
4.2.2. Geleneksel Hasletler ve Kültürel Üretim Biçimleri.....	96

4.3. Mekanik Dayanışmacı Görünümler.....	105
4.4. Ayrımcılığa Dair Açmazlar.....	114
4.4.1. İşçilere Dönük Normatif Kısıtlar.....	116
4.4.2. Ataerki ve Kadınlar.....	121
SONUÇ	132
KAYNAKÇA	137
ÖZGEÇMİŞ	154



KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Bkz.	: Bakınız
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
NATO	: North Atlantic Treaty Organization
NBC	: National Broadcasting Company
RTÜK	: Radyo Televizyon Üst Kurulu
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TDK	: Türk Dil Kurumu
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 1 : Stuart Hall'ün Kodlama – Kodaçımı Modeli Diyagramı.....	65
Şekil 2 : Mardin Dizilerinde Hane İçi İlişkiler Şeması.....	106



TABLO LİSTESİ

	Sayfa No
Tablo 1 : Tezin Araştırma Evreni.....	6
Tablo 2 : Mardin Dizilerinde Çatışmalar ve Çözümü.....	82



RESUME

Dans cette thèse, la recherche a été menée sur les représentations culturelles dans les séries télévisées tournées à Mardin en tant qu'espace urbain. Bien que les séries télévisées soient un type de drame dans lequel des questions interdépendantes sont abordées en suivant un déroulement de scénario spécifique, les sujets, les personnages et les relations sociales dans les séries peuvent être affectés par la vie réelle ou jouer un rôle dans la reproduction des modèles dominants de la vie réelle. L'utilisation de l'espace est l'un des éléments qui permettent d'observer ces effets de manière tangible et donc de cristalliser la relation entre les textes et la réalité. Le choix de l'espace comme composante technique de la production de séries télévisées révèle une activité discursive dans laquelle la préférence pour une zone géographique spécifique, à savoir l'espace physique, est encadrée et reproduite. Dans cette thèse, les trois formes de représentations suivantes dans les feuilletons télévisés dont l'univers spatial est Mardin sont problématisées: i. La relation entre les représentations et la réalité. ii. Le contenu des représentations chargé de présuppositions spécifiques. iii. Les formes de représentations orientalistes et caricaturales qui « développent la capacité de produire des images intellectuelles et esthétiques en s'inscrivant dans l'autonomie de la tradition en dessinant des zigzags dans la culture populaire » (Said, 2016, p. 156). À cet égard, les pratiques d'articulation des représentations de Mardin, de sa situation géographique à son histoire, de sa structure sociale hétérogène à ses modes de vie traditionnels, de la reproduction de la vie sociale à son architecture, et les niveaux discursifs découlant de ces pratiques ont été mis en évidence.

En tant que principale motivation qui façonne la production et la distribution à la fois des textes médiatiques et de toutes les marchandises culturelles industrielles, la maximisation du profit et la circulation de cette représentation industrielle se produisent également dans les feuilletons de Mardin à travers des composantes narratives et techniques spécifiques. Les feuilletons qui atteignent le public aux heures de grande écoute grâce à la télévision, qui est toujours une base dans les médias de masse, véhiculent certains messages, à savoir des discours ainsi que des phénomènes techniques, fictifs et politico-économiques. Ces discours sont idéologiques, caricaturaux, favorables au statu quo et présentent une caractéristique qui crée des hypothèses de bon sens sur la façon dont le public perçoit la vie dans toutes ses dimensions. Dans cette thèse, ces discours ont été traités en particulier dans les séries télévisées tournées à Mardin et il a été visé de révéler et de discuter les représentations des éléments culturels dans ces séries et les discours produits par ces représentations. Par conséquent, la portée de cette thèse a consisté dans les séries

de Mardin, où certains événements fictifs et le réseau de relations sont reflétés sur les écrans dans le cadre d'un scénario spécifique systématique.

L'utilisation de l'espace dans les productions sous le titre de séries de Mardin et les représentations des éléments culturels liés à cet espace sont si diverses qu'elles ne permettent pas une classification holistique. Par conséquent, dans cette thèse, les parties des séries télévisées qui ont été tournées et se sont terminées à Mardin ont été déterminées comme l'univers de recherche. Ces séries sont composées de *Kara Duvak*, *Bir Bulut Olsam*, *Adını Kalbime Yazdım*, *Kadim Dostum*, *Aşktan Kaçılmaz* et *Jan*. Afin de suivre la thèse dans une ligne correspondant à son objectif, l'échantillon de recherche a été déterminé sur la base de l'échantillonnage intentionnel, qui est couramment utilisé dans les recherches qualitatives. Alors que dans les premiers épisodes des feuilletons, des informations générales sur les personnages, le lieu, l'histoire, le réseau de relations et la systématique du scénario sont présentées, les constructions paradigmatiques dans le récit sont fermées dans le dernier épisode. L'univers de la thèse a été limité sur la base de ces informations et les deux premiers épisodes et les épisodes finaux des séries ont été déterminés comme échantillon de recherche. Ainsi, des représentations dans un total de dix-huit épisodes regardés des séries ont été choisies comme unités d'analyse.

La présence d'interactions à l'échelle régionale entre les formes de solidarité sociale et les modes de production traditionnels – culturels dans les feuilletons a permis de découvrir une structure culturelle biographique. Ainsi, il a été discursivement encadré que la culture était organisée à travers les représentations, l'association avec les identités, la production et la consommation, les mécanismes de distribution et d'utilisation. Ainsi, les relations de pouvoir, les contradictions, les discriminations et les hypothèses alimentées par le discours ont été soumises à l'analyse. Dans ce contexte, les questions de recherche de la thèse ont été préparées sur la base des caractéristiques suivantes de l'analyse critique du discours, que Fairclough et Wodak (1997) ont déclaré: L'analyse du discours critique traite des problèmes sociaux, reconnaît que les relations de pouvoir ont une apparence discursive, mène un travail constructif pour la société et la culture, travaille idéologiquement, est historique, établit un lien entre le texte et la société, fournit un résultat interprétatif et explicatif, est une forme d'action sociale (p. 271-280). Sur cette base, les questions de recherche de la thèse ont été formulées comme suit:

- Comment les définitions culturelles sont-elles intégrées aux séries et quelles sont les identités qui y sont associées?
- Sur quelles bases factuelles traditionnelles et contemporaines les représentations s'articulent-elles dans la construction de la culture? Par conséquent, dans quels éléments narratifs les formes de production culturelle sont-elles nourries par des relations éclectiques?
- Quels éléments narratifs des relations entre les représentations culturelles et les structures et institutions sociales peuvent être suivis?

- Quels types de représentations culturelles sont présentés sous forme de solidarité sociale, de patriarcat et de conflits de classes dans les feuilletons télévisés? Quelles dichotomies peut-on lire dans ces représentations culturelles?
- Quel type de système de représentation rencontre-t-on concernant l'espace, qui est un élément technique dans les feuilletons télévisés, notamment dans l'axe des pratiques d'utilisation de l'espace urbain? Dans ce contexte, comment Mardin est-il encadré en tant qu'espace urbain?

Afin de trouver des réponses aux questions ci-dessus, l'institutionnalisation historique de la télévision et des séries télévisées en Turquie et dans le monde a été abordée dans la première partie de cette thèse. Dans ce contexte, une description a été faite des genres de séries télévisées et de l'inflation sur le marché de la diffusion avec la diffusion commerciale en Turquie. Tout en décrivant le large éventail de contenus produits par l'industrie de la radiodiffusion et des séries télévisées, nous avons expliqué les nouvelles tendances caractéristiques du marché qui sont apparues dans les années 2000. Ainsi, dans ce spectre, les récits de l'établissement – origine, sitcoms, séries télévisées spirituelles, récits politiques récents, séries télévisées mafieuses et séries télévisées rurales – ont été répertoriés et l'accent a été mis sur les séries télévisées rurales.

Dans la deuxième partie de la thèse, l'intérêt pour les espaces ruraux dans l'industrie turque des séries télévisées a été examiné. Cet intérêt pour les espaces urbains, à l'exception d'Istanbul, où se trouve le centre de l'industrie de la radiodiffusion turque, a été discuté en se référant aux conceptions suivantes qui, dans la littérature des sciences sociales: i. L'espace à l'échelle générale. ii. L'espace urbain. iii. Les possibilités de l'espace. Dans ce cadre, tout d'abord, l'évolution historique de l'espace, basée sur les concepts, a été mise en lumière. Ensuite, les discussions sur les réflexions du modernisme sur l'espace ont été mentionnées et les possibilités de l'espace ont été énumérées. Ainsi, l'utilisation des espaces centraux ou périphériques dans les séries télévisées en Turquie a été examinée. De ce point de vue, il s'est concentré sur la réflexion des imaginaires nostalgiques sur les espaces ruraux aux pratiques de représentation culturelle. Dans ce contexte, il a été souligné que la littérature de l'Ecole d'Etudes Culturelles a été déterminée comme le cadre théorique de cette thèse afin d'analyser ces représentations culturelles.

Dans la troisième section, où le cadre théorique de la thèse est exposé, tout d'abord, les ensembles de concepts présentés par l'épistémologie positiviste afin de comprendre les questions sociales et les dilemmes de ces ensembles ont été expliqués en parallèle avec le développement de la méthodologie scientifique. Ensuite, une piste historique a été présentée sur la façon dont le positivisme se déroule dans les modèles administratifs/principaux de la littérature des sciences de la communication. Dans ce cadre, les paradigmes des effets « forts » et « faibles » ont été brièvement mentionnés. Ensuite, une ligne théorique a été mentionnée dans laquelle la communication a été conçue comme un processus social, économique, culturel et

politique et les médias et les systèmes de communication ont été évalués comme une institution qui était au centre des structures sociales et des luttes de pouvoir des acteurs: La théorie sociale critique. Ainsi, tant le cadre général de la théorie sociale critique que le cadre général du marxisme, base de la théorie sociale critique, ont été résumés. La création de l'École des études culturelles et les recherches des théoriciens qui ont déterminé le cadre épistémologique de l'école ont été expliquées en fonction de l'axe que la théorie sociale critique a apporté aux études culturelles. Dans ce contexte, les conceptions de Gramsci de l'« l'hégémonie », des « intellectuels » et du « bloc historique » ont été expliquées. Ensuite, les analyses d'Althusser sur les « appareils d'État idéologiques » et la « surdétermination » ont été données. Troisièmement, le concept « d'articulation » de Laclau a été expliqué. Enfin, l'approche de Voloshinov sur « la multi-accentualité du signe » a été introduite.

Le fait que les préférences ontologiques de l'École d'études culturelles, qui se concentre sur les disciplines scientifiques humaines, se soient tournées vers les études médiatiques avec Hall a laissé un héritage à la littérature sur l'analyse médiatique de l'école. Dans cette thèse, le texte et les recherches orientées vers le public de cet héritage ont également été mentionnés. Dans ce cadre, tout d'abord, non seulement les études orientées vers les textes de Hall, mais aussi les études dans lesquelles il a développé des concepts et des modèles sur les textes des médias et les publics ont été incluses. Deuxièmement, les contributions à la littérature avec les recherches de Morley, qui ont testé l'hypothétique « modèle d'encodage – décodage » de Hall, ont été mises en avant. Troisièmement, Fiske, qui se distingue par ses recherches sur la culture populaire, les textes et le public, a été mentionné. En plus de tout cela, dans la littérature des études culturelles, les informations des recherches sur le média télévision et plus particulièrement les séries télévisées qui constituent l'objet de recherche de cette thèse ont également été partagées. Dans ce cadre, outre l'analyse des séries de chercheurs comme Hobson, Ang, Buckingham, des études féministes sur les médias de personnes comme McRobbie et Radway ont également été incluses. Ainsi, il a été souligné que les médias télévisuels et les séries télévisées sont également des objets de recherche importants dans les études culturelles dans lesquelles l'effet de l'audience active est généralement discuté afin de révéler la signification des biens culturels. Dans ce contexte, avec la compréhension épistémologique de l'École des études culturelles, les tendances générales des recherches sur les biens culturels et les textes télévisés ont été exprimées de deux manières: i. Analyse discursive des significations encadrées dans les textes. ii. Études de réception sur la façon dont le public a compris les messages contenus dans ces textes.

Dans la quatrième partie de la thèse, les résultats obtenus à partir des recherches menées sur le terrain ont été exposés. Dans ce cadre, les discours filtrés des représentations culturelles dans les séries ont été thématiquement répertoriés et discutés. Sur la base des questions de recherche, les représentations sur les organisations à échelle sociale, les traditions orales, le système de valeurs, les

croyances, les modes de production et de consommation, et l'interculturalisme ont été considérés comme des éléments qui définissent les représentations culturelles dans les séries. Ainsi, il a été souligné que la culture était organisée à travers certains signifiants, appartenances, relations de production et formes d'objectivation et que la culture était façonnée à travers les textes produits dans les médias en tant qu'institution du système capitaliste. En conséquence, les thèmes discursifs suivants ont été atteints dans les feuilletons de Mardin: i. Éléments syntagmatiques et sujets présentés pour la solution avec des contrastes paradigmatiques dans l'échelle narrative. ii. Représentations régionales dans la détermination de l'espace et de la structure culturelle. iii. Les formes mécaniques de la solidarité sociale. iv. Pratiques discriminatoires pour les classes ouvrières et les femmes, et dans ce contexte, idéologie patriarcale et inégalité des sexes.

Dans le premier sous-titre, où sont abordés les contrastes narratifs, une conceptualisation dualiste des personnages à la manière des « initiés » et des « étrangers » a été développée. Ainsi, on a détecté le discours selon lequel l'intervention de divers agents sociaux extérieurs à Mardin est nécessaire pour la solution des problèmes qui se posent à Mardin, tels que le système féodal, l'inégalité des sexes et les activités illégales. Le second sous-titre, dans lequel sont discutées les représentations régionales avec un contexte spatial et culturel, a été examiné selon deux axes. Le premier est l'utilisation de l'espace urbain dans des séries. Dans ce contexte, les représentations sur Mardin en tant que ville frontalière et les significations produites par les panoramas urbains et leurs arrière-plans ont été présentées. Le deuxième axe est celui des réflexions actuelles des modèles traditionnels sur les séries et des formes de production culturelle façonnées par ces réflexions. Ainsi, les représentations du patrimoine traditionnel et culturel hérité du passé au présent, des relations d'affaires et de travail à l'organisation de la vie publique, des hypothèses traditionnelles à l'interaction interculturelle, ont été mises en avant.

En raison de la prédominance des relations féodales dans la vie des feuilletons, les formes mécaniques de solidarité sociale ont été examinées dans le troisième sous-titre. Les pratiques d'articulation du pouvoir féodal et traditionnel avec les structures de pouvoir bureaucratiques, politiques et économiques ont été analysées. Dans ce contexte, en plus des processus archaïques tels que la féodalité et les règles, les pratiques de coexistence des occupations modernes et néolibérales telles que l'enfermement dans l'espace et les travaux d'infrastructure ont été exposées. Les représentations discriminatoires dans les séries de Mardin ont été présentées dans le quatrième sous-titre des conclusions de la thèse. En conséquence, deux pratiques discriminatoires visant les classes ouvrières et les femmes sont devenues prédominantes dans les feuilletons. Par conséquent, les discours sur un conflit de classe implicite et sur l'inégalité des sexes déterminée par l'idéologie patriarcale ont été résolus.

Par conséquent, comme on peut le voir dans les niveaux du discours analysé, dans cette thèse, les caractéristiques des médias en tant qu'institution sociale qui circule et reproduit les idées dominantes ont été démontrées en ce qui concerne les séries en tant que récit télévisuel. A tel point qu'il semble que c'est une approche pluraliste de la radiodiffusion que de se concentrer sur les relations quotidiennes et sociales créées par les formes traditionnelles et mécaniques de solidarité dans les feuilletons de Mardin. En fait, un système discursif de reproduction des valeurs compétitives, possessives, individualistes, inéquivalentes et sexistes a été observé dans les feuilletons. Ainsi, il a été mis en doute que les feuilletons révèlent une perspective culturaliste, caricaturale et élitiste à travers les conflits de classe, la domination patriarcale et l'inégalité des sexes.

Mots clés: Séries télévisées de Mardin, Représentation culturelle, Espace urbain, Relations traditionnelles, Constructions narratives

ABSTRACT

In this thesis, the research has been conducted on cultural representations in television serials which have been shot in Mardin as an urban space. Although television serial is a type of drama in which interrelated issues are approached by following a specific scenario flow, the subjects, characters, and social relationships in the serials can be affected by real-life or take a role in reproducing real-life dominant patterns. The use of space is one of the elements that enable these effects to be observed tangibly and thus the relationship between the texts and reality crystallizes. The choice of space as a technical component of the television serials production reveals a discursive activity in which the preference for a specific geographical area, namely physical space, is framed and reproduced. In this thesis, the following three forms of representations in the television serials whose spatial universe is Mardin are problematized: i. The relationship between representations and reality. ii. The contents of the representations encumbered with specific presuppositions. iii. Orientalist and cartoonish forms of representations that “develops the ability to produce intellectual and aesthetic images by fitting into the autonomy of tradition by drawing zigzags in popular culture” (Said, 2016, p. 156). In this regard, practices of articulation of the representations of Mardin from its geographical location to its history, from its heterogeneous social structure to its traditional life patterns, from the reproduction of social life to its architecture, and the discourse levels arising from these practices have been taken into focus.

As the main motivation that shapes the production and distribution of both media texts and all industrial cultural commodities, the maximization of profit and the circulation of this industrial representation also occurs in Mardin serials through specific narrative and technical components. The serials that reach the audience at the prime time through television, which is still a basis in mass media, carries some messages, namely discourses as well as technical, fictional, and political-economic phenomena. These discourses are an ideological, cartoonish, supporter of the status quo and have a characteristic that creates common-sense assumptions towards the way the audience perceives life with all its dimensions. In this thesis, these discourses have been dealt with in particular the television serials shot in Mardin and it has been aimed to reveal and discuss the representations of cultural elements in these serials and the discourses produced by these representations. Consequently, the scope of this thesis has consisted of the serials of Mardin, where some fictional events and the network of relationships are reflected on the screens within a specific scenario systematic.

The use of space in the productions under the title of Mardin serials and the representations of cultural elements related to that space are so diverse that they do not allow a holistic classification. Therefore, in this thesis, the parts of the television serials that shot and ended in Mardin have been determined as the research universe. These serials consist of *Kara Duvak*, *Bir Bulut Olsam*, *Adını Kalbime Yazdım*, *Kadim Dostum*, *Aşkta Kaçılmaz* and *Jan*. In order to follow the thesis in a line for its purpose, the research sample has been determined based on the purposive sampling, which is commonly used in the qualitative researches. While in the first episodes of the serials, general information about the characters, place, story, network of relationships, and scenario systematic are presented, the paradigmatic constructions in the narrative are closed in the final episode. The universe of the thesis has been limited based on this information and the first two episodes and final episodes of the serials have been determined as the research sample. Thus, representations in a total of eighteen episodes watched from the serials have been chosen as the units of analysis.

The presence of interactions on regional scale forms of social solidarity and traditional – cultural production patterns in the serials has enabled the discovery of a biographical cultural structure. Thus, it has been discursively framed that culture was organized through representations, association with identities, production and consumption, mechanisms of distribution, and use. Thereby, the power relations, contradictions, discriminations, and assumptions fed by the discourse have been subjected to analysis. In this context, research questions of the thesis have been prepared based on the following features of critical discourse analysis, which Fairclough and Wodak (1997) said: Critical discourse analysis deals with social problems, recognizes that power relations have a discursive appearance, conducts a constructive work for society and culture, works ideologically, is historical, establishes a link between text and society, provides an interpretive and explanatory output, is a form of social action (p. 271-280). Based on this, the research questions of the thesis have been formulated as follows:

- How are cultural definitions built-in serials and which identities are associated with them?
- What traditional and contemporary factual basis are the representations framed in the construction of culture? Therefore, in which narrative items are cultural forms of production fed by eclectic relationships?
- Which narrative items from the relations between cultural representations and social structures and institutions can be followed?
- What kinds of cultural representations are presented in the forms of social solidarity, patriarchy, and class conflicts in television serials? Which dichotomies can be read from these cultural representations?
- What kind of representation system is encountered regarding space, which is a technical element in the television serials, especially in the axis of the usage practices of urban space? In this context, how is Mardin framed as urban space?

In order to find answers to the above questions, historical institutionalization of television and television serials in Turkey and in the world has been discussed in the first part of this thesis. In this context, a description has been made for the genres of television serials and inflation in the market of broadcasting with commercial broadcasting in Turkey. While the broad range of contents produced by the broadcasting – television serial industry is outlined, new characteristic trends of the market that have emerged in the 2000s have been explained. Accordingly, within this spectrum, the narratives of the establishment – origin, sitcoms, spiritual television serials, recent political narratives, mafia television serials, and rural television serials have been listed and the focus has been directed to the rural television serials.

In the second part of the thesis, the interest in rural spaces in the Turkish broadcasting – television serial industry has been examined. This interest in urban spaces apart from Istanbul, where the centre of Turkey’s broadcasting industry, has been discussed with reference to the following conceptions that in the literature of social sciences: i. Space on a general scale. ii. Urban space. iii. The possibilities of the space. In this framework, firstly, the concept-based historical development of the space has been shed light on. Afterwards, discussions about the reflections of modernism on the space have been mentioned and the possibilities of the space have been listed. Thus, the use of central or peripheral spaces in television serials in Turkey has been examined. From this point of view, it has been focused on the reflection of nostalgic imaginations on the rural spaces to the cultural representation practices. In this context, it has been emphasized that the literature of the Cultural Studies School was determined as the theoretical framework of this thesis in order to analyze these cultural representations.

In the third section, where the theoretical framework of the thesis is laid out, first of all, the concept sets presented by positivist epistemology in order to understand social issues and these sets’ dilemmas have been explained in parallel with the development of the scientific methodology. Then, a historical track has been presented on how positivism takes place in the administrative/mainstream models in the communication sciences literature. In this framework, the “strong” and “weak” effects paradigms have been briefly mentioned. Then, a theoretical line has been mentioned in which communication was conceived as a social, economic, cultural, and political process and media and communication systems were evaluated as an institution that was at the centre of the social structures and the power struggles of the actors: Critical social theory. Thus, both the general framework of critical social theory and the general framework of Marxism, the basis of critical social theory, have been summarized. The establishment of the Cultural Studies School and the researches of theorists who determined the epistemological framework of the school have been explained based on the axis that critical social theory brought to cultural studies. In this context, firstly, Gramsci’s conceptions of “hegemony”, “intellectuals”, and “historical block” have been explained. Secondly, Althusser’s analyzes of “ideological state apparatuses” and “overdetermination” have been

given. Thirdly, the concept of "articulation" of Laclau has been explained. Finally, Voloshinov's approach to "the multi-accentuality of the sign" has been introduced.

The fact that the ontological preferences of the Cultural Studies School, which focuses on human scientific disciplines, turned towards media studies together with Hall has provided a legacy to the literature on the media analysis of the school. In this thesis, the text and audience-oriented researches in this heritage have been also mentioned. In this framework, firstly, not only the text-oriented studies of Hall but also the studies in which he developed concepts and models on media texts and the audiences have been included. Secondly, the contributions to the literature with Morley's researches, which tested Hall's hypothetical "model of encoding – decoding" have been emphasized. Thirdly, Fiske, who stands out with his popular culture-based, text-based, and audience-based researches, has been mentioned. In addition to all, in the literature of cultural studies, the information of the researches about the television medium and more particularly the television serials that constitute the research object of this thesis have been also shared. In this framework, besides serial analysis of researchers such as Hobson, Ang, Buckingham, feminist media studies of people such as McRobbie and Radway have been also included. Thus, it has been emphasized that television medium and television serials are also important research objects in the cultural studies in which the effect of the active audience is generally discussed in order to reveal the meaning in cultural commodities. In this context, with the epistemological understanding of the Cultural Studies School, the general trends in researches on both cultural commodities and television texts have been expressed in two ways: i. Discourse analysis of the meanings framed in the texts. ii. Reception studies on how the audience understood the messages in these texts.

In the fourth part of the thesis, the findings obtained from the conducted field research have been laid out. In this framework, the discourses filtered from the cultural representations in the serials have been thematically listed and discussed. Based on the research questions, representations on social-scale organizations, oral traditions, the system of values, beliefs, patterns of production and consumption, and interculturalism have been focused as components that define cultural representations in the serials. Thus, it has been emphasized that the culture was organized through certain signifiers, belongings, relations of production, and objectification forms and the culture was shaped through texts produced in the media as an institution of the capitalist system. As a result, the following discursive themes have been reached in the Mardin serials: i. Syntagmatic elements and presented subjects for the solution with paradigmatic contrasts in narrative scale. ii. Regional representations in the determination of both space and cultural structure. iii. Mechanical forms of social solidarity. iv. Discriminatory practices for working classes and women, and in this context, patriarchal ideology, and gender inequality.

In the first subtitle, where narrative contrasts are discussed, a dualistic conceptualization for the characters in the manner that "insiders" and "outsiders"

has been developed. Thus, it has been detected the discourse that the intervention of various social agents from outside Mardin is needed for the solution of the problems that arise in Mardin, such as the feudal system, gender inequality, and illegal activities. The second subtitle, in which regional representations with spatial and cultural context are discussed, has been examined on two axes. The first is the use of urban space in serials. In this context, representations about Mardin as a border city and the meanings produced by urban panoramas and their backgrounds have been presented. As the second axis, the present-day reflections of traditional patterns on the serials and the cultural production forms shaped by these reflections have been examined. Thus, the representations of traditional and cultural heritage inherited from the past to the present, from the business and working relations to the organization of public life, from the traditional assumptions to the intercultural interaction, have been focused on.

Due to the prevalence of feudal relations in life in the serials, mechanical social solidarity forms have been examined in the third subtitle. The articulation practices of feudal and traditional power with bureaucratic, political, and economic power structures have been analyzed. In this context, in addition to the archaic processes such as feud and rules, the practices of coexistence of modern and neoliberal occupations such as spatial enclosure and infrastructure works have been laid out. Discriminative representations in Mardin serials have been presented in the fourth subtitle in the findings of the thesis. Accordingly, two discriminatory practices aimed at the working classes and the women have become prominent in the serials. Therefore, discourses about both an implicit class conflict and the gender inequality determined by the patriarchal ideology have been resolved.

Consequently, as it can be seen in the levels of analyzed discourse, in this thesis, the characteristics of the media as a social institution that circulates and reproduces the dominant ideas have been demonstrated regarding the serials as a television narrative. So much so that it seems that it is a pluralist broadcasting approach to focus on the daily and social relations created by traditional and mechanical forms of solidarity in the Mardin serials. In fact, a discursive system for the reproduction of competitive, possessive, individualistic, inequivalent, and sexist values has been observed in the serials. Thus, it has been questioned that the serials reveal a culturalist, cartoonish, and elitist perspective through class conflicts, patriarchal domination, and gender inequality.

Keywords: Television serials of Mardin, Cultural representation, Urban space, Traditional relations, Narrative constructions

ÖZET

Bu tezde kentsel bir mekân olarak Mardin’de çekilen televizyon dizilerindeki kültürel temsiller üzerine bir araştırma yürütülmüştür. Televizyon dizileri her ne kadar belirli bir senaryo akışını takip ederek birbiriyle ilişkili konuların işlendiği bir drama türü olsalar da, dizilerde odaklanılan konular, yer alan karakterler ve toplumsal ilişkiler gerçek hayattan etkiler ve esinler taşıyabilmekte ya da gerçek hayata dair hâkim kalıpları yeniden üreten bir rolü üstlenebilmektedir. Dizilerde söz konusu etkilerin gözlemlenebilir biçimde somutlaşmasına ve böylece ortaya çıkan metinlerin gerçeklik ile olan ilişkisinin belirginleşmesine olanak tanıyan öğelerden biri mekân kullanımıdır. Dizi yapımının teknik bir bileşeni olarak mekânın seçilmesinde tercihin özellikle özgül bir coğrafi alandan yani fizikî mekândan yana olması, söz konusu mekâna dair kültürel temsillerin çerçeveselendiği ve yeniden üretildiği söylemsel bir faaliyeti ortaya çıkarmaktadır. Bu tezde de mekânsal evreni Mardin olan dizilerdeki temsillerin gerçeklik ile ilişkisi, belirli ön kabullerle yüklü içeriği, “geleneğin özerkliğine sığınarak düşünsel ve estetik imgeler üretme yetisini (...) popüler kültür içinde zikzaklar çizerek geliştiren” (Said, 2016, s. 156) oryantalist ve karikatürize biçimleri sorunsallaştırılmıştır. Bu doğrultuda coğrafi konumundan tarihine, heterojen toplumsal yapısından geleneksel yaşam örüntülerine, sosyal hayatın yeniden üretiminden mimarîsine varacak biçimde Mardin’e dair temsillerin dizilerin anlatılarına eklemelenme pratikleri ve bu pratiklerden doğan söylem düzeyleri odağa alınmıştır.

Özel olarak medya metinlerinin, genel ölçekte ise tüm endüstriyel kültür metalarının üretimini ve dağıtımını şekillendiren temel motivasyon olarak kârın maksimizasyonu ve söz konusu endüstriyel temsilin dolaşımı; Mardin dizilerinde de belirli anlatısal ve teknik öğeler aracılığıyla yer bulan ve dikkati çeken unsurlar olarak görülmektedir. Hâlen temel kitle iletişim araçlarından biri olan televizyon aracılığıyla izlerkitleye ulaşan ve yoğun dilimde (*prime time*) yayınlanan dizilerin teknik, kurgusal ve ekonomi politik görüngülerinin yanı sıra izlerkitlenin tüm boyutlarıyla yaşamı algılama tarzlarına dönük ideolojik, karikatürize, statükocu ve orta duyu varsayımları yaratan iletileri, yani söylemleri de bulunmaktadır. Bu tezde de söz konusu söylemler, fizikî mekân olarak Mardin’de geçen televizyon dizileri özelinde ele alınmış ve tezin nesnesi olarak bu dizilerdeki kültürel öğelerin temsillerinin ve bu temsillerin ürettiği söylemlerin ortaya konulması ve tartışılması amaçlanmıştır. Dolayısıyla birtakım kurgusal olayların ve ilişkiler ağının belli bir senaryo sistematığı içerisinde televizyon ekranlarına yansıdığı dramalar olan dizilerden mekân olarak Mardin’i kullanmış olanları bu tezin kapsamını oluşturmuştur.

Mardin dizileri başlığı altında konumlandırılan yapımlarda mekân kullanımı, dolayısıyla o mekâna ilişkin kültürel öğelerin temsilleri bağlamında bütüncül bir tasnife izin vermeyecek ölçüde çeşitlilik bulunduğundan ötürü bu tezde mekân olarak yalnızca Mardin'in kullanıldığı ve final yapmış yapımların (*Kara Duvak*, *Bir Bulut Olsam*, *Adını Kalbime Yazdım*, *Kadim Dostum*, *Aşktan Kaçılmaz* ve *Jan*) epizotları araştırma evreni olarak belirlenmiştir. Tezin amacına yönelik bir izlekle takip edilmesi ve yapılabirliği gözetilerek örneklemi, nitel araştırmalarda kullanılan örneklem belirleme türlerinden amaca yönelik/amaçlı örneklemekten yola çıkılarak belirlenmiştir. Buradan hareketle dizilerin ilk epizotları karakterlere, mekâna, hikâyeye, ilişkiler ağına ve hâkim senaryo sistematığına ilişkin genel bilgilerin sunulduğu, final epizotları ise genel ölçekte anlatının üzerine kurulduğu paradigmatik yapılaşmaların kapandığı bir içerik sunduğundan ötürü tezin evreni bu ekseninde daraltılmış ve evrendeki dizilerin her birinin ilk iki epizotları ile final epizotları örneklem olarak belirlenerek izlenen toplam on sekiz epizottaki temsiller çözümleme birimi olarak seçilmiştir.

Dizilerde bölgesel ölçekli toplumsal dayanışma biçimlerine ve geleneksel – kültürel üretim kalıplarına dair etkileşimler sunulması, söylemsel olarak kültürel yapıya dair bir biyografinin ortaya çıkarılmasına imkân sağlamıştır. Böylece kültürün i. temsiller, ii. kimliklerle ilişkilene, iii. üretim ve tüketim, iv. dağıtım ve kullanım mekanizmaları aracılığıyla düzenlenmesi, söylemsel olarak çerçevelenebilmiştir. Dolayısıyla söylemin beslediği iktidar ilişkileri, zıtlıklar, ayrımcılıklar ve bunun yanı sıra varsayımlar da çözümlemeye tabi tutulmuştur. Bu çerçevede eleştirel söylem çözümlemesinin toplumsal sorunlarla ilgilenen, iktidar ilişkilerinin söylemsel bir görünümünün olduğunu kabul eden, topluma ve kültüre yönelik inşacı bir mesai yürüten, ideolojik olarak işleyen, tarihsel olan, metin ile toplum arasında bir bağlantı kuran, yorumlayıcı ve açıklayıcı bir çıktı sunan ve toplumsal eylemin bir biçimi olan niteliklerinden (Fairclough ve Wodak, 1997, s. 271-280) hareketle aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

- Dizilerde kültür tanımları nasıl inşa edilmekte ve hangi kimliklerle ilişkilenebilmektedir?
- Kültürün inşasında çerçevelenen temsiller hangi geleneksel ve çağdaş olgusal temellere dayanmakta, kültürel üretim biçimleri ne tür anlatı öğelerinde eklektik ilişkilenebilmelerden beslenmektedir?
- Kültürel temsiller ile toplumsal yapı ve kurumların işleyişi arasındaki ilişki hangi anlatı öğeleri üzerinden takip edilmektedir?
- Dizilerde toplumsal dayanışma biçimleri, ataerki, sınıfsal çatışmalar ne tür kültürel temsiller aracılığıyla sunulmakta ve hangi dikotomiler üzerinden okunabilmektedir?
- Dizilerde aynı zamanda teknik bir öğe olan mekâna ilişkin özellikle kentsel mekânın kullanım pratikleri ekseninde nasıl bir temsil dizgesiyle karşılaşılmakta, Mardin nasıl çerçevelenmektedir?

Söz konusu sorulara yanıt bulabilmek için tezin ilk bölümünde televizyon medyumunun ve dizilerin tarihsel süreç içerisinde dünyadaki ve Türkiye’deki kurumsallaşması ve seyri tartışılmıştır. Bu çerçevede Türkiye’de kamu yayıncılığından özel yayıncılığa geçişte dizi içerikleri açısından ortaya çıkan enflasyonist piyasa görünümüne ve dizi türlerine yönelik bir projeksiyon yapılmıştır. Yapımcılık – dizi endüstrisinin piyasaya sunduğu içerik yelpazesi genel hatlarıyla ortaya konulurken 2000’li yıllarla beliren yeni türsel eğilimler açıklanmıştır. Bu doğrultuda söz konusu yelpaze içinde kuruluş – köken anlatıları, durum komedileri, ruhanî diziler, yakın dönem politik anlatıları, mafya dizileri ve taşra dizileri olarak sıralanarak odak taşra dizilerine yöneltmiştir.

Tezin ikinci bölümünde taşra dizilerinin gösterdiği üzere yapımcılık – dizi endüstrisinin Türkiye’deki merkezi olan İstanbul’un dışındaki kentsel mekânlara yönelen ilgisinden hareketle sosyal bilim alanyazınında i. genel ölçekte mekâna, ii. kentsel mekâna ve iii. mekânın imkânlarına ilişkin kavrayışlar tartışılmıştır. Bu çerçevede öncelikle mekânın kavramsal olarak tarihsel gelişimine ışık tutulmuştur. Ardından modernizmin mekâna yansımalarına dönük tartışmalar anılarak mekânın imkânları sıralanmıştır. Böylece söz, Türkiye’de televizyon dizilerinde merkez ve taşra mekân kullanımının düşündürdüklerine getirilerek taşra mekânlara dair nostaljik imgelemin kültürel temsil pratiklerine yansması üzerine odaklanılmıştır. Bu çerçevede söz konusu kültürel temsillerin çözümlenmesi adına Kültürel Çalışmalar Okulu bünyesinde oluşan alanyazının tezin teorik çerçevesi olarak belirlendiği vurgulanmıştır.

Tezin teorik çerçevesinin serimlendiği üçüncü bölümde öncelikle bilimsel yöntemin gelişmesi paralelinde pozitivist epistemolojinin toplumsal meseleleri kavramak için sunduğu kavram setleri ve bunların açmazları açıklanmıştır. Ardından pozitivistimin iletişim alanyazınındaki yönetsel/anaakım modellerde nasıl karşılık bulduğuna yönelik tarihsel bir izlek sunulmuştur. Bu çerçevede “güçlü” ve “zayıf” etkiler paradigmaları kısaca anılmıştır. Tüm bunlara karşılık iletişimin toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal bir süreç olarak kavrandığı ve medya ve iletişim sistemlerinin toplumsal yapı ve aktörlerin güç mücadelelerinin odağında bulunan bir kurum olarak değerlendirildiği teorik bir hat olarak eleştirel sosyal teorinin ve onu önceleyen Marksizm’in temel çerçevesi serimlenmiştir. Eleştirel sosyal teorinin tarihsel seyri ve kültürel çalışmalara çizdiği yol çerçevesinde Kültürel Çalışmalar Okulu’nun kuruluşuna ve okulun epistemolojik çerçevesini belirleyen teorisyenlerin çalışmalarına yer verilmiştir. Bu bağlamda ilk olarak Gramsci’nin “hegemonya”, “aydınlar” ve “tarihsel blok” üzerine olan kavrayışı açıklanmıştır. İkinci olarak Althusser’in “devletin ideolojik aygıtları” ve “üst-belirlenim” çözümlemesine yer ayrılmıştır. Üçüncü olarak Laclau’nun “eklemlenme” kavramına, son olarak da Voloşinov’un “göstergenin çok-vurgululuğu”na dönük yaklaşımına dair açıklamalar yapılmıştır.

Kültürel Çalışmalar Okulu’nun beşerî bilimsel disiplinler üzerine eğilen ontolojik tercihlerinin Hall ile birlikte medya çalışmalarına yönelmesi, alanyazına

okulun medya çözümlemelerine dair bir miras sunmuştur. Bu tezde de söz konusu mirasta yer alıp metin ve izleyici odaklı yürütülen araştırmalardan söz edilmiştir. Bu çerçevede ilk olarak Hall'ün metin odaklı çalışmalarının yanı sıra doğrudan medya metinleri ve izlerkitlesi üzerine kavram ve modeller geliştirdiği çalışmalarına yer verilmiştir. İkinci olarak Hall'ün varsayımsal “kodlama – kodaçımı modeli”ni sınavan Morley'in araştırmalarının alanyazına olan katkıları vurgulanmıştır. Üçüncü olarak popüler kültür eksenli ve metin ve izlerkitle temelli araştırmalarıyla öne çıkan Fiske'in araştırmaları anılmıştır. Bunların yanı sıra kültürel çalışmalar alanyazınında bu tezin de araştırma nesnesini oluşturan televizyon medyumuna ve daha özeldir televizyon dizilerine dair araştırmaların bilgileri de paylaşılmıştır. Bu çerçevede Hobson, Ang, Buckingham gibi araştırmacıların dizi çözümlemelerinin haricinde McRobbie ile Radway gibi isimlerin feminist medya araştırmalarına da yer verilmiştir. Böylece kültür metalarındaki anlamı ortaya çıkarmak için genellikle aktif izlerkitlenin etkisinin ele alındığı kültürel çalışmalarda, medyum olarak televizyonun ve televizyon dizilerin de önemli bir araştırma nesnesi niteliği taşıdığı vurgulanmıştır. Bu bağlamda Kültürel Çalışmalar Okulu'nun epistemolojik kavrayışı takip edilerek genelde tüm kültür metaları, özeldir ise televizyon metinleri üzerine gerçekleştirilip alanyazına kazandırılan araştırmalardaki genel eğilim iki şekilde ifade edilmiştir: i. Metinlerde çerçevelenen anlamlar üzerine yapılan söylem çözümlemeleri. ii. Metinleri izleyen kişilerin söz konusu iletileri nasıl anlamlandırdıklarına yönelik gerçekleştirilen alımlama çalışmaları.

Tezin dördüncü bölümünde yürütülen araştırmadan elde edilen bulgular serimlenmiştir. Bu çerçevede dizilerdeki kültürel temsillerden süzülen söylemler tematik olarak sıralanmış ve tartışılmıştır. Araştırma sorularından hareketle dizilerdeki kültürel temsilleri tanımlayan bileşenler olarak toplumsal ölçekli örgütlenmelere, sözlü geleneklere, değerler sistemine, inançlara, üretim ve tüketim kalıplarına ve kültürlerarasılığa dair temsiller odağa alınmıştır. Böylece kültürün belirli gösterenler, aidiyetler, üretim ilişkileri ve nesneleşme formları üzerinden düzenlendiği ve kapitalist dizgenin bir kurumu olarak medyada üretilen metinler aracılığıyla şekillendiği vurgulanmıştır. Dolayısıyla Mardin dizilerindeki i. anlatsal ölçekte paradigmatik zıtlıklar ile çözüm için sunulan sentagmatik öğeler ve özneler, ii. hem mekânın hem kültürel yapının belirleyiciliğindeki bölgesel temsiller, iii. mekanik toplumsal dayanışma biçimleri ve iv. çalışan sınıflara ve kadınlara yönelik ayrımcı pratikler, bu bağlamda ataerkil ideoloji ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği temalarına ulaşılmıştır.

Anlatsal zıtlıkların tartışıldığı ilk alt başlıkta, karakterlere yönelik “dâhilî” ve “haricî” şeklinde ikili bir kavramsallaştırma geliştirilmiştir. Böylece çoğunlukla ağırlık işleyişi, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve yasadışı faaliyetler gibi Mardin özelinde ortaya çıkan sorunların çözümü için Mardin dışından çeşitli toplumsal öznelerin müdahalesine ihtiyaç duyulduğu söyleminin öne çıktığı kaydedilmiştir. Mekânsal ve kültürel ölçekli bölgesel temsillerin tartışıldığı ikinci alt başlık, iki eksenle incelenmiştir. Bunlardan ilki kentsel mekânın dizilerde kullanımınıdır. Bu bağlamda bir sınır şehri olarak Mardin'e dair temsiller ve kentsel panoramaların

ürettiği anlamlar ve bunların artalanları ortaya konulmuştur. İkinci eksen olarak da geleneksel örüntülerin diziler üzerinden günümüzdeki yansımaları ve buradan hareketle şekillenen kültürel üretim biçimleri incelenmiştir. Böylece Mardin’de geçmişten günümüze devralınmış geleneksel ve kültürel mirasın iş ve çalışma ilişkilerinden kamusal yaşamın örgütlenmesine, geleneksel kabullerden kültürlerarası etkileşime varacak ölçüde oluşan temsilleri odağa alınmıştır.

Dizilerdeki yaşantılarda genel olarak feodal üretim ilişkilerinin hâkim olmasından dolayı üçüncü alt başlıkta mekanik toplumsal dayanışma biçimleri incelenmiştir. Ağalık ilişkilerinin ürettiği geleneksel iktidar formunun bürokratik, politik ve ekonomik iktidar yapılarıyla eklemleme pratikleri çözümlenmiştir. Bu bağlamda kan davası ve töre gibi arkaik işleyişlerin ve ananelerin yanı sıra mekânsal çitleme, altyapı işleri gibi modern ve neoliberal uğraşların bir arada olma ve eklemleme pratikleri de serimlenmiştir. Tezin bulguları arasındaki dördüncü alt başlıkta Mardin dizilerindeki ayrımcı temsiller serimlenmiştir. Bu doğrultuda dizilerde çalışan sınıflara ve kadınlara yönelik olmak üzere iki ayrımcı pratiğin öne çıktığı görülmüştür. Dolayısıyla hem zımnî bir sınıfsal çatışmaya hem de ataerkil ideolojinin belirlenimindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dönük söylemler çözümlenmiştir.

Sonuç olarak çözümlenen söylem düzeylerinde de görüldüğü üzere, bu tezde medyanın hâkim fikirleri dolaşıma sokan ve yeniden üreten bir toplumsal kurum olma niteliği, bir televizyon anlatısı olarak diziler üzerinden ortaya konulmuştur. Öyle ki, Mardin dizilerinde geleneksel ve mekanik dayanışma biçimlerinin yarattığı gündelik ve toplumsal ilişkilerin odağa alınması her ne kadar çoğulcu bir yayıncılık anlayışını ortaya koysa da; esasında dizilerde rekabetçi, mülkiyetçi, bireyci, eşitsiz ve cinsiyetçi değerlerin yeniden üretimine dönük bir söylemsel dizgenin işlediği görülmüştür. Böylece sınıfsal çatışmalar, ataerkil tahakküm, toplumsal cinsiyet eşitsizliği gibi temsiller aracılığıyla dizilerin kültüralist, karikatürize ve seçkin bir perspektifi ortaya koyması sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mardin dizileri, Kültürel temsil, Kentsel mekân, Geleneksel ilişkiler, Anlatısal yapılaşmalar

GİRİŞ

İnsanlar, medya ve iletişim sistemleri içerisinde üretilen metinler aracılığıyla toplumsal, siyasal, ekonomik, ideolojik, kültürel olay ve olgulara dair fikir sahibi olmakta, tutum ve davranışlarını şekillendirmekte veya eğlenmekte ve boş zamanlarını geçirmektedir. Bu metinler haber, belgesel, münazara, bülten gibi program formatlarında hazırlanıp olgulara dayanan niteliklere sahip olduğu kadar, bir mizansenle örülen ve kurgusal nitelikler barındıran reklam, dizi, canlandırma, yarışma ve benzeri türler olarak da izlerkitlenin erişimine sunulmaktadır. Bu tez çalışmasının da konusunu bir iletişim medyumunu olarak televizyon ortamında izlerkitleye sunulan medya metinlerinden biri olan diziler oluşturmaktadır.

Türkiye’de tarihsel süreç içerisinde aracın yani televizyonun, tekniğin olanakları çerçevesinde gelişmesine paralel olarak genelde içerikler, özelde ise diziler çapında niceliksel bir artış yaşanmıştır. Benjamin’in (2014) sanat yapıtlarının yeniden üretilebilir ve dağıtılabılır olması sayesinde kutsallıktan kurtulup özgürleşmesinin yarattığı demokratikleşme karşısında bu sefer de politik bir temele oturduğuna dönük betimlemesi (s. 58-59) medya metinleri ekseninde, metinlere erişim bağlamında aracın ve/veya televizyonun kitleselleşmesinde somutlaşmıştır. Bu çerçevede hem dünyada hem de Türkiye’de 20. yüzyılın son çeyreği itibariyle yaygınlaşan, hanelere giren ve hatta bireylerin hane içi mekânla olan ilişki biçimlerine katılım gösteren televizyonun “görsel imajlar aracılığıyla söylemi yansıtan ve söylemin içerdiği sözü görüntülerle aktaran” (Postman, 2018, s. 16-17) yapısı Benjamin’in vurguladığı politik izdüşümün televizyonda da karşılık bulmasını beraberinde getirmiş, diziler bunun izinin sürülebileceği bir nesnel nitelik arz etmeye başlamıştır.

Politikanın salt yönetsel ve aktüel bir boyunduruğun belirleniminde olmayıp toplumsal yaşamı örgütleyen tüm üretim biçimlerinde varlık bulan niteliği;

¹ Kastedilen “kamp ateşi” eğretilmesidir. Televizyonun özel alana girmesiyle kamp ateşinin insanları etrafında toplayan birleştiriciliğine benzer bir etkisinin olduğunu imlemektedir.

televizyon dizilerinde söylemsel içeriğin politikayla, ekonomiyle, ideolojiyle ve kültürel alanla olan girift ilişkisini açıklayan boyutunu belirgin kılmaktadır. Best ve Kellner’ın (2011) ekonomik ve politik tüm boyutlarıyla toplumsal bir bağlam olmaksızın televizyona uygun bir kavrayış geliştirilemeyeceğine dönük önermesi de (s. 313) tam olarak bu noktaya işaret etmektedir. Nitekim medya ve iletişim sistemleri dâhilinde üretilen tüm kültürel içeriğin bir endüstri mantığıyla işler kılınmasının ardında da koşulların yanı sıra “neyin nasıl söyleneceğinin denetlenebilirliği” gibi endüstriyel bir ilkesel tutumun yer aldığı bilinmektedir (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 173). Dolayısıyla dizilerde de bu çerçevede bir denetimin yapısal olarak işler olduğu kayda değer bir verili durum olarak kabul edilmelidir.

Türkiye’de yapımcılık – dizi endüstrisinin, yayıncılığın üzerinde kamusal tekelin kalkmasının ardından belirgin biçimde kurumsallaşmaya başlaması; 1990’lı yıllardan itibaren enflasyonist bir görünüm arz eden dizi piyasasını ortaya çıkarmıştır. Endüstrinin İstanbul merkezli işleyişi, söz konusu piyasanın arz ettiği televizyon dizilerindeki mekân tercihlerinin de endüstriyel mantığın bir gereği olarak kâr maksimizasyonu çerçevesinde İstanbul ve çevresinden yana yapılmasını beraberinde getirmiştir. Dizilerdeki mekân tercihlerinde, senaryoya uygun olarak hazırlanmış dekorlardan oluşan ve “bir stüdyoya hapsolarak imkânlar dâhilinde her türlü çevrenin, hatta bahçe ve sokakların bile inşa edildiği” platolar olduğu kadar “kendi içinde yapılandırılmamış olup her bir yönde sonsuzluğa uzanan fizikî yani gerçek mekân”lar (Çam, 2016, s. 12-13) da değerlendirilmektedir. Bu bağlamda yapılan tercihler ile söz konusu dizilerin türleri ve odaklandıkları temalar, dolayısıyla anlatı yapıları, sunduğu temsiller ve bu temsiller aracılığıyla dolaşıma soktuğu söylemler arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Zira mekân olarak seçilen bölgedeki gündelik toplumsal yaşamın işleyişine odaklanan, bu işleyişi betimleyen bir anlatı dizgesine sahip olan dizilerde söz konusu bölgenin öne çıkan kültürel özelliklerine dair temsiller aracılığıyla anlatılar desteklenmektedir.

Kültürün bir bölgeye ve/veya yerele dair sosyal, siyasal, ekonomik örgütlenmelerin tümünü içeren bir terim olduğu kadar; o yereldeki sözlü geleneklerin, değerler sisteminin, inançların, yiyecek – giyecek üretim ve tüketiminin, mimarî özelliklerin içinde yer aldığı toplumsal yaşamın bütününe

karşılık gelen bir anlamı da bulunmaktadır. Dolayısıyla kültürel öğeler, fizikî birer mekânsal karşılığı olan her yerelde, farklı görünümlere sahip olabilmekte ve bu mekânlar da belli kültürel nitelikleriyle öne çıkabilmektedir. Spesifik olarak bir yerelin mekân olarak seçildiği dizilerde, o yerele ait kültürel özellikler işlenerek o yerelin hem mekânsal hem de ilişkisel bir temsili ortaya konulmaktadır.

Kurgusal metinlerde bir kültüre ilişkin çerçevelenen temsillerin, fizikî bir mekânsal karşılığı olan her yerelde farklı biçimleri olabilmesi ve söz konusu bu mekânların belli kültürel özellikleriyle öne çıkabilmesi metinlerde de görünür bir nitelik taşımaktadır. Mekânın kültürel, mimarî, sosyolojik, jeolojik, ekonomik, politik ve ideolojik olarak heybesindeki tüm anlamsal karşılıklar; dramatik kurgusal metinler olan televizyon dizileri ölçeğinde medyatik bir temsilin aracı olabilmektedir. Özellikle genel anlamda mekânın kavramsal ve ontolojik görüngülerinin yanı sıra kentsel mekânın doğrusal bir tarihsel izleğin sonucunda kapitalizmin yaygınlaştığı bir momentte öne çıkması, “pazar ilişkilerinin toplumsallaşması ve kitle iletişim medyasının etkinliğiyle” mümkün olmuş ve “tüm medyanın metropolden çıkan hayat tarzına özgünlük ve değer kazandırmak” gibi bir mesaisi açığa çıkmıştır (Mumford, 2013, s. 191, 650). Bu doğrultuda kentsel mekânın herhangi bir sakini için imge, izlenim, kullanım, yeterlik ve doyum hiç de uzak olmayan bir gündelik yaşam pratiği hâline gelmeye başlamıştır. Zira kapitalist kentlerin “eşitsizlik döngüsünün ortasında, işleri çok iyi gitmekte olan şirket ve büyük finans çevreleri (medya dâhil), çeşitli siyaseten doğruculuk manifestoları eşliğinde kendi markalarını vurdukları kimlik politikalarını pazarlamıştır” (Harvey, 2008, s. 190).

Kent hikâyeleri sunan ve kullanılan kentsel mekânlardan hareketle anlatı yapıları geliştirilen televizyon dizileri, dramatik biçimin yanı sıra işlenen hikâyelerin gerçekleştikleri mekânlara yönelik tercihler aracılığıyla anlatsal bir inşa ortaya koymaktadır. Dolayısıyla tercih edilen mekânın niteliğinden hareketle o mekâna dair davranış örüntülerinin ve kültürel kodların varlığına eşlik eden bir gündelik yaşam pratiğinin olmasıyla birlikte anlatıya tutarlı ve dengeli bir katkı sağlanabilmektedir. Kültür endüstrilerinin bir bileşeni olarak yapımcılık – dizi şirket ve grupları, belli zamansal dönemlere denk gelen ve yine bizzat endüstri tarafından planlanan popüler eğilimlerin belirleniminde yeri geldiğinde bir türü, kimi zaman bir biçemi, bazı

zamanlar da bir veya daha fazla içerik eksenini öne çıkarabilmektedir. Türkiye’de de televizyon dizilerinde endüstrinin merkezi olan İstanbul’un dışında mekân kullanımlarının tercih edilmesinde benzer değişkenlerin etkisinin olduğu gözlemlenebilmekte; dizilerin piyasada tutunması, ilgi görmesi ve hikâyeleriyle birlikte çekildikleri mekânların değişkenlik göstermesi bu önermenin sağlamasını yapan bir olgusal gerçekliği içermektedir. Bu bağlamda Türkiye’de 2000’lere gelindiğinde yapımcılık – dizi endüstrisinin, içeriğin üretildiği mekânlarda yönü Anadolu’ya doğru olan bir geçiş göstermesiyle birlikte geleneksel ve mekanik dayanışma biçimlerinin meydana getirdiği gündelik ve toplumsal ilişkilerin odağa alındığı dizi örneklerinin —başka bir ifadeyle taşra dizilerinin— ortaya çıktığı görülmeye başlanmıştır. Bu çerçevede teknik olanakların artışına koşut olarak pazar taleplerinin çeşitlenmesiyle endüstriyel faaliyetler odağını “düşük bir teknoloji düzeyinde varlığını sürdürebilir olan yüksek kültür”e değil “aşağı” veya kitlesel kültürün yaygınlaştırıcısı olma işine yöneltmiştir (Williams, 1989, s. 124).

Taşranın mekânsal anlamda özgüllüğünü koruyan yapısı; kültür endüstrileri içerisinde üretilecek metalar için özellikle önemli birer cazibe kaynağı olmaktadır. Ayrıca taşrayla bütünleşen kırsallığın “yalnızlık ve can sıkıntısı değil, bütünleşme duygusu uyandırması” (Sennett, 1999, s. 110) da taşra dizilerindeki toplumsal ilişkilerin popüler eğilimler temelinde şekillendirilmesini sağlamaktadır. Bu doğrultuda bir kültür endüstrisi bileşeni olarak yapımcılık – dizi sektörü içerisinde üretilen metinlerde, endüstrinin Türkiye’deki merkezi olan İstanbul’un dışında bir yerin veya taşranın mekân olarak seçilmesinde de benzer bir motivasyon bulunmaktadır.

Kültür endüstrilerinin teknik olanaklar ve sunulan imkânlar çerçevesinde herhangi bir mekânı bir diğerine ikâme edebilmesi; esasında merkez ile taşranın gitgide mekânsal anlamının yanı sıra toplumsal ve kültürel üretim biçimleri açısından da benzer nitelikler taşımasını beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda yapımcılık – dizi endüstrisi özelinde örnek verilecek olursa kurulacak bir plato aracılığıyla mekânın arzu edildiği biçimde inşa edildiği görülebilmektedir. Ancak taşra dizilerinde odaklanılan temel çatışmanın toplumsal dayanışma biçimleri ve geleneksel kalıplar olması anlatının gerçekçi bir bakış açısıyla güdülenmesini gerektirdiğinden Türkiye’de özellikle tarihî kent merkezlerinin süren özgüllüğü, taşra

mekânların endüstrinin markajındaki varlığını sürdürmesini sağlamaktadır. Bu durum taşra anlatısı sunan televizyon dizilerini, bu dizilerdeki kültürel temsiller üzerinden cisimleşen söylemlerden hareketle akademik bir araştırma nesnesi hâline getirmektedir. Nitekim bu tezde tarihsel, kültürel, sosyal nitelikleriyle özgüllük arz eden Mardin'in mekân olarak seçildiği diziler kapsam olarak belirlenmiştir.

Mardin'in coğrafi konumunun, tarihinin ve çok dinli, dilli, milletli bir toplumsal yapısının olmasının yanı sıra, eski kent merkezlerinde geleneksel yaşam örüntülerini ve sosyal hayatın yeniden üretimini tesis eden bir mimariye sahip olması; Mardin'in mekân olarak kullanıldığı dizilerde² de anlatıların beslendiği kültürel öğeler olarak öne çıkmaktadır. Nitekim bu tezde de söz konusu kültürel öğelere dair temsillerin ve bunlar üzerinden üretilen söylemlerin i. yukarıda anılan gerçekçilikten uzak, ii. belirli ön kabullerle yüklü ve iii. “geleneğin özerkliğine sığınarak düşünsel ve estetik imgeler üretme yetisini (...) popüler kültür içinde zikzaklar çizerek geliştiren” (Said, 2016, s. 156) oryantalist ve karikatürize görünümüleri Kültürel Çalışmalar Okulu çizgisindeki alanyazın kerteriz alınarak sorunsallaştırılmaktadır.

Mardin'in mekân olarak kullanıldığı ilk televizyon dizisi, Türkiye'de televizyon yayıncılığının henüz yalnızca TRT tarafından yürütüldüğü bir dönem olan 1986 yılında yayınlanan ve yönetmenliğini Ünal Küpeli'nin yaptığı *Mardin – Münih Hattı* isimli mini dizidir. Kültürel iklimi, tarihsel süreç içerisinde şekillenen mevcudiyeti, heterojen toplumsal yapısı ve bunların bir çıktısı olarak turistik niteliğiyle Mardin, 1986 tarihli söz konusu yapımdan itibaren ulusal ve uluslararası ölçekte yayıncılık sektörünün odağını yönelttiği bir mekân olagelmıştır. *Mardin – Münih Hattı*'ndan bu yana otuzu aşkın sene geçmiş ve söz konusu zaman dilimi içerisinde belli momentlerde Mardin'e ilişkin, Mardin'i konu alan, Mardin'deki toplumsal yapıyı ve ilişkileri izlerkitleyle buluşturma iddiasında olan, Mardin'i ve ona özgü kültürel özelliklerini görüntüsel metinler aracılığıyla işleyen televizyon dizilerinin ve sinema filmlerinin üretimi devam etmiştir.

Mardin dizileri başlığı altında konumlandırılan söz konusu yapımlarda mekân kullanımı, dolayısıyla o mekâna ilişkin kültürel öğelerin temsilleri bağlamında doğal

² Bu diziler için bundan sonra “Mardin dizileri” tamlaması kullanılacaktır.

olarak bütüncül bir tasnife izin vermeyecek ölçüde çeşitlilik bulunmaktadır.³ Dizilerin mekânlarının söz konusu değişkenliğinde senaryoların takip ettikleri olay örgülerinin ve anlatı yapılarının belirleyiciliği olduğu kadar, Mardin'in medya endüstrisinin merkezi olan İstanbul'a uzaklığının dizilerin yapım maliyetlerini arttırması gibi etkenler de söz konusu olmuştur. Dolayısıyla bu tezde Mardin örneği özelindeki kültürel öğelerin televizyon dizilerindeki temsillerinin ve bu temsillerin ürettiği söylemlerin çözümlenmesi amaçlanmakta olduğundan mekân olarak yalnızca Mardin'in kullanıldığı ve final yapmış yapımların epizotları tezin evreni olarak belirlenmiştir.

Sıra	İsim	Kanal	Yıl	Yönetmen	Epizot Sayısı
1	<i>Kara Duvak</i>	Show TV	2007	Şahin Gök, Kenan Erbaş ve Gökhan Erkut	13
2	<i>Bir Bulut Olsam</i>	Kanal D	2009	Ulaş İnaç ve Hatice Memiş	29
3	<i>Adını Kalbime Yazdım</i>	Show TV	2013	Mert Balekoğlu	17
4	<i>Kadim Dostum</i>	Fox TV	2014	Serkan İpekören	9
5	<i>Aşktan Kaçılmaz</i>	Star TV	2014	Mert Balekoğlu	11
6	<i>Jan [Sızı]</i>	TRT 6	2014	Yunus Emre Karadavut	56

Tablo 1: Tezin Araştırma Evreni

Buna göre Show TV'de yayınlanan ve on üçüncü epizoduyla final yapan *Kara Duvak* (Şahin Gök, Kenan Erbaş ve Gökhan Erkut, 2007), Kanal D'de yayınlanan ve yirmi dokuzuncu epizoduyla final yapan *Bir Bulut Olsam* (Ulaş İnaç ve Hatice Memiş, 2009), Show TV'de yayınlanan ve on yedinci epizoduyla final yapan *Adını Kalbime Yazdım* (Mert Balekoğlu, 2013), Fox TV'de yayınlanan ve dokuzuncu epizoduyla final yapan *Kadim Dostum* (Serkan İpekören, 2014), Star TV'de yayınlanan ve on birinci epizoduyla final yapan *Aşktan Kaçılmaz* (Mert Balekoğlu, 2014) ve TRT 6'da4 yayınlanıp elli altıncı epizoduyla final yapan *Jan [Sızı]* (Yunus Emre Karadavut, 2014) dizilerinin epizotları tezin evrenini oluşturmaktadır.

Tezin amacına yönelik bir izlekle takip edilmesi ve yapılabirliği gözetilerek örneklem, nitel araştırmalarda kullanılan örneklem belirleme türlerinden amaca yönelik/amaçlı örneklemeden yola çıkılarak belirlenmiştir. Bu çerçevede dizilerde ilk

³ Burada kastedilen, bugüne kadar izlerkitleye sunulan Mardin dizilerinin önemli bir çoğunluğunda mekân olarak yalnızca Mardin'in kullanılmamış olması, Mardin'in çevresindeki taşra kentlerin ve genellikle İstanbul olan bir metropol şehrin tercih edilmesidir.

⁴ Kanalın ismi 2015'te TRT Kurdi olmuştur

epizotlar karakterlere, mekâna, hikâyeye, ilişkiler ağına ve hâkim senaryo sistematığına ilişkin genel bilgilerin sunulduğu, final epizotları ise genel ölçekte anlatının üzerine kurulduğu paradigmatik yapılaşmaların kapandığı bir içerik sunduğundan ötürü tezin evreni bu ekseninde daraltılmıştır. Buna göre tezin evrenindeki televizyon dizilerinin her birinin ilk iki epizotları ile final epizotları araştırmanın örnekleme olarak belirlenmiş, izlenen toplam on sekiz epizottaki kültürel temsiller çözümleme birimi olarak seçilmiştir.

Kültürel temsilleri tanımlayan bileşenler olan toplumsal ölçekli örgütlenmelerin, sözlü geleneklerin, değerler sisteminin, inançların, yiyecek – giyecek üretim ve tüketiminin ve eğlence kültürünün hem varlıklarını sürdürmesinde hem de endüstriyel bir üretim sürecinin parçası olmasında, bir diğer ifadeyle metalaşmasında, tekniğin olanaklarının gelişmesine paralel olarak ortaya çıkan iletişim araçlarının görünür bir işlevi üstlenmesi; bu tezin kavramsal temelini ortaya koymaktadır. Zira bu araçlarından biri olarak televizyon ortamında izlerkitleye ulaşan diziler, genel ölçekte her ne kadar kurgusal bir izleğin takip edildikleri medya metinleri olsalar da odaklarına aldıkları temalar dâhilinde Kellner’ın da (2013) altını çizdiği gibi toplumsal işleyişin bütünlüğünü tamamlayan alan ve yapılara dair olgusal gerçekliklerden beslenebilmekte ve bunlara dair öngörüler sunabilmektedir (s. 62-63). Kültürel öğeler de söz konusu olgusal gerçekliklerden biri olarak televizyon dizilerinde belirli bir senaryo sistematığı dâhilinde ve kurgusal olaylar dolayımında yeniden üretilmekte ve temsil edilmektedir.

Bu tezde söz konusu yeniden üretim, temsil ve söylem pratiklerinin bir akademik araştırma sahası oluşumunu imlediği kabulünden hareketle, olgusal bir gerçekliğin televizyon dizileri aracılığıyla yeniden üretildiği temsil biçimlerine dair bir çözümleme ortaya konulacaktır. Böylece söz konusu temsillerin, hangi ideolojik, kültürel, politik ve ekonomik bağlamlı söylemleri beslediğini tartışma olanağı yakalanacaktır. Alanyazında Mardin dizileri aracılığıyla hem Mardin’e hem de toplumsal yapı ve kurumlara dair çerçevelenen kültürel temsillere ve söylemlere dair bir araştırmanın bulunmuyor oluşu, bu tezin başlıca özgün niteliğini ortaya koymaktadır. Bu özgünlük ayrıca, toplumbilimsel ve etnolojik bir çalışma alanı olarak kültürel bileşenlerin bir iletişim medyumu ile dolaşıma sokulan kurgusal metinlerin ürettiği söylemler üzerinden çözümlenmesi, bu yapılırken de

epistemolojik olarak disiplinler arası bir konumun tercih edilmesiyle korunmaya çalışılmıştır.

Tezde niteliksel bir araştırma tasarımı izlenecek olup Kültürel Çalışmalar Okulu'ndan beslenen eleştirel söylem çözümlemesi tekniğine başvurulacaktır. Eleştirel söylem çözümlemesinin, metodolojik bir boyutunun sunmasının yanı sıra disiplinler arası epistemolojik bir çerçeveye ve buradan hareketle odağa alınan araştırma nesnesine ilişkin ontolojik bir kavrayışa sahip olması; buna dair oluşan alanyazında birçok tanımı ve odağı ortaya çıkarmaktadır. Söylemin bizzat kendinden menkul yapısı karşısında bu yapıyı besleyen olayların metinler aracılığıyla geniş ölçekli toplumsal kesimlere, kültürel yapılara sirayeti; tüm kültürel ilişkiler ve süreçler arasındaki açık veya örtük nedensellik ve belirlenim görünümünün belli bir dizgeye bağlı kalınarak sistemli şekilde çözümlenmesini gerektirmektedir (Durna ve Kubilay, 2010, s. 59). Böylece içeriğin ve biçimin ortaya koyduğu anlamsal dizgenin metinsel çözümlemesinden öte, söz konusu metnin belli üretim ilişkileri çerçevesinde araçlar yoluyla kodlanarak meydana geldiği, dağıtılarak yaygınlaştırıldığı ve hedef kamular tarafından yine toplumsal ilişkiler ve bölüşüm biçimleri dolayımında tüketildiği dikkate alınmaktadır.

Söylemin içkin olduğu metinlerin, çevrelendiği ve üretim, dağıtım, tüketim pratiklerinin aynı söylemin kodlarıyla oluştuğu gözetildiğinde söz konusu metinlerin yaygınlaşması sayesinde ortaya çıkan toplumsal pratik, anılan söylemsel pratiği de kapsayan bir nitelik arz etmektedir. Bir başka ifadeyle söylemin üretiminin söylemin türüne göre hangi toplumsal aktörler tarafından nasıl gerçekleştiği ve söylemin barındığı metnin izlerkitle tarafından hangi gündelik yaşam pratikleri bağlamında tüketildiğinin çözümlenmesi; ekonomik, politik ve ideolojik bir bütünlüğün kerteriz alınmasıyla söz konusu olabilmektedir. Metinsel dilin sunduğu kültürel göstergeler ile arasındaki uzlaşımsallığın kültürel söylem içinde anlama sahip olması, kültürel söylemin belli ilişkiler sistemi ve söyleme ait farklılıklar içinde bir işleve sahip olmasıyla ilgilidir (Ryan ve Lenos, 2014, s. 200). Dolayısıyla ortaya konulan metinlerin bağlamsız bir temelde yükselmediğinin dikkate alınması gerekmektedir.

Herhangi bir medya metninde çerçevelenen temsillerin söylemsel düzeyinin beslendiği bir eksen de söylemin metinlerarası (*intertextual*) temelleridir. Bu

çerçevede söylemin beslendiği siyasal, ekonomik, kültürel, ideolojik düzenler, aynı zamanda metnin belli bir anlam çerçevesine konulmasını mümkün kılmaktadır. Zira toplumsal eylemin birer parçası olan temsiller, metinsel ölçekte türün, söylemin ve biçimin eklektik bir formunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla metinler söylemlerarası (*interdiscursive*) bir düzeyde incelenerek toplumsal kabullerin hangi süreçlerden hareketle içselleştiği metinler üzerinden okunabilmektedir. Bu çerçevede söylem, dil aracılığıyla anlam üretimi olduğundan çok farklı alanlara dair çeşitli biçimler aracılığıyla ve teknik olarak sayısız türde üretilebilmektedir (Fairclough ve Wodak, 1997, s. 259). Böylece kültürel bir söylemin mutlaka politik veya ekonomik türde iletileri haiz bir yapısı bulunabilmektedir. Aynı zamanda her metin yine türsel ölçekte benzer referanslarla somutlaşan öğeler içermekte ve bunlar aracılığıyla söylemi örmektedir. Bu öğelerin televizyon dizileri özelindeki görünümü, tezin örnekleme baz alındığında Mardin dizilerinde ortaya konulan söylemin yeniden üretimine olanak sağlayan temsilleri meydana getiren anlamsal katmanlardır.

Dizilerde söylemi şekillendiren temsillerin beslendiği anlamsal katmanlar anlatı yapısı, olay örgüsü, paradigmatic ve sentagmatic yapılaşmalar, karakterler, diyaloglar ve görsel – işitsel diğer tüm bileşenlerden oluşmaktadır. Buradan hareketle tezde, Mardin dizilerinde anılan bu öğeler üzerinden kültürel üretimin salt ekonomik altyapıyla ilişkisine odaklanmayıp toplumsal yapı ve kurumlar nezdinde işleyen ve bireylerin hayatlarını şekillendiren tüm çelişkilerin özdüşünsel bir çözümlemesi gerçekleştirilmektedir. Özdüşünsellik de araştırmacının toplumdaki rolüne ve değer-yansız bir bilimin imkânsızlığına ilişkin açık bir farkındalığa sahip olması kabulüne dayandırılmaktadır (Durna ve Kubilay, 2010, s. 61).

Sonuç olarak bu tezde, sözü edilen özdüşünsel motivasyonlardan yola çıkılarak belirlenen sorunsaldan hareketle, dizilerdeki temsillerin ortaya koyduğu söylemin “bağlamı, ne tür iktidar ilişkilerini ve zıtlıkları beslediği, ayrımcılık inşaları, varsayıdıkları ve ima ettikleri, zıtlıkları şekillendiren biçimsel yapılaşması” (van Dijk, 1998, s. 61) belirlenmektedir. Bu çerçevede eleştirel söylem çözümlemesinin toplumsal sorunlarla ilgilenen, iktidar ilişkilerinin söylemsel bir görünümünün olduğunu kabul eden, topluma ve kültüre yönelik inşacı bir mesai yürüten, ideolojik olarak işleyen, tarihsel olan, metin ile toplum arasında bir bağlantı kuran, yorumlayıcı ve açıklayıcı bir çıktı sunan ve toplumsal eylemin bir biçimi olan

niteliklerinden (Fairclough ve Wodak, 1997, s. 271-280) hareketle aşağıdaki sorulara aranan yanıtlar üzerinden Mardin dizileri çözümlenmiştir:

- Dizilerde kültür tanımları nasıl inşa edilmekte ve hangi kimliklerle ilişkilendirilmektedir?
- Kültürün inşasında çerçevelenen temsiller hangi geleneksel ve çağdaş olgusal temellere dayanmakta, kültürel üretim biçimleri ne tür anlatı öğelerinde eklektik ilişkilendirmelerden beslenmektedir?
- Kültürel temsiller ile toplumsal yapı ve kurumların işleyişı arasındaki ilişki hangi anlatı öğeleri üzerinden takip edilmektedir?
- Dizilerde toplumsal dayanışma biçimleri, ataerki, sınıfsal çatışmalar ne tür kültürel temsiller aracılığıyla sunulmakta ve hangi dikotomilerden üzerinden okunabilmektedir?
- Dizilerde aynı zamanda teknik bir öğe olan mekâna ilişkin özellikle kentsel mekânın kullanım pratikleri ekseninde nasıl bir temsil dizgesiyle karşılaşılmakta, Mardin nasıl çerçevelenmektedir?

1. ARACIN VE İÇERİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİ BAĞLAMINDA TÜRKİYE’DE TELEVİZYON DİZİLERİNİN GENEL DURUMU

“Tarih, öyle bir mücadele sürecidir ki, sonuçlarına, biz onları ister iyi ister kötü sayalım, doğrudan ya da dolaylı —çoğu kez dolaylıdan çok, doğrudan doğruya— başkalarının zararına olmak üzere erişilir. Kaybedenler öder. Tarihte ezilmek doğaldır. Tarihin her büyük döneminde zaferler kadar da kayıplar vardır.” (Carr, 2013, s. 136).

İnsanlık, tarih boyunca içinde yaşadığı topluma ve bu toplumun, tüm kurumlarıyla kendisinin de dâhil olduğu işleyişine dair bilgi sahibi olmak ve edindikleri bu bilgileri yaygınlaştırmak ve aktarmak motivasyonunu taşımıştır. Bilgiyi aktaran ve bilgiyi edinen özneler tarafından şekillenen bu iletişim sürecinde tarihsel süreç içerisinde mağara duvarlarına yapılan resimler, duman, ateş, evcilleştirilen hayvanlar, matbaa, elektrik ve elektronik, internet gibi teknik olanaklar; bu motivasyon paralelinde gerçekleşen iletişim faaliyetlerinin birer taşıyıcısı, diğer bir deyişle aracı olmuştur. Söz konusu araçlardan biri de televizyondur.

Televizyon, teknik anlamda 19. yüzyılın sonlarında geliştirilmiş bir araçtır. Hareketli görüntülerden ve bu görüntülere senkronize biçimde yerleştirilmiş seslerden oluşan metinlerin birer sinyal olarak kodlanıp iletildiği, bu kodların kablo veya hava dalgaları aracılığıyla alınarak uzak mesafeden erişilebildiği bir teknolojiyle işlemektedir. Her ne kadar bu teknolojinin geliştirilmesi 19. yüzyılda gerçekleşmiş olsa da aracın medya ve iletişim sistemlerine dair alanyazın içerisinde kendine yer bulmaya başladığı, araca erişimin yaygınlık kazandığı ve aracın özellikle habercilik faaliyetlerinden hareketle toplumsal ölçekli bilginin yaygınlaştırılmasına olanak tanıyan bir alan yaratmasından ötürü sosyal bir nitelik kazanıp hanelere girdiği moment, 20. yüzyılın ortalarına tekabül etmektedir (Chandler ve Munday, 2018, s. 394).

Televizyon lafzının etimolojik olarak kökeni Yunanca “uzak” anlamına gelen *tele* sözcüğü ile Latince “görmek” demek olan *visio* sözcüklerinin birleşimine uzanmakta ve bu birleşim, aracın “uzağı, uzak olanı, uzakta olanı izlemek” gibi bir işlevi tesis ettiğini imlemektedir. Günümüzde medya ve iletişim sistemlerini besleyen teknolojik altyapıda öne çıkan bir dönüşüm olan dijitalleşmenin, içinde yaşadığımız tarihsel momentin önağı olarak da kullanıldığ⁵ bir etkiye sahip olduğu gözlemlenmektedir. İnternet teknolojisinin *Web 2.0* çevriminin ortaya çıkardığı bu yeni durumda etkileşim, kişiselleştirme, hipermetinsellik (*hypertextuality*) gibi nitelikler taşıyan dijital platformlar oldukça yaygınlaşsa da televizyon hâlâ izlerkitlenin toplumsal bağlamı olan herhangi bir olguya (*factional*) dair enformasyon edindiğı veya söz konusu toplumsallıkla ilgili olan ya da o toplumsallıkla taban tabana zıt bir gerçeklik de arz edebilen kurgusal (*fictional*) içerikleri tükettiğı bir araç olmaya devam etmektedir. Bu bağlamda televizyon teknolojisinin ilk gelişimiyle birlikte, söz konusu teknolojiye entegre edilerek ortaya çıkarılmış bir içerik türü olan televizyon dizileri; nadiren toplumsal, ekonomik, kültürel, politik ve ideolojik bir gerçekliğe temas eden olay ve olguların senaryolaştırıldığı metinlerden türetilen ve bu özelliğinden dolayı dokümanter bir nitelik arz eden, çoğunlukla ise referansını kısmî olarak zaman ve mekân nosyonları bağlamında varsayımsal önermelerden ya da deneyimlenmiş olaylardan alan senaryolardan türetilen, dolayısıyla da kurgusallık arz eden bir çerçeveye sahip içerik türleri olarak karşımızda durmaktadır.

1.1. Araca İçkin Bir İçerik Türü Olarak Dizilerin Ortaya Çıkışı

Genellikle kurgusal, nadiren gerçekliğe temas eden birtakım olayların ve ilişkiler ağının belli bir senaryo sistematığı içerisinde işlendiğı dramatik metinler⁶

⁵ Bilgi toplumu, enformasyon toplumu gibi tamlamaların yanı sıra tekniğın olanaklarının gündelik yaşam pratiklerine sirayetini betimlemek için pek çok kavramsallaştırma kullanılmaktadır. Sayısal teknolojinin hem kamusal hem de özel pek çok alanda kullanılabilirliği metinde atıf yapılan “dijital çağ” kavramsallaştırmasının da dolaşımına olanak tanımaktadır.

⁶ Televizyon aracılığıyla izlerkitleyle buluşan dramaları imlemek için alanyazında, tek bir hikâyenin birden fazla sayıda epizot aracılığıyla sürgit bir biçimde sunulduğu *seriyal*, söz konusu hikâyeye yanal işleyişlerin eklenmesi ve böylece oluşun bütün karşısında yer yer yeni hikâyelerin dahliyle zamansal olarak uzun ölçekli metinler olan *süren seriyal*, bunlar karşısında belirli karakterler etrafında epizotların her birinin diğerklerinden farklı bir işleyiş ritmini ve bu ritme uygun şekilde farklı olayları

serisi olan diziler, televizyon aracılığıyla izlerkitleyle buluşan kurgusal içerik türleri arasında önemli bir yer tutmaktadır. Dünyada bu bağlamda televizyon aracılığıyla izlerkitleyle buluşan ilk kurgusal yapının 1928 tarihli *The Queen's Messenger* (Stewart, 1928) adlı drama olduğu kabul edilmektedir (Hawes, 1963, s. 22). WGY Television tarafından ABD'nin New York kentinin belli yerlerine konulan televizyonlardan izlenilmek üzere yayınlanan *The Queen's Messenger*, esasında J. Hartley Manners'ın yazdığı bir radyo dramasından uyarlamadır.⁷ Toneski (1982), *The Queen's Messenger*'in canlı olarak izlenilen bir dramadan farkını oyunun başlamasıyla izlerkitlenin senaryoda yer alan kilidin ve kapının açılmasını hem duyduğunu hem de gördüğünü imleyerek yaşanılanın farklı bir deneyim olduğunun altını çizmektedir (s. 158).

Dizilerin, aracın tarihsel gelişimi içerisinde, bugünkü formuyla aynılık arz eden dünyadaki ilk örneklerle bakılacak olunduğunda ABD'de 1946 yılının Ekim ayının başlarından Aralık ayının ortalarına kadar DuMont Television Network'ta Çarşamba günleri yayınlanan *Faraway Hill* (Lewis, 1946), 1949 yılının Ocak ayının sonundan Mart ayının başına kadar haftaiçi her gün on beşer dakikalık sürelerle NBC'de yayınlanan *These Are My Children* (Felton, 1949) ve 1950 – 1955 yılları arasında NBC'de yayınlanan *Hawkins Falls* (Johnson, 1950) önemli yapımlar olarak görülmektedir. Schilling (2003), *Faraway Hill*'in “gerçek silahların kucaklandığı, gerçek gözyaşlarının döküldüğü ve her epizotta heyecanın doruk noktasına ulaştığı sahnede ‘gelecek hafta devam edecek’ yazısının çıktığı bir türü televizyona getirdiğini” savunmaktadır (s. 81). Tatal-Cheviron (2014), bunu “televizyonun bizden ayrılmayın buyruğu” olarak yorumlamaktadır (s. 61-63).

Türün araç ile olan birlikteliğinin kabulü, aracın giderek geniş toplumsal

içerdiği, buna bağlı olarak da uzun veya kısa ölçeklerde olabilen bir bütüne karşılık gelen *dizi* gibi alt kavrayışlar ve tasnifler bulunmaktadır (İnal, 2001). Bu tezde söz konusu dramatik metinler için *dizi* terimi; çatı ve hepsini kavrayan bir anlama denk gelecek şekilde kullanılmıştır.

⁷ Bu durum, iletişim araçlarının ortaya çıkmaları ve evrimleri sürecinde teknolojinin olanaklarının keskin kopuşlar şeklinde değil, bir sürekliliğin izini sürer biçimde hedef kamular tarafından kullanılmaya ve yaygınlaşmaya başladığını göstermektedir. Anılan süreklilik, yalnızca aracın doğasına ve işlevine yönelik değil; araç vasıtasıyla izlerkitleyle buluşan içeriğin özgüllüğü bağlamında da kayda değer bir yer tutmaktadır. Öyle ki, televizyon aracılığıyla izlerkitleyle buluşan ve bu tezin temel çalışma nesnesi olan dizilerin, edebî ve sanatsal bir dokuyla performatif olarak üretilen bir tür olarak dramının yeni bir mecrada varlık gösteren mirasçısı olduğu görülmektedir. Bunu televizyon dizileri için, olay örgülerine ve tarihsel uğraktaki farklı biçimlerine göre yabancı dilde üretilen *soap opera*, *serial*, *television drama* gibi terimlerin anlamsal karşılıklarına dair fikir veren etimolojik köklerinde de görebilmek mümkündür.

kesimlerin hanelerinde daha fazla yer bulmasına paralel bir şekilde netleşmiş ve 20. yüzyılın ortalarından itibaren televizyon endüstriyel bir üretim sahası, diziler ise birer meta niteliği taşımaya başlamıştır. Bunda şüphesiz reklam faaliyetlerinin, haberciliğin, kamu otoritelerinin politik, ideolojik ve kültürel programlarını yeniden üretebilmelerinin, bir diğer ifadeyle topluma ulaşabilmelerinin bir kanalı olarak televizyon sahasının da tercih edilmeye başlanmasının önemli etkisi olmuştur.

1.2. Kamu Yayıncılığı ve Özel Yayıncılık Sarkacında Türkiye’de Aracın ve İçeriğin Gelişimi

Televizyonun ve dizilerin dünyada takip ettiği izlek karşısında Türkiye’de 1990’lı yıllara kadar yayıncılık faaliyeti, kamusal yayıncılık işleyişiyle tek elden yürütülmüştür. 1952’de kurulan İTÜ TV, Türkiye’de televizyon yayıncılığının yapıldığı ilk organizasyon olmuştur. İTÜ TV’de yapılan yayınların kapalı devre sistemle gerçekleştirilmesi ve alıcı altyapısının yeteri kadar gelişmemiş olması söz konusu yayıncılığın reelde kamuya tam anlamıyla açık bir yayıncılık faaliyeti olarak icrâ edilmesini engellemiştir. Fakat yine de İTÜ TV, 1964 yılında çıkartılan 369 sayılı kanunla kurulan TRT’nin yayın faaliyetlerinin başlangıcına değin Türkiye’de yayıncılığın temellerinin atıldığı bir kurum olmuştur. Söz konusu kanun TRT dışında herhangi bir kurum ve kuruluşun yayıncılık faaliyeti yürütmesini yasakladığından dolayı İTÜ TV, 1970 yılında kapatılmış; verici envanteri de ilk yayınlarına 1968 yılında başlayan ve 1974’te 24 saatlik yayın akışına geçen TRT’ye devredilmiştir.

Fransız yapımı olup Türkçe seslendirmeye yeniden düzenlenen *Bedava Dünya Gezisi*⁸ TRT ekranlarında yayınlanmış olan ilk dizidir (Cankaya’dan aktaran Çelenk, 2010, s. 20). İlk yerli diziler ise yayınlanan 950 epizoduyla Türk televizyonlarındaki en uzun soluklu dizi olan *Kaynanalar* (Akmansoy, 1974) ile Halid Ziya Uşaklıgil’in *Servet-i Fünûn*’da tefrika edildikten sonra 1900 yılında yayımladığı aynı isimli romanından uyarlama olan altı epizotluk *Aşk-ı Memnu* (Refiğ, 1975) olmuştur.

⁸ 1972 yılında yayınlanmış olan söz konusu diziye ilişkin orijinal yapım yılı ve yönetmen adı gibi künye bilgilerine ulaşamamış, dolayısıyla kaynakçaya eklenmemiştir. Bu durum, Cankaya’nın (2015) ifade ettiği gibi “(...) televizyon yayıncılığımız çok uzak bir geçmişe dayanmadığı hâlde, ilk yıllara ilişkin her türlü bilgiyi bulabileceğimiz yazılı kaynaklar[ın] yok[luğuna ve] TRT[nin] bu yıllara ilişkin bilgileri arşivleyeme[mesine bağlıdır]” (s. 84).

Türkiye’de yayıncılığın yalnızca “tarihi siyasal iktidar mücadelelerinin özeti” (Çaplı, 2008, s. 12) olan TRT tarafından icrâ edilebileceğine hükmeden 1982 Anayasası’nın 133’üncü maddesine rağmen fiilen (*de facto*) özel yayıncılığın başladığı yıl olan 1990’a kadar TRT kanallarında yayınlanan ve Türkiye yayıncılık tarihinde televizyon dizileri bağlamında ilkleri ifade eden dizilere bakıldığında senaristliğini 1963 tarihinde aynı isimle yayınlanan romanın yazarı olan Tarık Buğra’nın üstlendiği *Küçük Ağa* (Çakmaklı, 1984) ilk dönem ve savaş dizisi; senaryosunu Kandemir Konduk ile Fatih Yıldız’ın hazırladığı *Perihan Abla* (Yelence, 1986) ilk mahalle dizisi; Faik Baysal’ın hazırladığı oyundan senaryolaştırılan *Kavanozdaki Adam* (Uçakan, 1987) ilk bilim kurgu dizisi; senaryosunu Seden Kızıltunç’un yazdığı *Uzaylı Zekiye* (Pekmezoğlu, 1988) ve *Bizimkiler* (Yelence, 1989) kesinti olmaksızın 15 sezon yayınlanarak en uzun süren ilk dizi olarak öne çıkmaktadır (Ünür, 2015, s. 114).

Ticarî yayıncılık yapan özel televizyon kanalları, ilk başlarda çoğunluğu Amerikan yapımı olan veya Latin Amerika menşeli yabancı dizileri ithal etmeyi ve seslendirme yoluyla izlerkitleye sunmayı tercih etmiştir (Cankaya, 1993, s. 230). 1990’ların ortalarına doğru özel televizyon yayıncılığının oluşturduğu fiilî duruma hukukî (*de jure*) dayanak geliştirilmesi adına Anayasa’nın 133’üncü maddesinin değiştirilmesinin ardından kanal sayılarında artış yaşanmış ve yayıncılığın giderek bir rekabet sahasına dönüşmesiyle televizyonlar için üretilen yapımlar arasında birçok yerli dizi de yerini almıştır. Söz konusu diziler Türkiye yayıncılık tarihinde diziler özelinde bir tür enflasyonun yaşandığı 1990’lı yıllardan 2000’lerin ortalarına kadar yalnızca yerli izlerkitleye ulaşmıştır.⁹

24 Ocak 1980’de alınan ekonomik tedbir kararları ve ardından 12 Eylül 1980’de gerçekleşen askerî darbe ile Türkiye, 1970’li yılların sonu itibarıyla kapitalist üretim ilişkilerinin girdiği kriz karşısında tek alternatif olarak sunulan neoliberal çevrime eklemlenmeye başlamış; bu çerçevede dâhil olunmaya başlanan yapısal uyum dönüşümlerinden Türkiye’deki yayıncılık ortamı da etkilenmiştir.

⁹ TRT’nin 20 Eylül 1984 tarihli kararıyla yerli dizilerin yurtdışına ihraç edilmesi yönünde ortaya koyduğu istencin (TRT.net, 2020) tikel örnekler haricinde kurumsal temeller üzerinde gerçekleşmesi Türkiye yayıncılık tarihinde ancak 2000’lerin ortalarında ticarî yayıncılık yapan özel televizyon kanalları eliyle mümkün olabilmiş; *Çemberimde Gül Oya* (Irmak, 2004), *Gümüş* (Alpagut, 2005), *Ihlamurlar Altında* (Bulut, 2005), *Asi* (Mercan, 2007) dizilerinin Dubai merkezli MBC’de gösterilmesi ve yoğun ilgiyle karşılanması neticesinde Doğan Grubu ile MBC Grubu arasında 2008 yılında işbirliği anlaşması yapılmıştır (Milliyet, 2008, 31 Mayıs).

1960'ların sonundan 1990'ların başına değin tek başına yayıncılık faaliyeti yürüten TRT'de, kurumun yapısal ve mevzuatla biçimlenen kimliği, kamu yayıncılığından doğan sorumlulukları ve siyaset kurumuyla olan organik ilişkileri neticesinde normatif Türk toplum yapısının çerçevelendiği ve Türk tarihine dair hâkim anlatının yeniden üretildiği dengeli ve televizyonun eğitimin toplumsal ve kamusal niteliğine katkıda bulunan önemli bir arac¹⁰ olduğuna dönük motivasyonun bir görünümü olarak görevci bir yayıncılık faaliyeti yürütülmüştür.

Bu bağlamda yukarıda ifade edilen ilk örnekler haricinde TRT'de yayınlanan diziler arasında *Belene* (Karakaş, 1987) ve *Kuruluş: Osmanlık* (Çakmaklı, 1988) gibi tarihî anlatıların; *Kıralık Konak* (Küpeli, 1979), *Çalıkuşu* (Seden, 1986), *Dudaktan Kalbe* (Uysaler, 1988), *Hanımın Çifiliği* (Küpeli, 1989), *Samanyolu* (Tibet, 1989) gibi edebiyat uyarlamalarının; *Kanun Savaşçıları* (Gerçekler, 1989) gibi polisiyelerin; *Kartallar Yüksek Uçar* (Karakaş, 1984), *Yarın Artık Bugündür* (Karakaş, 1986), *Önce Canan* (Göreç, 1988), *Geçmiş Bahar Mimosaları* (Uysaler, 1989) gibi toplumsal tarih anlatılarının; *Uğurlugiller* (Gülyüz, 1988) gibi radyo skeci uyarlamalarının; *Mardin – Münih Hattı* (Küpeli, 1986) gibi kültürlerarası ilişkiler dolayımında gerçekleşen aşk anlatılarının; *Doktorlar* (Gülgen, 1989), *Gençler* (Kılıç, 1989), *Münasebetsiz Muzaffer*¹¹ (Pekmezoğlu, 1986) gibi rutinleşmiş meslekî ve gündelik yaşam hikâyelerine odaklanan yapımlar da yer almıştır.

Türkiye'de özel kanallar eliyle ticarî yayıncılığa geçişin gerçekleştiği dönem, neoliberal ekonomik ve toplumsal dönüşüm için ulusal düzeyde siyaset kurumu eliyle gerekli regülasyonların da hayata geçirildiği bir tarihsel momente denk geldiğinden ötürü, ticarî yayıncılık yapan kanallarda gösterilen genelde tüm içerikte özelde ise dizilerde TRT'de olduğu gibi kurumsal bir görevin ifası, kamusal bir sorumluluğun gereği ve toplumsal bir eğitimin icrası gibi sınırları belli bir çaba belirgin olmamış; 1993'te gerçekleşen yasal düzenlemeye kadar bir çeşit ara dönem yaşanmıştır. Söz konusu bu dönemde neoliberal paradigmanın, kamusal hizmetlerin önemli bir çoğunluğunun özel sektör eliyle yürütülmesinde ve bu hizmetlerden

¹⁰ Bilindiği üzere Türkiye'de ilk açık devre televizyon yayıncılığı, 1965 – 1969 yılları arasında iktidarda kalan 1. Demirel Hükümeti döneminde başlamıştır. Demirel'in "(...) televizyonun eğitim değeri yüksek bir yayın vasıtası olduğuna inanıyoruz" (aktaran Cankaya, 1985, s. 83) ifadesi bu önermeyi destekleyen bir politik tavrı imlemektedir.

¹¹ Dizinin ismi sonradan *Mesela Muzaffer* olarak değiştirilmiştir.

faydalanan taraf olan yurttaşların birer tüketici ve müşteri olarak kodlanmasında bir beis görmeyen işleyişinin, Türkiye’de ticarî televizyonculukla birlikte yayıncılık alanında da kerte kerte izdüşümlerinin belirginleşmeye başladığı bir yapılanma biçimi ortaya çıkmıştır.

Çelenk’in (2005) “ticarî televizyonculuğun deneme süreci” (s. 189) olarak işaret ettiği bu dönemde, özellikle televizyon kanalları için ortaya konulan sermayenin kâra dönük bir karşılığının olması adına reklam gelirlerinin temel teşkil etmekte olduğunun izlerkitle tarafından anlaşılması ve kabulü adına çabalar ortaya konulmuştur. Bu bağlamda neoliberalizmin kamusal faydadan önce bireysel faydayı önceleyen ve dünyanın yeni bir düzenin inşasıyla iştigal ettiğini imleyen temel söylemlerine paralellik arz edecek biçimde *eski* ve *devlete* ait olan TRT’ye karşı *yeni* ve *size* ait olup Türkiye’nin ticarî yayıncılık yapan ilk televizyon kanalı Star 1’in rakip olarak kodlandığı bülten ve broşür sloganlarının izlerkitleye sunulması (Aziz, 1999, s. 105) bir rıza inşasına girişildiği, buna bağlı olarak da izlerkitlenin yeniden konumlandırıldığı (Çelenk, 2005, s. 188) bir süreç başlamıştır.

İzlerkitlenin yeniden konumlandığı 1990’lı yıllar boyunca ticarî yayıncılık faaliyeti yürüten kanallar, yayın akışı genelinde ve diziler özelinde, sloganlarında öne sürüldüğü gibi bireyi değil kârı gözeten bir yaklaşımla içerik yapılaşması yoluna gitmiştir. Bu bağlamda kanallar tarafından izlerkitleden ilgi gören ve başarı sağlayan içerik türleri üzerine tercihlerde bulunulmuş ve niceliksel olarak bir enflasyon görünümü arz eden, ancak anlatısal olarak benzer hasletlere sahip metinlerin sunulduğu, bu metinlerde benzer olay örgülerinin işlendiği, aktörlerin birbirlerine yakın kimselerden seçildiği, mekânların da birbirlerini çağrıştırdığı uzlaşım bir aynılık ortaya çıkmıştır (Çelenk, 2005, s. 291). Henüz yayıncılık sektörünün altyapısal bir hazırlığının olmayışı 1990’lı yılların başında yalnızca ithal dizilerin izlerkitleyle buluştuğu bir dönemi ortaya çıkarmış, bu ekseninde TRT’de tekel olduğu zamanda ilgi gören ithal dizilerin özel kanallarda yeniden gösterilmesinin dahi yolu açılmıştır.

2000’lere doğru gelindiğinde dizi yapımcılığının yerli bir çehreye bürünebilmesine yol açan bir takım gelişme yaşanmıştır. Öncelikle yapımcılık endüstrisi İstanbul merkezli bir kurumsallaşma sürecine girmiş ve bu bağlamda

içerik üretimi belirli bir ritim yakalamaya başlamıştır. Bu bağlamda, Sönmez'in (2013) "medya sektörünün yan sanayii" (s. 75) olarak değerlendirdiği yapım şirketleri; televizyon dizilerinin temel gelir kaynağı olan reklamın yanı sıra sponsorluklara önemli bir yer ayırmayı tercih etmiş ve mücevherattan sıralı oto gaz sistemlerine, kuyumdan gıdaya pek çok sektörde faaliyet gösteren ticarî aktörün televizyon dizilerini hedef kamularına ulaşabileceği önemli bir alan olarak görüp sponsorluk konusunda birbirleriyle yarışmaya başladıkları görülmüştür (Sönmez, 2013, s. 79). Bunların yanı sıra, teknik olarak yeni altyapısal imkânların ortaya çıkması ve alanı şekillendiren endüstriyel faaliyet alanları olan bilişim ve telekomünikasyon sahalarının dâhil oldukları yöndeşme eğiliminin belirginleşmesi; içeriğin olanaklarına dair de yeni bir eksen yaratmış ve yeni bir belirsizlik ve "oldu bitti" (*â fait accompli*) içerisinde dijital yayıncılığın doğuş sancıları başlamıştır (Sümer, 2002, s. 85).

1.3. 2000'ler Kırılımından Günümüze İçeriğin Genel Görünümü

Dijital yayıncılık, kurumsallaşan endüstri, artan içerik sayıları ve türleri ekseninde 2000'li yıllar, niceliksel olarak dizi sektöründe bir çeşitliliği ve yeni bir enflasyonist görünümü ihtiva etse de; çeşitli yaş gruplarını kapsayacak biçimde genişleyen ve araca erişimi gitgide daha çok imkân dâhilinde olmaya başlayan izlerkitlenin de ithal dizilerden çok¹² yerli dizilere yöneldiği bir düzlemi ortaya çıkarmış (Şentürk, 2018) ve kültürel ve sanatsal kaygılardan uzak, tecimsel çıkarların ön planda olduğu, dolayısıyla izlerkitle tarafından geçmişte rağbet görmüş tür ve içeriklerin de yeniden üretimlerinin gerçekleştirildiği bir içerik yelpazesi sunmuştur.

Özel yayıncılıkla birlikte pazara, talep görme potansiyeli taşıyan yenilikler arz etme eğiliminde olan ticarî televizyonların türsel anlamda genelde tüm içeriğe özelde ise televizyon dizilerine dair geniş bir yelpazenin oluşmasına hizmet etmesinin ardında şüphesiz konjonktürel itkiler önemli bir işlev görmüştür. Bu bağlamda

¹² Türkiye'de konvansiyonel bir *medyum* olarak televizyonda dijital yayıncılığın başlamasından "televizyon-sonrası" bir kavrayışla çözümlenebilecek olan dijital platformların yaygınlık kazanmasına uzanan süreçte yerli olmayan yapımların yerli izlerkitle tarafından takip edilmesine olanak tanıyan önemli bir aktör olarak Doğuş Yayın Grubu ile NBC Universal'ın ortaklığında Türkiye'de kurulan CNBC-e kanalının anılması gerekmektedir. Uğur-Tanrıöver ile Kara (2015), yaptıkları saha çalışmasında CNBC-e'de yayınlanan Amerikan dizilerinin takipçisi olan izlerkitle ile yerli dizileri takip eden izlerkitlenin ayrışmalarını ortaya çıkaran motivasyonların izini sürmektedir (s. 17-42).

televizyonun inşâ edilmek istenen yeni siyasal ve toplumsal düzene dair kazanımlar elde edilmesine yarayan araçlardan biri olarak kodlanması; kamu otoriteleri tarafından kanal sayısının arttığı ve içeriğin daha sarıh bir şekilde izlerkitleye ulaştığı renkli televizyon altyapısına geçildiği bir dizgeyi ortaya çıkarmıştır (Kaya, 2009, s. 241). Böylelikle, 1980’li yıllarda geçildiği ilân edilen yeni paradigmanın yapısal koşulları 1990’lı yıllar boyunca gelen hükümetlerce tesis edilmiş ve 2000’li yıllar, 1980’lerden itibaren taşları döşenen yeni dünya düzenine giden yolun izinin sürüldüğü ve takip edildiği bir kompozisyonu içermiştir. Bunun kuşkusuz ve özellikle ticarî yayıncılık yapan televizyon kanalları nezdinde de bir yansıması olmuş ve 2000’li yılların yukarıda sıralananlardan başka bir diğer karakteristiği de türsel anlamda ortaya çıkmıştır.

2000’ler ve sonrasında polisiye, *Yılan Hikâyesi* (Durak, 1999) ile başlayıp *Hırsız Polis* (Güven, 2006) ile devam eden ve *Arka Sokaklar* (Oğuz, 2007), *Adanalı* (Güler, 2008), *Kanıt* (Dalkıran, 2010), *Behzat Ç.* (Akar, 2010) gibi örneklerle varlığını sürdüren bir tür olarak öne çıkmıştır. Yağcı (2011), polisiyenin dizi yayıncılığında kabul gören bir tür olmasında, bu dizilerde bir kolluk gücü olarak polisin toplumsal kanaatler nezdinde oluşan çatışmacı imgesini lağvedecek, söz konusu kanaatleri olumlu yöne bükerek ve polisin toplumsal gündelik yaşamda faal bir aktör olarak kabul görmesini pekiştirecek iletilerin yoğun olarak işlenmesinin önemli bir etkisinin olduğunu savunmaktadır (s. 37). Bu durum, bir alternatif ve yenilik olarak ekranda izlerkitleye sunulan türün esasında ideolojik bir konumlanışa çağıran bir aracı olarak kullanılabilmek potansiyelini serimlemektedir.

2000’lerden günümüze uzanan ve niceliksel olarak, başka bir araştırma sorunsalı arz edecek biçimde, öteki türlere kıyasla daha az örneği bulunan bir diğer tür de Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküş, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurtuluş ve kuruluş dönemlerini konu alan diziler olmuştur. Bu bağlamda *Kurşun Yarası* (Kızıltan, 2003) ile başlayan, *Kırık Kanatlar* (Tosun, 2006), *Ustura Kemal* (Doğan, 2012), *Veda* (Girgin, 2012) ile süren ve son örneği *Vatanım Sensin* (Taylan ve Taylan, 2016) olan dizilerde daha çok kurgusal karakterler üzerinden olgusal temelleri bulunan savaş, muharebe, işgal ve kurtuluş gibi öğelerle beslenen senaryolar oluşturulmuştur.

Günümüzde yukarıda açıklanan tür dâhilinde değerlendirilebilecek olan kuruluş ve köken anlatılarına sahip televizyon dizilerinin daha çok Cumhuriyet öncesi dönemdeki olay ve olguları odağına aldığını ve bu dizilerin yükseliş ve geç dönemdeki Osmanlı İmparatorluğu'nun mevcudiyetine dair olan *Muhteşem Yüzyıl* (Taylan ve Taylan, 2011), *Bir Zamanlar Osmanlı: Kıyam*¹³ (Dönmez, 2012), *Fatih* (Girgin, 2013), *Osmanlı Tokadı* (Doğan, 2013), *Filinta* (Kaya, 2014), *Çırağan Baskını* (Tercan, 2014), *Payitaht: Abdülhamid* (Akar, 2017), *Mehmed: Bir Cihan Fatihi* (Mercan, 2018) gibi örnekler olduğu kadar; tarihsel çizgide daha eski dönemlere denk gelen olay ve olgulara odaklanıp referansını ilksel anlatılardan alan *Diriliş: Ertuğrul* (Günay, 2014) ve *Kuruluş: Osman* (Günay, 2019) gibi örneklerden oluştuğu görülmektedir.

1990'lı yılların sonlarına doğru yayınlanan yerli komedi dizileri *Çılgın Bediş* (Yasalar, 1996), *Tatlı Kaçıklar* (Gülyüz, 1996), *Baskül Ailesi* (Dağçınar, 1997), *Ruhsar* (Değer, 1998), *Evimiz Olacak mı?* (Değer, 1999), *Charlie* (Esertepe, 1999) ve *Ayrılık da Beraberiz* (Değer, 1999) gibi diziler 2000'lerle yerini kökeni yurtdışı olan yapımlardan uyarlanan *Dadı* (Aksoy ve Turan, 2001), *Tatlı Hayat* (Tekay, 2001) ve *Yeter Anne* (Algül, 2002) gibi yapımlarla ve *Aşkım Aşkım* (Kaynak, 2001), *Çocuklar Duymasın* (Tekay, 2002) gibi örneklerle devam etmiş olan durum komedilerine bırakmıştır. Durum komedileri, 2000'lerde yayınlanan dizilerde türsel bazda yenilik ve farklılık arz ettiği savunulan ve gerek üreticiler gerek ise de eleştirmenler tarafından oldukça popüler bir eğilim olarak kabul edilen (Çelenk, 2005, s. 304) yapımlar olmuştur.

Durum komedileri, Yanardağoglu'na (2002, 24 Mart) göre senaryolarında işlenen tematik öğeler aracılığıyla, yalnızca üst sınıfların gündelik ve toplumsal yaşam pratiklerinin kerteriz alındığı olay örgülerinden ve bu pratiklerin icracısı olan, sosyal ve ekonomik sermaye sahibi kimselerin özne olarak varlık gösterdiği sahnelerden beslenerek şekillenmiştir. Bu durum ekonomik, sosyal ve kültürel sermayeden yoksun alt sınıfların televizyon ekranlarında görünmediği ve bu yönde

¹³ İlk başta adı *Burası Osmanlı: Sır Kanunu 1711* olarak düşünülen dizi, sonra *Bir Zamanlar Osmanlı: Kıyam* adıyla yayınlanmaya başlamış, ilk sezon finalinden sonra dizinin adı *Bir Zamanlar Osmanlı* olarak değiştirilmiştir. İkinci sezonda bu yeni adıyla altı epizot yayınlandıktan sonra dizi final yapmıştır. 2013 yılında yeniden yapılandırılan dizi Samanyolu TV'de *Osmanlı'da Derin Devlet* adıyla yayınlanmaya başlamış ve 13'üncü epizoduyla tekrar final yapmıştır.

bir alternatifin elimine edildiği; salt müreffeh insanların varlık gösterdiği bir dünyanın sunumu olarak değerlendirilebilir bir nitelik taşımaktadır¹⁴.

Televizyonun seçkin içerik tercihiye yönelik söz konusu argümanlar, Türkiye’de aracın Bourdieu’nün (2015) “yeni kültür aracıları” olarak kavramsallaştırdığı orta sınıf problem ve hasletlere sahip toplumsal özneler tarafından meşru bir kültür yaratımının alanı olarak görülmeye başlandığını; orta üst sınıflara ait yeni nesnel imgelerin üretimi için çaba gösterilmeye çalışıldığını (s. 471-472) tartışmaya açmıştır. Bu durumda, yeni dünya düzenine siyasal ve ekonomik ölçekte gösterilen yapısal uyumların, çoğu ithal edilen dizilerden uyarlama olan durum komedisi diziler aracılığıyla da Türk toplumuna ulaştığının ve söz konusu bu dizilerde yer alan toplumsal düzene ilişkin kavrayışların ve bu düzende bireylerin üstlendikleri rollerin; Erdoğan’ın (1997) ifadesiyle birer “egemen ticari ideoloji” (s. 405) görünümü olduğunun da altı çizilmesi gerekmektedir.

Türkiye’de ve toplumsal, siyasal, ekonomik ölçekte benzer koşulları bulunan periferideki diğer ülkelerde dünya genelinde 1970’lerde yaşanan politik ve ekonomik anomiden çıkmak için ABD’de Ronald Reagan ve İngiltere’de Margaret Thatcher gibi isimlerde cisimleşen, Türkiye’de de Turgut Özal’ın temsilcisi olduğu yeni sağ ideolojinin çözüm olarak sunduğu yapısal uyum programlarına başvurulmuştur. Söz konusu programlar, bir yandan çağ atlama ve büyüme gibi mottoları olan büyük bir *transformasyon*¹⁵ sürecinin ilânını, öte yandan geniş ölçekli bir toplumsal depolitizasyon sürecini beraberinde getirmiştir. Böylece geçmişte mevcudiyeti hâkim sınıfların çıkarlarına ters düşen herhangi bir kamusalılığı

¹⁴ Senaristliğini Gülse Birsell’in üstlendiği durum komedileri *Avrupa Yakası* (Algül ve Atabey, 2004), *Yalan Dünya* (Atabey, 2012), ve *Jet Sosyete* (Algül, 2018) senaryo dâhilinde izlerkitleye sunduğu sosyal ilişkiler aracılığıyla görünürde farklı sınıflara mensup insanların bir arada yaşadığını ve/veya yaşayabildiğini gösterip bu önermeye alternatif bir görünüm içermektedir. Ancak üç örnekte de genel anlamda yüksek kültür ile alt kültür, cemiyet yaşantısı ile sıradan gündelik yaşantı, rafine zevk ve tercihler ile anaakım zevk ve tercihler arasındaki dikotomiler güldürü öğeleri olarak işlenmektedir. Bir diğer ifadeyle üç durum komedisinde de alt ve orta sınıflara mensup insanları temsil eden karakterlerin varlık göstermesi sabit olmakla birlikte, bizzat bu karakterlerin üst sınıflarla sosyalleşirken gösterdikleri varlık biçimleri “eksik” ve “yavan” olarak çerçevelenmektedir. Böylece *Avrupa Yakası*’nın Burhan ve Gaffur’u, *Yalan Dünya*’nın Tülay ve Rıza’sı, *Jet Sosyete*’nin Yüksel Ailesi; Bourdieu’nün (2015) “miras alınmış” ve “edinilmiş” olarak kategorize ettiği sermaye biçimlerinin serencamlarına dair yaptığı izahatta (s. 127-135) olduğu gibi “sınıf düşmeye karşı bir mücadele” (s. 223) vermekte; alanyazında “metropol melezleri” gibi tanımlanmalarla karşılanmaktadır (Tekelioğlu, 2017, s. 20, 43).

¹⁵ Özal’ın modernleşme ve muasır medeniyetleri yakalama için güttüğü politik programları savunurken sıklıkla başvurduğu ve yaşanması hedeflenen *dönüşüm*ü imlemek için kullandığı İngilizce ve Fransızca karşılığı olan *transformation*dan ödünç aldığı bir ifade.

barındırmayacak şekilde politikalar üretimine zemin sağlayan unsurları bir alternatifi olmayacak biçimde bir araya getiren bu programlar, toplumsal olarak da karşılık bulmaya başlamıştır. Bu doğrultuda sosyal devlet ilkesi zayıflatılmış, böylece kamuculuk fikri gerilemiş, geleneksel değer ve kurumların savunusu güçlenmiş, bu savunulara özcü referansları olan birtakım ideolojik yaklaşımlarla eklektik bir görünüm kazandırılmaya başlanmış ve toplumu önceleyen makro siyaset hatlarının yerini belli özcü aidiyetleri önceleyen fragmente edilmiş kimlik siyaseti almıştır.

Genel çerçevesi çizilen söz konusu bu sürecin görünümünün televizyon dizilerinde de karşılık bulması, Yağcı'nın (2011) "ruhanînin tırmanışı" (s. 36-37) olarak ifade ettiği yeni bir türsel açılımı daha ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda içerisinde yaşadığımız dünyanın maddî gerçekliğini aşan; dolayısıyla bu dünyanın sorunlarını öteleyen, esas olanın öteye ilişkin, ulu ve uhrevî olan olduğuna dair referanslarla dolu anlatıları olan birtakım diziler yayınlanmaya başlamıştır. *Sır Kapısı* (Göktuna, 1996), *Kalp Gözü* (Güzelkaya ve Vatanlar, 2004), *Sırlar Dünyası* (Tunç, 2004), *Gizli Dünyalar* (Artaç, 2004), *Sırlara Yolculuk* (Hoşsöyler, 2004), *Beşinci Boyut* (Kıraç, 2005) ve *Hayat Dediğin* (Pak, 2013) gibi örnekleri olan söz konusu diziler; toplumsal ölçekte belli değerlerin ve davranış kalıplarının yaygınlaşmasını isteyen yeni sağ ideolojinin temsilcisi olan siyasal gruplar ve medya şirketleri tarafından bir dizi stratejik amaca uygun olarak televizyonlarda niceliksel bir artış eğilimi takip etmiştir.

Güngör (2018), dizilerde olgusal gelişmeler ve kurgusal öğeler arasında geçişliliğin izlerkitlenin karakterlerle özdeşlik kuracağı parasosyal bir etkileşim temelinde işlenmesini feodal hasletlerin ve çeşitli aidiyetlere dair öğelerin toplumsal ölçekte yaygınlaştırılmak istenen bir dizi yönelimin çıktısı olarak düşünülebileceğini vurgulamaktadır (s. 354-356). Yeni sağ ideolojinin birer çıktısı olan ruhanî diziler haricinde muhafazakâr gündelik yaşamı ve hasletleri ekrana taşıyan bir aile dizisi olarak *Ekmek Teknesi* (Günay, 2002), 1990'lı yılların sonlarına doğru yayınlanan *Şaşıfelek Çıkmazı* (Ergun, 1996), *Etiler* (Ergözen, 1997), *Sıdika* (Sevinç, 1997) gibi aile dizilerinden farklı olarak muhafazakâr dilin televizyon dizileri özelinde anaakımlaşmasının tarihsel izlekteki milâdı olarak değerlendirilebilecek bir anlatı formunu izlerkitleye sunmuş önemli bir örnek olmuştur. 2002'deki bu söz konusu yenilik üzerinden geçen yaklaşık yirmi yıllık dönemde Atay'ın (2016, 7 Şubat)

ifadesiyle “muhafazakâr/mutaassıp matriks” (parag. 3) daha da artmış ve alternatif “hikâye üretimindeki dinamizme ket vur[muştur]” (parag. 3).

2000’li yıllar her ne kadar neoliberal piyasa koşullarının hem tecimsel olarak hem de kültürel bağlamda uyum içinde olduğu bir paradigmanın yayıncılık ve dizi sektörlerinde hâkimiyet kurduğu bir moment olarak cisimleşse ve söz konusu diziler izlerkitle tarafından bu koşullara gösterilmesi beklenen hegemonik rızanın inşâsı adına ideolojik öğelerle yüklü iletilerle bezense de; yayıncılıkta TRT tekeli döneminden ve özel televizyonculuğun ilk yıllarından farklı olarak yakın tarihteki politik ve toplumsal gelişmeleri konu edinen *Yeditepe İstanbul* (Derya, 2001), *Çemberimde Gül Oya* (Irmak, 2004) ve *Hatırla Sevgili* (Burhan, 2006) gibi dizilerin de ekranlarda yer bulabildiği bir dönem olmuştur.

2000’lerin yayıncılıkta yarattığı kırılımin sacayaklarından biri olan bu gelişmenin ardında şüphesiz aynı ideolojik plan işler kılınmıştır. Zira televizyon metinleri karşısında izlerkitlenin, Hall’ün (1991) altını çizdiği asimetrik görünümünün (s. 119) farkında olduğu ve yine Hall’ün (1991) tasnifindeki¹⁶ müzakereci ve/veya karşıt okumaya denk gelen bir kodaçımı yapması ve reddiyesi ihtimaline karşı yayıncılık sektörü, pazarın tüm bileşenlerine hitabın sınırlılıklarını zorlamak temelinde hareket etmiştir.

Bu durum üzerinde kuşkusuz dizilerin yayınlandıkları dönemin politik konjonktürü de etki sahibi olmuştur. Zira *Hatırla Sevgili* sonrasında, Türkiye’nin yakın tarihine ilişkin dengeli bir çizgiyi takip eden dönem dizisi ve/veya dokümanter nitelikte dizi üretimi ve yayını söz konusu olmamış, toplumsal mobilizasyonun artık belli bir politik ve kültürel referansı olan düşünceler etrafında değil, şahıslar ve onların takipçileri olan şiddetle barışık insanlar eliyle gerçekleştiğini imleyip mafyöz ilişkileri odağına alan diziler ortaya çıkmıştır.

¹⁶ Hall (1991), kültürel bir üretim sürecinin çıktısı olup üretici tarafından belli anlamsal angajmanlarla kodlanan metinlerin toplumsal bağlamlarına göre, izlerkitle tarafından gerçekleştirilen belli referanslarla kodaçımına uğratıldığını savunmakta; söz konusu kodaçımlarının hipotetik olarak tanımladığı üç farklı konum üzerinden gerçekleştiğini ileri sürmektedir. Buna göre kültürel ürünlerde kodlanan anlamlara, bu ürünlerin alıcıları tarafından; aynen kabul edilerek *egemen – hâkim okuma*, bu anlamlara dair bazı çekincelerin olduğu ve ileti üzerine oylasım yapıldığı *müzakereci okuma* ve iletinin tümünden reddiyesine dayanan *karşıt okuma* ile kodaçımı yapılmaktadır (s. 125-127). Hall’ün ortaya koyduğu söz konusu tasnif, kültürel bir anlam içeren her tür iletinin odağındaki amaca paralel biçimde kodlanan anlamların yeknesak ve değişmeyecek biçimde kalamayacağını altını çizmekte ve iletilerle ortaya konan anlamın ne’liğinin; kodlayan ve kodaçan özneler arasındaki dikotomik hegemonya çabasının çıktılarına göre değişebildiğine işaret etmektedir.

Bu doğrultuda *Deli Yürek* (Sınav, 1998) ve *Kurtlar Vadisi* (Sınav, 2003) gibi örnekler; faili meçhul gelişmelerin, siyaset – ticaret – mafya rabıtasını serimleyen olayların, paramiliter faaliyetlerin konu edildiği, senaryolarının olgusal birtakım referanslarla ve yanlı bir epistemik tarih okuması temelinden biçimlendirildiği, geleneksel değerlerin gündelik pratiklerin ötesinde çerçevelenip arka planı milliyetçi – maneviyatçı – mukaddesatçı ideolojik çağrılarını olan (Uğur-Tanrıöver, 2008a, s. 218) diziler olmuş ve izlerkitle nezdinde de patolojik toplumsal karşılıklar¹⁷ bulmuştur.¹⁸

Uğur-Tanrıöver (2008b) *Kurtlar Vadisi* özelinde söz konusu türsel örneklerle dair karakterlerin; gelişkin teknolojiye dair izdüşümler sunan araba, kamyon, helikopter gibi araçların; çekim tekniklerinin; kaçma – kovalama – baskın gibi polisiye sahnelerin diziye hızlı bir ritmik ton kazandırdığını ve bunun da izlerkitlenin hem konsantrasyonunu hem de hayranlığını perçinlediğini savunmakta (s. 69); aktüel olana referansla geliştirilen siyasal ve spekülâtif söylemin de izlerkitlede bir gündem takibi ve kullanım – doyum denklemi oluşturduğunun altını çizmektedir (s. 68).

2000’lerde Türkiye’de kapitalizmin yeni stratejik tercihleri doğrultusunda medyanın, televizyon ve internet gibi farklı mecraların bütünleştiği bir yapısal dönüşüm sürecine girmesi (Adaklı, 2006, s. 137) ortaya çıktığı gibi, bu mecralarda üretilen metinlerin mekân olarak özellikle dizi endüstrisinin merkezi olan İstanbul’dan Anadolu’ya doğru geçişkenlik göstermesi ve geleneksel, mekanik toplumsal dayanışmacı biçimlerin getirdiği gündelik ilişkilerin odağa alındığı örneklerin de ortaya çıkması söz konusu olmuştur. Bu bağlamda yayınlandığı dönem çekim teknikleri, bütçesi, oyuncu kadrosu, jenerik müziği, Türk televizyonlarında bir

¹⁷ *Kurtlar Vadisi*’nde devlet başkanlığı, başbakanlık, cumhurbaşkanlığı gibi makamlarda bulunan gerçek kişilerin, yer yer bazı sekanslarda aktörler aracılığıyla dizinin anlatısına dâhil edildiği görünümüne kadar, kurgusal karakterlerin senaryoda ölmeleri sonucunda kalabalık katılımlarla gıyabî ve sembolik cenaze merasimlerinin düzenlendiği, helva ve lokma gibi sair yiyeceklerin dağıtımıyla belli taziye organizasyonlarının yapıldığı bir izlerkitle mobilizasyonu söz konusu olmuştur. Bu durum, dizide hayatını kaybeden (Süleyman) Çakır karakterine hayat veren Oktay Kaynarca’nın bir başka mafyöz ilişkileri odağına alan dizi *Eşkîya Dünyaya Hükümdar Olmaz*’da (Tan, 2015) (Hızır) Çakırbeyli rolünü oynaması ve *Kurtlar Vadisi*’nin oyuncu kadrosunda yer alan birçok aktörün *Eşkîya Dünyaya Hükümdar Olmaz*’ninde de varlık göstermesi, izlerkitlenin söz konusu patolojik ilgisine yönelik geliştirilmiş yayın stratejileri olarak görülmelidir.

¹⁸ Söz konusu iki örnek sonrasında *Ezel* (Bayraktar, 2009) ve *Çukur* (Öztürk, 2017) gibi benzer tematik özelliklere sahip diziler de ekranlarda yer bulsa da senaryolarının salt kurgusal temellere dayanması bu dizileri diğerlerinden ayırmıştır.

ilk olacak biçimde mekânın uluslararası düzeyde geçişken kullanımı, feodal bir toplumsal ilişkiler silsilesini o döneme kadar bu yönüyle odaklanılmamış bir mekân olarak İç Anadolu üzerinden işlemesi gibi nitelikleriyle öne çıkan ve Ürgüp – Kapadokya bölgesinde çekilen *Asmalı Konak* (Irmak, 2002) önemli bir öncü olmuştur.

Asmalı Konak öncesinde, senaryosu Elazığ yöresine ait bir türkü olan Fırat Ağtıtı'nda işlenen konuya paralel olarak geliştirilen, sonrasında mafyöz ilişkiler içerisindeki insanların gündelik deneyimleri üzerine bükülen ve çekimleri Şanlıurfa ile İstanbul'da gerçekleştirilen *Fırat* (Tatlises, 1997), mekân olarak Anadolu'nun tercih edildiği dizilerin ilkleri arasındadır; ancak İbrahim Tatlises'in yönetmenliğe ek olarak senaryosunu ve yapımcılığını da üstlendiği *Fırat, Asmalı Konak* kadar uzun soluklu olamayıp 34'üncü epizodunda final yapmıştır.

Mardin, Diyarbakır, İstanbul üçgeninde mekânların kullanıldığı ve namus, kaçakçılık, töre gibi temaları olup hem İstanbul'dan hem de Diyarbakır'dan aktörlerin rol aldığı *Keje* (Elçi, 2002) ile benzer bir örnek olan *Brindar* (Tunç, 2002) Kürtçe isimle yayınlanan Türkiye'deki ilk diziler olma niteliğini taşımaktadır. Ancak her ne kadar senaryoda işlenen temalara, hariçten bakmayan ve bizzat yakından tanıklık etmiş kimselerin de katkısıyla ekranlara gelseler de her iki dizide de demagojik, tek yönlülükten sıyrılamamış ve özcü bir bakış açısı söz konusu olmuştur.

2000'lerde mekânsal bazda Anadolu'ya açılan sektörün türe ilişkin ölçekte taşıyıcı ve taşıyıcı dair anlatıları ekrana taşıyan metinlerinden biri olan televizyon dizilerinde ortaya çıkan bir diğer eğilim de, oyunculuklarından çok ses sanatçısı olma nitelikleriyle kamuoyu tarafından bilinen kişilerin oynadığı ve bazılarının senaryolarının da bu kişilerin seslendirdikleri bazı şarkı ve/veya türkülerde işlenen konulardan hareketle geliştirildiği örnekler olmuştur.¹⁹ İzzet Yıldızhan'ın oynadığı ve aynı isimli şarkısından hareketle senaryolaştırılıp kan davası ve töre gibi konuları işleyen dizi *Birisi* (Gülgen, 1999) Diyarbakır ve İstanbul'da çekilmiştir. Bunu Mardin, Batman ve İstanbul'da çekilen ve Sibel Can'ın 1990'ların sonunda çıkardığı bir albümde seslendirdiği arabesk – fantezi türünde aynı isimli şarkıdan yola

¹⁹ İbrahim Tatlises'in *Fırat*'1, bu bağlamda da ilk örnekler arasındadır.

çıkılarak senaryolaştırılan *Berivan* (Gülgen, 2002), endüstrinin merkezi İstanbul'dan çok uzaklaşmadan pastoral ve otantik bir mekân olan Bursa'nın Cumalıkızık köyünde çekilen *Kıvalı Kar* (Akvardar, 2002) ve esasen Doğu Karadeniz'e dair kültürel temsillerin yer aldığı ancak çekim mekânı olarak bir Batı Karadeniz şehri olan Amasra'nın tercih edildiği *Gülbeyaz* (Kızıltan, 2002) takip etmiştir.

Gündelik toplumsal ilişkilerde nüfuzu olan kadınlara “hatun”, erkeklere “ağa” diye hitap edilen ve mekân olarak *Asmalı Konak*'ın yakaladığı ivme gözetilerek Ürgüp – Kapadokya'nın seçildiği ve feodal toplumsal ilişkilerin etrafında örülen bir hikâyeye senaryolaştırılan *Kırık Ayna* (Gören, 2002), çekimleri çoğunlukla Gaziantep'te, yer yer de Ankara, Mersin ve Kahramanmaraş'ta yapılan ve adını diziyeye veren bir kadın karakterin sosyal ilişkileri ile aktüel siyasetteki çabalarının senaryolaştırıldığı *Zerda* (Sabancı, 2002), “Türk aile yaşantısının anlatıldığı” sunumuyla (Türkiye Gazetesi, 2003, 19 Haziran) Erzurum ve İstanbul'da çekimleri yapılan *Kirve* (Berksoy, 2003), çekimlerinin Kayseri ve İstanbul'da yapıldığı *Zalim* (Teber, 2003), Rize'de ve İstanbul'da çekimleri yapılan *A.G.A* (Haznedaroğlu, 2003), şahmeran gibi yerel kültürel figürlerin kullanıldığı ve masalsi anlatımıyla fantastik bir senaryoya sahip olup çekimleri Tarsus ve İstanbul'da gerçekleştirilen *Melek* (Saral, 2003) gibi diziler 2000'lerin başlarında yayınlanan diğer örnekler olmuştur.

Yayıncılık endüstrisinin mekân olarak Anadolu'ya ilgisi, yer yer hedeflenen ilgiyi görmeyip final yapan örnekler olsa da, 2000'lerin başlarından günümüze değin sürmüştür. Bu bağlamda çekimleri Ayvalık – Balıkesir'de yapılan ve Kurtuluş Savaşı zamanında işgalci kuvvetlere karşı Ege'deki direnişi “Çökertme” türküsünden esinle oluşturulan senaryoyla anlatan dönem dizisi *Kurşun Yarası* (Kızıltan, 2003); Seferihisar – İzmir'de ve İstanbul'da çekilen gençlik dizisi *Kavak Yelleri* (Çakıroğlu, 2007); Cunda – Balıkesir'de çekilen ve metropoldeki yaşamını bırakıp kızıyla birlikte memleketine dönen genç bir kadının taşrada tutunma hikâyesinin anlatıldığı *Yol Arkadaşım* (Çığ, 2008); çekimleri İstanbul ve Eskişehir'de yapılan gençlik dizisi *Es-Es* (İnce, 2009); Adana'da çekilen ve Çukurova'daki feodal ekonomik işleyişin sürdürdüğü ağalık ilişkilerine odaklanan *Beyaz Gelincik* (Balcı, 2005), Orhan Kemâl'in aynı isimli üçleme romanından (2014, 2016, 2009) uyarılma dönem dizisi *Hanımın Çiftliği* (Teber, 2009) ve *Dila Hanım* (Tan, 2012); Mardin'de ve İstanbul'da

çekilen ve İstanbullu bir kadının Mardin'in köklü ailelerinden biriyle evlenmesini müteakip gelişen olayların anlatıldığı *Sıla* (Oğuz, 2006); Hatay'da çekilen aşk dizisi *Asi* (Mercan, 2007); Van, Bodrum ve İstanbul'da çekilen aşk dizisi *Aşk ve Ceza* (Sabancı, 2010) gibi diziler öne çıkan yapımlar arasında yer almaktadır.

Tarihsel çizgide günümüze doğru yaklaştığımızda mekân olarak Anadolu'nun tercih edildiği dizilerin dijital platformlar aracılığıyla da izlerkitleyle bulunduğu görülmektedir. Bu çerçevede ilk olarak sosyal paylaşım ağları Facebook ve YouTube için hazırlanan, sonrasında yayın haklarını satın almasıyla Blu TV'de yayınlanmaya başlanan *Sıfır Bir – Bir Zamanlar Adana*'da'nın (Taşkın, 2016) çekimleri Adana'da, Blu TV'de yayınlanan diğer yapımlar olan *Masum* (Yüce, 2017) Kocaeli'nde, *Şahsiyet*'in (Saylak, 2018) çekimleri Bursa ve İstanbul'da, *Bozkır*'ınkiler (İnce, 2018) ise Eskişehir'de gerçekleştirilmiştir. Günümüzde²⁰ ise mekân olarak Anadolu'nun seçildiği ve hâlen yayınlanmakta olan dizilerden iki tanesi dijital platformlarda, beş tanesi ise konvansiyonel televizyon ekranlarında izlerkitleye sunulmaktadır.

Göbeklitepe – Şanlıurfa ve İstanbul'da çekilen *Atiye* (Açıktan, 2019) Netflix'te, Adana'da çekilen *Sokağın Çocukları* (Taşkın, 2020) ise Blu TV'de yayınlanmaktadır. Çukurova bölgesindeki ağalık ilişkileri dolayımında gerçekleşen insan hikâyelerini konu alan *Bir Zamanlar Çukurova* (Saraçoğlu, 2018) Adana ve Mersin'de, senaryosu Koç'un (2017) aynı isimli romanından hareketle geliştirilen *Hercai*'nin (Karcı ve Tairi, 2019) çekimleri Mardin'de, aralarında sınıf farkı olan iki gencin aşk hikâyesi merkezli işleyen *Sefirin Kızı*'nın (Kabakuşak, 2019) çekimleri Muğla – Bodrum'da, İstanbul'dan memleketine dönen bir adam ile Karadenizli bir kadının arasındaki gerilimli ilişkileri komedi türünde anlatan *Kuzey Yıldızı İlk Aşk*'ın (Güler, 2019) çekimleri Ordu'da, çalışıp geçimini sağladığı ailesinin, daha müreffeh yaşayabilmek için kendisini zorla evlendirme taleplerine karşı gelip içindeki aşkı yaşatan bir genç kadının hikâyesinin anlatıldığı *Zümrüdüanka*'nın (Şan, 2020) çekimleri ise Kapadokya – Ürgüp bölgesinde, yapılmaktadır.

Yayıncılık ve dizi alanlarını da içerecek biçimde Türkiye'de tüm kültür endüstrilerinin merkezi konumunda olan İstanbul'un dışında bir yerin mekân olarak

²⁰ Şubat 2020 itibarıyla.

tercih edildiği dizilerin genelinde, söz konusu yere ilişkin olduğu düşünölen kültürel temsillerin işlendiği ve geliştirilen taşra anlatısının bu temsillerle tamamlandığı bir yapım oluşturma amacı güdüldüğü gözlenmektedir. Kültür, bir yerele dair sosyal, siyasal, ekonomik örgütlenmeleri karşılayan bir terim olduğu kadar; o yereldeki sözlü geleneklerin, değerler sisteminin, inançların, yiyecek – giyecek üretim ve tüketiminin, mimarî özelliklerin içinde yer aldığı kültürel yaşamın bütününe karşılık gelen bir anlama da sahiptir. Kurgusal metinlerde bir kültüre ilişkin çerçevelenen temsillerin, fizikî bir mekânsal karşılığı olan her yerelde farklı biçimleri olabilmekte ve bu mekânlar da belli kültürel özellikleriyle öne çıkabilmekte; üretilen kurgusal metinlerde de bu farklılık gözetilmektedir. Dolayısıyla mekân; kültürel, mimarî, sosyolojik, jeolojik, ekonomik, politik ve ideolojik ölçekte ihtiva ettiği anlamların yanı sıra dramatik kurgusal metinler olan diziler bağlamında medyatik bir temsilin de aracı olmaktadır. Bu da mekânın tüm bu ölçeklere ek olarak kültürel temsiller ile ilişkisi ekseninde de odağa alınmasını gerektirmektedir.

2. TELEVİZYON DİZİLERİNDE MEKÂN

“Ne çok çocuk var! Arabaların içinde, kucakta, ana babalarının yanında ya da önlerinde ikişer üçer ukalaca yürüyen çocuklar! Bütün bu yüzleri, bir pazar sabahının tazeliği içinde, birkaç saat önce, güleç ve sağlam bir halde görmüştüm. Oysa şimdi, güneşe belenmiş halde, durgunluk, gevşeklik ve bir çeşit inatçılıktan başka şey taşıyorlardı.” (Sartre, 2014, s. 85).

Mekân, televizyon dizilerinde anlatıyı tamamlayan temel öğeler arasında yer almaktadır. Dizilerde ele alınan temalara, işlenen konulara, olay örgüsüne ve genel ölçekte senaryo yapısına göre mekân kullanımı farklılık gösterebilmektedir. Mekânın kullanımı, dayanak alınan ve anlatıya temel biçimini kazandıran senaryoda belirlenen sahnenin çerçevesini çizdiği ve hatta betimlediği ortama uygun hem bir arka plan hem de bir ileti niteliği taşımaktadır. Bu noktada pratikteki karşılık gözetildiğinde, kurgusal mekân ve gerçek mekân şeklinde ikili bir ayrıma gidilmesi yerinde olacaktır.

Çeşitli dekorlar ve hazırlanan platolar aracılığıyla meydana getirilen kurgusal mekânlar kadar dizilerde yer alan aktörler dışındaki insanların gündelik yaşamlarını geçirdikleri gerçek mekânlar da yapımcılar tarafından dizilerde tercih edilen bir seçenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Eğer türsel olarak gerçeküstü bir anlatıyı içermiyorsa kurgusal mekânlarda da genel anlamda gerçek mekânlardan öykünülerek bir yeniden üretim sürecinin hayata geçirildiği gözlenebilmektedir.

Özgür (2010), mekânı “görsel ve işitsel anlatım öğeleri” şeklinde yaptığı tasnifin bileşenlerinden biri olarak değerlendirmekte ve kurgusal mekânın gerçek mekân ile olan farklılığını üçlü bir sınıflandırmayla ortaya koymaktadır. Buna göre kurgusal mekânlar genellikle stabil, sade ve gri renk tonlarında bir fondan oluşan “sonsuz mekânlar”; izlerkitlenin gerçekle olan bağ referansı ile kendisinde eksiklik veya fazlalık duygusu oluşturmayacak nitelikte oluşturulan “gerçeğe uygun

mekânlar”]; bir duyguyu ve hissiyatı aktarmak için kullanılması tercih edilen şeklin ve yapının düzenlenmesiyle ve/veya gerçeğin bilinçli bir şekilde deforme edilmesiyle elde edilen “gerçek dışı mekânlar” şeklinde tasniflenebilir bir nitelik taşımaktadır (s. 147).

Mekânın kültür ürünlerinin üretildiği endüstri sahalarındaki yeri kadar ontolojik bir varlığı ve temsil ile olan sıkı bir ilişkisi bulunmaktadır. Bu durum mekânı çok disiplinli (*multidisipliner*) bir nosyon olarak karşımıza koymaktadır. Dolayısıyla mekânın tanımlanması ve kurgusal metinler olan televizyon dizilerindeki anlamının bütünlüklü bir biçimde kavramsallaştırılması; onun tarihsel süreç içerisinde üstlendiği misyonları göz önünde bulundurmaya, kültürel bir üretim sahası olmasındaki dinamikleri açıklamayı ve politikleşmiş niteliklerini görmeyi icap ettirmektedir. Ayrıca mekânın kurgusal metinlerin tamamlayıcı bir ögesi olduğu yönündeki önermenin, anlatıda mekân dışındaki diğer öğelerin mekân ile olan ilişkilene biçimleri dayanak alınarak tartışılması gerekmektedir.

2.1. Mekânın Ontolojisi ve Kavramsal Serencamı

Her bilimsel ve teknik disiplin mekânı farklı biçimlerde, değişken referanslarla ve özgül metodolojileriyle kavramaktadır. Buna göre mekân, örneğin bir coğrafyacı tarafından belli bir beşeri topluluğun ve/veya diğer canlıların yaşamlarını sürdürebildikleri koşullardan oluşan sınırlı bir bölge olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte bir yerbilimci mekânı, belirli bir zamansal referansla hareket hâlinde olan ve hatta akan bir oluşum olarak kavrayabilir. Bir mimar, kendi alanındaki diğer yetkin öznelerden de farklı olarak, yapısal anlamda ortaya konulan meta çıktının mevcudiyeti için esasi bir şart olarak mekânı görebilir ve mimarî üretim sürecinin bizzat kendisi olarak mekânı imleyebilir. Beşeri ve sosyal bilim formasyonu olmaksızın bir matematikçi veya fizikçi tarafından mekân, zaman ile bağıntılı şekilde ölçümlenebilir bir fenomen olarak kodlanabilir; ya da sosyal bilimci olarak tarihçi bir kimse tarafından mekân geçmiş zamanda varlıklarını sürdürmüş insanların kullandıkları ve tarihsel anlamda belli önermelerin oluşmasına imkân tanıyan yerler olarak tanımlanabilir.

Bilimsel disiplinler ve teknikler farklılaştıkça kavrama ilişkin soyutlamalar ya da ilişkisel denklemler de çoğaltılabilmektedir. Etimolojik olarak mekân sözcüğü, “var olma”ya referans veren Arapça *kevn* kökünden türemekte ve esasında “var olunan yer” şeklinde anlam kazanmaktadır. Bu çerçevede mekân ile yer arasında yer değiştirebilir (*interchangeable*) bir bağlam işlev görmektedir. Bu iki kavrama ilişkin TDK’nin bir düzineden fazla karşılık sıralaması da söz konusu bağlamın işteşlik temelinde varlık bulduğunu serimlemektedir. Buna göre mekân “yeri, bulunulan yeri, evi, yurdu, uzayı ve uzamı” karşılamaktadır. Yer ise “bir şeyin ve bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluğu, mahalli ve mekânı; bir olayın geçtiği veya geçeceği bölümü, alanı ve mahalli; oteli veya moteli veya benzerlerinde kalınacak odayı; üzerine yapı kurulmaya elverişli araziye ve arsayı; ekime elverişli toprak parçasını; gezinilen ve ayakla basılan tabanı; sinema ve tiyatrodan veya taşıtlarda oturulacak koltuğu ve sandalyeyi; bulunulan, yaşanılan, oturulan bölgeyi; ülkeyi; görevi ve makamı; durumu, konumu, vaziyeti; önemi; izi ve yerküreyi” ifade etmektedir (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2020).

Mekânın yukarıda çerçevesi oluşturulmaya çalışılan söz konusu anlamsal çok yönlülüğünün yanı sıra yalın biçimde durağan somutluğu, ona ontolojik olarak ölçülebilir, net ve sınırlı bir öz kazandırmaktadır. Bu durum, sözcüğün Latince *spatium* kökünden türeyen İngilizce *space*²¹ kelimesinin tarihsel süreç içerisinde en fazla karşılık geldiği anlamlarındaki gibi mekâna, kesin sınırlara sahip bir çözümleme birimi olarak yaklaşılmasını beraberinde getirmiştir. Mekânın bu şekilde kavranması modern öncesi bir bilimsel izleğin sonucu olup Smith’in (2008) Newton’un mekânı statik olarak kavrayışından yola çıkarak “mutlak mekân” şeklinde kavramsallaştırdığı tanıma uygun düşmektedir. Buna göre mekân, maddeden ayrı olarak oldukça bağımlı bir varlık olarak görülmektedir (s. 93-95). Mekânın bu denklemde diğer heybede kalan konumu ve anlamı, Cresswell’in (2013) yorumuyla “ilişkisel” bir mahiyette varlık bulmaktadır (s. 218). Zira anılan bu “görelî mekân”ın anlamı, diğer mekânlarla olan mesafesi dolayımında ve o mekânlarla ilişkilenme biçimlerinden hareketle yeniden oluşmaktadır.

Bu bağlamda yer – mekân ikiliğine dair Ötkünç’e göre (2016) spesifik olarak coğrafi ölçekli toplumsallaşma biçimlerinin kültürel görünümünü içeren ve bu

²¹ Türkçe “uzay” ve “boşluk” olarak karşılanabilir.

eksende kimlik oluşturmaya d6n6k bir vasıf 6stlenen yer, yaşadığımız y6zyılda giderek kavranması zorlaşan yeni yaşam biçimlerinin etkisinde kalmaktadır (s. 8). Bunun mekâna etkisi ise mekânların “bulundukları yerle ve k6lt6rel baēlamla baē kuramayan” ve “transit olarak kullanılan” bir biçime b6r6nmesi (6tk6nç, 2016, s. 8) ve “bir yeri oluşturan elemanların 6ç boyutlu organizasyonu” (s. 12) olması şeklinde karşılık bulmaktadır. Yer – mekan ikiliēi baēlamında g6ndelik yaşamda g6rerek tanıklık edilen b6t6nleştirici imgelemler Certeau’ya g6re (2008) “geometrik” ya da “coērafi” bir sınır b6lgesi olan mekânda insanları kuşatmaktadır (s. 188). Buradan hareketle mekân, hareketliliklerin kesişim noktasında bulunan, uygulanan ve/veya kullanılabilen bir yerdir (Certeau, 2008, s. 216-217). Buna karşılık Augé (2016) için ise yer kimlik kazandıran, ilişkisel olan ve tarihsel olarak tanımlanabilen bir alanı ifade etmekte; bu niteliklere sahip olmayan bir mekânı ise “yok-yer” olarak tanımlamaktadır (s. 74).

Mekânın kimliēinin niteliēine ve varlık durumuna g6re yer ile olan ilişkisinin yanı sıra Massey’in (2008) mekânı çok yanlı, kesintisiz olarak işleyen ve bu baēlamda da asla durmayan bir s6re olarak tanımlaması (s. 9) mekânın tarihsel olarak daha 6nceki d6nemlerde sınırları belli olan ve pozitivist anlamda metodolojik bir kavrayışla 6z6mlenebilir bir birim ve/veya nesne olduēu y6n6nde kavranmasına açık bir reddiye anlamı taşımaktadır. Mekânın bu şekilde bir “s6re” olarak kavramsallaştırılması, onu fizikî olarak uçucu ve istikrarsız (*volatile*) bir forma sokamayacaēı gibi; bilhassa 6zc6 bir yaklaşımla kavranamayacaēına dair bir saēlama yapmaktadır.

S6re olarak mekân sabit ve deēiřmez anlamlarla y6klenemeyecektir; dolayısıyla mekânın verili ve 6z6me açık kalıcı bir anlamsal erevesi olamamaktadır. Mekânsal 6lekte tek bir uçuculuk, mekânın toplumsal imgelemlerde izdiēi sembolik anlamlarda olabilmektedir. Bu da şeylere içkin uzlaşımsal genel 6lekli anlamlara ve sınırlayıcı erevelemelere karşı; praksiye dayanan ve millî, dinî, etnik, mezhepsel, dinsel, sınıfsal ve sair aidiyet temelinde gerçekleşen toplumsal bir anlam inşasına dayalı mekânsal deneyimlerde karşılık bulmaktadır. B6ylece mekânın 6zc6 bir referansı olmaksızın, akt6el bir erekselliēi içinde barındırabileceēi aıēa çıkmaktadır.

Mekâna ilişkin ereksellik, tam da erekselci (*teleolojik*) düşünme metodolojisinin tarihsel çizgide uzandığı milat noktasında duran Aristoteles’in de külliyyatının şekil verdiği Antik Yunan düşüncesinde mekâna ilişkin yapılan *oikos* ile *polis* ayırımından başlamakta ve Bachelard’nın (1996) “dışarının ve içerinin diyalektiği” tamlamasıyla “var olan” ile “var olmayan”ın ayırımına gittiği denklemine (s. 225) kadar uzanmaktadır. Buna göre insanın tarihsel süreç içinde doğrudan demokrasi koşullarında toplumsal bir hayvan (*zoon politicon*) hasleti taşıdığı *polis*in kamusalılığı bir “var olma”yı, en ilksel biçimiyle içinde mevcudiyet gösterdiği *oikos*un özel alanlığı çerçevesindeyse “var olmama”yı tercih etmesi söz konusudur. Bu bağlamda Lefebvre (2014) varlığa imkân sağlayan *polis*in merakı, imgelemi ve düşünceyi kışkırttığını savunarak (s. 258) toplumsal bir var oluşun ancak kamusal ve tarihsel koşullar altında mekânsal bir karşılığının olacağını işaret etmektedir. Dolayısıyla yine Lefebvre’nin deyişiyle mekân toplumsal bir ürün, başlı başına bir üretici, ekonomik ve toplumsal ölçekli ilişkiler bütünüdür dayanağı olan bir alan niteliği taşımaktadır (2014, s. 23).

Durağan değil işleyen mekân, zaman mefhumuyla birlikte doğrudan toplumsal bir kategori olarak gündelik yaşamın iki bileşeni olmakta; böylece toplumsal olguların adlandırılması, sınıflandırılması ve bir bağlama konulması, mekân ile zamanın bu bir aradalığı sayesinde olabilmektedir (Aristoteles’ten aktaran Lefebvre, 2014, s. 33). Mekân ve zaman arasındaki ilişki, toplumların mekân ile zaman içinde kurduğu ilişkiye göre mekânın yeniden üretimini, dolayısıyla mekânın dönüşümünü içermektedir. Bu tıpkı tragedyadaki hem zaman içinde hem mekân üstünde hem de eylem hâlinde bir olma durumunu imleyen üç birlik kaidesi gibidir. Zira böylece mekâna ilişkin kolektif bir belleğin şekillenmesi mümkün olabilmekte; dolayısıyla mekan ilişkilerinin maddeselliği, —kolektif bellek gibi— toplumsal sonuçlar doğurabilmektedir (Harvey, 2012, s. 136).

Mekân kavramının zaman mefhumuyla eşgüdüm hâlindeki serencamı, tekniğin olanaklarının çeşitlenmesi ve bunun toplumsal karşılığı olan yeni imkânları ortaya çıkarması paralelinde farklı yorumlarla karşılaşmaktadır. Castells’in (2008) küresel çapta kentlerde endüstriyel üretimin ayyuka çıktığı ve ticari uygulamaların bilgi ve enformasyon temelinde oluşan birliktelikle bir “devrim”i gerçekleştirdiğini imleyen toplum görüşünde olduğu gibi zaman ve mekân arasında bir yakınsama meydana

gelmektedir (s. 85). Bu kurumsal bir organizasyon veya kültürel bir hareketlilikle değil bizzat endüstriyel işleyişin zaman ve mekân arasındaki sınırları ortadan kaldırdığı ritmik işleyişle mümkün olabilmektedir. Harvey (1992), alanyazında bu iki temel kavramın maddî dünyadaki karşılıkları arasında meydana gelen söz konusu yöndeşmeyi, Castells'in çizdiği ekseninde olduğu gibi teknolojik organizasyona ve Marksist anlamda altyapı kurumlarına referansla “zaman – mekân sıkışması” (*time – space compression*) olarak nitelemekte; zamanın tazyikinde kalan ve hatta yok olmaya yüz tutan mekânın —sermaye grupları tarafından özgül, dengeli ve durağan bir formda yeniden üretilmesi gerekliliğinden hareketle— kapitalizme içkin çelişkiler ağının bir işareti olarak zaman ile bir sıkışma içine girdiğini değerlendirmektedir (s. 258).

Mekânın zaman ile girdiği bu yöndeşme hâli altyapısal, dolayısıyla sınıfsal bir nitelik taşımaktadır²². Kapitalist ekonomik ve toplumsal işleyişin bir sıkışmayı ortaya çıkardığı mevcut söz konusu durum, “(...) büyük kentle yakından ilişkili olmayan hiçbir girişimin mümkün olmadığı bir metropol ekonomisi”ni, dolayısıyla kentsel bir “güç birikimi”ni imlemektedir (Mumford, 2013, s. 636-637). Harvey’in (2011) kentsel mekânın, temel toplumsal değişimlerin ve ekonomik yapıda yaşanan birikime ilişkin gelişmelerin mekânsal dönüşüme ve bunların bir tarihsel süreç içerisinde meydana gelmesinden dolayı zamanın iştiğal ettiği deneyimlere dair şu çözümlemesi, mekânın kapitalist ekonomik ve toplumsal işleyişle birlikte büründüğü kentsel çehreye dair önemli bir tartışma hattı sunmaktadır (s. 409):

(...) Bazen, birbirini izleyen teknolojik devrimler, mekan ilişkileri, toplumsal ilişkiler, tüketici alışkanlıkları, yaşam tarzları ve kapitalizmin

22 Herhangi bir toplumsal meselenin üstüne yüklenen sınıfsal lafzının sağlamasının yapılabileceği araştırma nesnelerinden biri de şüphesiz gündelik yaşam pratikleridir. Zaman – mekân sıkışması her ne kadar birtakım toplumsal olgular dizisi karşısında yapılmış bir soyut kavramsallaştırma olsa da, metinde de tartışıldığı üzere pratik karşılıkları bulunan bir süreci ifade etmektedir. Söz konusu sürecin ait olunan toplumsal sınıf dayanak alındığında insanların yaşamlarına farklı izdüşümlerinin olması kaçınılmazdır. Türkçe içerik oluşturulan katılımcı hipermetinsel sözlüklerden biri olan Ekşi Sözlük’te “zaman-mekan sıkışması” başlığı altında oluşturulan girdilerden (*entry*) ikisi şu şekildedir: (1) “belediye otobüslerinde yaşanabilecek olay. İstanbul’da işe gidiş veya geliş saatlerinde tıklım tıklım bir belediye otobüsünde bir de trafiğe yakalandıysanız hem zaman hem de mekan sıkışmasını birebir gözlemleyebilirsiniz.” (2) “belirli bir süre için bir mekana sıkışıp kalmak. hem de çok fena kalbinin sıkışması, ruhunun daralması. bazen iş yerinde olur mesela. sabahdan akşama kadar en çok sıkışıp kaldığımız yer orası, özellikle ofis çalışanları için. off anlatırken bile sıkıldım. sonuç, ofis ruh emicidir.” (<https://eksisozluk.com/zaman-mekan-sikismasi--881024>, Erişim Tarihi: 15 Mart 2020). Girdiler her ne kadar müstehzi bir biçimle oluşturulmuş olsa da ve içeriklerinin doğruluk payı sorgulanabilir bir nitelik taşısa da genelde toplumsal olguların, özelde ise zaman – mekân sıkışmasının bir beyaz yakalı ile toplu taşıma kullanan “sıradan” bir kişiye yansımalarının (kurgusal veya değil) farkı oldukça dikkat çekmektedir.

tarihini nitelendiren bunlara benzer başka birçok şeyin, kentsel süreçlerin köklerine ve doğasına inmeden anlaşılabilceği iddia edilir. Bu kanı çoğunlukla, görev edinme değil de ihmal yoluyla, üstü kapalı ifade edilir. Fakat, makro ekonomi ya da makro sosyoloji çalışmalarında bulunan kentsel süreçleri dışlayıcı eğilim, rahatlıktan kaynaklı fazlasıyla inatçıdır. Bu sebeptendir ki, kentsel sürecin, insan faaliyetlerinin coğrafi dağılımında devam eden oldukça radikal yeniden yapılandırmada ve son dönemlerde eşitsiz coğrafi gelişmenin siyasi ve ekonomik dinamiklerinde nasıl bir rol oynadığını anlamaya çalışmak zahmete değer görünüyor.

Altyapının toplumsal yaşama dair tüm kurumların ve kuralların işleyiş biçimlerini belirleyen niteliğinden kapitalizm de bağışık olmadığı gibi, bilakis gündelik hayatta temas hâlinde olunan her şeyin metalaştığı ve artı değer üretimi sağlandığı bir muhayyilenin işe koşulmasıyla meşguldür. Bu noktada tarihsel süreç içinde belli kopuşlardan ötürü ve belli bir süreklilik ritmini takip etmesinden dolayı ortaya çıkan söz konusu ekonomik ve toplumsal dizge olan kapitalizmin üretim sahasının mekânı olarak kentten yana bir tercihte bulunduğu görülmektedir. Benjamin (2015), bu tercihin kapitalizm koşullarında burjuvazinin kentsel ülküsüne paralel biçimde kentlerin tasarlanmasına, aynı şekilde “burjuvazinin dünyasal ve ruhani egemenliğini taşıyan kurumlar[ın] bitişik düzenli caddelerin çerçevesi içine alınarak kutsallaştırıl[masına]” bağlılığına dikkat çekmektedir (s. 41). Dolayısıyla mekânın modern dönemde gündelik toplumsal yaşam içerisinde en çok deneyimlenen formlarından biri olarak kentsel mekân, içerisinde yaşadığımız dünyada gerçekleştirilen ekonomik, politik, kültürel ölçekli her üretim türünde referans alınan, gözetilen ve çeşitli müdahalelerle yeniden üretilen bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2. Modern Dönemle Birlikte Kentsel Mekân ve Süren İmkânları

Tıpkı mekânın tanımlanması ve kavramsallaştırılmasında olduğu gibi kente dair de sayısız kuramsal varyant bulunmaktadır. Kentin tanımına ilişkin söz konusu bu niceliksel toplam, şüphesiz kentsel mekânın tarih boyunca aldığı farklı biçimler ve taşıdığı işlevlerle doğrudan ilişkilidir. Bilindiği üzere geleneksel toplumlarda nüfusun büyük kısmı kırsal mekânlarda yaşamaktaydı. O dönemdeki kent yaşamı ise kentlerin savunmaya dönük niteliğinden dolayı yüksek duvarlarla, surlarla ve kalelerle çevrilmesi; idarî ve dinî işlevlerinden dolayı törensel ve anıtsal meydan ve tapınaklara sahip olması; ticarî boyutundan dolayı da pazar yerleriyle dolu olması

özelliklerinden hareketle şekillenmekteydi (Giddens, 2008, s. 955). Söz konusu geleneksel kentler, 20. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüş ve “kent içinde yapılan [bu] şeyler arasında[ki] kaba denge[de], [...] iş ve ticaret her ne kadar daima önemli olmuşsa din, sanat ve oyun da kent sakininin enerjisinden kendi payının tamamını talep et[miş]ti” (Mumford, 2013, s. 548). Ancak söz konusu denge, Mumford’un (2013) fabrika, demiryolu ve kenar mahalleden ve/veya banliyöden oluştuğunun altını çizdiği yeni kent kompleksiyle (s. 561) bozulmuş ve modern kentler ortaya çıkmaya başlamıştı.

İnsanlık tarihinin gelişimsel seyrine koşut biçimde varlığını sürdürmüş olan kent olgusunun modernizmle öne çıkan ve anılan nitelikleri; kentlerin modern dönemle birlikte demografik anlamda gelişme kaydetmesinden, mekânsal niteliklerine ilişkin belli planlar dolayımında bir organize etme çabasına girişilmesinden, sosyoekonomik ölçekte ortak deneyimleri ve kültürel pratikleri beraberinde getirmesinden ve birtakım idari sistemlerin parçası olmasından ileri gelmektedir. Zira ideolojik olarak bilimsel düşüncenin yükseldiği, politik olarak ulus devletlerin kurulmaya başlandığı, ekonomik olarak ise kapitalist üretim ilişkilerinin işler olduğu modern toplumlarda, mekânsal anlamda öne çıkan şey de kent olmuştur. Bu bağlamda modern anlamda kent; belli bir beşeri yoğunluğun, birtakım ekonomik ilişkiler ağının, siyasal olarak hiyerarşik bir düzenin, özgül kültürel ritüellerin olduğu tarihsel ve toplumsal bir olgu ve kurumlar bütünü olarak değerlendirilmelidir.

Turner (2014), kentin tarihsel süreç içerisinde oldukça geriye uzanan; ancak bugünkü anlamıyla eşgüdüm hâlinde varlık gösteren kurumlar bütünü olması durumunun modernizmin yükselişe geçtiği tarihsel momente denk gelişini ve bu momente gelene kadar küresel ölçekte geçtiği uğrakları şu ifadelerle özetlemektedir (s. 315-316):

İlk şehirler M.Ö. 3000 ve 4000 arasında Nil Vadisinde ve Mezopotamya’da eş zamanlı ortaya çıkmıştı. M.Ö. 2000’e gelindiğinde Girit, Çin’deki San Nehir, Yunanistan ve İndus Vadisi’nde de şehirler gelişti. [...] Maya ve Aztek şehirleri M.S. birinci bin yılda ortaya çıksa da büyük şehirler 18. ve 19. yüzyılların sanayi devrimi ve demografik dönüşümünün bir ürünüdür. Şehrin ortaya çıkışının iki başlıca koşulu, tarımsal bir artış ve aile ve akrabaların üzerinde ve ötesinde var olan idari bir sistemdir. [...] 17. yüzyıl sonunda yarım milyonluk bir nüfusu olan Londra Avrupa’daki en kalabalık şehir olsa da, İngiltere sanayi devriminden önce bir kent toplumu değildi. [...] Dahası İngiltere’nin

şehir-devletleri yoktu ve Floransa ya da Venedik'in siyasi ve idari gelişimiyle boy ölçüşemiyordu.

Dolayısıyla tarihsel süreç içerisinde bugün varılan noktada herhangi mekânın kentsel bir nitelik taşıması, esasında o mekânın popülasyonunda yaşanan niceliksel artışla ya da yüzölçümünün benzerlerine kıyasla genişliğinde değil; ekonomik örgütlenmesinde, belli kültürel örüntülerin kendisine içkin olmasına yatkın bir yapısının bulunmasında, politik olarak çeşitli güç mücadelelerinin odağında yer almasında yatmaktadır. Bir düşünce olarak kent, “aynı zamanda insanoğlunun koşullarını, zaman, mekân ve nesneler içinde yeniden benimsemesini hedefle[mekte]; (...) bu koşullar[ın da] geçmişte [insanlara] yalnızca alım ve satım sonrasında karşılanmak üzere sunul[duğu]” takip edilmektedir (Lefebvre, 2013, s. 167). Dolayısıyla kentin oluşumunda toplumsal bir uzlaş, işleyişinde ise çoğunlukla hegemonik rıza, kısmî ve zımnî olarak da baskı süreçleri devrede olmaktadır. Bu da kentin toplumsal ilişkilerin yeniden üretiminde gördüğü işlevi gözetmeyi gerekli kılmaktadır.

Kenti “zihinsel ve toplumsal bir biçim” ve “mekân, nesne ve ürünlerden doğan bir nitelik” olarak çözümleyen Lefebvre (2015, s. 99), kendisini yüksek bir hak şekli olarak ortaya seren ve özgürlük, bireyleşme, mesken, üretim, katılım ve sahiplenme haklarından meydana gelen (s. 151) kent hakkı kavrayışını ortaya atmış ve kentsel mekânın bir kent toplumu muhayyilesini beraberinde getirebilmesinin, kentsel sorunların çözümünü üstlenebilecek toplumsal tabaka olan işçi sınıfı eliyle hayata geçeceğini savunmuştur (s. 127). Hem değişken niceliklere sahip insan popülasyonunun “yüksek yoğunluklu kasabalarda sıkışıp büzülmesi” (Hengeveld, 2019, s. 302) hem de “insanların içinde yaşadıkları çevreyi kendi içlerinden gelen arzularına daha fazla uygun hâle getirebilmek için verdikleri istikrarlı ve en başarılı çaba” (Park, 1967, s. 3) olarak kentleşme süreciyle ve kent olgusuyla beraber ortaya çıkan kent hakkı kavrayışı; “kentin inşasında varlık gösteren ve böylece kendilerini de yeniden inşa eden” (Park, 1967, s. 3) toplumsal özneler ile kentlerin “nasıl şekillendirildiği ve yeniden şekillendirildiği üzerinde bir tür belirleyici güç talep etmek” (Harvey, 2013, s. 45) konumunda kalan toplumsal özneler arasında gidip gelen bir sarkaç gibidir. Harvey (2013), artık yalnızca kapitalizmin değil, sermaye gruplarının belirleniminde olan kentleşme sürecinin de hem ihtiyaç duyduğu hem de

bizzat tükettiği artı değerin diyalektik ilişkiselliğini kent hakkı kavrayışını odağına alarak açıklamaktadır (s. 66-67):

Artı ürünün üretimi ve kullanımı üzerinde [...] kentsel süreç [...] başlıca kanallar[...]dan biri olduğundan, şehir hakkı artı değerin kentleşme yoluyla kullanımı üzerinde demokratik kontrolü sağlayarak tesis edilir. Son otuz yıldır neoliberal projenin başlıca [...] başarı[larından biri de] [...] paranın gücünü kullanarak, artı değerin devlet aygıtı yoluyla harcanması üzerindeki kontrolün, kentsel süreç şekillendirilirken şirket sermayesinin ve üst sınıfların çıkarlarını ön planda tutmasını sağlama almak olmuştur. [...] Şehir hakkı, hâlihazırda uygulandığı biçimiyle, son derece dar bir alana kısıtlanmış durumda, çoğu kez de şehri gittikçe kendi ihtiyaçları ve arzuları doğrultusunda şekillendirme gücüne sahip, küçük bir siyasi ve iktisadi elitin elinde[dir].

Dolayısıyla kent hakkından ayrılmaz ve kent hakkına içkin bir kavramsal pratik olarak kentsel katılım, fenomenolojik bir nesne olarak kentsel mekânda özgün bir gerçekliğin ve yaşamsallığın korunduğu; ancak bu mekânın yalnızca toplumsal ilişkilerin gerçekleştiği değil, aynı zamanda mekânda varlık gösteren toplumsal öznelerin stratejilerinin çarpıştığı bir saha olduğunu da hatırlatmaktadır (Lefebvre, 2013, s. 84). Toplumsal hayatın tüm boyutlarıyla nasıl biçimleneceğine dair hazırlanan programlardan oluşan söz konusu stratejilerin kamusal bir mekân olarak kentsel ölçekte birbirlerine üstün gelmesi için sarf edilen uğraşlar, kent topluluklarının geleneksel dayanışma biçimlerinin yerini rekabete bıraktığını da gözler önüne sermektedir. Marshall'ın (2009) kent topluluklarının tipik toplumsal yaşam kalıplarını anlatan bir kavram olarak tanımladığı kentlilik (s. 400); toplumsal ölçekte yurttaşlık, hemşerilik gibi aidiyetler temelinde gerçekleşen dayanışma biçimlerinin zayıflayarak bir rekabet döngüsüne hapsedilmesini ve devlet – toplum ilişkisinde toplumsal dayanışmaya imkân sağlayan türde kentsel politikaların neoliberal bireyci ahlâkın tehdidiyle giderek terk edilmesini beraberinde getirmektedir (Wirth, 1938, s. 11, 21; Harvey, 2013, s. 58).

Esasında küresel ölçekte, kırsal alandan yeni çalışma sahalarının ve imkânlarının ortaya çıktığı kentlere, feodalizmin çözülmesiyle —belli bir ücret karşılığında kas ve zihin güçlerini sermaye sahiplerine satmakta— “özgürleşen” emekçilerin, alanyazında “kır – kent sürekliliği” (*folk – urban continuum*) olarak yer bulan sürecin parçası olarak başlayan yoğun göçü, kentsel mekânın kurumsal örgütlenmesinde ilk olarak sınıfsal, tali anlamda ise diğer her tür aidiyet ve kimlik

temelinde bir motivasyon görülmesini olağanlaştıran bir tarihsel kırılma yaratmıştır. Durkheim (2006), modern toplumsal örgütlemenin getirdiği organik dayanışmacı toplumsal ilişkileri betimlerken aslında kentsel bir işleyişten de söz etmektedir. Çünkü onun —Spencer’ın evrimci toplum görüşüne de atıfla— kuramsallaştırdığı bu yeni dayanışma biçimi herkesin bir bütün olarak toplumsal cemaat tipi örgütlenmelerde olduğu türden bir kolektif bilince boyun eğmeksizin kendi çalışmalarıyla geçimini sağladığı, ürünlerini başkalarıyla değiştirebildiği, çeşitli edimler karşılığında ücret alabildiği, küçük ya da büyük ölçekli girişimler için herhangi biriyle bir araya gelebildiği bir düzen anlamına gelmektedir (Durkheim, 2006, s. 239-240). Öyle ki, “toplumsal bir sistem” olarak kent, ancak “geleneksel varoluş örüntülerinin aşınmasının ve modernitenin genişlemesinin bir ölçütü” olarak tekamül edebilecektir (Turner, 2014, s. 331).

Park’ın (2015), kenti “medeni insanın doğal habitatu” (s. 39) olarak tanımladığı yaklaşımından da hareketle geleneksel – modern (veya çağdaş) dikotomisinin kentsel ölçekte varlık göstermesi, kentsel planlarda da karşılık bulmaktadır. Söz konusu planlarla kentlerin öncesinin bir *tabula rasa* olarak kodlanıldığı ve modern bir insanın gayreti olarak tasarlanması bu kentlere dair tahayyüllerin ve kentleri bizzat karakterize eden inşaların ünük, dolayısıyla mevcut olan ve geleneksel izler taşıyanlardan bağışık olduğu savunusunu güçlendirmektedir (Bozdoğan, 2015, s. 83). Bu durum kimi örneklerde de kentlerin sözü edilen benzersizliğinin, çağdaş bir dizgenin arandığı planlamalarla değil de, eski merkezlerinin muhafaza edilmesiyle, dolayısıyla tarihî kimliklerinin dondurulmasıyla ve bununla beraber söz konusu tarihî görünümün ortaya çıkardığı otantik atmosferin yeniden üretilmesiyle görülmektedir. Dolayısıyla kentsel mekânın bellek üretimindeki rolü belirli siyasalar dolayımında açığa çıkarılabilmekte ya da geri planda tutulmaktadır. Bu durum da mekânın fiziksel tanımının ötesine geçen simgesel niteliklerinin ve bu simgesellikle iç içe geçen kültürel pratiklerinin soğurulduğu bir geleneğin taşıyıcısı olan hafıza mekânlarını inşa etmektedir (Nora, 2006, s. 160). Böylece Burgess’in (2015), Amerikancı bir öykünmenin olduğunu savunduğu modern kentsel tezahürler olan gökdelen binalarının, metro ağlarının ve büyük alışveriş mağazalarının (s. 89) aksine, geçmişle ilintili ve geleneksel yapılar ile mekanik toplumsal dayanışma biçimlerinin kısmen varlık gösterdiği fizikî yapılar bütünü de tarihsel bir süreklilik dâhilinde kentsel mekân niteliği taşımaya devam etmektedir.

Kentsel mekânların oluşturduğu ekoloji, kent nüfusunun mekânsal dağılımının açıklanmasından belli aidiyetler temelinde insan topluluklarının bir araya gelerek bir tür biyotik rekabet ortamı oluşturmaya varacak ölçüde ilgilendiği geniş bir spektrumu konu edinmekte; bu da hem söz konusu rekabet dolayımında çitlenilen²³ fiziksel alanlarda hem de kültür endüstrilerinde kendini göstermektedir (Marshall, 2009, s. 396). Modern anlamda kentin bir veya birden fazla merkeze ve/veya meydana sahip oluşu ve söz konusu merkezleri çevreleyen geniş bölgelerle (mahalle veya banliyö) *metropolis* bir görünümü içermesi, geleneksel – modern kentsel mekân dikotomisini derinleştirmiştir. Buna dair Simmel (2005), artan bilinçlilik düzeyinin ve psişik ayrıcalıkların şekillendirdiği metropollere özgü hayata karşı toplumun sübjektif geleneksel değerlere yönelme ihtiyacı hissedebildiğini ileri sürmektedir (s. 169). Toplumu “doyumun bulunmadığı bir yerde doyum bulamamakla suçlayan kültür endüstrileri” (Bernstein, 2013 , s. 39); söz konusu yönelimlere birer karşılık arz edecek hem kentsel mekâna hem de kentsel yaşama dair kültür metaları üretmektedir. Medya metinleri bu bağlamda kentsel mekânın kullanımıyla kentsel mekâna dair üretilen, dolayısıyla içerdiği anlatılarla toplumsal, politik, ekonomik, ideolojik ve kültürel olarak kentsel mekânı yeniden inşa eden temsiller sunan metaların başında gelmektedir. Bu doğrultuda, ritmik bir periyoda sahip olup belli bir süreklilik dâhilinde izlerkitleye sunulan ve diğer endüstrilere nazaran toplumsal kesimlerin optimal düzeyde ilgili çoğunluğuna erişebilir bir teknik olanağa sahip olan televizyon dizileri, kentsel mekânın kullanımıyla kültürel temsiller inşa eden önemli bir araştırma nesnesi niteliği taşımaktadır.

²³ Mekânın çitlenilmesi, kent çalışmaları alanyazınında konutların enerji gereksinimlerinin tedariki ya da sağlık ve eğitim gibi temel kamusal hizmetlerin karşılanması gibi kalemlerde neoliberal piyasa koşullarının belirleyiciliğinin, esasında üçüncü kuşak temel haklar ekseninde yer bulan çevre hakkına da tazyikiyle açıklanmaktadır. Dolayısıyla mekânsal bir çitleme, belli bir zaman ve uzam denkleminde hareketle varlık gösteren alanın, görünürde ekonomik ve idarî olarak yönetsel bir nesneye çevrilmesi; ancak bununla beraber söz konusu alanın politik, kültürel ve ideolojik olarak soylulaştırıcı (*gentrification*) bir iletiyle donatılması anlamına gelmektedir. Alanyazında bir mekânın mutena, seçkin, nezih bir nitelikte donatılarak salt üst sınıfların kullanımına açık hâle getirildiğini imlemek için yer bulan soylulaştırmanın kavramsal mucidi Glass (1964), Londra sahası üzerinden kentsel mekânın modernizmin itkisiyle aynı zamanda işçilerin yoğunlukla yaşadıkları banliyölerden müteşekkil hâline karşılık tarihsel süreç içerisinde üst sınıflar tarafından soğurularak yeniden düzenlenmesini ve bu bağlamda mekânın toplumsallığına dair gerçekleşen yeniden üretim sürecini imlemek için kullanmıştır. Kavramın süreç içerisinde karşılığı da genişlemiş ve soylulaştırma, günümüz kentlerinin tamamının bariz problemlerinden biri olarak görülmeye devam edilerek, alt sınıfların kentin merkezde kalan bölgelerinden tamamen bağışıklaştırılması olarak tekamül etmiştir (Smith, 2006, s. 20).

2.3. Türkiye’de Televizyon Dizilerinde Kentsel ve Kent Dışı Mekân Kullanımının Düşündürdükleri

Kentsel mekânın, lineer tarihsel anlatı takip edildiğinde Batı’daki feodal arketipik biçiminden sonra kapitalizmin yaygınlaştığı, bilimsel yöntemin dogmatik ve baskı aracı olarak kullanılan düşünce biçimleri yerine ikâme edildiği ve ulus devletleşme sürecinin kurumsallaştığı süreçle önem kazanması, kentin bir araya getirici ve bir araya getirip yoğunlaştırdığı şeyleri dönüştürücü etkisinden (Lefebvre, 2013, s. 163) kaynaklanmaktadır. Zira kentsel mekân içinde yaşayan insan toplulukları, bu süreçle birlikte tarihte hiç görülmediği kadar imge, izlenim, kullanım, yeterlik ve doyum hissiyatlarının yükseldiği gündelik yaşam pratiklerine sahip olmaya başlamıştır.

Gündelik yaşam kent toplulukları açısından hem bir maruz kalma durumunu hem de yüksek ivmeli kentsel etkinlik deneyimine eşlik eden zayıf sosyal bağları beraberinde getirmiştir (Giddens, 2008, s. 948). Bu modern kent yaşamının hem görünürde bireysellikten uzaklaştıran ve sosyalizasyon inşasına imkân tanıyan kamusal potansiyelini hem de mevcut aidiyetler üzerinden korunmaya devam edilen kapalı, mekanik dayanışma biçimleriyle şekillenen cemaatli yapısını muhafaza eden ve mahremiyet ile çeşitliliği ilişkisel bir formda işleyen programına paralel bir görünüm arz etmektedir. Söz konusu programın karşılıklarının izi kültür endüstrileri bünyesinde üretilen metinlerde sürülebileceği gibi, bizzat bu metinler aracılığıyla da kentsel dinamiklere yön veren içerikler ortaya konulabilmektedir. Bu doğrultuda kent hikâyeleri sunan ve kullanılan kentsel mekânlardan hareketle anlatı yapıları geliştirilen genelde medya metinleri özel olarak ise televizyon dizileri önemli bir işlevi yüklenmektedir.

Televizyon dizilerinde, dizilerin dramatik içeriklerinin yanı sıra işlenen hikâyelerin gerçekleştikleri mekânlara yönelik tercihlerle de anlatı inşa edilmektedir. Bu noktada tercih edilen mekânın söz gelimi metropol niteliği, dizilerde işlenen hikâyelerdeki tematik dengelerin metropol kentlere özgü açılımlara sahip toplumsal, ekonomik ve kültürel dinamiklere temas etmesiyle birlikte; taşra niteliği ise taşraya dair davranış örüntülerinin ve kültürel kodların varlığına eşlik eden yeknesak bir

gündelik yaşam pratiğinin olmasıyla birlikte anlatıya tutarlı ve dengeli bir katkı sağlayabilmektedir.

Modern toplumlarda gündelik hayatın akışı içerisinde insanların boş zamanlarını değerlendirme yönündeki tercihleri, kapitalist ekonomik ve toplumsal ilişkilerin belirleniminde mevcudiyet bulmakta ve çoğunlukla yine bu ilişkiler dolayımında ortaya çıkan endüstriyel kültür metalarının tüketiminden yana olan tercihlerden şekillenmektedir. Endüstriyel kültür metalarının toplumsal hayatı kuşatan ve böylece tüketicisi olan toplumsal özneler sunduğu çok yönlü gibi görünen, tüketim ideolojisi alt metniyle formüle edilen, dolayısıyla ortak bir söylemi barındıran örneklerinden oluşan “özgürlük alanı” içerisindeki alternatifler de giderek elimine olmaktadır.

Tüketicilerin kendilerine hür teşebbüse dayalı sonsuz ve sınırsız bir dünya sunulduğu mottosunun ardında yeknesak bir görünümle karşılaştıkları kapitalist üretim ilişkilerinde artı değer üretmek ve kârı maksimize etmek şeklinde cisimleşen temel piyasa kuralları doğrultusunda faaliyet gösteren kültür endüstrilerinin bir bileşeni olarak yapımcılık – dizi şirket ve grupları, belli zamansal dönemlere denk gelen ve yine bizzat endüstri tarafından planlanan popüler eğilimlerin belirleniminde yeri geldiğinde bir türü, kimi zaman bir biçimi, bazı zamanlar da bir veya daha fazla içerik eksenini öne çıkarabilmektedir. Türkiye’de televizyon dizilerinde endüstrinin merkezi olan İstanbul’un dışında mekân kullanımlarının tercih edilmesinde de benzer değişkenlerin etkisinin olduğu gözlemlenebilmekte; dizilerin piyasada tutunması, ilgi görmesi ve hikâyeleriyle birlikte çekildikleri mekânların değişkenlik göstermesi bu önermenin sağlamasını yapan bir olgusal gerçekliği içermektedir. Bu bağlamda Türkiye’de endüstrinin merkezi olan İstanbul’un dışında kalan yerlerde, yani taşra mekânlarda çekilen diziler de giderek artmaktadır.

Modern toplumsal yaşamda devletten siyasete, ekonomiden kültüre, dinden ideolojiye tüm yapısal örgütlenmeler, belli kural ve aktörler eliyle kurumsallaşır. Anılan kurumsallaşma da şüphesiz özellikle devlet ve toplum ilişkilerinde belli aktörlerin başı çektiği eksen ve tabakalar yaratır. Merkez – çevre dikotomisi, Shils’in (2015) sosyal bilimler alanyazına kazandırdığı ve Mardin (2006) tarafından Türkiye’deki devlet ve toplum ilişkilerindeki kapanmaz makasın iki bıçağı

arasındaki güç mücadelelerini anlamak ve betimlemek için kullanılan önemli bir kavramsal dizgedir. Bu dizge aracılığıyla Türkiye'nin modernleşme sürecinde merkez ile çevrenin veya bir diğer ifadeyle taşranın farklı merhalelerden geçtiği, dolayısıyla taşranın kendi özgüllüğünü muhafaza etme eğilimini taşıdığı çıkarılabilmekte ve Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki ıslahatlar ile Cumhuriyet dönemindeki inkılapların ve daha sonrasında hazırlanan siyasal programların sosyal bir nitelik taşıyamamasının, bir diğer ifadeyle toplumsal kesimlerin büyük bir kısmında yeterince karşılık görmeyip kurumsallaşamamasının izi söz konusu kavramsal dizge aracılığıyla takip edilebilmektedir.

Türkiye'de çevrenin ve/veya taşranın, yer yer mekânsal anlamda özgüllüğünü koruyan yapısı; kültür endüstrileri içerisinde üretilecek metalar için önemli birer cazibe kaynağı olmaktadır. Zira endüstrinin belirleniminde gerçekleşen popüler eğilimler zaman zaman merkezin dışına çıkılıp odağın taşraya yönltilmesinden yana olabilmektedir. Bu doğrultuda bir kültür endüstrisi bileşeni olarak yapımcılık – dizi sektörü içerisinde üretilen metinlerde, endüstrinin Türkiye'deki merkezi olan İstanbul'un dışında bir yerin, yani taşranın mekân olarak seçilmesinde de benzer bir motivasyon bulunmaktadır.

Bora (2005), taşranın “memleket” lafzında cisimleşen anlamının yitik bir hâl almasını tekniğin olanaklarının herhangi bir mekânın kolaylıkla birbirinin yerini tutabilmesine imkân tanıdığını ve dünya genelinde herhangi bir mekânı özellikle “kendi anlatısının fonu olarak fragmanlaştıran televizyon”un bu noktadaki varlığının oldukça bariz olduğunu savunmaktadır (s. 9). Bu tıpkı endüstriyel kültür metalarının tüketim ideolojisinin tazyikindeki temel söylemi iletmeleri dolayımında aynılaştıkları gibi bir “birörnek”lik (Bora, 2005, s. 9) teşkil etmektedir. Merkez ve taşra giderek benzer mekânsal hasletler barındırmaya, aynı sosyoekonomik ve politik formasyonlar ile bunlar arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ifade etmeye ve iç içe geçmeye başladıkları yeni bir birliktelik arz etseler de (Laçiner, 2005, 36) taşraya dair hâlen “nostaljik bir imgelem” ile onu “sakinlik ve saflık haznesi” (Bora, 2005, s. 11) olarak gören bir bakış varlığını sürdürmektedir. Bu bakışın Türkiye'deki televizyon dizilerinden süzülmesi ise anakronik bir anlayışla feodal üretim ilişkilerinin ve mekanik dayanışma biçimlerinin merkezde olduğu hikâyelerin işlendiği diziler ile çeşitli dönem dizileri üzerinden olmakta ve anılan bu eksenlerde kültürel temsillerin

üretilmesiyle somutlaşmaktadır. Söz konusu kültürel temsillerin çözümlenmesi adına ise Kültürel Çalışmalar Okulu'nun alanyazını önemli bir başvuru kaynağı niteliği arz etmektedir.



3. KÜLTÜREL ÇALIŞMALARDA YORDAM

“İnsanlar, doğa bilimlerini örnek alıp bu süreci öncelikle döngüsel, yani dönüp duran ve sürekli yinelenen bir hareket olarak gördükleri sürece (ki Vico bile, tarihsel hareketi bu terimlerle birlikte düşünüyordu) zorunluluğun, astronomik devinime olduğu gibi, tarihsel devinime de içkin olması gerektiği kaçınılmazdı.” (Arendt, 2012, s. 70).

19. yüzyıl dünyasında toplumsal, ekonomik ve politik düzeyde gerçekleşen köklü dönüşümlerin —o dönem günümüzdeki görünüm ve biçimine dönük bir kurumsallaşma süreci içerisinde olan— bilimsel düşünce ve yöntem üzerinde de kuşkusuz önemli etkileri olmuştur. Sanayi Devrimi’yle birlikte ortaya çıkan ve giderek gövdesi büyüyen bir nicelik arz eden işçi sınıfını ve asırlardır varlığını sürdüren feodal toplulukları peşinde sürükleyerek dünyada yeni bir politik ve ekonomik düzen tesis eden burjuva toplumu, Hobsbawm’a göre (2003) özgüveni yüksek ve gerçekleştirdiklerinin gururunu taşıyan bir niteliğe sahipti ve bu durum bir de insanın hâkim olduğu tüm etkinlik alanları arasından en çok bilginin kavranması, örgütlenmesi ve ilerlemesi yani bilimsel düşüncenin gelişmesi hususunda söz konusuydu. Zira maddî dünyanın bütünüünün ötesinde zihinsel tüm faaliyetler bilimsel gelişmenin ivmesi dayanak alınarak yorumlanmaktaydı (s. 273).

Toplumsal hayatın tüm boyutlarıyla yeniden örgütlendiği dönemin bilimsel anlayışı gereği kutsanan bilgiye yönelik epistemolojik kavrayış ve onun işlenmesinde kullanılan metodolojik tercihler, “düzen ve ilerleme”²⁴ mottosunda temsil bulan

²⁴ “Düzen ve ilerleme”, içinde yaşadığımız topraklarda da vücut bulan ve dolayısıyla bugünümüzü etkileyen modernizmin toplumsal ve siyasal tahayyülüdür. Bu bağlamda Osmanlı İmparatorluğu’nda kurulan modern eğitim kurumlarında yetişen ve Namık Kemal, İbrahim Şinasi, Ali Suavi, Ahmet Cevdet Paşa, Ahmet Rıza, Yusuf Akçura gibi Osmanlı aydınlarının öncülüğünde Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler gibi oluşumların ardılı olarak kurulan, bununla birlikte Türkiye’nin modernleşme tarihinde önemli bir siyasal ve toplumsal aktör olan İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin ismindeki “ittihat” *düzen*, “terakki” ise *ilerleme* anlamına gelmektedir. Fransız Devrimi’nden etkilenen, gelişen pozitivist toplumbilimci fikirleri takip eden ve başlangıçta çoğunluğu Paris, Kahire ve Atina’da bulunan bu “İttihatçı” kimseler için Zürcher (2015), “Mülkiye ve Harbiye gibi okullarda eğitim gören yeni

pozitivizm olmuştur. Pozitivizmin hâkimiyeti, toplumların dünya tarihinde daha önce hiç olmadığı kadar zora, baskıya ve tahakküme karşı mobilize oldukları bir dönem olarak 19. yüzyılda toplum kuramcılarının gerçekleştirmekte olan kopuşlara ilişkin müspet bilimlerin oluşturduğu alanyazından süzdükleri kavram setlerini kullanma eğilimine girmeleriyle doğrudan ilişkili seyretmiştir.

Ünsaldı'nın (2014) “epistemolojik kırılmalıklar” (s. 97) olarak tarif ettiği ve genelde bugünkü çatı kavrayışla sosyal bilimler, özelde ise toplumbilim içerisindeki ilk kurumsallaşma hamleleri dâhilinde Aydınlanma düşünürlerinin Aristoteles'in bireyden devlete uzanan teleolojik tarih ve toplum kavrayışından devraldıkları birey merkezli paradigmalarından²⁵ kesin bir kopuş yaşanmıştır. Bu bağlamda toplumbilim ilk olarak “toplumsal fizyoloji” (*physiologie sociale*) (Simon, 1965) olarak formüle edilmiş, bir toplumun olanağı ve bir arada olma hâli “sosyal statik”le (*statique sociale*), değişim ise “sosyal dinamik”le (*dynamique sociale*) (Comte, 2015) kavranmış, toplum tüm yapılarıyla beraber bir “yaşayan bir organizma” (*society-as-organism / organisme sociale*) (Spencer, 1910; Durkheim, 1994) olarak görülmüş ve yine toplumsal ölçekte hâkim fikirlerle ve o fikirlerin dayattığı her tür işleyiş biçimleriyle çatışan ve ayrık bir görünüm arz eden olay ve olgular tıbben patolojik bir durumu ifade eden “anomali”nin kök sözcüğü “anomi” (*anomie*) (Durkheim, 2013) olarak adlandırılmıştır.

Böylece toplumsal olarak aşılması gereken anomiler, bir organizmada tespit edilen kanser hücresi gibi kesilip atılması gereken öğeler olarak kavranmıştır. Söz konusu bu kavrayış ise doğrudan doğruya gözleme ve deneye dayanan metodolojik manevra alanının içerisindeki tekniklerin kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır. Zira

kuşaklar, hem liberal hem anayasal düşüncelerin, hem de kitaplarını gizlice okuyup, tartıştıkları Yeni Osmanlıların Osmanlı yurtseverliğinin etkisinde kalıyorlardı” (s. 135) demektedir. Modern düşüncenin tarihsel çizgi üzerinde bir kurumsallığı tesis etme ve öncül toplumsal ve siyasal dizgelerden “ileride” konumlanan bir yeniliği arz etme tahayyülünün en öne çıkan sloganı “düzen ve ilerleme”nin bir diğer modern olgu olarak ulus devletleşme sürecinde de dünyada görünür biçimde temsili söz konusu olmuştur. Bu bağlamda Brezilya'nın 1889'dan beri kullandığı ulusal bayrağında Portekizce “Ordem e Progresso”, yani “düzen ve ilerleme” yazmaktadır.

²⁵ Burada kastedilen John Locke, Jean-Jacques Rousseau ve Thomas Hobbes gibi siyaset felsefesinde toplum sözleşmecileri olarak yer bulan düşünürlerdir. Locke, Rousseau ve Hobbes'un varsayımsal olarak gerçekleştirdiğini savundukları toplumsal sözleşmeler öncesinde kuralsız, güvensiz, kanunsuz ve kargaşayla dolu bir durum, yani doğa durumu söz konusuydu. Bu anlatıya göre doğa durumunda yaşayan insanlar, kendi aralarında uzlaşmaya vararak toplumsal bir sözleşme gerçekleştirdi ve kanunsuzluğun yerine düzen, güvensizliğin yerine huzur, kuralsızlığın yerine denge, kargaşanın yerine dostluk tesis etti (Locke, 2012; Hobbes, 2016; Rousseau, 2016).

bulgularan görgül bilginin bizzat kendisine ve bu bilginin kesin olduğuna yönelik duyulan kayıtsız şartsız “inanç”²⁶ (Ünsaldı, 2014, s. 101) olarak tanımlanan pozitivistimin, bilimin biricikliği anlayışından yola çıkılarak sosyal bilimlerle müspet bilimlerin epistemolojik ve metodolojik prensiplerinin aynı olabileceğine dönük kabullerinden kaynaklanmıştır.

Pozitivistimin sosyal bilim alanyazınında, gerçekliğin nesnel bilim tarafından nedensel olarak keşfi ve betimi şeklindeki temel vizyonu; keşfedici, tanımlayıcı ve karşılaştırmacı araştırma tasarımları dâhilinde nesneler arasındaki ortak ilişkilerin ve nedensellik bağının çözümlendiği türden kuramsal ve yöntemsel yaklaşımların varlığını ortaya çıkarmıştır. Tarihsel süreç içerisinde de bu yaklaşımların görmezden geldiği ve/veya varlığını patoloji olarak kodlayıp reddettiği toplumsal yapı ve aktörlerin mevcudiyetinden hareketle bu yapı ve aktörlerin niteliklerine yönelik yeni epistemolojik ve metodolojik eğilimler belirmiş ve pozitivistimin biricikliğinin ve hâkimiyetinin altını oyan alternatifler ortaya çıkmıştır.

Sosyal bilimlerde pozitivistimin hâkimiyetine dönük ortaya çıkan bu alternatiflerin, özellikle tekniğin olanaklarının medya ve iletişim sistemlerinin gelişmesine sağladığı katkı dolayımında oluşan tarihsel alanyazından hareketle izinin sürülmesi; bunun hem bu çalışmanın eksenine uyması hem de sarıh bir izlek sunması bakımından yerinde olacaktır. Bu doğrultuda medya ve iletişim kuramlarını önceleyen erken dönem toplumbilimsel çalışmalarda her ne kadar Amerikan Chicago Okulu’nun pragmatik anlayışından filizlenen ilişkisel toplum, yapı, aktör bileşimi bir anlayış belirmişse de, medya ve iletişim sistemlerinin toplumsal karşılıkları (pragmatik) ve etkilerinin (araçsal) gözetilmesiyle oluşan güçlü etkiler yaklaşımı, pozitivistimin medya ve iletişim sistemlerine dair oluşan alanyazındaki temsilcisi olmuştur. Buna göre güçlü etkiler yaklaşımı, topluma kabul ettirilmek istenen fikirlerin medya ve iletişim araçlarının kullanımıyla gerçekleştirilecek propaganda faaliyetleriyle hiçbir engelle karşılaşmadan işlenebileceğini ve böylece istenilen türden bir kamuoyunun oluşturulmasının imkânlar dâhilinde olduğunu savunmuştur.

²⁶ Ünsaldı’nın pozitivistime dair yaptığı “inanç” analojisinin metinde vurgulanması, pozitivistimin kurumsallaşmasında öncü olan Comte’un (2015) “üç hâl yasası” savında beşeri aklın gelişimsel olarak önce teolojik, sonra metafizik, nihayetinde ise pozitif evrelerden geçtiğini ileri sürüp, ilkinde her şeyin dinî inançlara dair kabullerle, ikincisinde doğa üstü referanslarla, üçüncüsünde ise bilimsel gerçekliklerle kavrandığını söylemesinden hareketledir. Zira Comte (2013) sonrasında pozitivistimin bir insanlık dini yaratabileceğini savunacaktır.

Güçlü etkiler yaklaşımına göre medya ve iletişim sistemleri bünyesindeki her tür aracın alıcısı olan kitleler pasif ve edilgendiler ve bu bağlamda iletişim, bu araçlarla gönderilen iletilerin gönderici ile alıcı arasında tek yönlü ve tek aşamalı olarak gerçekleştiği bir süreçti. Güçlü etkiler yaklaşımını, medya ve iletişim sistemlerinin kullanımıyla i) kitlelerin mobilizasyonunun her zaman arzu edilen ve çoğulcu çıkarlara hizmet eden türden bir ivmeye sahip olamadığı gerçeğinden ve ii) iletileri gönderenler tarafından kodlanan anlamsal bütünün alıcılarda hedeflenen etkiyi yaratamadığı deneyiminden hareketle zayıf/sınırlı etkiler paradigması izlemiştir. Bu bağlamda iletişimin sanıldığı gibi tekdüze, sabit bir akışı takip eden, öngörülebilir ve aracısız bir süreç olmadığı, dolayısıyla medya ve iletişim sistemleri aracılığıyla gerçekleşen aktarımın etkileşim temelli, daha komplike bir nitelik arz ettiği ve çeşitli süreçler aracılığıyla işlediği savunulmaya başlanmıştır.

Medya ve iletişim alanyazınında güçlü ve sınırlı etkiler, iki temel paradigma olarak varlığını sürdürse de, her iki paradigma dâhilinde yer alan kavramsal modeller ve teoriler genellikle i) yönetsel yani belli bir düzenin muhafazasına dönük, ii) stratejik yani söz konusu düzene erişmeye yönelik ve iii) niceliksel yani belli türden göstergelerin güvenilir, meşru ve kabul edilebilir olduğuna dair bir nitelik arz etmektedir. Dolayısıyla medya ve iletişim sistemleri bu çerçevelerde kullanılan ve/veya kullanılması gereken işlevsel araçlardan oluşan bir bütün anlamına gelmektedir.

Sosyal bilimler içinde iletişimin toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasi bir süreç olarak kavrandığı ve medya ve iletişim sistemlerinin toplumsal yapı ve aktörlerin bulunduğu sahadaki güç mücadelelerinin odağında bulunan bir kurum olarak değerlendirildiği kuramsal bir hat ve yöntemsel tercihler silsilesinin de varlığı söz konusudur. Anılan hattın ve silsilenin cisimleştiği alan ise eleştirel sosyal teoridir. Eleştirel sosyal teori, endüstriyel kültür metalarının üretim ve dağıtım mantığının kapitalizmle ve hâkim ideolojiyle olan eklemlenme ilişkilerini odağa alan ve alanyazına bu doğrultuda katkı sunan bir yerde durmaktadır. Dolayısıyla kültürel çalışmaların epistemolojik kavrayışının oluşmasında tarihsel olarak daha erken bir dönemde ortaya çıkması ve beslendiği kuramın Marksizm olması nedeniyle anılması gerekmektedir.

3.1. Medya Çalışmaları Bağlamında Eleştirel Sosyal Teorinin Tarihsel Seyri ve Kültürel Çalışmalara Çizdiği Yol

Marx ve Engels, toplumların sınıf çatışmalarından şekillenen bir tarihin sonucunda oluştuğunu ve bunun güncel görünümünün modern sermayeciler sınıfı burjuvazi ile modern ücretli işçiler sınıfı proletarya arasında gerçekleştiğini savunmaktaydı (2010, s. 22). Hem Marx ve Engels'in hem de Marksizm'in teorik (ve elbette praksis) boyuttaki takipçilerinin, diyalektik ve tarihsel materyalist tarih ve toplum kavrayışları; her çağın hâkim fikirlerinin o çağa hâkim sınıfın benimsediği ve kabul ettiği fikirler olduğunu ortaya koymaktadır. Bu anlayışa göre aktörlerin ve koşulların değişkenliği de bu denklemi bozmamakta ve bunun toplumsal yaşam üzerinde önemli izdüşümleri bulunmaktadır.

Klasik Marksist yaklaşımda kapitalizmin yapısının ve işleyişinin niteliklerinin ortaya konulduğu temel kavramlardan ilki üretim araçlarıdır. Bu araçlar, insanın emeğinden her tür altyapı kaynağına, bilimsel ve teknik imkânlardan makinelere varacak ölçüde geniş bir spektrumu kapsamakta ve üretim sürecinin bizzat örgütlenme şeklini de içermektedir (Marx, 2015, s. 172). Diğer kavram ise üretim ilişkileridir, ki o da üretim araçlarının esasında kimin mülkiyetinde olduğu ile üretimin pratikte kim tarafından gerçekleştirilip artı değer üretildiğini açıklamaktadır (Marx, 2015, s. 85-86). Ayrıca Marksist toplumsal formasyon çözümlemesi, altyapıyı teşkil eden kapitalist üretim tarzının bu iki bileşeniyle, yani genelde ekonomik işleyiş ile üstyapıyı oluşturan devlet düzeyindeki idarî ve hukukî örgütlenmeler, siyasal, kültürel, ideolojik yapılanmalar arasında bir bütünlük ilişkisinin olduğu kabulüne dayanmaktadır (Marx, 2011, s. 39). Buna göre üstyapıda yer alan ve kimileri kapitalizme göre arkaik bir öz teşkil edenler dâhil tüm öğeler, yer yer kimi yenilikler arz eden yer yer ise kapitalizmin ihtiyaçlarına göre yeniden düzenlenen ama son kertede en fazla altyapının çizdiği sınırlar dâhilinde varlık gösteren ve şekillenen bir işleyişe sahip olmaktadır.

Klasik Marksizm'in söz konusu teorik çizgisi ve insanlığın kurtuluşunu vadeden “şimdiye kadarki her türlü toplum düzeninin zorla devrilmesiyle

ulaşılabilecek” (Marx, 2010, s. 51) proletarya devriminin veya diktatörlüğünün Leninist Sovyet sosyalizmi deneyimi; Marksizm’in içinden ve Marksizm’in eleştirisiyle çıkan eleştirel sosyal teorinin dayanak noktalarını oluşturmuştur. Sosyal bilim alanyazınında eleştirel sosyal teori, 1923 yılında Frankfurt Üniversitesi bünyesinde kurulan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü üyelerinin teorik üretimlerinin oluşturduğu külliyyatı ifade etmektedir. Alanyazında Frankfurt Okulu²⁷ olarak da yer bulan eleştirel teorinin ortaya çıkışındaki diğer kuramsal dayanakları²⁸ Weber’in kapitalizmin ahlakî ve meslekî temelleri üzerine kurulan akılcı yaşama biçiminin yarattığı kültür tanımı ve özellikle demir kafes eğretilmesi (2011, s. 163-166), esasında okulun da bizzat inşacısı olacağı Batı Marksizm’inin temsilcilerinden Lukacs’ın şeyleşme teoremi (1998) ve Freudyen psikanaliz olmuştur. Dolayısıyla okulun üretimlerinde hem iktisadî hem de sosyolojik bir kavrayış öne çıkmıştır.

Okul bünyesinde özellikle ilk dönemde, medya ve iletişim sistemleri dâhilinde üretilen örneğin radyo programları, gazete yazıları, sinema filmleri ya da sanat eseri reproduksiyonu gibi metinlerin, yönetsel teorik yaklaşımlarda olduğu gibi salt izlerkitlenin ilgi biçimine ve beğeni düzeyine bakmayan, bunun hem söz konusu metne hem de izlerkitleye olan etkilerinin nasıl bir dizgeyi ortaya çıkardığını odağa alan çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda kapitalizmin ideolojisinin kendine nasıl bir iletişim tarzı yarattığı çözümlenmiş ve medya metinleri aracılığıyla gerçek dünyanın çarpıtıldığı, popüler anlatıların ahlakçı bir vurguyla işlenip statükocu, muhafazakâr, değişim karşıtı bütün çelişkilerin yapay bir uyumla birleştirildiği bir ideolojinin boyunduruğundaki endüstriyel mantık serimlenmiştir.

Okulun sosyal bilim alanyazınına kazandırdığı ve bir kültür teorisinden ziyade endüstri teorisi olarak formüle edilen kültür endüstrisi, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kapitalizmin kültürel ürünlerin üretim ve dağıtım mantığında kurduğu hâkimiyeti imlemektedir. Odağa alınan, kitlenin kendisinden kaynaklanan bir kültür

²⁷ Okul lafzı hem kurumsal anlamda enstitü için hem de enstitü üyelerinin teorik üretimlerinin oluşturduğu kavramsal çerçeveyi imlemek için, ekol kelimesinin işteşi olarak kullanılmaktadır. Aynı durum, 1964 yılında Birmingham Üniversitesi bünyesinde kurulan Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi için kullanılan Kültürel Çalışmalar Okulu tamlamasında da söz konusudur.

²⁸ Frankfurt Okulu’na ilişkin alanyazında çeşitli tarihsel dönemselleştirmelere denk gelinebilmektedir. Bu, okulun ve üyelerinin hem tarihsel bazda faaliyetlerinin seyrinde yaşanan kimi farklılıklardan hem de yeknesak, homojen ve değişmeyen bir teorik kavrayışlarının olmamasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Frankfurt Okulu için üyeleri arasında belirgin doktriner farklılıkların olduğu ve ayrıca üyelerin gerçekleştirdiği çalışmaların düşünsel zeminlerinin de zamanla değişiklik gösterebildiği görülmektedir.

değil; kültürel ürünlerin endüstriyel bir dolaşıma girmesidir. Zira kültür endüstrisi salt kültürel üretimden ziyade üretim mantığının da üretilmesi ve dağıtımı anlamına gelmektedir. Çünkü kapitalist bir üretim için standartlar önemli bir gerekliliktir ve söz konusu standartlar ile ürün arasında mantıksal bir farklılık da bulunmamaktadır.

Reklamdan sinemaya, müzikten televizyona uzanan farklı dalları bulunan endüstri bir ahenk içinde işlemekte ve bu dizge de endüstrinin homojen bir standarda oturmuş gücünden kaynaklanmaktadır. Öyle ki ürünler belli bir plana göre imal edilmekte ve dağıtımı da rasyonel bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Endüstrinin iktisadî olarak her şeyden yararlanmaya açık yapısı; belirlenmiş bir mantıkla standartlaşma yoluna gitmekte, bu standardizasyon ise gerçekliği kitlesel olarak dağıtarak bir yeniden üretim gücü yaratmaktadır.

Adorno'ya (2013a) göre bu sürecin öznesi bizzat izlerkitle gibi görünse de, izlerkitle bir endüstri nesnesi olmaktan öteye gidememektedir (s. 110); çünkü endüstrinin işleyişi de dâhil kapitalizmin temel ve belirleyici niteliği, tüketiciye görünürde özgür ancak esasında sınırlı bir alan bırakma ve bu düzene karşı bir direnişin mümkün olmadığını sezdirme gerekliliğidir (2013b, s. 75). Böylece insanların bildiklerinin ve algılarının köreltildiği bir aklî durumun ortaya çıkması mümkün olabilmektedir²⁹. Sürekli aynı kalıpların tekrar edildiği radyo programları, köşe yazıları ve sinema filmleri aracılığıyla zihinler durgunlaşmaktadır. Frankfurt Okulu bu durumun ancak kapitalist bir endüstriyel anlayışın varlığıyla açıklanabilir olduğunu savunmaktadır. Zira kapitalizmle eklemlenen muhafazakâr ideoloji, araç ne olursa olsun onu pekiştiren stereotipilerle temel anlatı yapılarını sürekli tekrarlamakta, örneğin hikâyeler farklı olsa dahi “iyiler” hep kazanmaktadır. Şaşırtan, çelişkili bir durum söz konusu dahi olamamakta, hikâyeler bir sonraki aşamanın düşünülmesi benzeri bir gerekliliği yaratmamakta, sonuç her daim kestirilebilmekte ve böylece kitleler körleşmektedir.

²⁹ Adorno (1985) radyonun klasik müziğin niteliğini değiştirdiğini ve deforme ettiğini çözümlediği çalışmasında hem dönemin mevcut frekansının ses kalitesini bozmasının dinlenilenin bir müzik olduğunu müphem kıldığından ve bunun dinleme alışkanlığını değiştirdiğinden hem radyonun fonda çalan bir şey olmasından ötürü bilinçli müzik dinleme eğilimini köreltmesinden hem de programların örneğin bir senfoniye parçalayıp baştan sonra sona çalmamasından ötürü dinlemenin bütüncül bir aktivite olmaktan çıktığını, dinleyicinin yalnızca çalınan ve genellikle en bilinen parçaya odaklandığını, dolayısıyla bütünü tahayyül edemediğini savunmaktadır. Dinlemenin gerilemesinin sanat eserlerinin söz konusu atomize edilmiş yapısının izlerkitlede de atomize olmuş bir niteliğin ortaya çıkmasından ötürü olduğunu altını çizmektedir (s. 286).

20. yüzyılın ilk yarısında artarda yaşanan iki büyük dünya/paylaşım savaşı ve bunlar dolayımında yaşanan büyük felâketler bilimsel gelişmenin ve tekniğin olanaklarının başlangıçta tahayyül edildiği gibi kutsanacak türden iyi, doğru ve güzel bir dizgeyi değil; bilakis kargaşanın, kuralsızlığın ve sömürünün olduğu bir yıkımı getirdiği gerçeğiyle insanlığı yüzleştirdiğinden dolayı sosyal bilim alanyazımında “nasıl oluyor da...” sorusunun araştırma sahalarına yöneltildiği bir dönem başlamıştır. Bu bağlamda eleştirel sosyal teori, pozitivistin yekpare bir epistemolojik ve metodolojik kavrayışın bütün toplumsal araştırma sahalarında uygulanabilirliğine yönelik i) toplumsal dünyayı şeyleştiren, ii) toplumsal aktörlerin eylemlerinin makro yapılar üzerindeki etki gücünü görmezden gelen ve iii) bulguların sonuçları ile olguları mutlaklaştıran kavrayışını eleştirmesinin yanı sıra Klasik Marksizm’in ekonomik determinist yaklaşımını aşarak üstyapısal kurumların etkinliğinin odağa alınması gerektiğini savunan yeni bir kavrayış geliştirmiştir.

Frankfurt Okulu’nun medya ve iletişim sistemlerinin yarattığı bu “kolektif tecrit” (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 293) durumuna dair kapsayıcı bir çözümleme sunmadığını savunan bir diğer Neo-Marksist yaklaşım, “medya ve iletişim sistemleri nedir ve ne yapmaktadır”dan çok “bu sistemler kimindir” sorusuna yanıt aranması gerektiğini savunan ekonomi politik yaklaşım olmuştur. Buna göre, tıpkı Frankfurt Okulu’nda olduğu gibi birden fazla kuşak temsilcisi bulunan ve alanyazını besleyen düşünürleri arasında doktriner bir ortaklığın olmadığı görülen ekonomi politik yaklaşım bünyesinde öne çıkan savlardan biri, yalnızca kültür ürünlerinin değil Batı Marksizm’inin göremediği bir kör nokta olarak izlerkitlenin de metalaştığıdır (Smythe, 1977). Buna göre kapitalizmin özelde kültür ürünleri üzerinde, genelde ise hayatın tümünde kurduğu tahakküm ağının çözümlenebilmesi ancak i) üretim süreçlerinin, ii) ürünün ve iii) tüketimin bütüncül bir biçimde ve ayrıntılarıyla ele alınmasıyla mümkün olabilecektir (Golding ve Murdock, 1991, s. 22). Dolayısıyla yalnızca ürün üzerinden bir çözümleme tarihsel bir bağlama oturtulamayacağından gerçekçi de olamayacaktır.

Ekonomi politik yaklaşım, medya ve iletişim sistemlerinin diğer kapitalist sektörlerle yöndeşmesinin yeni eşitsizlikleri ve dünyanın yeniden bölünmesini getireceğini savunmuştur (Mattelart, 2016, s. 116). Frankfurt Okulu’nun izlerkitleye dair kuramsal açıklamaları üzerine ekonomi politik yaklaşımda yapı – özne

dikotomisi Giddens'ın “yapılaşma” (1984) kavramıyla yeniden yorumlanmış ve Klasik Marksizm'in toplumsal formasyon çözümlemesine öznenin eylemiyle yapıyı dönüştürebileceği manevra alanına dair kavramsal bir katkı yapılmıştır. Bu bağlamda medya ve iletişim sistemleri üzerindeki hem toplumsal iktidar ilişkilerinin hem de yasa koyucuların programlarının tartışılmasının gerekliliği vurgulanmıştır. Böylece mevcut durumun salt betimlenmeyip nedeniyle de ilgilenebileceği ve kamusal adaletten ve eşitlikten yana bir yurttaşlık bilincinin oluşturulabileceği savunulmuştur.

Hem Frankfurt Okulu hem de ekonomi politik yaklaşım bünyesinde anılan söz konusu teorik üretimler, dünya tarihinde 1960'lara gelindiğinde modern paradigma içinde öncelikle kapitalizm ve ulus devletler bağlamı olmak üzere ortaya çıkan yeni çevrime yetişememiştir. Ortaya çıkan bu yeni durum, ne kapitalizmin endüstriyel işleyiş mantığının ifşasıyla ne de ekonomik temelli bir determinizme dönük yaklaşımla çözümlenebilir nitelik arz etmiştir. Alanyazında “yeni toplumsal hareketler” olarak yer bulan bu küresel dönüşüm süreci, esasında farklı azınlık gruplarının sokakta hak arama mücadeleleriyle şekillenmiştir. Küresel ölçekte sokaklarda öncelikle ekonomik temelli başlayan protestolar siyasi talepleri de içerecek şekilde büyümüş; “eşit işe eşit ücret” talebiyle kadınlar, ekolojik taleplerle çevreciler, Vietnam ve Filistin gibi dünyanın çeşitli yerlerinde yaşanan emperyalist girişimlerin sona ermesi talebiyle savaş karşıtları sokaklara çıkmıştır. Bu hareketleri kendinden öncekilerden farklı ve “yeni” kılan ise toplumsal iktidar ilişkilerine karşı geliştirdikleri muhalefetin parlamento dışı, doğrudan politik bir dönüşümü hedeflemeyen ve gündelik yaşamın demokratikleştirilmesiyle kamusal alanda o zamana kadar gün yüzüne çıkmamış konuların tartışılmasını amaçlayan bir nitelik taşıması olmuştur.

Özellikle medya ve iletişim sistemlerini kapsayacak şekilde üretilen tüm kültür metalarının ideolojik angajmanlarla yüklü olduğuna dönük bir anlayışın sahiplenildiği yeni toplumsal hareketlerde politikleştirilen ve böylece birer mevzi hâline getirilen mekânlardaki duvar yazıları ve afişler aracılığıyla karşı-ideolojik argümanlar sunulmuştur. “Kalıcı ve kültürel ortam!”, “Telif hakkı kaldırılсын, sesler herkesindir!”, “Kültür yaşamın tersidir!”, “Profesörler bizi yaşılandırıyor!”, “Mezuniyeti, manipölasyonu, dosyalanmayı ve yok olmayı reddediyoruz!” “Yaşasın iletişim [komünikasyon], kahrolsun telekomünikasyon!”, “Tüketici misin, eylemci

misin?”³⁰ gibi iletiler içeren duvar yazılarından ve afişlerden hareketle söz konusu argümanların salt aktüel bir politikadan uzak, nükteyle yüklü ve o zamana kadar dile getirilmeyen kültürel deneyimlerden güçlü esinler taşıdığı görülmüştür.

Böylece farklı toplumsal ve politik gruplar kendi kültürel deneyimlerinin de en az diğerleri kadar önemli olduğunu ifade etme şansı bulmuştur. Bu durum 1960'lara kadar “yüksek” ve “modern” ile “geleneksel” ve “halk” gibi önadlarla ikili bir tanıımı olan kültür kavramına yeni boyutlar yüklemiştir. Dolayısıyla o zamana kadar hiçbir bilimsel ve akademik disiplinin ve modelin odağına almadığı “öteki kültürel deneyimler”, eleştirel sosyal teori genelinde kapitalizmin yarattığı eşitsizlikler ve çelişkilerin endüstriyel işleyiş üzerinden yer yer ekonomizm yer yer de Marksist anlamda altyapısal boyuttan bağışık olduğu eleştirisine maruz kalacak biçimdeki epistemolojik kavrayışın ötesine taşan bir nitelik arz etmiştir. Bu noktada bir diğer Neo-Marksist yaklaşım olarak Kültürel Çalışmalar Okulu; endüstriyel işleyiş, izlerkitlenin atomizasyonu ve metalaşması, üretimin örgütlenmesi gibi sair kavramların dışında kültürel metalar ile izlerkitle arasında gerçekleşen anlam inşâsını odağına almış ve kendine özgün araştırma gündemiyle hâkim fikirlerin toplum tarafından kültür metaları aracılığıyla kabul edilmesinin sanıldığı kadar kolay biçimde gerçekleşmediğini savunmuştur.

3.2. Kültürel Çalışmalar Okulu

1964'te Birmingham Üniversitesi bünyesinde kurulan Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi, esasında sosyal bilimlerin tarihsel ve toplumsal gelişmelere koşut oluşan gündeminin sonuçlarından biri olmuştur. Dünya, kapitalizmin 1930'larda yaşadığı küresel ekonomik krize karşı ülke ülke gümrük duvarlarını yükseltip ithal ikameci üretim biçiminin yürürlükte olduğu bir ekonomik dizgeyi tercih etmiştir. Keynesyen ekonomi paradigmasının hâkimiyetinde devlet – toplum ilişkileri de alanyazında “refah devleti” olarak anılan ekseriyeti kamucu politikalarla şekillenmeye başlamıştır. Ancak II. Paylaşım Savaşı sonrasında oluşan çift kutuplu dünya düzeninde SSCB'nin başını çektiği Doğu Bloku ülkelerindeki kamucu politikaların yoğunlukta olduğu sosyalist toplum düzenine karşı ABD'nin Truman

³⁰ Graffiti de Mai 1968, <http://www.bopsecrets.org/French/graffiti.htm>, Erişim Tarihi: 9 Nisan 2020.

Doktrini'yle ilân ettiği uluslararası politikalarındaki yol haritasının birer sonucu olarak NATO'nun kurulması ve Marshall Plânı'nın hayata geçirilmesi gibi gelişmelerin takip edildiği ABD güdümünde anti-komünist ve piyasacı bir toplum düzeninin tesisi öngörülmüştür. Kültürel Çalışmalar Okulu'nun ortaya çıktığı İngiltere de kutuplaşmanın tarafı olup kapitalist üretim ilişkilerinin doğduğu topraklarda yeniden güçlendiği bir dönemi yaşamaya başlamıştır. Turner'ın (2016), "sınıfların ortadan kalktığının iddia edildiği, savaş sonrası Britanya'sının savaş öncesinden sözde kopuşunun alkışlandığı", "bağımsız" bir dönem olarak tanımladığı bu tarihsel moment içerisinde özellikle popüler kültürün Amerikanvarileştiği³¹ (*Americanization*) dolayısıyla kültürel alana dair eksen kaymalarının yaşandığı ve tanımların yeniden yapılandırılması gerekliliğinin kendini dayattığı birtakım gelişmeler meydana gelmiştir (s. 53).

Kültürel Çalışmalar Okulu'nun öncülerinden Williams ve Hoggart gibi işçi sınıfı ailelerin çocukları, Britanya'da üniversite öğrenimi görebilmiş azınlıklar arasında yer almış ve kültürün o zamana kadarki rafine ve seçkin tanımlarına karşı yeni bir açılım getirmiştir. Bu bağlamda Hoggart (1971) yoksulların da gündelik pratiklerinin, toplumsal örgütlenmelerinin ve kültürel ilişkilerinin anlaşılması gerektiğini hatırlatırken; Williams (1965) kültürü "yaratıcı etkinlikler ve yaşamın tüm biçimi" (s. 56) olarak tanımlamıştır. Kültürel Çalışmalar Okulu'nu önceleyen bir diğer isim Thompson (2004) işçi sınıfının oluşumunda ekonomik gelişmelerin olduğu kadar, siyasal tarihin ve insanların içinde oldukları ilişki biçimleriyle oluşan kültürün de belirleyici olduğunun altını çizmiş (s. 249-250) ve kültürün sınıfsal bir formasyon olduğunu savunmuştur (s. 44).

Kültürel Çalışmalar Okulu kırsal popülasyonun kentlere akan bir mobilizasyon içinde olduğu, tekniğin olanaklarının iletişim biçimlerine yansıdığı, küresel ölçekte farklı aidiyetler temelinde gerçekleşen hak taleplerinin arttığı bir dünya konjonktüründe hem sosyal hem de beşeri bilimsel disiplinlerden beslenen bir yapıya sahip olmuştur. Toplumsal hayatın içerisindeki hak arayışları geleneksel akademik örgütlenme biçimini de dönüştürmeye başlamış ve 1964'te kurulan Merkez, bu

³¹ "Amerikalılara özgü davranış biçimlerinin, gündelik kültürün ya da değerlerin diğer ülkelere transfer edilmesidir. 1920'ler, 1950/60'lar ve 1980'lerin ortasında gerçekleşen dalgalı hareketlerdir. (...) 'kişiselleşme', 'profesyonelleşme', 'bilimselleşme', 'yurttaşlığın seyirciliğe dönüşmesi', 'sermaye odaklılık', 'ideolojik farklılıkların öneminin azalması', '(...) bağların zayıflaması' üzerinden tanımlanmıştır." (Keskin, 2014, s. 24-25).

dönüşümün önemli bir temsilcisi olmuştur. Gençler, *rockerlar*, *punklar*, kadınlar, uyuşturucu kullananlar gibi çalışılmamış ve değer görmemiş alt kültürler üzerine araştırmalar gerçekleştirerek kültürün birkaç sanat dalı ve yaratıcısının ötesine geçen boyutları serimlenmeye başlanmıştır. Böylece o zamana kadar üstten, mesafeli ve soğuk bakılan, hatta lanetlenen popüler ve/veya alt kültürel öğeleri anlama ihtiyacı ortaya çıkmıştır (Bennett, 1981, s. 6).

İlk yıllardaki sosyoloji ve edebiyat ağırlıklı çalışmalar aracılığıyla kültürel biçimlerin, pratiklerin, kurumların toplumsal yapı ve dönüşümlerle birlikte incelenmesine dönük ajanda Merkez'in başına 1969'da Hall'ün geçmesiyle medyanın ideolojik işlevlerinin incelenmesine kaymıştır. Bu noktada eleştirel sosyal teori bünyesindeki diğer yaklaşımlarda olduğu gibi Batı Marksizm'inin alanyazına kazandırdığı kuramsal çerçeveler bünyesindeki kavramsallaştırmalar, Kültürel Çalışmalar Okulu'nun özellikle medya araştırmalarındaki temelini oluşturmuştur.

3.2.1. Kültürel Çalışmaların Epistemolojik Çerçevesinin Kaynakları

Kültürel Çalışmalar Okulu'nun epistemolojik çerçevesine kaynaklık eden Batı Marksizm'inin önemli temsilcilerinden biri olarak Gramsci öne çıkan isimlerin ilkidir. Gramsci'nin "hegemonya" kavrayışı, okulun özellikle kültürel alana ilişkin teorik üretimlerinde önemli bir referans olmuştur. Kavram Marksizm içinde ilk kez Lenin tarafından "sınıf ittifakı" olarak kullanılmış ve işçi sınıfının iktidarı ele geçirebilmek için diğer sınıflarla kuracağı ittifak olarak tanımlanmış olsa da Gramsci, hegemonyayı Leninist bir perspektifin dışına taşımıştır. Kapitalizmin hem ekonomik hem de politik anlamda bir yıkımı ortaya çıkaran sömürgeci faaliyetleri karşısında burjuvazinin varlığını hâlen sürdürebilmesini ve fikirlerinin iktidar aracılığıyla toplumda yer bulabilmesini açıkça problematize etmiştir. Bu bağlamda siyasal toplum alanında, bu alanın temel aktörü olarak devletin, burjuvazinin sömürdüğü sınıflara karşı baskıyı ve tahakkümü örgütlediği; üstyapısal kurumların var olduğu sivil toplum alanında ise burjuvazinin ekonomik ve politik hedeflerinin kültürel, ahlâken ve entelektüel anlamda rızaya dayalı olarak kabulü olan hegemonyanın tesis edildiği bir yaklaşımı ortaya koymuştur (Gramsci, 1992, s. 170).

Hem Kültürel Çalışmalar Okulu'nun epistemolojik çerçevesinin oluşmasında hem de Gramsciyan hegemonya anlatısının temelinde önemli bir yer bulan diğer kavram “tarihsel blok”tur. Gramsci'ye göre tarihsel blok, doğa ile düşünce veya altyapı ile üstyapı arasında bir oydaşımın ve birliğin varlığıyla mümkün olabilmektedir. Bir başka ifadeyle altyapı ve üstyapısal kurumların bir arada arz ettikleri bütün, aynı zamanda bir tarihsel bloku biçimlendirmektedir. Dolayısıyla üretim ilişkileri ve üretim araçlarından oluşan altyapının çetrefil, çelişkilerle yüklü ve aritmik niteliği ile üstyapısal kurumlar dolayımında gerçekleşen toplumsal üretim arasında organik bir bütünlük ortaya çıkmaktadır (Gramsci, 1992, s. 366). Bu durumda tarihsel bir bloktan doğan hegemonyanın hem burjuvazi hem de proletarya lehine görünümüleri olabilmektedir.

Gramsci, hegemonyanın örgütlenmesinde sınıfsal düzeyde ortaya çıkan ideolojik tüm örüntülerin benimsenmesinde “aydınlar”a önemli bir rol biçmektedir. “Yeni tip” veya “organik” ile “eski tip” veya “geleneksel” önadlarını alan iki tür aydın tanımı yapan Gramsci'ye göre (1992) “organik aydınlar”, kapitalizme eklemlenebilecek yeni bir kültür ve yeni bir hukuk için belli türden yönetsel ve teknik bir entelektüel yetkinlikle toplumsal çaba sağlamaktadır. Böylece her toplumsal sınıfın içinden bir organik aydın kütlesi belirlemekte ve bu kütle esasında sınıfın kendisine çizdiği ideal tip ekseninde toplumun örgütlenmesi için varlık göstermektedir (s. 5). Bir diğer aydın tipi olarak “geleneksel aydınlar” ise bilhassa dini ve diğer inançsal referanslardan şekillenen olan özsel toplumsal gruplardan oluşmaktadır (s. 6-7).

Gramsci'ye göre (1992) ya burjuvazi ya da proletaryayla ilişkisi olan bir entelektüel toplumsal grup olarak organik aydınlar, üstyapısal kurumlar düzeyinde “teknik yani entelektüel” (s. 6) fonksiyonlara sahip olmakta; dolayısıyla altyapısal üretimin işleyişiyle olan ilişkileri neticesinde “üstyapılar bütünlüğünün birer memuru gibi” (s. 12) çalışmaktadır. Bu doğrultuda kapitalizm yalnızca ekonomik ve politik iktidarıyla değil, ahlakî ve kültürel alandaki hâkimiyetiyle, yani hegemonik rıza inşasıyla da varlığını sürdürmektedir. Hegemonya kültürel ve salt egemenlikten bağımsık bir üstünlük biçimi olarak örgütlenmektedir. İçerisinde hem hâkimiyeti hem liderliği hem de örnek teşkil etmeyi barındırmaktadır. Yönetenlerin yönetilenler, sömürenlerin de ezilenler için rol model ve öncü olduğu bilinci ekonomik çelişkilerin

üzerini örtmektedir. Bu durumda üretim araçları üzerindeki sahiplik ilişkilerinin değişmesi ya da üretim ilişkilerinin yeniden örgütlenmesi ve siyasal iktidarın ele geçirilmesi de tek başlarına toplumsal bir anlam ifade etmemektedir. Çünkü karşı hegemonyanın örgütlenmesiyle diğer toplumsal sınıf ve gruplara kültürel, ahlakî ve ideolojik olarak da önderlik edebilmek gerekmektedir.

Karşı hegemonyanın tesis edilmesinde her pratik çok anlamlı görülmektedir. Organik aydınların sınıfları örgütleyecek ve bu bağlamda gerçekleşen ilişki tarzlarını anlamlı kılacak misyon üstlenmesi bir zorunluluktur. Rıza iktidarının gerçekleştirilmesinde her tür gündelik pratiğin önemsenmesi gerekliliği de buradan ileri gelmektedir. Kültürel Çalışmalar Okulu üyeleri de akademisyenliğin yanı sıra Gramsci'nin tanımladığı anlamda bir organik aydınlık yapma iddiası içinde olmuştur. Zira her bir tarihsel blokun doğurduğu hegemonya, içinde mutlaka bir çelişki taşımakta, dolayısıyla karşı hegemonya nüvesi barındırmaktadır. Hiçbir rıza iktidarı daimi değildir ve kesilmek zorundadır. Çünkü hegemonik iktidarda hem “a” hem de “a olmayan” bulunmaktadır. Hegemonyanın tesis edildiği denklem bunu gerektirmektedir. Dolayısıyla hem kontrole yönelik bir çaba hem de bu kontrolün baskıya ve zora yönelmemesi için bir ihtiyat bir arada bulunmaktadır.

Bu çerçevede Kültürel Çalışmalar Okulu'nun bir diğer esin kaynağı Althusser olmuştur. Althusser, Klasik Marksist anlatıda temel odaktaki çelişkinin proletarya ile burjuvazi arasındaki ekonomik çelişki olarak formüle edilmesine karşı devrimci bir kopuş için birden çok çelişkinin dikkate alınması gerektiğini işaret etmiştir. Bu doğrultuda emek ve sermaye arasındaki çelişkiyi esasi ama tek başına indirgenmiş ve soyut olarak yorumlayıp, bunun doğrudan doğruya bir devrimci durum yaratacak etki gücüne sahip olmadığını altını çizmiştir. Bu bağlamda sömürülenlerin kökensel ve anlamsal olarak faal durumdaki karşıtıtlıklarının özünü ve etkinliğini koruyarak bir birlik yaratımına gitmeleri gerekmektedir (Althusser, 2002a, s. 121-124). Buna göre kadın ile erkek, siyah ile beyaz arasında toplumda yaşanan çelişkiler en az proletarya ile burjuvazi arasındaki gibi seyretmektedir.

Althusser'e göre (2002a) kapitalizm kendisini tüm değerler silsilesiyle beraber yeniden üretmektedir (s. 227). Bu bağlamda tekil, bütüncül ve “toplumsal bir sınıfın eylem ve tahakküm aygıtı” (Althusser, 2002a, s. 136) olarak devletin rolü gereklidir.

Eğitim, medya ve din (kilise) gibi toplumsal kurumlar ise Althusser'in terminolojisinde kapitalist üretim tarzı ideolojisinin toplumsal ölçekte yeniden üretilmesini tesis eden “devletin ideolojik aygıtları” olarak yer bulmaktadır (Althusser, 2002b). Hem ideolojik olarak zımni bir süreçle hem de doğrudan tahakkümle kapitalizmin tüm çelişkileri belli bir tarihsel momentte (üst-belirlenim) bir araya gelerek ancak bir kopuşu ortaya çıkarabilecektir.

Kültürel Çalışmalar Okulu'nun epistemolojik hattını etkileyen hegemonya ve üst-belirlenim arasındaki ilişkinin ontolojisini kavramak, kapitalizme karşı gerçekleştirilmesi hedeflenen mücadelenin salt ekonomik değil, ideolojik ölçekte de gerçekleştirilmesi gerekliliğini işaret etmektedir. Çünkü tesis edilen herhangi bir iktidarın tek başına ve bağlamsız bir mevcudiyeti söz konusu değildir. İktidarın kurulması ve devamlılığı bir bağlantıyı ve ortaklığı zorunlu kılmaktadır. Bu noktada okulun etkilendiği üçüncü esine ulaşılmaktadır: Laclau. Arjantin kökenli bir İngiliz olan Laclau'nun “eklemleme” kavramı, birbirlerinden farklı iki ögenin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan eklemleyen pratiğin bir çıktısı olarak söz konusu öğelerin kimliklerinin farklılaşmasını ifade etmekte; eklenmeyle ortaya çıkan yeni kimlikli yapısal bütün de bir söylem niteliği taşımaktadır (Laclau ve Mouffe, 1992, s. 130). Dolayısıyla hegemonik bir iktidar için mevcut eklemleme pratiğinin yani söylemin çözülmesi gerekmektedir.

Laclau'nun formüle ettiği eklemleme kavramı, artikülasyona karşılık gelmektedir. Dolayısıyla hegemonik bir söylemin oluşması, öncelikle mevcut eklemlemenin çözülmesini (*disarticulation*) ve sonra yeni bir eklemlemenin inşasını (*rearticulation*) zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda örneğin 1970'lerle muhafazakâr ideolojinin hegemonik bir söylem hâline gelmeye başlaması, sosyal demokrasi çizgisindeki politikaların yön verdiği siyasal ve ekonomik programların çözülüp milliyetçilikle yeni bir eklemlemenin kurulmasıyla mümkün olmuştur. Bu eklemlemenmeden doğan yeni sağ ideoloji, 1960'larda özellikle Kıta Avrupa'sında bir devrim beklentisi yaratan solun popülizmle eklemlendiği dizgeyi de sona erdirmiştir. Böylece muhafazakâr ideolojiyle birlikte popülizm, otoriterlikle eklemlenmiş; yeni sağ ideoloji yükselmiştir. Ancak Laclau'nun hegemonik iktidarların mutlaka eklemlenmiş iktidarlar olduğu yönündeki savunusu, iktidarı oluşturan öğelerin ebedî

bir eklemlenme niteliği taşımadıklarını, bilhassa bu öğelerin konjonktürel koşullara göre çözüleceğini işaret etmektedir.

Görüleceği üzere Gramsci, Althusser ve Laclau gibi isimlerin teorik üretimleri esasında siyaset felsefesi alanında yoğunlaşmış olsa da Kültürel Çalışmalar Okulu'nu etkilemeleri kültürel çalışmalarda anlamın inşasının kültür ürünlerinin ortaya çıkışıyla, yorumlanmasıyla ve insanların ilişkilene biçimlerine yansımalarıyla gerçekleşmesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla her ne kadar kavramların politik temelleri bariz olsa da, kültürel çalışmalarda esas olarak sosyal bilimlerin yanı sıra beşeri bilimlerin de kavram setleri kullanılarak anlamın nasıl kurulduğu odağa alınmaktadır. Eklemlenme gücüne sahip olan her özne bu bağlamda bir aktör niteliği taşımaktadır. Bu çerçevede didaktiklikten uzak, görece “demokratik” bir teorik yaklaşım söz konusudur. Ne yapısalcılık kadar yapı, kurum ve kural vurgusu ne de her tür toplumsal öznenin kendinden menkullüğüne dönük bir kavrayış söz konusudur. Dolayısıyla bu anlayışa göre salt işçi hareketi değil, örneğin öğrenci ve kadın hareketlerinin de birleşmesi gerekmektedir. Bu durum saflıktan da kurtuluş anlamına gelmekte ve bizi Kültürel Çalışmalar Okulu'nu etkileyen dördüncü kişi Voloşinov'a götürmektedir.

Voloşinov “göstergenin çok-vurgululuğu” yaklaşımıyla dilbilim içinde niyetçi ve yapısalcı yaklaşımlara karşı çıkarak anlamın dil içinde kurulduğunu savunan Saussure'e katılmış; ancak dili kullananların onu değiştirme gücüne de sahip olduğuna dikkat çekmiştir. Voloşinov'a göre (2001) “yönetici sınıf, ideolojik göstergeye sınıflar-üstü, ebedi bir nitelik kazandırmaya, ideolojik göstergede ortaya çıkan toplumsal değerler arasındaki mücadeleyi bastırmaya ya da ruhsal hayata sevk etmeye, göstergelyi tek-vurgulu (*uniaccentual*) kılmaya çalışır” (s. 67). Ancak kullanıcısı için dil hareketsiz, sabit ve soyut bir sistem değil; bilakis entonasyon, biçim, barındırdığı ideoloji ve gösterdiği toplumsal konum itibarıyla anlamı etkileyen bir nitelik taşımaktadır (Voloşinov, 2001, s. 37-38). Böylece dilsel gösterge, edindiği her yeni değerle taraflar arasında yeni gerçeklikler yaratmaktadır. Voloşinov (2001), anlamın biricik ve çoğul görünüşleri arasındaki çelişkiyi diyalektik bir kavrayışın çözüme kavuşturacağı görüşüyle soyut nesnelliğin keyfi indirgeyciliğine karşı göstergenin canlı, hareketli ve çok-vurgululuğunu savunmuştur (s. 38).

Voloşinov'un anlamın dil içinde olduğu vurgusu, dili tarihsel bir mücadele alanı olarak kavramasından ileri gelmiştir. Sınıflı toplumlarda dil de, gösterge de söz konusu mücadelenin içinde yer almakta ve iktidar mücadelesi her bir göstergenin farklı anlamsal angajmanlarla yüklenmesini beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla kimi zaman hakaretimiz amaçlarla kullanılan ifadeler, ifadelerin muhatapları tarafından karşı argüman olarak geliştirilebilmektedir. Bu bağlamda 1960'lı yıllarda siyah hareketin en önemli sloganı olan "Siyah Güzeldir" (*Black is Beautiful*) önemli bir tarihsel örnek teşkil etmektedir. Söz konusu mottosuyla ilgili kültürel hareket, "siyah"a dair mevcut bulunan pisliğin, karanlığın, suçun ve Ortaçağ'ın rengi olma durumunun kahverengi tenli insanlarla eklemlenip bir hakaretimiz söylem olarak kullanılmasına karşı yeni bir kültürel anlam üretmeye odaklanmıştır. Böylelikle özellikle ABD'de hareketin, "zenci"den "siyah"a, "siyah"tan "Afro-Amerikalı"ya uzanan seyre yol açması, söz konusu çok-vurgululuğu da gözler önüne sermiştir. Kültürel çalışmalar, bu doğrultuda kültürel alanda göstergenin çok-vurgulu hâle getirilmesine de öncülük yapmıştır.

Göstergeler ister ABD'deki gibi her kriz döneminde vazgeçilen ve yerine yenisi konulan bir nitelik taşıyın, isterse de çok-vurgululukla hakarettten övgüye bir seyre sahip olsun, sloganlar popülerleşse de onu besleyen koşullar ortadan kalkmamaktadır. Bir hakaret olarak kullanılan ifade, övgü olarak kullanılarak hakaretlerin manevra alanı kısıtlansa da örneğin ırkçılık bütünüyle ortadan kalkmamaktadır. Bilhassa popülerleşerek "Kirlenmek Güzeldir" gibi tecimsel sloganlara eklemlenebilmektedir. Bu eksen de kültürel çalışmalar, bir iktidarın egemenliğinin, o iktidarın karşıtı bir unsurun yok oluşunu beraberinde getirmeyeceğini savunmaktadır. Bu yüzden örneğin ırkçılıkla mücadele eden bir partinin iktidarında ırkçılığın yok olması beklenmemeli, ırkçılık karşıtı mücadele hep sürdürülmelidir. Aksi hâlde mücadeleden kopulduğu an, anti devreye girecektir. Bu durum medya metinleri için de aynen geçerli bir nitelik taşımaktadır. Bu bağlamda ırkçı, oryantalist, seçkinci, nefret içeren temsillere karşı bir mücadelenin olmaması, söz konusu temsillerin içeriğindeki anlamların sıradanlaşmasını beraberinde getirecektir. Kültürel Çalışmalar Okulu da tarihsel süreç içerisinde esasında iktidarın yanı sıra bütünüyle hak arayışı içindeki grupların da iktidar mücadelesine dâhil olmasını sağlayacak bir akademik girişimin ötesinde, bir hareket niteliği kazanmıştır.

3.2.2. Kültürel Çalışmalar ve Medya Çözümlemeleri Mirası

Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi başkanlığına 1969 yılında Hall'ün getirilmesi hem okul hem de medya ve iletişim sistemlerine dair alanyazın açısından önemli bir dönemi başlatmıştır. 1971 *Television as a Medium and Its Relation to Culture* başlıklı bildirisinde televizyon özelinde medya metinlerinin kültürün ve/veya yüksek sanatın popülerleşmesi noktasındaki imkânlarını sıralamış (akt. Turner, 2016, s. 91) ve yeni toplumsal hareketler içerisinden çıkan sloganlardan “Sanat Öldü. Şimdi Gündelik Hayatı Yaşatalım”ı hatırlatarak sanat ile televizyonun eklemlenmesinin anakronik ve bağlamsız görüntüler doğuracağını savunmuştur (Hall, 1971, s. 27).

Hall'ün 1973 – 1977 yılları arasında bir grup bilim insanı tarafından yürütülen bir saha çalışması sonunda yayımlanan *Policing the Crisis* çalışması “kültürel çalışmalar kuramının belki de en ayrıntılı ve usta uygulaması” olarak değerlendirilmektedir (Turner, 2016, s. 92). Bu çalışmada Hall ve diğerleri (1982) refah devleti politikaları sonrasında toplumların yaşadığı ekonomik krizin kodlanma biçimlerine bakarak mahkemeler, parlamento ve medyadan elde edilen bulgulardan hareketle ortalama eğilimi belirlemiştir. Buna göre krizin baskın ideolojiler tarafından rıza kazanmak ve böylece kamuoyunun yetkililerce ifade edilenlerin güvenilirliğine temel bir dayanak oluşturmak için ideolojik olarak inşa edildiğini savunmuştur (Hall ve diğerleri, 1982, s. 220-221). Çalışmada özellikle gazetelerin üçüncü sayfalarında yer alan haberler incelenmiş ve gasp haberlerinin niceliksel orandaki ciddi artışının ardındaki sebeplerinin izi sürülmüştür. Böylece krizden iktidara yönelik güveni içeren bir toplumsal bilincin çıkmasını sağlayacak kontrol ve sınırlama önlemlerinin de niteliği sorgulanmıştır. Söz konusu gasp benzeri suçların faillerinin siyah, genç, göçmen erkekler olarak çerçevelendiği ve bu grubun huzuru tehdit eden, yaşanan krizin sorumlularından olan bir suçlu profili olarak kodlandığı görülmüştür (Hall ve diğerleri, 1982, s. 8).

Hall ve diğerleri (1982) kültürel çalışmalar kapsamında yapılan diğer örneklerdeki kadar kapsamlı bir medya çözümlemesi içermeyen bu çalışmalarıyla

dahi medyanın en az mahkemeler ve parlamento kadar önemli bir konum edindiğini, yaşanan bir diğer toplumsal kriz ile göçmenlere yönelik bakışın medya yoluyla pekiştirilmesinin altını çizmiştir. Bunca haber sonrasında hükümetlerin göçmenlere yönelik alacağı ayrımcı kararlarının uygulanmasında herhangi bir rızaya gerek duymayacağını savunmuştur.

1979’da Birleşik Krallık’ın Başbakanlık koltuğuna oturan Margaret Thatcher ile yükselen yeni sağ da Hall’ün ve Kültürel Çalışmalar Okulu’nun odağına aldığı konulardan birisi olmuştur. Britanya’da Muhafazakâr Parti’nin başarısının hegemonik bir iktidar da kurmasından ileri geldiği savunulmuş ve söz konusu hegemonyanın hangi bileşenlerin eklemlenmesinden ortaya çıktığı üzerine çalışılmıştır. Politik olarak yeni muhafazakârlığın, ekonomik olarak ise neoliberalizmin eklemlenmesinden ortaya çıkan yeni sağ ideolojinin izi, kurumlarca üretilen kültürel metinler üzerinden sürülmüştür. Gözlemlenen ilk gelişmelerden birinin yeni sağ ile birlikte daha otoriter³² hükümetlerin ortaya çıkması olduğundan Hall, söz konusu durumu “otoriter popülizm” (*authoritarian populism*) olarak kavramsallaştırmış ve tartışmıştır (1979).

Thatcher’ın başbakanlığının ilk döneminde grevde olan işçilere ve işsizliğin giderek artış gösteren bir olgu olmasına rağmen 1983’teki seçimlerden başarıyla çıkmasında Falkland Adaları’na yapılan askeri operasyon ile milliyetçi bir refleksin organize edilmesi temel etken olmuştur. Hall’e göre (2017a) medya hem seçim sürecinde hem de işçi grevlerinde salt hegemonik perspektifi dolaşıma sokmuş ve statükoyu sağlamlaştırmış; Thatcher’ın seçim kampanyasının bir parçası hâline gelen operasyona karşı savaş karşıtı tavırların merkezi olan sol, medya karartmasına maruz kalarak susturulmuştur (s. 201). Benzer bir durum işçi grevlerinde de yaşanmış ve örneğin polis “sınıfın hakkını koruyan”, grev ise “şiddet” olarak medyada inşa edilmiştir (Hall, 2017b, s. 215-216).

Burada öne sürülen ve çerçevelenen toplumsal bir kurum olarak medyanın yapısal yanlılığıdır. Dolayısıyla statükonun güçlenmesinde veya hâkim perspektifin daha fazla dolaşıma sokulmasında medyanın rolü partizanlıktan bağışık bir kurumsal yanlılığın çizgisinde şekillenmektedir. Bu durum özellikle Batı demokrasilerinde

³² Thatcher için kullanılan ve kendisinin de benimsediği “Demir Leydi” (*Iron Lady*) tamlaması da söz konusu duruma dair önemli bir gösterebilir.

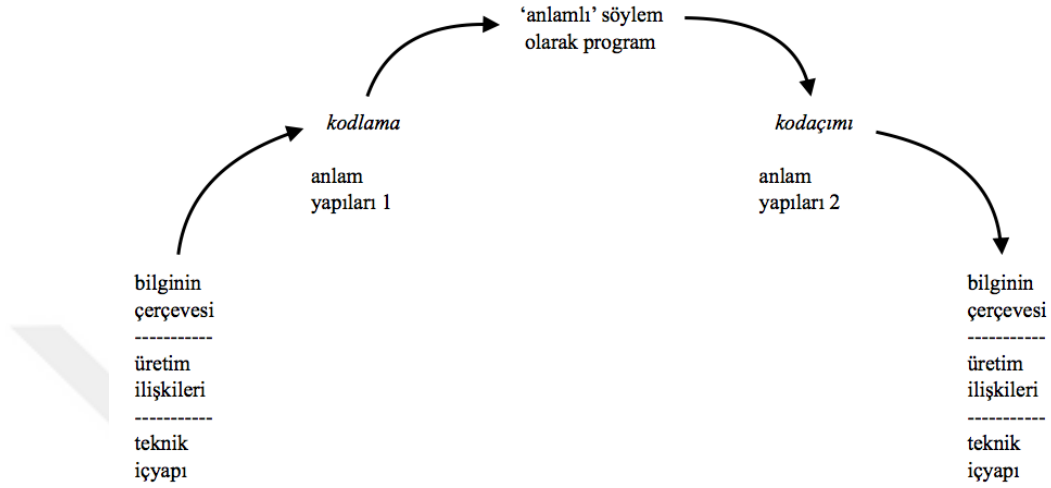
siyasal bir yanlılıktan uzak seyretmektedir. Medya faaliyetlerine dönük etik kodlar olan dengelilik, tarafsızlık, nesnellik gibi ölçütler ekseninde bir konuya dair taraflara uzatılan mikrofon, konunun eksenine göre çoğunlukla siyasilere daha fazla uzanacak; bir tartışmada belli kesimlerinki görece, iktidarın söylemi ise hep dolaşımda olmaktadır. Dolayısıyla bu çerçeveleme, sözü edilen çerçevede gerçekleştiği takdirde siyasal değil yapısal bir soruna işaret etmektedir.

Bu noktada Hall ve diğerlerinin (1981) yaptığı “birincil ve ikincil tanımlayıcılar” kavramsallaştırması, medyanın dolaşıma soktuğu haber metinlerinin konuların belirlenmesinde ve içeriğinin oluşturulmasında güvenilir ve kurumsal kaynakların güdümünde yürüttüğü süreci çözümlemektedir. Buna göre birincil tanımlayıcılar, toplum içinde yaşanan bir olayın ne olduğunu tanımlayan ve belli bir erke sahip olan parlamento, yargı, kolluk, yönetici gibi aktörleri ifade etmektedir. Bu durum olayın tarafı bir mağdur veya sanıktan değil de güvenilir, herkese eşit mesafede yaklaşan ve yansız olarak görülen yerel yönetici veya polis gibi akredite kaynaklardan olayla ilgili bilgi alma sürecini betimlemektedir. Dolayısıyla ikincil tanımlayıcılar da birinciden aldığı çerçeveleri dolaşıma sokan medya bileşenlerinin bizzat kendisi olmaktadır.

Medyanın tanımları aktarıcı rolü, medya metinlerinde akredite kaynakların beyanlarının bir “deklare”, akredite olmayanlarınkinin ise bir “iddia” olarak çerçevelenmesinde de görülebilmektedir. Ancak burada esasında gerçekliğin bir yorumu dolaşıma sokulduğundan gerçekliğe dair bir anlamın da inşası söz konusu olmaktadır. Kültürel çalışmalarda anlam inşası, söz konusu yorum ve görüşlerle vücut bulan metin ile izlerkitle arasındaki mücadelede aranmaktadır. Bu savunu Hall’ün “kodlama – kodaçımı modeli”ne (1991) kaynaklık yapmıştır.

Yalnızca televizyon programlarına yönelik olarak geliştirilen kodlama – kodaçımı, medya çalışmalarına dair özgün bir model niteliği taşımaktadır. Kültürel çalışmalara dair alanyazında, Hall sonrasındaki medya çalışmalarını kristalize eden bir nitelik taşımış ve tüm medya metinleri için kullanılmaya başlanmıştır. Hall (1991) bu modelde anlamlı bir söylem olarak televizyon programlarındaki anlam inşası sürecinde iki ayrı evrenin önemli olduğunu savunmuştur. Buna göre programların içerdikleri iki tür anlam yapısı bulunmaktadır. Kodlama aşamasında

oluşturulan anlam, “Anlam Yapıları 1” iken; kodaçımı aşamasında oluşan anlam, “Anlam Yapıları 2”dir (Hall, 1991, s. 119-120). Hall’e göre (1991) her iki aşamada da anlama içkin birtakım öğeler etken durumdadır. Bunlar i. bilginin çerçevesi, ii. üretim ilişkileri ve iii. Teknik içyapıdır (s. 120).



Şekil 1: Stuart Hall’ün Kodlama – Kodaçımı Modeli Diyagramı (Hall, 1991, s. 120)³³

Programı icra edenlerin entelektüel birikimleri dolayımında çerçeveledikleri bilgiler, sahip olunan teknik olanaklar ve üretim ilişkileri çerçevesinde bir anlam yapısı oluştururken; izlerkitlenin bilgi düzeyi, üretim ilişkileri konumu ve programı takip ettiği teknolojik araçlar da yeni bir anlam yapısı meydana getirmektedir. Hall’ün bu modelinin ortaya koyduğu temel görüş, iki anlam yapısının birbiriyle örtüşmeyebileceğidir. Kodlama sürecinde inşa edilen anlamlar, izlerkitle tarafından her durumda aynı biçimde karşılık bulamayacaktır. Kültürel çalışmalar geleneğinin medya izlerkitlesinin anlam üretim sürecine aktif olarak katılabileceği yönündeki savunusuna göre zihinler boş bir levha değildir. Dolayısıyla medya metinleri karşısında izlerkitlenin söz konusu metinleri okumalarına dair üç pozisyon (hâkim, müzakereci, karşıt) söz konusudur (Hall, 1991, s. 125-127).

İzlerkitlenin inşa edilen anlama katılıp rıza gösterdiği “hâkim okuma pozisyonu” hegemonik bir konumdur. Her iki anlam düzeyi de örtüşmekte ve kodlayanın amacının gerçekleşmektedir. “Müzakereci okuma konumu”nda hâkim okuma konumunun temel verileri ve çerçevesi kabul edilmekte; ancak küçük bir

³³ Diyagram Türkçeleştirilerek tekrar çizilmiştir.

ölçekte Anlam Yapıları 1 ile müzakere gerçekleşmektedir. Hall'e göre (1991) televizyon programları karşısında izlerkitlenin çok önemli kısmı bu iki konumdan kodaçımı yapmaktadır (s. 127). Hall'ün varsayımsal okuma konumlarından üçüncüsü “muhalif okuma konumu”dur. Buradaki kodaçımında kodlanan anlamın bütünlüğü tamamen bozulmakta; Anlam Yapıları 2, ilkinden bağıntısı kopmuş ve onu reddetmiş bir okumayla şekillenmektedir. Hall (1991), reel anlamda izlerkitlenin çok az bir kısmının bu okumayı yaptığını savunmaktadır (s. 127).

Hall, her ne kadar ilk iki okuma konumunun hâkim biçim olduğunu ifade etse de kodlama – kodaçımı, reel anlamda yürütülmüş bir araştırma sonucu ortaya konulan ampirik bir model değildir. Modelde aynı izlerkitlenin farklı programlar karşısında ve farklı zamanlarda farklı okumalar yapabileceği, izlerkitle ile medya metinleri arasında pasif bir ilişkinin olmadığı savunulmaktadır. Bu noktada özellikle ekonomi politik yaklaşım içinden, kültürel çalışmalarda izlerkitlenin etkenliğinin odağa alınmasıyla anlamı kısıtlayan yapısal unsurların gözden kaçırıldığına dönük bir eleştiri gelmiştir. Söz konusu durumun izlerkitlenin üreticiden bağımsız bir şekilde anlam ürettiğine dönük yanlış bir kavrayışı ortaya çıkaracağı savunulmuştur (Garnham, 1995, s. 65). Ancak Hall'ün bizzat şematize ettiği üzere toplumsal ilişkilerden bağışık bir çalışma söz konusu değildir. Zira Hall (1991), anlam üretim sürecinde izlerkitlenin doğrudan rol oynadığını savunurken, hâkim okuma konumunun dahi bir rızayı ve katılımı gerektirdiğinden oldukça aktif bir yönünün olduğunu vurgulamakta (s. 126) ve bir izlerkitle tipinden çok bir pozisyonu tarif etmektedir. Ayrıca kültürel çalışmalar, üretimi imalatla sınırlandıran bir kavrayışı değil, bütüncül olarak kapitalizmin kendini yeniden üretmesini problematize eden bir yaklaşımı benimsemektedir. Dolayısıyla kültürel metinlerde hem —yapısalcı bir perspektifle mümkün olacak şekilde— metnin bizzat kendisi hem de izlerkitle ile metin arasında gerçekleşen anlam inşası çözümleme nesnesi olarak seçilmektedir. Böylece doğrusal değil döngüsel bir akış takip edilmekte, iletinin dönütlerle dönüşmesiyle kaynak ve hedef arasındaki fark flulaşmaktadır.

Hall'ün varsayımsal modelini sınavan ilk isim Morley olmuştur. Morley'in 1978 tarihinde Brunsdon ile gerçekleştirdiği *Everyday Television: Nationwide* çalışmasında İngiltere'deki güncel ve ulus çapındaki haberler değerlendirilerek Hall'ün modeline Anlam Yapıları 1'e denk gelen kodlama ve söylem odağa

alınmıştır (1999a). Böylece içerik analizi tekniğiyle anlamlara bakılarak metnin hangi okuma pozisyonlarını yeğlediğine ve izlerkitleye önerdiğine bakılmıştır. Çalışmanın ikinci ayağını tek başına yürüten Morley, *Nationwide* izlerkitle ile bu izlerkitlenin tercih ettiği kodaçımı pozisyonlarını incelemiştir (1999b). İzleyici çözümlemesi yapılan bu çalışmada etnografik araştırma tekniklerinden biri olan odak grup tekniği kullanılmış ve böylece Hall'ün modeli ampirik olarak sınanmıştır. Odak grup tekniğinde araştırılmak istenen değişkene göre belirlenen gruplar bu çalışmada farklı sınıflardan gelen insanlardan oluşturulmuştur. Bu doğrultuda banka yöneticileri, iktisat öğrencileri, öğretmenler, örgütsüz işçiler ve sendikal işçiler gibi kimselerden oluşan odak gruplar oluşturulmuş ve *Nationwide* programının hangi konumdan kodaçımına uğratıldığı araştırılmıştır.

Medyanın yapısal yanlılığının işlerliğinde, Thatcherizm'in yükselişe geçtiği ve özelleştirmelere karşı grevlerin olduğu bir dönemde gerçekleştirilen çalışmada Hall'ün varsaydığı gibi —sendikal hareketin içinde olan muhalif gruplar hariç— çoğu katılımcının hâkim ve müzakereci konumdan okuma yaptığı bulgulanmıştır (Morley, 1999b, s. 268-269). Böylece i. yeğlenen anlamın atfına rağmen muhalif okuma gerçekleştirilmesinin medya profesyonelleri için bir başarısızlık örneği olduğu ve ii. medyaya doğrudan siyasal bir müdahalenin olmadığı bir konjonktürde dahi hâkim ve müzakereci okumanın niceliksel çokluğunun tesis edilen hegemonyanın gücünden kaynaklandığı görülmüştür. Çalışmada katılımcıların eğitim durumuyla muhalif okuma düzeyleri arasında olumlu bağıntı olmaması ve iktisat öğrencilerinin müzakereci, banka yöneticilerinin hâkim konumdan okuma yapıp toplumsal konumlarını açıklama noktasında temkinli davranmaları; çoğunlukla sınıfsal referanslar dolayımında okuma pozisyonlarının tercih edildiğini ortaya koymuştur.

Morley ile birlikte medya çalışmalarında metin çözümlemelerine ek olarak izlerkitle etnografileri ve alımlama çözümlemelerinin de önü açılmıştır. Böylece bir kodun ve metnin ne tür anlamsal inşalara maruz kaldığının çözülmesi için izlerkitleyle bir buluşmanın gerçekleşmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır. Morley, izlerkitlenin anlık tepkilerinin reel anlamda kodaçımı olarak değerlendirilebileceğine dair sınırlılıkların ve sınıfsal aidiyet haricinde cinsiyet, etnik köken gibi sair kültürel etkenlere dayalı iktidar ilişkilerinin de kodaçımına olası etkilerinin bilincinde olarak

bir diğerk çalışması olan *Family Television*'ı gerçekleştirmiştir. Televizyon izleme pratiklerinin sınıfsal referansların yanı sıra toplumsal cinsiyete dayalı iktidar ilişkileriyle eklemlenme biçimlerini on sekiz orta ve alt sınıf, beyaz ailenin evine giderek gerçekleştirdiği izlerkitle etnografisiyle sorgulamıştır (Morley, 1999c). Katılımcı gözlem ve görüşme tekniklerinin kullanıldığı çalışmada orta ve alt sınıfların temel eğlence aracı olan televizyon izleme pratikleri ve televizyon ile ilişkilene biçimleri ortaya konulmuştur. Buna göre erkekler kumandasını elinde tuttıkları televizyonu izlerken, kadınların ev içi işleri organize ettiği; erkekler olgusal program türlerini takip edip gerçekçi kurgu yapımları tercih ederken, kadınların kurgusal program türlerini ve romantik yapımları tercih ettikleri bulgulanmıştır (Morley, 1999c, s. 160).

Morley'in çalışmasını yaptığı 1985 ilkyazı hâlâ televizyonda keskin biçimde olgusal ve kurgusal içerik ayrımının söz konusu olduğu³⁴ ve televizyonda yayınlanan içeriğin daha sonra izlenebilmesine olanak tanıyan video kaydedicilerin yoğun biçimde kullanıldığı bir dönemdir. Yapılan görüşmeler ve gözlemler, kadınların boş zamanlarında ve evde yalnız kaldıklarında, daha önceden kaydettikleri kurgusal yapımları izlediğini ortaya çıkarmıştır (Morley, 1999c, s. 151). Erkeklerin daha çok televizyon izlediğini gösteren çalışma, evdeki baba iktidarının dışarıdaki sınıfsal konumdan ötürü sahip olunan iktidarsız pratiklerin bir telafisi olabileceğini çerçevelemektedir (Morley, 1999c, s. 143). Ayrıca televizyonun ucuz ve masrafsız bir eğlence aracı olmasının yanı sıra izlerkitlenin kültürel sermayesine dair bir beklenti yaratmaması da orta ve alt sınıflar için televizyonun bir araç olarak tercihinde belirleyici olmaktadır.³⁵

Kültürel Çalışmalar Okulu'nda popüler kültür eksenli ve metin ve izlerkitle temelli araştırmalarıyla öne çıkan bir diğerk isim Fiske olmuştur. ABD'li pop şarkıcı ve bir popüler kültür ikonu Madonna'ya dair gerçekleştirdiği çalışmasıyla 1980'lere kadar popüler kadın ikonları arasındaki ya masum ya fettan olma hâlinin Madonna tarafından alaşağı edildiğini savunmuştur (Fiske, 2000, s. 103). Barthes'ın (1975) Eco'nun (1989) "açık yapıt" (*the open work*) kavramından aldığı "yazarsıl metin"

³⁴ 2000 sonrası televizyonunun *reality şov* formatı söz konusu ayrımı silikleştirmiştir.

³⁵ Örneğin tiyatro giyim ve hazırlık gibi belli bir ritüeli gerektirmektedir.

(*writerly text*) kavramını³⁶ “yapımcıl metin” (*producerly text*) olarak kavramlaştıran Fiske (2000), bunu Madonna’yı yorumlamak için kullanarak (s. 107) sosyalist bir haz teorisi geliştirmek istemiştir (s. 183). Söz konusu istenci televizyon üzerine çalışmalarında da süren Fiske (1999), Certeau’nun (2008) “işten çalmak” (*la perruque*) (s. 97) ve “kaçak avlanma” (*le braconnage*) (s. 276) kavramlarından hareketle grotesk ve abartı öğeleriyle yüklü tabloid basını çözümlemiştir. Esasında lümpen bir içerik sunan bu metinler Fiske’e göre (1999) göstergebilimsel ve politik olarak egemen olan iktidara karşı bir nitelik taşımakta ve gündelik toplumsal yaşamdaki adaletsiz ve eşitlikçi olmayan görünümlere sahip kapitalizmin ezilen ve kaybeden gruplarının sosyal deneyimlerini ifade etmek için uygun bir araç olarak görülmelidir (s. 248). Bu bir tür iktidara yakalanmayarak, yani kaçak avlanarak sistemi dönüştürme dizgesidir.

Fiske (1999) betimlediği teorisinin yalnızca magazinsel ve tabloid medyanın sıkı takibinde olan işçi sınıfı için değil gençler ve öğrenciler için de geçerli olduğunu ileri sürüp, hapishane – mahkum ilişkisinin işlendiği bir televizyon dizisinin öğrenciler tarafından okul – öğretmen alegorisini harekete geçirmesinden dolayı çok izleneceğini savunmaktadır (s. 68). Bu durum hem toplumsal iktidar sahiplerinin hem de anaakım medya metinlerinin didaktik, ağır ve sıkıcı tarzına karşı, söz konusu metinlere gerçek olmadığı bilindiği hâlde ilgi gösterilerek bir direnişi örgütlemek anlamına gelmektedir.

“Direniş” terimi, politik hatta devrimci olarak değil, toplumsal sistemi devirmeye çalışmak için değil, kelimenin tam anlamıyla daha açık bir şekilde kullanılmaktadır. Egemen ideolojinin önerdiği sosyal kimliği ve onunla birlikte gelen sosyal kontrolü kabul etmeyi reddetmektedir. [...] Popüler zevklerin sosyal kontrole muhalefeti, her zaman direniş veya yıkılma potansiyelini içerdikleri anlamına gelir: bu yıkıcı ve dirençli faaliyetin, sosyal ve hatta askeriyeden ziyade göstergebilimsel veya kültürel olması herhangi bir etkililiği reddetmeyecektir. Sosyopolitik sistemler nihayet kültürel sistemlere bağlıdır, yani insanların sosyal ilişkilerindeki anlamlar ve aradığı zevkler, bu sosyal sistemi stabilize etmeye veya istikrarsızlaştırmaya hizmet etmektedir (Fiske, 1999, 241).

³⁶ Honoré de Balzac’ın *Sarrasine* romanı üzerine yazdığı denemede Barthes’ın ortaya koyduğu “yazarsıl metin” kavramının karşısı “okurcul metin”dir. Türkçe söylenirken “yazılabilir betik”, “okunabilir betik” olarak da çevrilen kavramlardan ilki, anlamın muğlak ve tamamlanmamış olduğu, bununla birlikte okuyucunun anlam inşasına dâhil olabildiği metinler; ikincisi ise anlamın net, açık ve tek olduğu metinler için kullanılmaktadır (Barthes, 1996).

Dolayısıyla Fiske’in sosyalist haz teorisi, devrimci bir mücadelenin olması için mizahın ve tabloid içeriğin diri kalmasını salık vermektedir. Zira popüler kültürün hiçe sayıldığı bir devrimci perspektifin olanağı bulunmamaktadır. Böylece iktidarın toplumsal belirlenimine karşı “aşağıdan yukarı iktidarın aslında ne kadar dirençli, kaçak avlanmaya eğilimi olan ve sansasyon yaratma imkânı bulunan” (Fiske, 1988, s. 249) bir yapısı olduğu da daha iyi kavranacaktır. Özellikle de söz konusu mecra görsel ve işitsel metinlerin dolaşıma sokulduğu televizyon ise, Fiske (1999) aracın yazılı olmayan dolayısıyla otorite olarak kurulmayan anlatısındaki “maskaralık hâlinin (*playfulness*) göstergebilimsel demokrasinin bir işareti” olduğunu savunmaktadır (s. 236). Zira söz konusu metinler dünyaya sınırlı bir bakış açısı öneren ve tek bir otoriter sesi barındırmadıklarından izlerkitleyi eşitlikçi ilişki biçimlerine davet etmektedir.

Kültürel çalışmalar alanyazınında bu çalışmanın da araştırma nesnesini oluşturan televizyon medyumuna ve daha özelde televizyon dizilerine dair çalışmalar önemli yer bulmuştur. Bunlardan Hobson’ın 1982 tarihli *Crossroads: The Drama of a Soap Opera* başlıklı araştırması, İngiltere’de özel bir televizyon kanalında yayınlanan *Crossroads* (Ling, 1964) dizisi izlerkitleleriyle gerçekleştirilen bir saha araştırmasına dayanmaktadır. Hobson (1982) bu çalışmayla *Croassroads*’ın popülerliğinin sebeplerini ve sıkı takipçisi olan izlerkitlenin dizide eleştirel yaklaştıkları unsurları ortaya koymaya çalıştığını ifade etmiştir (s. 105). Katılımcı gözlem ve görüşme gibi etnografik araştırma tekniklerinin kullanıldığı bu çalışma, Turner’a göre (2016) kültürel çalışmalar alanyazınında kültür endüstrilerinin nasıl işlediğini yayın ve yapım şirketleri, aktörler ve yapımların takipçisi izlerkitle arasındaki eklemlenme pratiklerine bakarak ortaya koymuş (s. 165) ve kültürel metinler ile izlerkitlenin nasıl ilişkilendiklerine dair kendisinden sonra gerçekleştirilen araştırmalara önemli bir metodolojik etki bırakmıştır (s. 170).

Turner’ın sözünü ettiği araştırmalardan özellikle ikisi kültürel çalışmalar alanyazınında televizyon araştırmalarına dair Morley’den sonra önemli bir hattı ortaya çıkarmış ve her ne kadar temelde alımlama çalışması olsalar da metinsel referanslar üzerine bina ettikleri tartışmalarla kültürel çalışmalar çerçevesinden gerçekleştirilecek olan metin temelli araştırmalara yol gösterici olmuştur. Bunlardan ilki olan *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* adlı

çalışma Ang tarafından Hollandalı izlerkitle üzerinden *Dallas* dizisine (Day ve diğerleri, 1978) dair gerçekleştirilen bir alımlama araştırmasıdır ve esasında ekol olarak kültürel çalışmalar çizgisinde gerçekleştirilen bir feminist medya araştırması niteliği taşımaktadır³⁷. Çalışma yayınlandığı dönemde sayısı yüze yakın ülkede gösterilen ve sıkı bir takipçi kitlesine sahip olan ve melodramın en ses getiren örneği olan *Dallas* dizisinin söz konusu popülerliğine dair Susan Sontag’tan Ettore Scola’a birçok entelektüelin “Amerikan kültür emperyalizminin sembolü” tezinin de tartışıldığı bir dönem yaşanmaktadır (Ang, 1985, s. 2; Stevenson, 2015, s. 172).

Ang (1985) bir kadın dergisine verdiği ilânla izlerkitleye *Dallas* izlerken hoşlandıkları ya da hoşlanmadıkları unsurları kendisine mektupla iletmelerine dönük bir çağrı yapmış ve dizi izlerkitlesinin tepkilerine dayanan bir çalışma yürütmüştür (Ang, 1985, s. 10). Gelen tepkiler, ABD’li petrol zengini bir aile etrafında dönen entrikalardan oluşan anlatının gerçekçi boyutlarının yoğunluğundan dolayı yüksek bir ilgiyle karşılandığını ortaya koymuştur. Ang’in (1985) “duygusal gerçekçilik” (*emotional realism*) olarak kavramsallaştırdığı (s. 41-47) bu durum, dizideki anlatı dâhilinde gerçekleşen olaylar ile izlerkitlenin kurduğu bir özdeşliği değil; olaylar karşısında hem karakterlerin hem de izlerkitlenin açığa çıkan duygularındaki örtüşmeyi imlemektedir. Buradan hareketle Ang (1985) kültür emperyalizmi tezinin yerine endüstriyel ve ideolojik bir kitle kültürünün işler olduğunu ileri sürmüştür (s. 115-116).

Bir diğer çalışma Buckingham tarafından yürütülen bir alımlama araştırmasına dayanan *Public Secrets: EastEnders and its Audience* olmuştur. Buckingham, İngiltere’de yayınlandığı zaman oldukça yoğun bir ilgi toplayan *EastEnders*

³⁷ Hem Ang’in hem de odağını görsel haz ve anlatı sineması üzerine yoğunlaştıran Laura Mulvey gibi isimlerin psikanalizden beslenen feminizm perspektifli çalışmaları, özne ve özdeşleşme kavramları üzerinden alanyazında yer bulmuştur. Dolayısıyla bu doğrultuda bir epistemolojik çerçeveye yürütülen araştırmalarda çoğunlukla özdeşleşmenin mümkün olduğu anlatılara sahip görsel – işitsel ve edebî metinler nesne olarak seçilmektedir. Kültürel çalışmalar çizgisinde gerçekleştirilen feminist medya çözümlemeleri olarak McRobbie’nin *Jackie: An Ideology of Adolescent Femininity* başlıklı çalışması ile Radway’in *Reading Romance* başlıklı çalışması bu eksen de gösterilecek önemli örnekler arasında yer almaktadır. Bu doğrultuda McRobbie (1978) İngiltere’de genç kızlara yönelik olarak yayınlanan haftalık *Jackie* dergisinin sunduğu kültürel anlamları metin çözümlemesiyle odağına alarak toplumsal cinsiyet normlarının üretiminde söz konusu türde dergilerin edindiği işlevi sorgulamıştır. Radway ise (1991) *Harlequin Press*’in her biri ortalama yüz sayfa süren aşk hikâyelerinden oluşan *Temptation* (Beyaz Dizi) *Serisinin* popülerliğinin nedenlerini araştırdığı çalışmada, ABD’nin batı ve iç kesimlerinde yaşayan muhafazakâr kadınlarla görüşerek, görüşmecilerin romanlardaki erkekleri sert ve kötü yanlarını yok ederek anlayışlı ve centilmen insanlara dönüştüren kadın karakterlerle özdeşlik kurduğunu ve anlatıda kadınlara verilen psikolojik eğilimli iktidardan ötürü bu romanları takip ettiğini ileri sürmüştür.

(Robinson, 1985) dizisinin yapım sürecini besleyen etkenlerden izlerkitlenin okuma biçimlerine uzanan ölçekte metin ve okuyucu dengesini gözeten bir çalışma gerçekleştirmiştir. Londra'nın çoğunlukla işçi ailelerin oturduğu East End bölgesinde çekilen dizi üzerine Buckingham (1987), televizyon için medya metni üretim sürecinin çıktısının yalnızca bir içerik olmadığı, söz konusu metinlerle izlerkitlenin de oluşturulduğu savunusundan (s. 8) hareketle öncelikle dizinin yapımcılarıyla metin ve izlerkitle üzerine görüşmüştür. Gerçekleştirdiği görüşmelerden ve içerikten hareketle dizinin diğer pembe dizilerin hitap ettiği izlerkitleden daha geniş bir toplama ulaşma hedefinde olduğunu ileri sürmüştür (1987, s. 16). Buckingham'ın bu çerçevede gerçekleştirdiği etnografik görüşmeler arasında dikkati en fazla çeken Londra'da yaşayan ve en büyüğü on sekiz yaşında olan çocuklarla yaptığı olmuştur. Görüşmelerden ortaya çıkan sonuç, çocuk izlerkitlenin dönüşümlü bir ilgiyi metne yönelttikleri üzerinedir. Buna göre çocuklar, araç ile kurdukları ilişkilerinde belirgin oranda bir özerklik inşa etmektedir (Buckingham, 1987, s. 200).

Sonuç olarak kültür metalarındaki anlamın ortaya çıkmasında genel olarak aktif izlerkitlenin etkisinin çerçeveselendiği kültürel çalışmalarda medyum olarak televizyon ve orada yayınlanan diziler, önemli bir araştırma nesnesi niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda Kültürel Çalışmalar Okulu'nun epistemolojik kavrayışı takip edilerek genelde tüm kültür metaları, özelde ise televizyon metinleri üzerine gerçekleştirilip alanyazına kazandırılan araştırmalardaki genel eğilim iki şekilde karşılık bulmaktadır. Bunlardan ilki söz konusu metinlerde çerçeveselenen anlamlar üzerine yapılan söylem çözümlemeleri, ikinci ise metinleri izleyen kişilerin söz konusu iletileri nasıl anlamlandırdıklarına yönelik gerçekleştirilen alımlama çalışmalarıdır. Televizyonun özellikle 20. yüzyılın son çeyreğiyle beraber hanelerde yaygınlaşmaya başlamasının yarattığı kitlesellik, “kamp ateşinin birleştiriciliği” eğretilmesinden de hareketle hem araca hem de içeriğe ilişkin çalışmaları şekillendirmiştir.

Aracın ekonomik olarak giderek her toplumsal sınıftan insanın erişimine açık hâle gelmesi televizyonun ilk zamanlardaki gibi “çalışmadığında fonda duran bir iletişim aracı” olması durumunda da bir değişiklik yaratmış, bu değişikliğe tematik içeriklerin ortaya çıkması ve internet teknolojisinin varlığı da katkı sağlamıştır. Özellikle internet altyapısının yayıncılıkla eklemlenmesinden doğan dijital

platformlar ve Web TV uygulamalarının yarattığı yeni izleme pratikleri temel iletişim aracının televizyon mu, yoksa internet mi olduğuna dönük bir sorgulama dâhil yeni tartışmaları beraberinde getirmiştir³⁸. Dijital platformlar her ne kadar söz konusu pratikleri ortaya çıkarsa da bu platformlardaki yayıncılığın biçimsel olarak televizyonun anlatım dilinin içinden çıkan bir nitelik taşıdığı görülmektedir.

İnternetin yer yer ikâme yer yer özgün yayıncılık niteliklerinin yanı sıra gelenekselleşmiş televizyon içeriğini (yeniden) izlemenin ve/veya takip etmenin bir mecrası özelliği de üstlenmesi, televizyonun hâlen kendine özgü bir değerinin ve iletişim aracı olma işlevinin sürmeye devam ettiğini göstermektedir. Zira dikkatle takip edilmese dahi fonda açık kalabilen ve hanelerdeki gündelik yaşam pratiklerine paralel olarak ilerleyen bir izlekle içerik sunan televizyonda hâlen olgusal ve/veya kurgusal pek çok içerik izlerkitleyle buluşmaya devam etmektedir. Bu içerik türlerinden biri de bu çalışmanın araştırma nesnesi olarak belirlenen ve kültürel temsillerle yüklü olan televizyon dizileridir.

³⁸ Dijital platformların Avrupa genelinde analog televizyon platformları karşısındaki yükselişini yeni medya ortamının paradigma düzlemli ticari modelinin bir çıktısı olarak gören ve dijital platformların araca ve içeriği ilişkin küresel ölçekte televizyon endüstrisini şekillendirdiğini tartışan bir tartışma için bkz.: (Sanz ve Crosbie, 2016). Dijital platformların ulusal ölçekte medya ekolojileri üzerine hayata geçirdikleri yerelleştirme, ulusal beğeni politikası, kültürel çeşitlilik stratejilerinin yanı sıra erişim sorunları üzerinden Türkiye’deki görsel – işitsel pazara Netflix’in girişini çözümleyen bir çalışma için bkz.: (Vitrinel, 2018). Dijital platformların yarattığı yeni izleme pratiklerinden bir serinin artarda ve kısa sürede izlenmesi üzerine geliştirilen “tıkınır-izleme” (*binge-watching*), “maraton-seyir” (*marathon-viewing*), “medya maratonu” (*media marathoning*) ve “seçip izleme” (*video on demand*) kavramlarına dair bir değerlendirme için bkz.: (Mikos, 2016).

4. KÜLTÜREL METİN OLARAK MARDİN DİZİLERİ

“İçeriği yoksullaştıkça yoksullaşan, biçimi anlamsızlaştıkça anlamsızlaşan sanatın özellikle de son dönem ürünlerinde sanata dair bütün özellikleri yitirdiğini görmeye başladık; sanatımsı ya da sanata benzer denilebilecek şeylerdi artık sanat diye ortada görülenler.” (Tolstoy, 2019, s. 115).

Kapitalist toplumsal ilişkiler, geniş yığınların gündelik yaşam pratiklerini şekillendirirken bu pratiklerde önemli bir yer tutan medya araçlarının işleyişini ve akışını da gözetmektedir. Buna bağlı olarak özellikle televizyon medyumunu, toplumun Williams’ın (2003) “özel hareket alanları” olarak tanımladığı ilgi düzeylerine dizilerden haber programlarına, reklamlardan belgesellere varacak ölçüde diğer medyumlara göre daha eksiksiz ve güçlü bir tarzda karşılık vermektedir (s. 61). Bu durum Türkiye’de de tematik kanallar hariç, yaygın ölçekli yayıncılık faaliyeti yürüten kanallar aracılığıyla televizyonun günün ilgili zaman diliminin işleyişine paralel bir içerik silsilesini takip ederek akış sağlamasıyla karşılık bulmaktadır. Bu akış kapitalizmin temel toplumsal kurumu olan ailenin ataerkil temeller üzerine inşa edilen varlığına da uygun biçimde sürmektedir.

Böylece sabahları yeni gün karşılanırken çoğunlukla geride kalan günde yaşanan önemli gelişmelerin tekrarının aktarıldığı kısa haber kuşağı babanın işe, çocukların okula uğurlanmasının ardından yerini “gündüz kuşağı” programlarına bırakmaktadır. Genel ölçekte kadın izlerkitleye yönelik olarak hazırlanan ve “kadın programları” olarak da adlandırılan bu programlarda örnek olaylar üzerinden aile içi problemlerin tartışıldığı, eğlence ve yarış temasının önce çıkarıldığı, el becerisi ve ev işleri gibi konularda bilgilerin paylaşıldığı, kayıp insanların bulunduğu, evlenmek isteyen insanların birbirleriyle buluşturulduğu bir işleyiş söz konusudur (Çaylı-Rahte, 2010, s. 58-59). Öğleden sonraki yayın akışında çocuklara yönelik çizgi film ve animasyon benzeri içerikler için verilen aradan sonra akşam yemeği için hazırlanacak şeylere dair önerilerin paylaşıldığı yemek programları ekranlara

gelmektedir. Söz konusu işleyişe göre izlerkitlenin görece çoğunluğunun hanelerine döndüğü “yoğun dilim”de (*prime time*) televizyon ekranında günün gelişmelerini aktaran ana haber kuşağı yerini, “televizyonun şiddetle dayatılmış olan muhafazakâr aile idealinin ve yaygın cinsel baskı *ethosunun*” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 29) işler olduğu dizilere bırakmaktadır.

Televizyon dizileri her ne kadar belli bir senaryo akışını takip ederek birden fazla epizotlar hâlinde hazırlanan, içerik ve biçim bakımından birbiriyle ilişkili olan ve bir bütün oluşturan konular dizisinin işlendiği bir drama türü olsa da, dizilerde odaklanılan konular, yer alan karakterler ve toplumsal ilişkiler gerçek hayattan etkiler ve esinler taşıyabilmektedir. Dizilerde söz konusu etkilerin gözlemlenebilir biçimde somutlaşmasına ve böylece ortaya çıkan metinlerin gerçek hayat ile olan ilişkisinin belirginleşmesine olanak tanıyan öğelerden biri de mekân kullanımıdır. Dizi yapımının teknik bir bileşeni olarak mekânın seçilmesinde tercihin özellikle özgül bir yerel coğrafi alandan yani fizikî mekândan yana olması, söz konusu mekâna dair kültürel temsillerin çerçevelendiği ve yeniden üretildiği bir faaliyeti de ortaya çıkarmaktadır.

Coğrafi konumunun, tarihinin, toplumsal yapısının, mimarîsinin özgüllüğü Mardin’i yapımcılık – dizi endüstrisinin odağına almasına ve mekân olarak Mardin’in tercih edildiği televizyon dizilerinin izlerkitleyle buluşmasına olanak sağlamıştır. Özel olarak medya metinlerinin, genel ölçekte ise tüm endüstriyel kültür metalarının üretimini ve dağıtımını şekillendiren temel motivasyon olan kârın maksimizasyonu ve söz konusu endüstriyel temsilin dolaşımı Mardin dizilerinde de belli anlatısal ve teknik öğeler aracılığıyla yer bulan ve dikkati çeken unsurlar olarak görülmektedir. Ancak hâlen temel kitle iletişim araçlarından biri olan televizyon aracılığıyla izlerkitleye ulaşan ve yoğun dilimde yayınlanan dizilerin teknik, kurgusal ve ekonomi politik görüngülerinin yanı sıra izlerkitlenin tüm boyutlarıyla yaşamı algılama tarzlarına dönük ideolojik, karikatürize, statükocu ve orta duyu varsayımları yaratan iletileri, yani söylemleri de bulunmaktadır.

Bu tezde de söz konusu söylemler, fizikî mekân olarak Mardin’de geçen televizyon dizileri özelinde ele alınmakta ve tezin nesnesi olarak bu dizilerdeki kültürel öğelerin temsillerinin ve bu temsillerin ürettiği söylemlerin ortaya konulması

ve tartişılması amaçlanmaktadır. Birtakım kurgusal olayların ve ilişkiler ağıının belli bir senaryo sistemiği içerisinde televizyon ekranlarına yansıdığı dramalar olan dizilerden mekân olarak Mardin’in kullanılmış olanları bu tez çalışmasının kapsamını oluşturmaktadır. Mardin dizileri başlığı altında konumlandırılan yapımlarda mekân kullanımı, dolayısıyla o mekâna ilişkin kùltùrel öğelerin temsilleri bağlamında doğal olarak bütùncùl bir tasnife izin vermeyecek ölçùde çeşitlilik bulunduğundan ve bu tezde Mardin örneği özelindeki kùltùrel öğelerin televizyon dizilerindeki temsillerinin ve bu temsillerin ürettiği söylemlerin özùmlenmesi amaçlanmakta olduğundan mekân olarak yalnızca Mardin’in kullanıldığı ve final yapmış yapımların epizotları tezin evreni olarak belirlenmiştir.

Tezin amacına yönelik bir izlekle takip edilmesi ve yapılabirliği gözetilerek örnekleme, nitel araştırmalarda kullanılan örneklem belirleme türlerinden amaca yönelik/amaçlı örneklemeden yola çıkılarak belirlenmiştir. Buradan hareketle dizilerin ilk epizotları karakterlere, mekâna, hikâyeye, ilişkiler ağına ve hâkim senaryo sistemiğine ilişkin genel bilgilerin sunulduğu, final epizotları ise genel ölçekte anlatının üzerine kurulduğu paradigmatik yapılaşmaların kapandığı bir içerik sunduğundan ötürü tezin evreni bu ekseninde daraltılmış ve evrendeki dizilerin her birinin ilk iki epizotları ile final epizotları örneklem olarak belirlenerek izlenen toplam on sekiz epizottaki kùltùrel temsiller özùmleme birimi olarak seçilmiştir.

Bu çerçevede tez çalışması kapsamında izlenen ilk dizi olan *Kara Duvak*, 2007 yılında Show TV’de yayınlanmaya başlamış ve on üçüncü epizoduyla final yapmıştır. Dizi tematik olarak bir ağa – töre dizisi tasnifinde yer almakta ve hikâyesi Mardin’de saygı duyulan ve güçlü bir aşiretin başında bulunan Haşim Mevlùtoėlu ve ailesiyle birlikte sahibi olduğu çiftliğinde çalışanların gündelik ilişkileri etrafında sekillenmektedir. Bu erevede Haşim’in hem aşiretine bağlı ailelerdeki sorunları çözmekle meşgul olduğu hem de oğlu Kenan ile kızı Gülbiye’nin ailelerinin temelini oluşturan ağalık işleyişine uygun bir yaşam biçimini benimsemeleri için uğraşan bir gündemi bulunmakta; Kenan ile Gülbiye ise bu işleyişin dışına çıkan tutum ve davranışlarının yanı sıra konaklarında çalışan marabalar olan Süreyya ve Merdan’a duydukları ilgiden ötürü dizinin temel atışması olan ağalık işleyişini ve onun oluşturduğu “engelleri” sorgulamaktadır. Dolayısıyla dizide tematik olarak öne çıkan

ağalık ilişkilerini çevreleyen duygu-yoğun ilişkilerin varlığından ötürü türsel olarak pembe dizi (*soap opera*) niteliği taşıyan bir boyut da bulunmaktadır.

İkinci dizi *Bir Bulut Olsam* 2009 yılında Kanal D’de yayınlanmaya başlamış ve yirmi dokuzuncu epizoduyla final yapmıştır. Dizide temel çatışma alanının ağalık işleyişi tarafından şekillendiği ve yine duygusal ilişkiler dolayımında pembe dizi özelliği taşımasıyla hibrit bir türsel niteliğin söz konusu olduğu görülmektedir. Kurgusal bir kasaba olan Güzelyurt’un belediye başkanı Aslan Bulut karakterinin geleneksel otorite biçimi olan ağalık ile belediye başkanlığından elde ettiği bürokratik iktidarını eklemleyerek edindiği gücünü, oğlu Mustafa Bulut ile birlikte hem ailesini ve çalışanlarını sindirmek için hem de yasa dışı işleri yürütmek için kullandığı izlenmektedir. Dizideki temel çatışmanın ağalık ilişkileri üzerinden şekillenmesinde bu ilişkileri reddeden ve kasabayı herkes için daha yaşanılabilir kılmak için uğraşan doktor Serdar ve annesi İnci Hanım’ın birer dışarıdan gelen haricî (*outsider*) olarak olayların içine dâhil olması ve kurulu düzeni değiştirmesi önemli bir gelişme olarak görülmektedir. Nitekim Serdar’ın, Bulut Ailesi’nin zulmü altında ezilen Narin ile yaşadığı duygusal ilişki de anılan dâhil olma hâlinin görünümlerinden bir diğeridir.

Üçüncü dizi olan *Adını Kalbime Yazdım* 2013 yılında Show TV’de yayınlanmış ve on yedinci epizoduyla final yapmıştır. Dizinin hikâyesi Mardinli iki büyük aile Bozbey ve Pehlivan ailelerinin toprak yüzünden aralarında süren kan davasından ve aile içi iktidar mücadelelerinden şekillenmektedir. Tematik olarak ağa dizisi olan *Adını Kalbime Yazdım*’da anlatısal bir yanal işleyiş olarak Ömer Bozbey’in töre gereği sürgüne gittiği İstanbul’dan dönmesi ve İstanbul’da yaşayan doktor Leyla’nın tayini çıkmasıyla Mardin’e taşınması dizideki ağalık ilişkileri dolayımında ortaya çıkan zıtlıkları besleyen bir nitelik taşımaktadır.

Dördüncü dizi tür olarak bir durum komedisi olan ve 2014 yılında Fox TV’de yayınlanıp dokuzuncu epizoduyla final yapan *Kadim Dostum*’dur. Telkâri, badem şekeri, dağlı leblebi gibi Mardin’deki geleneksel el sanatlarını ve tecimsel uğraşları sürdürmeye çalışan iki aile olan Kadim ve Dostum ailelerinin karşılıklı atışmalarının ve birbirlerine yaptıkları kurnazlıklarının şekillendirdiği hikâyesiyle dizi, türsel olarak bir aile dizisi niteliği de taşımaktadır. *Kadim Dostum*’da Mardin’deki kültürel

Üretim biçimlerine mutfak, eēence, ticaret gibi temalar ve sokakta yıkanan halılar, damda uyuyan insanlar, yine damlarda beslenen güvercinler gibi gündelik pratikler üzerinden yoğun bir odak görülmektedir. Bu çerçevede dizide Mardin’e ilişkin bir tanıtım kaygısı ne çıkmaktadır.

Çözümlenen beşinci dizi olan *Aşktan Kaçılmaz*, bir diēer aēa dizisidir ve 2014 yılında Star TV’de yayınlanıp dizi on birinci epizoduyla final yapmıştır. Dizide İşkender ve Bedir’in yürüttükleri söz konusu aēalık düzeninde topraēın işlenmesinin yanı sıra uyυřturucu ve silah ticareti gibi yasadışı işlerle de uērařılmaktadır. Bu erevede Mardin’e savcı olarak atanan Yasemin, bu işlere son vermek için görevlendirilen bir haricî olarak izlenmekte, İşkender’in büyük oēlu Barzan ise aēalık düzeninin aile içinde doēurduēu çatışmalara son vermek için Londra’dan hikâyeye dâhil olmaktadır.

Altıncı dizi olan *Jan*, 2014 yılında TRT 6’da yayınlanmaya başlayıp elli altıncı epizoduyla final yapmıştır. Dizinin ieriēi örneklem kümesindeki diēer üyelerden farklı Kürtçedir. *Jan*, Müslüman bir erkek (Ferat) ile Süryani bir kadının (Yuliana) duygusal ilişkileri ve bunların aileleri arasındaki diyaloglar üzerinden şekillenen hikâyesiyle tematik olarak aile dizisi niteliēi taşısa da dizinin senaryosu Türkiye’de o zamanki hükümet tarafından 2012’nin sonunda başlatılan “zm”, “Açılım”, “Barış” gibi önadlarla anılan siyasi ve/veya toplumsal mutabakat sürecinden hareketle oluşturulmuştur. Dolayısıyla dizide Mardin ve evre kentlerde yoğunluklu olmak üzere 1990’lı yıllarda yaşanan olumsuz olaylarla hesaplaşmaların yapıldıēı bir dönem dizisi niteliēi de bulunmaktadır.

Dizilerdeki söylemlerin ortaya konulması ve çözümlenmesi, söylemin yalnızca arzuyu ortaya koyan veya onu mistifikasyona uēratan bir şey olmadığı, bunların yanı sıra bizzat arzunun nesnesi olan bir şeyi, onun aracılıēıyla kavgası verilen ve mücadele edilen bir şeyi ve hatta ele geçirilmek istenen erki ifade ettiēi savunusuna (Foucault, 1987, s. 24) yaslanmayı gerektirmektedir. Bu tezde de “karşılıklı etkileşimleri çeşitli ve olumsal sonuçlara yol açan birtakım süreçlerin eklenmesini ele alarak kültürel bir yapı biyografisi” konulabileceēinden hareketle dizilerde “kültürün nasıl temsil edildiēi”, “hangi kimliklerin kültürle iliřkilendirildiēi”, “kültürel ēelerin üretiminin ve tüketiminin nasıl yapıldıēı”, bu ēelerin Mardin

dizilerindeki “dağıtımının ve kullanımının hangi mekanizmalarla düzenlendiği” (Gay ve diğerleri, 1997, s. 3) gibi genel sorulardan hareketle dizilerdeki temsillerin ortaya koyduğu “söylemin bağlamı, ne tür iktidar ilişkilerini ve zıtlıkları beslediği, ayrımcılık inşaları, varsaydıkları ve ima ettikleri, zıtlıkları şekillendiren biçimsel yapılaşması” (van Dijk, 1998, s. 61) belirlenmektedir. Bu çerçevede eleştirel söylem çözümlemesinin toplumsal sorunlarla ilgilenen, iktidar ilişkilerinin söylemsel bir görünümünün olduğunu kabul eden, topluma ve kültüre yönelik inşacı bir mesai yürüten, ideolojik olarak işleyen, tarihsel olan, metin ile toplum arasında bir bağlantı kuran, yorumlayıcı ve açıklayıcı bir çıktı sunan ve toplumsal eylemin bir biçimi olan niteliklerinden (Fairclough ve Wodak, 1997, s. 271-280) hareketle aşağıdaki sorulara aranan yanıtlar üzerinden Mardin dizileri çözümlenmiştir:

- Dizilerde kültür tanımları nasıl inşa edilmekte ve hangi kimliklerle ilişkilendirilmektedir?
- Kültürün inşasında çerçevelenen temsiller hangi geleneksel ve çağdaş olgusal temellere dayanmakta, kültürel üretim biçimleri ne tür anlatı öğelerinde eklektik ilişkilendirmelerden beslenmektedir?
- Kültürel temsiller ile toplumsal yapı ve kurumların işleyişi arasındaki ilişki hangi anlatı öğeleri üzerinden takip edilmektedir?
- Dizilerde toplumsal dayanışma biçimleri, ataerki, sınıfsal çatışmalar ne tür kültürel temsiller aracılığıyla sunulmakta ve hangi dikotomilerden üzerinden okunabilmektedir?
- Dizilerde aynı zamanda teknik bir öğe olan mekâna ilişkin özellikle kentsel mekânın kullanım pratikleri ekseninde nasıl bir temsil dizgesiyle karşılaşılmakta, Mardin nasıl çerçevelenmektedir?

Bu doğrultuda ulaşılan yanıtlardan hareketle Mardin dizilerindeki i. anlatısal ölçekte paradigmatik zıtlıklar ile çözüm için sunulan sentagmatik öğeler ve özneler, ii. hem mekânın hem kültürel yapının belirleyiciliğindeki bölgesel temsiller, iii. mekanik toplumsal dayanışma biçimleri ve iv. çalışan sınıflara ve kadınlara yönelik ayrımcı pratikler, bu bağlamda ataerki ideoloji ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği temalarına ulaşılmış ve bu temalara yönelik söylemler serimlenerek tartışılmıştır.

Kültürün belli gösterenler, aidiyetler, üretim ilişkileri ve nesneleşme formları üzerinden düzenlenmesi kapitalist toplumsal ve ekonomik dizgenin bir kurumu olarak medyada üretilen metinler aracılığıyla şekillendiğinde, yapım sürecinin icrasında üretilen kurgusal metin üzerinde “istisnai bir hâkimiyet hâli” belirmektedir (Bourdieu, 2019, s. 13-14). Mardin dizileri de söz konusu hâkimiyet hâlinin tezahürlerinden biri olarak öne çıkıp belli anlamlar silsilesi üretmekte ve bunu yaparken de göstergelere başvurmaktadır. Geertz’in (2010) göstergebilimsel bir kavram olarak çerçevelediği kültür bu anlamlar silsilesinin bizzat kendisini ifade etmekte, dolayısıyla deneysel olmaktan çok yorumsal bir niteliği içermektedir (s. 19). Bu bağlamda dizilerdeki kültürel temsillerin belli “gerilim, yorum uzamı ve yeniden düzenleme” temaları etrafında “kültürün toplumsal bir dinamiğe göndermede bulunduğu” önermesinden (Bourse ve Yücel, 2017, s. 140) hareketle çözümlenmesi gerekmektedir. Böylece metinlerde Gledhill’in (2003) “kültürel gerçeğe-benzerlik” (*cultural verisimilitude*) olarak kavramsallaştırdığı gerçekliğin normatif algısının ötesinde, diziler aracılığıyla yeniden tanımlandığına dönük yaklaşımın da (s. 360) pratikteki karşılıklarına Mardin dizileri üzerinden bakma imkânı yakalanabilecektir.

4.1. Zıtlıklar, Çatışmalar ve Dışarıdan Gelenler – Haricîler

Popüler anlatıların ve/veya türlerin izlerkitlenin “bilişsel haritaları, ideolojileri, dünyaya bakış açıları hakkında ipuçları sunması” (İnal, 2010, s. 31) anlatıların odağına aldığı kurgusal gerçekliğin gündelik yaşam pratiklerine paralel biçimde şekillenmesiyle mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda metinlerde çatışma ve zıtlıklara dair kurgusal gerçekliğin inşasına katkı sunan temsillerin çözümlenmesinin bir yolu da i. anlatının makro yapısal özelliklerini içeren ve tema, hiyerarşi, konu, kapanma ve/veya sonlanma ve bir nihai sonuca varmama hâlleri için paradigmatik yapılaşmanın ve ii. anlatının akışını ifade edip olayların sıralanma biçimi ve neden – sonuç ilişkileri gibi öğelerinin yanı sıra sözcükler, vurgular, kurgu, açı, semboller gibi teknik öğeler için sentagmatik yapılaşmanın izini sürmektir (İnal, 2010, s. 31). Mardin dizilerinde kültürel karşılıkları olan bölgesel sorunların doğurduğu çatışmalar, buna paralel biçimde ortaya çıkan anlatsal zıtlıklar ve söz konusu çatışmalar ile zıtlıklara dair haricîler olarak adlandırılacak olan dışarıdan

gelenlerin müdahil olma pratikleri arasındaki ilişkisel bağlantılara dair temsiller öne çıkan ilk öge olarak izlenilmektedir.

Kültürün Hall'ün (1990) ifade ettiği gibi “tarihsellikte yüklü bir yerlerden [deneyimlerden] meydana gelen boyutu”, tarihsel deneyimlerin yerel ölçekte dayattığı, dolayısıyla söz konusu yereldeki insanların karşı karşıya kaldığı toplumsal çatışmaların ve bu çatışmalara karşı geliştirilen tüm tutum ve davranışların toplumsal formasyon içerisinde kültürel üstyapıyla ilişkisini kaçınılmaz kılmaktadır. Ekonomik, politik, ideolojik boyutları olan her toplumsal olgunun üstyapısal kurumlarla olan diyalektik ilişkisi, söz konusu olgunun kültürel alanda da izdüşüm bulmasını beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla Mardin dizilerinde bölgenin bilinen ve aşılması için büyük çabalar ortaya konan sorunları olan terör, yasadışı faaliyetler, ağılık ilişkileri, kız çocuklarının okula gönderilmemesi, kadınların kamusal üretim süreçlerine katılımında niceliksel düşüklük gibi sair sorunlarının belli temsillerinin yer bulduğu ve gündelik pratiklere yansıdığı görülmektedir. Bu çerçevede Becker'ın (2013) “bir kabilenin geleneksel bilgisi, çocukların büyürken öğrendikleri ‘herkesin bildiği şeyler’ ve günlük yaşamın klişeleri” olmasının yanı sıra “yerleşik kurumları destekleyen” bir mefhum olarak “ortak kanı” tanımlamasının (s. 230) işaret ettiği toplumsal düzlem, söz konusu ortak kanıya riayet eden mevcut insan topluluklarını —ki bunlara haricîlerin karşıtı olarak dâhilîler denilebilir— ve itiraz eden haricîleri üreten bir işlev taşımaktadır³⁹.

Mardin dizilerinde söz konusu çatışmalar dolayımında i. anlatısal açıdan paradigmatik zıtlıkların ortaya çıkması, ii. o çatışmaya taraf olan karakterler olarak dâhilîlerin ve haricîlerin karşılıklı sentagmatik eylemleri ve iii. çatışmanın çözüme kavuşturulmasıyla gerçekleşen kapanma çerçevesinde doğrusal bir anlatı biçimi izlenilmektedir. Bu bağlamda çoğunlukla bölgesel referanslı olup ortaya çıkan çatışmaların çerçevelenmesinin ardından o çatışmaya taraf olup çatışmayı ortaya çıkaran konuyu savunan dâhilî karakterler ve buna karşı çıkan haricî karakterler belirginleşmektedir. Dizilerde bir çatışma ögesinin belirmesinden hareketle oluşan tarafların tutum ve davranışlarından şekillenen karşılıklı hamleleri sonrasında ortaya

³⁹ Dizilerde izlenen haricî karakterler özelinde de ikili bir ayrıma gitmek gerekmektedir. Bu bağlamda Mardin'e bir kamu hizmetinde çalışmaları sebebiyle tayin olup gelen veya sivil toplum faaliyeti yürüten karakterler olduğu kadar; esasında Mardinli olup şehir dışına eğitim ve ticaret gibi nedenlerle giden ve geri dönüp Mardin'deki mevcut çatışmalara taraf olan ve o çatışmaları çözüme kavuşturmaya çalışan karakterler de yer almaktadır.

çıkan zıtlığın ve/veya düğümün, her seferinde bir haricî tarafından çözüme kavuşturulduğu görülmektedir. Dolayısıyla *Aşktan Kaçılmaz*, *Jan* ve *Bir Bulut Olsam* dizilerinde özellikle ağalık ilişkileri, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve yasadışı faaliyetler bağlamında Mardin özelinde ortaya çıkan sorunların çözümü için Mardin dışından çeşitli toplumsal öznelerin müdahalesine ihtiyaç duyulduğu söylemi öne çıkmaktadır.

Dizi	Çatışma Konusu	Aksiyon	Dâhilîler	Haricîler	Çözüme Kavuşturacak Haricî
Aşktan Kaçılmaz	İskender'in ağalık düzeni	Berat'ın dağa çıkması	Berat'ın ailesi	Berat	Londra'dan gelen Barzan
Aşktan Kaçılmaz	İskender'in uyuşturucu ticareti	Beyaz Geceler Operasyonu	İskender ve Bedir	Kanunlar ve Barzan	İstanbul'dan tayinle gelen savcı Yasemin ve Londra'dan gelen Barzan
Jan	Aşiret düzeni	Saime'nin evden kaçması	Saime ve Şengal	Aşiret üyeleri	Londra'dan gelen Ferat
Jan	Hasta çocuğundan utanma	Okula ve hastaneye göndermeme	Halit	Halit dışında herkes	Londra'dan gelen Ferat
Bir Bulut Olsam	Okula yolunun mayınlı araziden geçmesi	Çocukların okula gidememesi	Belediye Başkanı	Narin	Mayın temizleme projesi yürüten doktor Serdar ve İstanbul'dan gelen İnci Hanım ile arkadaşları
Aşktan Kaçılmaz	İskender'in kızların üniversiteye gitmesini gereksiz görmesi	Ardil'i dershaneye göndermemesi	İskender	Ardil	Londra'dan gelen Barzan
Bir Bulut Olsam	Kadınların kamusal yaşama katılamaması	Okula göndermemek, güvenmemek	Erkekler	İnci Hanım ve arkadaşları	Kız Kardeşler Vakfı ve sabun üretim kooperatifi aracılığıyla İnci Hanım

Tablo 2: Mardin Dizilerinde Çatışmalar ve Çözümü

Dizilerde belli bir ortak kanaatin ve duyunun belirleniminde ortaya çıkan geleneksel tutum ve davranışlar veya her şeyi zapturapt altına alma yönündeki iktidar iddiasından ötürü en azından birlikte yaşamaya dönük bir rızanın olduğu toplumsal çatışmalar; bu geleneksel tutum ve davranışlar ile toplumsal çatışmalara karşı çıkan ve bunları destekleyen karakterler arasında belli zıtlıklar doğurmaktadır. Bu bağlamda dizilerde çerçevelenen temsillerde dâhilî ve haricî kimseler arasındaki çatışmalar önemli bir yer tutmaktadır. Söz konusu çatışmalar arasında terör ve ağalık düzeni temaları etrafındaki ilk örnek *Aşktan Kaçılmaz* dizisinde izlenilmektedir. Dizide İskender Ağa silah ve uyuşturucu kaçakçılığı yapmakta, bu doğrultuda

Suriye’de yaşanan iç savaşın taraflarına silah sattığı gibi terör örgütüne de uyuşturucu temin ederek destek olmaktadır. Dizide kızıyla birlikte yaşayan ve tüm bunlardan haberi olan demirci ustası Niyaz ise büyük oğlunun dağlarda yattığını ve mezarının olmadığını, küçük oğlunun da dağa çıktığını söyleyerek kızı Dicle’yi ve onun erkek arkadaşı İskender Ağa’nın oğlu Berat’ı dikkatli olmaları, bu tür işlere bulaşmamaları yönünde ikaz etmektedir. Ancak Berat, hem ailesiyle —özellikle de babasıyla— yaşadığı problemler yüzünden hem de fikirlerinin etkisinden hareketle dağa çıkmış ve terör örgütüne katılmıştır.

Berat’ın dağa çıkmasında babasının temsil ettiği ağa düzenine karşı gelmesi ve yine babasıyla yaşadığı tartışmalar önemli bir yer tutmaktadır. Zira Berat’ın esasında bir ağa oğlu olarak söz konusu dizide işler olan feodal toplumsal ilişkiler paralelinde kız arkadaşı Dicle ve okuldaki arkadaşları dâhil olmak üzere akranı olan karakterlere kıyasla varlıklı bir yaşantısı bulunmakta; ancak kendisi bu imkânların ardında bir sömürü düzeni olarak ağalığın yer aldığını savunduğundan dolayı böyle yaşamayı kabul etmemektedir. Nitekim diğer dizilerdekinin tersine bir ağa oğlu olarak üniversitede okumakta ve kendi kaderini kendisi tayin etmek istemektedir. Dizide İskender’in temsil ettiği ağalık düzeni ile Berat’ın bu düzene karşı çıkışındaki akılcı referansların oluşturduğu zıtlık görünümlerinden biri şu diyalogda belirgin bir nitelik taşımaktadır:

- Berat* : (Annesi Hazem’in “Nerede kaldı Berat?” sorusunu duyup)
Geldim anacım geldim. Özledin mi oğlunu?
- Hazem* : Özledim tabi! Nasıl geçti derslerin aslanım?
- İskender* : (Kinayeli bir üslupla) Yorgun düşmüştür çocuk, taş a toprağa kafa patlatmaktan!
- Berat* : (Yanıt vermeyip) Ben odamdayım...
- İskender* : Bir işin de ucundan tutun ha! Ye, iç, yat... Kabak gibi büyüdünüz!
- Hazem* : Okuyor ya işte babası... Dersleri ağır, ne etsin?
- İskender* : He he! Taşı toprağı tırmıklayıp çer çöp çıkarmanın da üniversitesini kurdular ya şu memlekette iyi oldu iyi! Bunun gibi boş gezenin boş kalfalarına da meşguliyet çıktı!
- Berat* : Senin gibiler nasıl bir medeniyetin üzerinde oturduklarını anlasınlar diye var arkeoloji bilimi baba!
- İskender* : Hay sizin medeniyetinize... Biz medeniyeti bilmiyoruz tabi, öküüz biz! Sizden öğreneceğiz medeniyeti!

Berat : Bilmiyorsunuz tabi! Medeniyet tarihe, geçmişin kültürüne, senin o taş toprak dediklerine sahip çıkarak başlar! Ama nerede... Senin gibilerin bugünün kültürüne bile saygısı yok!

İskender : (Odasına doğru giden Berat'ın ardından bağırarak) Lan kepçe ağız! Sıçan, çıktığı deliği beğenmemiş! Sen kim oluyorsun da babana akıl veriyorsun? (Hazem'e dönerek) Al işte, bunları sokuyorlar üniversitelerde kafalarına! Al işte Hazem Hanım, al! Al da oğlunun hayrını gör!

İskender'in Berat'ın okuduğu bölüme dair yorumları ve Berat ile çatışmalarından bütünüyle esasında kendi feodal işleyişinin altını oyan modern kurumlardan biri olan üniversite fikrini ve onun bir bileşeni olarak bir bilimsel alanı sorumlu tutması, savunduğu değerlere uygunluk gösteren bir temsil sunmaktadır. Zira İskender için oğullarının yapabileceği kayda değer tek iş, sahip oldukları tüm malın ve mülkün başına geçerek onları yönetmek ve yeniden üretmektir. Nitekim İskender, Berat ile yaşadığı çatışmanın bir benzerini de Londra'da okuyup mezuniyetinden sonra orada işe giren büyük oğlu Barzan ile yaşamaktadır. Bu çerçevede ağılık dolayımında gerçekleşen geleneksel iktidar ilişkilerinin bizzat yürütücüleri, bu ilişkilerin dayattığı şaşılması güç doğruların dışına doğal olarak çıkmak istememektedir. Barzan'a da bu doğrultuda İskender'in "Koskoca ağa oğlu işe mi girer, uşak mısın sen!" diye kızdığı görülmektedir. Ancak Barzan'ı Mardin'e döndüren babasının baskıları değil, Berat'ın dağa çıkması olacaktır.

Dizide Berat'ın bir terörist faaliyetin içerisine girmesine dair artalandaki işleyen belirgin bir ideolojik kodlama bulunmaktadır. Bu bağlamda Berat'ın okulda arkadaşlarıyla, evde babasıyla yaşadığı tartışmalar sonrasında hep odasına sığındığı ve sakinleşmeye çalıştığı görülmektedir. Berat'ın dışarıdaki insanlarla yaşadığı tartışmalar, en son da babasından yediği tokat sonrasında sığınıp dağa çıkmak üzere hazırlandığı odasında Türkiye'de 1960'lı yıllarda yaşanan gençlik hareketinin öne çıkan isimlerinden Deniz Gezmiş ve 1950'lerin sonunda Küba Devrimi'ni gerçekleştiren kadronun liderlerinden Ernesto Che Guevara gibi tarihî kişilerin ve 2011'de ABD'nin New York kentindeki finans merkezine yönelik gerçekleşen "Occupy Wall Street" (Wall Street'i İşgal Et) sloganlı protestoların posterleri bulunmaktadır. Berat'ın dışarıda veya evde yaşadığı bir sorun sonrasında odasına her sığınmasında kameranın yer yer uyarıcı bir ses eşliğinde bu posterlere yakım çekim yaptığı ve Berat'ın asiliğinin politik düşünceleriyle ilişkilendirildiği görülmektedir.

Böylece terör örgütüne katılan bir karakterin bu kararında söz konusu posterlerde yer alan simaların fikirlerinin ve protestoların etkisinin olduğu savunularak tarafgir ve bu simaların savunduğu fikirlere yönelik karşıt bir bilinç üretmeye dair kaygı güdüldüğü ortaya çıkmaktadır.

Nitekim Berat'ın dağa çıkmasıyla gelişen bu çatışma durumunun bir haricî olarak abisi Barzan'ın, annesinin çabaları sonucu Mardin'e dönmesiyle biteceği düşünülmektedir. Barzan'ın haricîliği kendisine yeni bir hayat kurması ve Mardin'de babasının yürüttüğü tüm işlere karşı çıkmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Barzan, Berat'ın dağa çıkmasına da karşıdır ve çözüm için kolluğa başvurmayı düşünmektedir. Ancak babası İskender, çözümü kendilerinin geliştirmesi gerektiğini savunmakta, bunun için ellerinde tuttukları ağılık gücünün kaybolmaması gerektiğini ifade etmekte ve Barzan'ı Mardin'de kalıp işlerin başına geçmesi için ikna etmeye çalışmaktadır:

İskender : (Barzan'ı aşirete ait tarlalardan birinin başına getirip)
Çocukken seni buralara getirirdim. Hatırladın mı oğlum?
Bir gün bu toprakların senin olacağını; atalarından,
dedelerinden kalan bu topraklara hükmedeceğini anlatırdım
sana. O zamanlar sen de bir an evvel büyüüp işlerin başına
geçivermek isterdin hep...

Barzan : Baba insan hep masal dünyasında yaşıyor. Bir gün
gerçekten büyüyor ve hayata bakışı değişiyor.

İskender : Değişmez! Hiçbir şey değişmez. Bu topraklarda babamın,
amcalarımın kanı var. Bu kan bu toprakların tapusudur,
mührüdür. Bunca şeyi elinde tutmak kolay mı sanıyorsun
sen? Bu gücü elde tutmanın nelere mâl olduğundan haberin
var mı senin?

Barzan : Biliyorum baba, çok fazla düşmana mâl oluyor. Kan
dökmek, başkasına acı vermek, kanunsuz şeyler yapmak
gerekıyor.

İskender : Gücün yoksa hiçbir şeysin sen, hiçbir şeysin! Güç için
düşman gerekir, savaşmak gerekir. Senin kafanın almadığı
şey işte bu!

Dolayısıyla İskender'in statükocu yaklaşımı karşısında Barzan'ın buna karşı çıkan tavrının başka bir çatışmayı doğurduğu görülmekte, ancak dizinin işleyişi bunun İskender'in istediği türden bir sonuca bağlanacağını göstermektedir. Benzer bir çatışmanın *Kara Duvak*'a da konu olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Haşım Ağa, oğlu Kenan'a aşiretlerine bağlı köylerin sorunlarından söz ettiğinde yine şehir

dışından gelmiş ve üniversite okumuş bir haricî olarak Kenan'ın babasının çabalarının anlamsız olduğunu düşünmesinden doğan bir zıtlık söz konusu olmaktadır. Ancak Haşim, Kenan'ın böyle işlerden uzak kalmasının yanlış olduğunu aşiretlerine mensup kimseler için “Bu insanların dirliği, birliği, huzuru bizim mesuliyetimizdir.” diyerek savunmaktadır. Benzer bir savunuyu da “Bey oğlu bekar yaşamaz, hem senin hem de sana bağlı tüm insanların babası olacaksın!” diyerek yapmaktadır. Böylece ağalık rejiminin işleyişinde ataerkil kodların destekleyici bir görev üstlendiği görülmektedir.

Dizilerdeki çatışmalar karşısında haricîlerin konumlanışlarına ve/veya bu çatışmaları bitiren bir irade ortaya koymalarına bir diğer örnek yine *Aştan Kaçılmaz*'da İskender ve Bedir'in ortak yürüttüğü uyuşturucu ve silah ticaretinden doğmaktadır. Bu çerçevede İstanbul ve Mardin polislerinin takibinde olan bu yasadışı ticaretin çözümü için yürütülen “Beyaz Geceler Operasyonu” kapsamında İstanbul'da savcılık yapan Yasemin, Mardin'e tayin olmaktadır. Dizide tek başına ve güçlü bir kadın olarak izlenen Yasemin, söz konusu paradigmatic çatışmayı kapatmak için anlatıda yer bulan sentagmatik müdahalelerin yürütücüsü olarak izlenmekte ve çözüm için iddialı bir özne olarak çerçevelenmektedir. Bu çatışma içerisinde bir haricî olarak Barzan'ın da İskender'in ölmesiyle aşiretin başına kısa süreliğine geçerek kısmî ölçekte çözüme yönelik katkısı olduğu görülmektedir. Zira Barzan, aşiretin yürüttüğü yasadışı tüm işlerini yasaklayıp yalnızca toprak ve tarımla uğraşılmasını istemektedir.

Dizilerde ağalık işleyişinin yarattığı çatışmalardan doğan zıtlıkların bir diğeri de *Jan* dizisinde kız kardeşi Saime'nin evden kaçması üzerine bağlı oldukları aşiret üyelerinden Bedran'ın anne Şemse başta olmak üzere aileyi baskı altına almasıdır. Bu çerçevede Şemse'nin aşiretin yapacaklarına dair duyduğu kaygı karşısında bir haricî olarak Ferat, “Herkes kendi işine baksın! İster ağa ister paşa, kimseye hesap vermeyiz. Kendilerine pay biçmesinler. Sen de yüzünü yumuşatma!” demektedir. Nitekim Bedran, geleneksel kıyafetler içinde Ferat'ın ofisini basıp “Sen o yolları gide gele yolu yordamı unutmuşsun. Bu meseleler senin bildiğin yasalarla çözülmez!” deyince Ferat, ağalık düzeni anlamına gelen söz konusu “yol ve yordam” için “Taş değişti, toprak değişti, dünya değişti, şu beyniniz değişmedi! Sizinle de kafa yapınızla da her şekilde hesaplaşırım!” diyerek karşı çıkıp Saime'nin

kendilerinin sorumluluğunda olduğunu söylemektedir. Benzer biçimde Ferat, Londra'dan Mardin'e ilk döndüğü akşam kardeşinin hasta olmasına rağmen hastaneye götürülmemesine, bunun yanı sıra dışarıya çıkmasına ve okula gitmesine izin verilmemesine de karşı gelmiş; Saime'yi hastaneye yatırıp tüm bunların artık değişeceğini söyleyerek kendisini sokağa çıkarmaya başlamış ve iyileşmesine yardımcı olmaya çalışmıştır.

Dizilerde kız çocuklarının okula gönderilmemesi, bununla bağlantılı olarak da kadınların çalışma hayatında yer bulamaması yine haricîler tarafından çözüme kavuşturulan çatışma konuları arasındadır. Bu çerçevede (kız) çocukların(ın) okula aileleri tarafından gönderilmemesinde *Bir Bulut Olsam* dizisinde görüldüğü üzere okula giden yolun mayınlı araziden geçmesi gibi somut nedenler olduğu kadar nedensiz örnekler de bulunmaktadır. Örneğin *Bir Bulut Olsam*'da Narin'in konaktaki çocuklarla birlikte dışarıdan birkaç çocuğu daha okula yürüyerek götürdüğü günlerden birinde ailelerden biri "O yolda başına iş gelecek!" diyerek bir daha kızlarını okula göndermeyeceğini söylemektedir. Çözüm ise dışarıdan gelen doktor Serdar'ın yürüttüğü mayınları temizleme projesi ve Serdar'ın annesi İnci Hanım ile birlikte İstanbul'dan gelen gönüllü bir ekip tarafından "Mayınlardan uzak, evlerinize yakın..." denilerek yaptırılacak yeni bir okul sözü aracılığıyla sunulmakta, sorunlardan kurtulup yaşanan mekânın ihya olabilmesinin reçetesinin bölge insanında değil de haricîlerin elinde olduğu anlamı yinelenmektedir. Bu doğrultuda Belediye Başkanı Aslan Bulut ile Serdar arasında geçen şu diyaloglar söz konusu durumu somutlamaktadır:

- Serdar* : (Çocuklara yeni okul yapılacağı müjdesinin verildiği ve bilgisayar hediye edildiği okulun bahçesindeki etkinlik dağılırken yağmur yağacağını görünce) Reis Bey, şu çocukları (arabalara) paylaşsak diyorum. Birazdan yağmur da yağacak...
- Aslan* : Onlar geldiği gibi giderler, boş verin siz...
- Serdar* : Bakın, sabahları görüyorum. Bunlar mayın tarlasının üstünde yürüyorlar. Nasıl yürür bu çocuklar orada?
- Aslan* : Buranın çocukları yolunu bulur doktor bey, siz işinize bakın... (Kendi kendine söylenerek) Seninle işimiz var doktor!

Bölgenin sorunlarının bölge insanı tarafından çözüme kavuşturulmadığı gibi görmezden gelindiğini çerçeveleyen bir diğer örnekte Serdar'ın, ekibi ve jandarmalarla birlikte mayınlı arazide temizleme çalışması yaptıkları görülmektedir. Çalışma sırasında mayın bulunduğunu işaret etmek için düdük çalındığında makam arabasıyla oradan geçen Aslan Bulut ile Serdar'ın aralarındaki şu diyalogda söz konusu dâhili – haricî çatışması izlenebilmektedir:

Aslan : (Aracının içerisindeyken düdük çalındığını görünce) Hıh, altın madeni buldunuz sanki! Yeri göğü inletiyorlar... (Şoförüne dönerek) İbo, şu mayıncı kaçık doktorun yanına uğrayalım.

(...)

Aslan : Ya cıyırtınızı yoldan duydum geldim. (Gülerek) Dedim, altın buldular yine ha?

Serdar : Doğru söylüyorsun başkan. Bu topraklar mayından temizlendiğinde altın değerinde olacak...

Aslan : (Umursamayarak) Doğrudur doğrudur. Göreceğiz bakalım...

Dizilerde kız çocuklarının okula gönderilmesinin belli bir somut şarta bağlanmaksızın keyfi olarak veya gereksiz görüldüğü için engellendiği çatışma örneklerine bakıldığında da çözümün yine bir dışarıdan gelene bağlandığı görülmektedir. Bu doğrultuda Londra'dan döndüğünde kendisini havaalanında karşılayan kız kardeşi Ardil ile Barzan'ın arasında geçen diyalog şöyle seyretnmektedir:

Barzan : Eh, Ardil Hanım, üniversite hazırlık işleri nasıl gidiyor bakalım?

Ardil : Ya gidiyor da şöyle böyle gidiyor... Kendi başıma da bir yere kadar! Babam da göndermiyor ki dershaneye falan... Ders de aldırıyor. Bir de “Bir sen eksiktin kız başına üniversitelerde!” diye bana bağırıyor...

Barzan : Olmaz öyle şey! Sen okuyacaksın tabi ki de... Ben bakacağım bir çaresine...

Ardil : Of ağabeyciğim ya... Hangi bir derdimize yetişeceksin, iyi ki geldin!

Dizilerde söz konusu diyalogda da olduğu gibi haricîlerin “yetiştirdiği dertler”den bir diğeri de kadınların kamusal anlamda bir üretim sürecinin parçası olmalarının tekil örneklerin dışına çıkamamasıdır. Bu bağlamda *Bir Bulut Olsam*'da oğlu Serdar

mayın temizleme çalışması sırasında mayına basarak öldükten sonra onun adına bir sağlık ocağı açan İnci Hanım, kadınlara yönelik de projeler geliştirerek “Kız Kardeşler Vakfı” adında bir vakıf ve sabun imal edilen ve sadece kadınların çalıştığı bir kooperatif kurmuştur. Kadınların ataerki ve onun bir sonucu olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı mücadelesinin önemli mottolarından biri olan ve tüm kadınların birbirinin kız kardeşi olduğuna dönük kabulden hareketle benimsenen “kız kardeşlik” lafzının kurulan bu vakfa verilmesi ve kooperatif eliyle kadının başta ekonomik üretim olmak üzere kamusal süreçlere katılımının sağlanması dizide toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında oluşan söz konusu paradigmatik çatışmayı sembolik müdahalelerle (de) kapatan bir nitelik arz etmektedir. Diğer bir örnek olarak Narin’in hem evladına bakan hem de bir fabrikada girdiği işte çalışarak geçimini sağlayan bir kadın olarak hayatını sürdürebilmeye başlamasının, bir haricî olarak Serdar’ın ölümüyle sonuçlanan kısa süreli evliliği sonrasında mümkün olabilmesi de benzer bir durumu serimlemektedir.

Dizilerde her ne kadar haricîler, anlık gelişen veya o an haberdar oldukları çatışmaları yer yer kısa yer yer uzun erimli reaksiyonlarıyla ortadan kaldırmaya dönük çaba gösteren öznelere olarak izlenirse de, bazı örnekler haricîlerin söz konusu çatışmalardan haberdar olup bir kurtarıcılık misyonu üstlenerek Mardin’e geldiklerini ve bu çatışmalara çözümler geliştirmek için çaba gösterdiklerini ortaya koymaktadır. Bu çerçevede Yasemin’in Mardin’e gelirken taşıdığı motivasyon ve Mardin’e dair kendisinin ve ailesinin imgelemindeki anlamlar; bir emekli albay olan ve uzun yıllar bölgede çalışan babası Asım ile arasında geçen şu diyalogda görülmekte ve kendisine yüklenen kurtarıcı rolünü benimsediğini ortaya koymaktadır:

- Asım* : Siz Doğu’yu masallardaki gibi bir yer sanıyorsunuz küçük hanım! Oralarda on dört sene görev yaptım ben... Hangi taşın altından hangi pusunun çıkacağı belli olmaz oralarda. Köşeden, bucaktan, o daracık sokaklardan bin bir karanlık düğüm gelir bulur insanı, elini kolunu bağlar!
- Yasemin* : Babacığım, ben bu devletin bir savcısıyım! Benin işim o karanlıkların, pusuların üstüne üstüne doğru gitmek değil mi?

Bu noktada Asım tarafından Mardin’den hareketle bölgeye dair bir stereotipleştirme yapıldığı, Yasemin’in de bu stereotiplerin varlığını kabul edip

bunlarla mücadele etmek için Mardin'e gelmek istediği görülmektedir. Nitekim Yasemin'in Mardin'e gelip göreve başladığında karşısına gelen adli vakalar, on beş yaşını bitirmiş bir kız çocuğuyla kaçıp birlikte olan bir adam ve üç küçük çocuğun bir kahvehaneye molotofkokteyli atması gibi örneklerden oluşmaktadır. Dolayısıyla Mardin'in Asım'ın çerçevelediklerinin haricinde söz konusu vakalardaki türden toplumsal anomilerle de birlikte temsil eksenine alındığı görülmektedir.

Tüm diziler arasında senaryosunun doğrudan olgusal gerçekliklerden hareketle hazırlandığından dolayı özgüllük arz eden ve kamu hizmeti yayıncılığı yapan bir devlet kurumu olarak TRT'de izlenilen *Jan*, Mardin özelinden yola çıkarak bölge içerisinde geçmişte yaşanan sorunlarla ve sorunların bugün süren görünümüleriyle hesaplaşıldığını ortaya koyma iddiasındadır. Süryani ve Müslüman ailelerin ilişkileri üzerinden yer yer geçmişte yaşanan travmaların ekrana getirildiği dizide, kaybolan ve haber alınamayan aile üyeleri ve başkaları tarafından zorla el konulan mülkler hatırlatılmakta ve günümüzde artık tüm bunların bitmesi için çabalar gösterildiği savunulmaktadır. Bu çerçevede bir dâhilî olarak Süryani genç İshak'ın yıllar önce kaybolmasının ve ailesinin mallarının gasp edilmesinin sorumlusu; bir başka dâhilî Halit'in olarak izlenmektedir.

Dizide Halit'in geçmişteki saldırganlıklarının ve gaspının kısmî olarak devam ettiği; ancak artık buna karşı insanların kendilerini savunmaya geçtikleri ve bu doğrultuda yeni bir çatışma doğduğu izlenmektedir. Söz konusu çatışmanın çözümü ise küçüklüğünde babası Halit tarafından "Oğlum, seni buradaki serserilere benzemeyesin diye gönderiyorum. Git, oku... Okumuş bir adam olarak babanın yanına dön." diyerek Mardin'den gönderilen ve bir haricî olarak Londra'dan avukat olarak Mardin'e dönen Ferat'ın çabaları ve esas olarak dizinin senaryosunu şekillendiren olgusal gerçeklik olarak Türkiye'de o zamanki hükümet tarafından 2012'nin sonunda başlatılan "Çözüm", "Açılım", "Barış" gibi önadlarla anılan siyasi ve/veya toplumsal mutabakat süreci olarak çerçevelenmektedir.

Böylece dizide geçmişte yaşananlardan dolayı ortaya çıkan ve kısmî olarak sürmekte olan sorunların, yavaş yavaş ortadan kalktığı, insanların yasal yollara başvurarak hakkını aramaya başladığı görülmektedir. Bu çerçevede Saime'nin kaybolan abisi Hadi'yi bir daha göremediği için yaşadığı ruhsal sorunlar giderek

azalmakta; evin oğlu İshak'tan haber alamadıkları ve köylerinden oldukları için mutsuz bir hayat yaşayan Yuliana ve ailesi hayata tutunmaya çalışmaktadır. Bu çabalara yukarıda ifade edilen çözüm öznelerinin katkıları da eklenerek Mardin; müzik festivallerinin olduğu, geleneksel kıyafetlerle tef ve erbane gibi enstrümanlar çalarak sokaklarında insanların dolaştığı bir kent olarak izlenilmektedir.

Dizilerde söz konusu çatışmaların ve bölge kaynaklı şikayetlerin bir çözümü de dâhilî karakterlerin başka şehirlere gitmeyi “kurtuluş” ve “rahatlama” olarak gördüğü örneklerde izlenmektedir. Bu çerçevede ilk örnek olarak *Jan* dizisinde Şengal ve Saime'nin ortadan kaybolarak yurtdışına gitmek için planlar yaptıkları görülmektedir. Aynı şekilde *Adını Kalbime Yazdım*'da arkadaşları Dicle'ye düşünününü İstanbul'da yapmasını isteyerek “Sayende memleket görelim...” demektedir. Bir diğer örnek olarak *Kara Duvak*'ta Berfin, “Ben buralarda kalıcı değilim, başka bir şehre gideceğim. Kendime yeni bi hayat kuracağım” diyerek kendisine sunulan İstanbul'a gitme teklifi üzerine düşünmektedir. *Bir Bulut Olsam*'da Narin, Serdar'a “Gidelim buralardan, rüzgara verelim yüzümüzü... Başımızın üstünde kalmışsa merhamet bulutları onlara tutunalım, alacak nefesimiz kaldıysa birlikte alalım.” demekte; Aslan Bulut yeni seçimlerde belediye başkanlığına adaylığını koymayarak karısı Düriye ile birlikte Ege ve Akdeniz kıyılarını dolaşmak için yola çıkmaktadır. Aynı şekilde Mustafa da eşi Asiye'yle birlikte uzun bir tatile gitmektedir. Böylece söz konusu paradigmatik çatışmaların ve zıtlıkların çözümü için dışarıdan gelenlerden medet ummanın yanı sıra Mardin'den gitmek gibi sentagmatik bir eylemin alternatiflik sunduğu görülmektedir.

4.2. Bölgesel Referanslar

Mardin'in eski kent merkezi (*old town*) Türkiye'de tarihî niteliğini büyük ölçüde korumuş kentsel mekânlar arasında yer almaktadır. Mezopotamya Ovası'na bakan yüksek bir kalenin eteklerine kurulmuş olan bu eski kent merkezindeki yapıların inşasında malzeme olarak yoğunlukla taş kullanılmış olması, taş olmayan yapılarda da söz konusu kalker rengiyle dış cephelerin boyanması; kent genelinde sepya tonların hâkim olduğu bütünlüklü bir otantik ve nostaljik atmosfer yaratmaktadır. Çelenk'in (2005) genel olarak “İstanbul dışını anlatan” diziler için

kullandığı “otantik ötekileştirme” tamlamasındaki (s. 308) ağalık ilişkilerinin yanı sıra bu atmosferin öne çıkarıldığına dönük anlam; Mardin’in dizileri özelinde de hem söz konusu otantik doku aracılığıyla hem de ekonomik ve sosyal görünümüleri olan belli gündelik yaşam pratikleri, geleneksel zanaat ve uğraşları, üretim ilişkileri, tüketim kalıpları, boş zamanın örgütlenmesi gibi bir yönelimler silsilesiyle karşılanmaktadır. Dolayısıyla mekân olarak Mardin’in tercih edildiği dizilerin iç ve dış sahneleri için büyük bir çoğunluğu —*Jan* örneği hariç— ya Mardin’in Artuklu ilçesinde yer alan eski kent merkezi (yaygın ismiyle Eski Mardin) ya da benzer bir dokusu bulunan Midyat ilçesindeki eski kent merkezine başvurulurken söz konusu kentsel mekân fragmanları, kentin “toplumun aktardığı ya da dolayımlandırdığı insan yaşamının bütün öğelerini bir araya getiren kültür”ünün (Bourse, 2009, s. 46) şekillendirdiği gündelik pratiklere dair yüklü temsillerle eklemlenmektedir. Bu çerçevede kentsel mekân olarak Mardin’e dair yapılan çeşitli söylemsel tanımlamaların, insanların geçinmek için icra ettikleri uğraşlar, folklorik tüm bileşenler ya da kültürlerarasılığın odağa alındığı temsiller aracılığıyla desteklendiği izlenmektedir.

Dolayısıyla Mardin dizilerinde bölgesel referansları bulunan kültürel temsiller iki ana başlık altında incelenmektedir. Bunlardan ilki kentsel mekânın dizilerde kullanımıdır. Bu bağlamda bir sınır şehri olarak Mardin’e dair temsiller ve kentsel panoramaların ürettiği anlamlar ve bunların artalanları ortaya konulmaktadır. İkinci başlıkta geleneksel hasletlerin diziler üzerinden günümüzdeki yansımaları ve buradan hareketle şekillenen kültürel üretim biçimleri incelenmektedir. Böylece Mardin’de geçmişten günümüze devralınmış geleneksel ve kültürel mirasın iş ve çalışma ilişkilerinden kamusal yaşamın örgütlenmesine, geleneksel kabullerden kültürlerarası etkileşime varacak ölçüde oluşan temsilleri odağa alınmaktadır.

4.2.1. Kentsel Mekânın Kullanım Pratikleri

Mardin dizilerinde yer bulan kentsel mekânların kullanımlarında, eski veya yeni şehir ya da kırsal alan veya kentsel alan fark etmeksizin genel ölçekte iki farklı eğilim görülmektedir. Bunlardan ilki Mardin’in bir sınır şehri olmasıdır. Dizilerde bu olgusal gerçekliğe yönelik temsiller yer yer sekanslar arası geçişte kullanılan

sahnelerdeki dikenli ve jiletli teller ile askerî bir nöbet kulübesinin olduğu görüntüler aracılığıyla yer yer de dizilerdeki hikâyelerin sınır fikriyle ilişkililmesiyle izlenilmektedir. Söz konusu ilişkilennmeler ya bir kaçış hikâyesi ya bir akraba ziyareti ya da kaçakçılık gibi yasadışı işler aracılığıyla ekrana yansımakta; bu da bölge insanının olgusal olarak bir sınırın tarafında olup bunu kanıksadığı hâlini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda *Aşktan Kaçılmaz*, *Bir Bulut Olsam* ve *Kara Duvak* dizilerinde sınırla ve sınırın öte yakasıyla ilgili temsillerin öne çıkması Baker'in (2011) imajlardaki "her nihai sınırın bir üst boyuta sıçrayabilmesi" (s. 32) olarak tarif ettiği durumda olduğu gibi anlatısal öğelerin ortaya konmasını serimlemektedir.

İlk örnek olarak *Aşktan Kaçılmaz* dizisinin hikâyesi doğrudan sınırla ilişkili şekilde başlamakta, dizinin ilk sahnesinde İskender Ağa'ya ait uyuşturucu yüklü bir tırın silahla tarandığı Halep'ten bir şekilde gelip hudut kapısından Türkiye'ye giriş yapması izlenilmektedir. Yine diğer bir dizi *Bir Bulut Olsam*'da sınır köylerindeki mayınlı araziler, dizideki karakterlerin temas hâlinde oldukları bir gerçeklik ve dışarıdan gelenler tarafından bir problem olarak kodlanıp üzerine çalışmalar yürütülen bir mekânsal öğe olarak görülmektedir. Sınırla olan ilişkisel deneyimlerden bir diğeri de sınırın öte tarafıyla ve o tarafta yaşayan insanlarla olan duygusal bağlar çerçevesinde şekillenmekte ve *Kara Duvak*'ta Mevlütoğlu Çiftliği'ne ara ara Dilşah Hanım'ın Halep'teki kuzeni olan Saadet'in geldiği, bazen de çiftlikten Halep'e ziyarete gidildiği görülmektedir. Hatta bu durumu Dilşah da "Her yıl bir kere biz gideriz, bir kere onlar gelir." diye açıklamakta ve Mardin'in Suriye kentleriyle olan komşuluğunun insanların sınırla olan ilişkilerine de yansıdığını ortaya koymaktadır. Nitekim dizide sınırın dikenli ve jiletli tellerine takılarak yaralanan çalışanı Merdan'ı kurtarıırken Haşim Ağa'nın "O teller çok canını yakar adamın, bilirim..." demesi söz konusu ilişkiselliği bir deneyime referansla ortaya koymaktadır. Sınırın hem kentsel mekân olarak Mardin özelinde hem de Mardinlilerin baktığı taraftan nasıl bir görünümünün olduğunu Çandar (2012) şöyle ifade etmektedir (s. 618):

Mardin'den Yukarı Mezopotamya düzlüklerine bakıldığında Suriye ile sınır anlaşılmaz. Suriye'nin neresi olduğu ancak karanlık basınca yakından göz kırparcasına geceyi süsleyen ışıklardan fark edilir. Tam karşıdaki Amude'dir. Biraz sağ çaprazda, alçak tepeliklerin hemen önünde Derbesiye. Aşağıya, ovaya inip sol yöne ilerlerseniz, 40-45 dakika sonra Nusaybin. Nusaybin'in içinden geçen demiryolunun öbür yanı, Suriye'nin en büyük Kürt şehri Kamışlı.

Mardin dizilerindeki kentsel mekân kullanımında sınır sahnelerinin kurgusal olarak teknik bir işlevinin bulunduğu da gözlenmekte; bu çerçevede sekanslar arası geçişte zamana ilişkin referans görüntülerinin sınırdaki görüntüler arasından veriliyor olması dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda *Kara Duvak* ve *Bir Bulut Olsam* dizilerinde gündelik olayların işlemedeki zamansallığa dair vurgular dikenli tellerin ve kulübelerin görüldüğü alanlardan günün farklı saatlerinde alınmış görüntüler aracılığıyla izlerkitleye aktarılmakta, böylelikle dizilerdeki temel anlatının bir “sınır anlatısı” olduğunun da altı çizilmektedir. Nitekim hem *Kara Duvak* hem de *Bir Bulut Olsam* dizilerinin jenerik görüntülerinde çok belirgin biçimde dikenli tel imajlarına yer verilmiş olması da bunu desteklemektedir.

Dizilerde kentsel mekân temsillerindeki ikinci eğilim kentlerin panoramik görüntülerinin yanı sıra tarihsel mekânlarının sıklıkla kullanımıdır. Bu çerçevede panoramik görüntülerinin dizilerin zamansal ve mekânsal akışlarına dair izlerkitleye bilgi veren ara sahnelerde yer bulması, Mardin dizilerinde de başvurulduğu gözlemlenen kurgusal bir tekniktir. Ancak bu doğrultuda diziler arasında sahneleri hem eski hem de yeni kent merkezinde çekilen *Jan* örneği diğerlerinden ayrışıklık göstermektedir. *Jan*’da söz konusu sahnelerin salt eski kent merkezlerinden alınmıyor olması, dizinin hikâyesinin de diğerlerinde olduğu gibi salt ağalık, feodal ilişkiler ve geleneksel uğraşların oluşturduğu türden bir tematik bağlamda şekillenmemesiyle ilgilidir. Zira diğer dizilerde tarihî kentsel mekânların kullanılması, söz konusu tematik bağlamların cisimleştirilmesi ihtiyacından doğmaktadır. Bu doğrultuda dizilerde ağalık, heybetli konaklar ve çiftliklerle; geleneksel iş ve uğraşlar ise hânlarla cisimleşerek görünür kılınmaktadır, ki bu durum da dizilerde kentsel mekân temsillerinde bilindik tarihî mekânlar üzerinde yoğunlaşılmasını, hatta bu mekânlara farklı işlevlerin tanınmasını beraberinde getirmektedir.

Bu bağlamda örneğin Midyat’ta bulunan Gelüşke Han, *Kadim Dostum* dizisinde tarihî işlevine uygun olarak karşılıklı dükkanların ve atölyelerin bulunduğu bir mekân olarak izlenirken; *Adını Kalbime Yazdım* dizisinde Pehlivan Aşireti üyelerinin masalarında silahlarıyla birlikte oturdukları bir malikâne olarak çerçevelenmektedir. Bir diğer örnek olarak *Jan* dizisinde Mardin Kasımiye

Medresesi'ne tarihsel misyonunun yeniden tanımlandığı izlenilmekte, bu doğrultuda bir imam olarak Mele Şükrü karakterinin —bugün yalnızca içerisinde bulunan küçük bir mescit haricinde ibadet için kullanılmayan— medresede ziyaretçilerini kabul ettiği görülmektedir. Dizilerde kentsel mekâna ilişkin temsillerde söz konusu tarihsel tutarsızlıkların yanı sıra mekânsal tutarsızlıklar da izlenmektedir. Bu bağlamda Mardin ve Midyat'ta bulunan eski kent merkezlerinin ve tarihî mekanların eklektik bir kullanımının tercih edildiği görülmektedir.

Bu çerçevede *Kadim Dostum* dizisinde hem Kadim hem de Dostum ailelerinin evleri Midyat'ta bulunmasına rağmen; evlerinden yürüyerek gittikleri bir başka ev Artuklu'da bulunan ve günümüzde Mardin Müzesi Sanat Galerisi olarak kullanılan bir mekân olarak izlenebilmektedir. Yine *Aştan Kaçılmaz* ve *Adını Kalbime Yazdım* dizilerinde belli sekanslar arasında Batman sınırları içerisinde yer alan Hasankeyf'teki tarihi köprüden alınan görüntülerle oluşturulan ara sahnelere yer verilmektedir. Dolayısıyla söz konusu eklektizmin çevre kentlere de sıçrayabildiği izlenmektedir. Bu bağlamda aynı zamansallık içerisinde mekânlar arası anlık geçişlerle hem Self'in (1984) ifade ettiği gibi “sahneler için karar kılınan zaman içinde teknik olanakların yardımıyla “beklenmedik ufukta belirmeler” yaratılarak metinler daha talep edilebilir kılınmakta (s. 63); hem de Mardin'in (Artuklu) ve Midyat'ın eski kent merkezlerine ilişkin yeni bir mekânsal inşa ve bir nevi soylulaştırma pratiği ortaya konmaktadır

Bu durum dizilerden hareketle anlatılarda, kentsel mekân olan Mardin'in bir “boş gösteren” olarak kavrandığını ortaya koymaktadır. Öyle ki Mardin'in tarihî mekânlarından biri olan Zinciriye Medresesi'nin çatısı, hem eski kent merkezine hem de Mezopotamya Ovası'na hâkim olup Mardin'e dair popüler bir kentsel panoramanın en belirgin olduğu yerlerden biri olmasından hareketle dizilerdeki karakterlerin sıklıkla bu çatıya gelerek zaman geçirdikleri, konuşmalarını burada yaptıkları görülmektedir. Benzer biçimde Şahin Tepesi, Ulu Cami, 1. Cadde, Şatana Konağı, İshak Şabo Konağı, Dara Antik Kenti gibi mekânların yanı sıra telkârî işleme, badem şekeri imal etme, leblebi kavurma gibi yöresel uğraşların ya da sokak aralarında eşeklerin dolaşması gibi olgusal hikâyelerin de dizilerde sıklıkla yer bulduğu izlenmektedir. Bu çerçevede söz konusu öğeler, “taş”, “eski”, “kadim”, “klasik”, “mekanik”, “geleneksel” gibi eğretilmeler aracılığıyla Mardin imgesini

şekillendiren pratiğin bir parçası olarak görülerek içinde yeni anlamlar oluşacak bağlamlar yaratmaktadır (Laclau ve Mouffe, 1992, s. 14).

Bir televizyon metni olarak diziler her ne kadar kurgusal bir gerçeklik yaratıyor olsa da yapının teknik bir ögesi olarak mekânın kullanımı bağlamında söz konusu mekâna dair hakikati de etkisi altına alarak epistemolojik bir gerileyişi ortaya çıkarmakta ve hakikatle ilgili fikirleri değiştirip kendi epistemolojik yükselişini yaratarak söylemin yapısını değiştirmektedir (Postman, 2018, s. 37, 41). Zira genelde televizyonun, özel olarak ise dizilerin ürettiği söylem yapısı, Laclau'nun (2012) boş gösterenin belirebilmesi için anlamlandırmaya dönük bir iradenin yokluğunu şart koştuğu durumdan (s. 96) faydalanan bir nitelik taşımaktadır. Böylece Mardin'in ve onun tarihî mekânlarının “gösterileni olmayan bir gösteren” (Laclau, 2012, s. 95) niteliği taşıdığı kabulünden hareketle dizilerde birtakım anlamlandırma pratiği üretimine yoğunlaşılarak simgeleyen neyi simgelediğine dönük keyfî ve uzlaşımdan uzak bir söylemsel gerçeklik üretilmektedir. Dolayısıyla Mardin'e dair ortaya konan anlatılardan süzülen; sokaklarında eşeklerin gezdiği, tüm yolun 1. Cadde'den ibaret olduğu, taştan başka yapı malzemesinin görülmediği, her Mardinlinin Mezopotamya Ovası'na erişebilir bir mekânda durduğu eğretilmeler “(...) kentin dolu göstergeler evreninde ortaya çıkmakta ve yalnızca [bu eğretilmelerin] varlıkları bile [Mardin'in olgusal gerçekliğinin] çözülüp erimesine yol açmaktadır” (Baudrillard, 2016, s. 141).

4.2.2. Geleneksel Hasletler ve Kültürel Üretim Biçimleri

Mardin dizilerinde yer bulan bölgesel referanslı temsillerin ikincisini mekanik dayanışma biçimlerinin de içkin olduğu ancak onu aşan geleneksel hasletler ve davranış örüntülerinin dizilerdeki temsilleri oluşturmaktadır. Sarı'nın (2007, s. 48) kültüre yönelik “kolektif anlam inşası” kavrayışından da hareketle Mardin dizilerinde karakterlerin geleneksel kültürel miraslarının belirlediği gündelik meşguliyetler içerisinde olduğu görülmektedir. Dolayısıyla dizilerde Mardin'e dair mekânsal temsillerin ya da geleneksel toplumsal dayanışma biçimlerinin yanı sıra gündelik yaşam pratiklerinin kültürel rabıtayla sunulduğu bir başka söylem düzeyinin varlığı göze çarpmaktadır. Bu çerçevede ilk temsiller dizgesini Mardin

dizilerindeki karakterlerin geçimlerini sağlayıp hayatlarını idame ettirdikleri meşgaleler ve/veya zanaatlar oluşturmaktadır, ki bu meşgalelere dair dizilerde yer alan öğeler, insanların hem bir kültürel aktarım sürecine dair —yani geçmişe yönelik— olan yaklaşımlarını hem de geleceklerine dair öngörülerini ortaya çıkarmaktadır.

İlk örnek olarak *Kadim Dostum* dizisinde Kadim ve Dostum ailelerinin büyükbabaları olan Bayram Kadim ve Recep Dostum, Mardin ile bütünleşmiş bir geleneksel zanaat olup tel formundaki gümüşü (veya altını) örme ya da kakma gibi işlemlerle takı gibi eşyaların yapılması olan telkârî işiyle ilgilenmesi dikkati çekmektedir. Anılan ailelerinin babaları olan Hamdi Kadim ile Refet Dostum ise yine Mardin’e özgü dağlı leblebi, badem şekeri gibi kuruyemiş ürünleri imal etmekte ve satmakta; bunun yanı sıra da Mezopotamya Ovası’na bakan bir kırsal alanda hazine aramaktadır. Ancak bulmayı ümit ettikleri hazineye ulaşmaları neticesindeki hayalleri de İstanbul gibi büyük şehirlerde leblebici şubeleri açmak olmaktadır. Bu çerçevede icra ettikleri geleneksel işlerinden elde ettikleri kazancın yeterli olmaması karşısında dahi geleneklerinden kopmamayı tercih ettikleri görülmektedir. İkinci bir örnek olarak *Jan* dizisindeki Gabriel karakteri de Mardin’e özgü baş kısmı insan, gövde kısmı yılan formunda olan efsanevi bir yaratık figürü olan şahmerandan hareketle ismini koyduğu “Şahe Maran” isimli dükkanında yine Mardin’in geleneksel zanaatlarından biri olan bakırcılıkla uğraşmaktadır. Dizilerde geleneksel uğraşlarla yürütülen esnafılık pratiği, dükkanını erken kapatan Gabriel’e “Daha güneş batmadı, nereye?” diye yöneltilen sorularda da görülebilmekte; buna göre söz konusu tecimsel işlerin yine geleneksel gösterenler aracılığıyla düzenlendiği izlenmektedir.

Mardin dizilerinde geleneksel anlamda bölgesel temsillerin ikinci dizgesini gündelik yaşam pratikleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda i. yeme – içme – mutfak kültürüne, ii. müzik ve eğlence kültürüne, iii. giyim – kuşam kültürüne ve iv. boş zaman pratiklerinde ortaya çıkan kültürlerarasılığa dair temsiller öne çıkmaktadır. Söz konusu temsillerde yer yer dizilerin birer “kültür – tanıtım metni” misyonu üstlendiği görülmekte ve bu doğrultuda bir söylemsel pratiğin meydana geldiğine tanıklık edilmektedir.

Bu çerçevede ilk öncül olan Mardin dizilerindeki yeme – içme – mutfak kültürüne bakıldığında kalabalık ailelerin büyük sofralarının zengin ve geleneksel içeriği öne çıkmaktadır. Söz konusu geleneksellik yer yer artık hanelerde kullanımdan kalkmış olan bakır kap – kacak – bardak gibi gereçlerin karikatürize kullanımlarında yer yer de mahalli yemeklerde görülmektedir. Bu bağlamda “bir gereç olarak oturuş ve yemek yenilen masa” anlamının yanı sıra birlikte yemek yeme ve bir arada olma pratiğindeki hâli imleyen “sofra” kavrayışının da söz konusu geleneksellik çerçevesinde önemsendiği izlenmektedir. Zira *Jan*’da Yuliana’ya moralsiz olduğu ve yemek masasına ailesiyle birlikte oturmadığı bir gün annesi Barbara “Yapma, sofraya küsme kızım.” derken, Yuliana’nın terk etmemesi gerektiğini düşündüğü şeyin yemek yeme eylemi değil, bir arada bulunma hâli olarak çerçevelendiği görülmektedir. Benzer bir durum *Kara Duvak*’ta Haşim’in “Akşam sofrasında aile beraber olamayacaksa; o aile, aile değildir.” demesinde de somutlaşmaktadır.

Yine yeme – içme – mutfak kültürü bağlamında özellikle toplumsal cinsiyet rollerinin işlerliğiyle kadınların söz konusu kültüre yatkınlık ekseninde bir benlik sunumu içerisinde oldukları görülmekte ve aileden kadınların özellikle misafirler için hazırlanan yiyecek ve içecekler üzerinden kültürel bir tazyike maruz kaldıkları görülmektedir. *Bir Bulut Olsam*’da Düriye Hanım’ın düğün için hazır olup dışarıdan satın alınabilecek bir tatlıyı tercih etmeyip, evdeki çalışanlarla birlikte baklava yapmasının ardındaki “Dışarıdan alalım da rezil mi olalım?” sorusu bunu gösteren bir örnek olarak görülmektedir.

Mardin dizilerinin genelinden farklı olarak türsel bağlamda bir komedi olan *Kadim Dostum* örneği, yukarıda anılan “kültür – tanıtım metni” olma işlevini en çok taşıyan dizi olarak dikkati çekmektedir. Bu çerçevede dizideki sekanslar arası sahnelerde Mardin’in panoramik görüntülerinin haricinde Ulu Cami, 1. Cadde gibi mekânlara yer verildiği gibi telkâri işleme, badem şekeri yapma, leblebi kavurma gibi uğraşlara dair görüntüler de yer bulmaktadır. Nitekim *Kadim Dostum* dizisinin ilk sahnesi de hâlihazırda çekilmekte olan bir Mardin dizisinin setine konuk olan ve dizilerin Mardin’i yanlış tanıttıklarını anlatan Ferzan ve Hikmet’in tepkileriyle başlamaktadır. Dolayısıyla dizinin daha ilk sahnesinde başlayan söz konusu tanıtım kaygısının yeme – içme – mutfak kültürüne dair görünür temsilleri de bulunmaktadır.

Dostum Ailesi'nin dedesi Recep'in yurtdışından gelecek misafirlerini ağırlamak için yapılan hazırlıklara dair şu sözleri söz konusu durumu özetleyen bir nitelik taşımaktadır:

Recep : Sen! Süheyla, Mardin'imizin meşhur, mahalli yemeklerini yapacaksın. Lebniye olsun, bir soğan kebab olsun, bir içli köfte olsun... Lakin içli köfteyi anan gibi yap! Bulguru makinada çekme ha, adam gibi yap şöyle... Sonra bi halta benzemiyor. (...) Hiç kimse hürmette, misafirperverlikte kusur etmeyecek... Beğenir beğenmez, kendi bilir; lâkin hiç kimse gidip Dostumlar bizi iyi ağırlayamadı diyemez! Anlaşıldı?

Böylelikle hem Mardin mutfağına dair sözsel olarak kısa bir sunum gerçekleştirilirken —ki benzer bir durum dizide misafirlere zafaran çayı, mırza kahvesi gibi ikramların tanıtılıp sunulmasında da görülmektedir— hem de yine kültürel bir davranışsal tavır olarak misafirperverliğe dair referanslara yer verilmektedir.

Mardin dizilerinde müzik ve eğlence kültürü bir diğer temsil dizgesidir. Bu çerçevede dizilerde çoğunlukla sekanslar arası sahnelerdeki bölgesel görüntülere, ara ara da senaryoda heyecanın arttığı sekanslara geleneksel ve bölgesel dokular taşıyan enstrümantal müziklerin eşlik ettiği görülmektedir. Söz konusu müziklerde erbane ve tef gibi bölgesel kökenleri olan perküsyon enstrümanlarının yanı sıra zılgıt gibi yine bölgesel referanslı performatif seslerin yer aldığına da tanıklık edilmektedir. Ayrıca sıra geceleri ve konaklarda verilen davetler gibi organizasyonlar aracılığıyla da hem bölgesel hem de ulusal halk müziği örneklerinin yer bulduğu hem de reyhan bitkisinin rüzgarda salınmasının feyz verdiği yöresel bir dans türü olan Reyhanî'nin ve yöresel halayların oynandığı görülmektedir. Dizilerde bölgesel referansların karikatürize kullanımlarının müzik ve eğlence kültürüne dair temsiller ekseninde de yer bulduğuyla *Kara Duvak* dizisinde sınırın öte tarafına geçen Süreyya'nın karşılaştığı bir adamın, yöresel kıyafetleriyle oryantal müzik dinleyerek ve dans ederek arabasının içinde seyretmesi örneğinde karşılaşılmaktadır.

Dizilerdeki eğlence kültürüne dair temsillerde düğünler önemli birer seremonik gösterge niteliği taşımaktadır. Zira her bölgenin eğlence kültürü ve gelenekleri çerçevesinde şekillenen bu seremonik buluşmalar, söz konusu bölgeye dair kültürel

kabullerin dolaşıma sokulduğu ve yeniden üretildiği türden bir anlam içermektedir. Bu çerçevede Mardin dizilerinde de buna yönelik bir temsil uğraşının işler olduğu görülmektedir. Örneğin *Bir Bulut Olsam*'da gelin olan Asiye'nin konvoyu Asiye bir eşeğin üzerinde, diğer insanların ise yanında yürüyerek katıldığı bir şekilde resmedilmektedir. Ancak kendi evinden eşekle çıkan Asiye'nin konvoyunun, eşi Mustafa'nın evine arabalarla vardığı izlenmektedir. Bu da geleneksel kültürün modern teknik olanaklarla eklemlendiği bir görünümü ortaya koymaktadır. Yine dizinin ilerleyen epizotlarında Narin ile Serdar'ın evlenme kararı almasının ardından Serdar'ın —her ne kadar bir haricî olsa da— çevresinden gelen baskılarla gelinin evine gönderilmesi için bohça hazırladığı görülmekte, dolayısıyla bölgesel kültürel kodların yereldekilerin olduğu kadar o yerele dışarıdan gelen haricîlerin üzerinde de önemli bir tazyik işlevi gördüğü ortaya konulmaktadır.

Mardin dizilerinde eğlence kültürüne dair temsillerin bir ayağını da “şenlik” ve “davet” olarak adlandırılan, çoğunlukla evlerde gerçekleşen toplantılar ve buluşmalar oluşturmaktadır. Bu bağlamda Mardin'de “geleneksel eğlence anlayışının modern zamanla ve turistik eğlence anlayışıyla birlikte dönüşmeye başladığını [gösteren ...] ancak bütün değişimlere rağmen yaşatılmaya çalışılan geleneklerin bir bileşkesi” (Uygur, 2014, s. 87) olarak “Leyli Geceleri” önemli bir eğlenme ortamı niteliği taşımaktadır. *Kara Duvak* dizisinde Mevlütoğlu Konağı'nda gerçekleşen ve dışarıdan kadın bir soliste eşlik eden saz ekibinin gelip aile üyelerini ve davetlileri eğlendirdiği bir buluşmanın —karakterlerin hiçbirisi bu toplantıya davet lafzı dışında bir adlandırma yapmasa da— esasında Mardin'in geleneksel eğlencesi olan “Leyli Gecesi” formatına oldukça yakın biçimde işlediği görülmektedir.

Dizilerin genelinde söz konusu buluşmalar, nüfuzlu kimseler tarafından belirli birtakım gelişmeleri kutlamak için gerçekleştirilmektedir. Örneğin *Adını Kalbime Yazdım* dizisinde Pehlivanlar tarafından gündüz vaktinde gerçekleştirilen ve “şenlik kurma” olarak adlandırılan bir toplantı, Halil Pehlivan'ın “ağalığını hayırlamak” için düzenlenmektedir. *Jan*'da Ferat için babası Halit, “Avukatsın. Kadrin kıymetin var. Herkesi davet ettim. Amiri gelecek, hakimi gelecek, savcısı gelecek...” diyerek bir davet gerçekleştirmektedir. Yine *Jan* dizisinde Şemse, kızı Saime'nin iyileşmesi hâlinde bir davet vereceğini ve tüm Mardinlileri çağıracağını ifade etmektedir.

Dizilerde temsil edilen bir diğerkültürel öge, giyim – kuşam pratiklerinde ortaya çıkmaktadır. Söz konusu pratikler dizilerde, birtakım sınıfsal referansları olan sembollerle yüklü yöresel kıyafet ve aksesuarlar üzerinden takip edilebilir bir nitelik taşımaktadır. Bu doğrultuda *Kara Duvak* örneğinde evde çalışan kadınlar ile hanenin sahibi olanlar arasında taktıkları başörtülerinin desenlerinden baş bağlama stillerine, giydikleri kıyafetlerden kullandıkları takılarına varan farklılıklar bulunmaktadır. Erkekler özelinde de benzer bir işleyiş sürmekte, marabalar çoğunluğu kırmızı – siyah veya kırmızı – beyaz şekilde iki renkli, ağalar ise siyah veya beyaz olacak şekilde tek renkli poşular takmaktadır. Kadınların hepsi yöresel kıyafetler giymesine ve farklılığın bu kıyafetlerin gösterişlerinden kaynaklanmasına karşı, erkeklerde yalnızca bazı marabaların yöresel kıyafetler giyindikleri görülmektedir. Ancak hibrit nitelikli söz konusu giyim – kuşam pratikleri arasında bazı karikatürize örnekler de yer almaktadır. Bu çerçevede geleneksel tek aksesuarı sırtına aldığı tek renkli poşu olan Kenan, elinde sürekli gümüş işlemeli bir gemle görülmekte; Berfin ise *Ataerki ve Kadınlar* bölümünde tartışıldığı üzere maskülen giyim – kuşam pratiğine sahip bir karakter olarak evine gelip kendisine fal bakan ve kimi tavsiyelerde bulunan alt sınıftan kişilere hizmetlerinin karşılığı olarak cebinden çıkardığı bir keseden altın vermektedir.

Bu bağlamda *Adını Kalbime Yazdım* dizisinde konakta yaşayan —çalışan ya da çalışmayan— tüm kadınlar yöresel kıyafetler giymekteyken, diğerkadınların giymediği görülmekte, hatta kadınların giydiği kıyafetlere dair bir kontrol mekanizmasının işler olduğuna tanıklık edilmektedir. Bu çerçevede örneğin konağın ağası Halil, kız kardeşi Dicle'nin giydiği kıyafetin omzu açık olduğu için annesine “Bunu verelim, elimden kaza çıkacak!” diye tepki vermekte; bunun üzerine annesi Fidan'ın “Özeniyor, merak etme dışarı salmıyorum...” demesi ise feodal – geleneksel ilişkilerin kadınların kıyafetlerine sirayet eden boyutunu ortaya koymaktadır. Zira kıyafetlerde cisimleşen simgeselliğin kaybolmaması adına “özenildiği savunulan bir hanenin dışı” ötekisi yaratılmakta, böylece hane dışından gelecek tehditlerin kıyafetlerden hareketle söz konusu feodal – geleneksel ilişkileri hedef aldığı ve onu tahrif edilebileceği savunulmaktadır. Öyle ki özenilen şey, ancak özenen kişinin “Bunu verelim!” denilerek haneden, dolayısıyla söz konusu dizgeden çıkarılmasıyla ortadan kaldırılacak ve bir tehdit olmaktan çıkacaktır. Bu örneğe ters bir işleyiş olarak da herhangi bir ağalık ilişkisinin ve feodal referansın bulunmadığı *Kadim*

Dostum dizisinde hiçbir kadının ya da erkeğin yöresel kıyafet giymediği görülmektedir.

Mardin dizilerinde incelenen son bölgesel referanslı temsil dizgesi olarak boş zaman pratiklerindeki kültürel üretim biçimlerine bakılacak olunduğunda kurumsal olmayan, başka bir deyişle herhangi bir politik ve ekonomik rejimin kategorize etmediği gündelik yaşam pratikleri ve iletişim tarzları öne çıkan çözümleme birimleri olmaktadır. Bu çerçevede sokakta yıkanan halılar, damda uyuyan insanlar, yine damlarda beslenen güvercinler, genellikle Mardin'in turistik bir "tanıtım metni"ymiş gibi temsiller içeren *Kadim Dostum* dizisinde görülmektedir. Benzer biçimde *Aşkdan Kaçılmaz*'da bir haricî olarak Mardin'e gelen Yasemin ile bir başka haricî olan ve ev arkadaşlığı yaptığı Derya arasında kente dair geçen şu diyalogda da benzer bir temsil biçiminin haricîlik deneyiminden hareketle sunulduğu kaydedilmektedir:

Yasemin	: Ne kadar güzel bir yer burası Derya! Zamanda kaybolmuş gibiyim. Hangi çağda yaşadığını unutuyor bir an için insan...
Derya	: Çok özel bir yerdir Mardin... Geleneksel dokusunu korumuş nadir şehirlerden biri... Ama öyle İstanbul'da aradığın her şeyi bulamazsın buralarda. Buraların içtenliğini ve sıcaklığını da İstanbul'da bulamazsın...

Mardin ile İstanbul'a dair yapılan bu mukayesede "içtenlik" karşısına "fırsat" konulması esasında örtük bir ideolojik söylem üretmektedir. Zira içtenlik duygusal referansları yoğun olan bir tanımlı, fırsat ise çoğunlukla maddî gösterenler aracılığıyla erişilen bir durumu ifade etmektedir. Bu doğrultuda diyalogda içtenlik, bir yetinme hâlini ve aza kanaat etmeyi; fırsat ise sınırsızlığı ve serbestiyi imlemektedir. Dolayısıyla İstanbul gibi bir kentin sınırsız endüstriyel ilişkisi sayesinde sunduğu şey bir fırsatlar silsilesiyken; Mardin, bunun tam tersini, bir sınırlılığın sunmaktadır. Söz konusu sınırlılık da mekanik dayanışmacı toplumsal formasyonların sahip olduğu duygusallıkların birinden, içtenlikten karakterize olmaktadır. Böylece oluşan denklem organik dayanışmacı bir kent olarak İstanbul'un kapitalist —ancak içtenlikten yoksun— niteliğini ortaya koyarken; Mardin'in —fırsatların sunacağı her şeyden yoksunluğu karşısında— mekanik, feodal ve geleneksel toplumsal ilişkilerinin altını çizmektedir. Ancak içtenliğin söz konusu işlevsel kullanımının "sıcaklık" ve "ilgi" gibi gösterenleri, esasında mekâna dair her

zaman var olmayan bir iletişim akışındaki zorunlu bir benlik yaratımını ortaya koymaktadır (Baudrillard, 2013, s. 205).

Bu çerçevede Mardin'in savunulduğu gibi "içtenliği"ni besleyen temsillerden biri insanların gündelik yaşamlarındaki iletişimlerinde tezahür eden kültürlerarasılık düzleminde gerçekleşmektedir. Söz konusu düzlem, açığa çıkardığı iletişimsellik bağlamından ötürü sosyal bilim alanyazınında "farklı kültürlere mensup olan insanların arasındaki etkileşimlerin ve anlam aktarımlarının, yabancının [haricî] algılanmasının ve tüm bunların açıklanıp kültür temelli farklılıkların gözetilmesinin öneminden hareketle bir bilimsel alan niteliği taşımaktadır" (Kartarı'dan aktaran Sarı, 2007, s. 87). Mardin de Türklük, Araplık, Kürtlük, Süryanilik, Ermenilik, Yezidilik, Müslümanlık, Hristiyanlık temelindeki aidiyetlerden hareketle çok milletli, çok etnisiteli, çok dinli, çok kültürlü ölçüde fiilî bir birlikte yaşama kültürünün olduğu bir kent niteliği taşıdığından kültürlerarası etkileşimin ve aktarımın izinin sürülebildiği bir toplumsal formasyonu barındırmaktadır. Dolayısıyla tam olarak bu formasyon üzerine bina edilen dizilerde de söz konusu kültürlerarasılığın kesişimsel temsillerine rastlanılmaktadır.

Dilsel göstergelerin önemli bir kültürel temsil imkânını ortaya koyması çerçevesinde *Kara Duvak* ve *Kadim Dostum* dizilerinin jeneriklerinde yapım süreçlerinde Mardin'de konuşulan diyalektler için karakterlere yönelik danışmanlarla çalışıldığı görülmektedir. Ancak yayın dili Kürtçe olan *Jan* dizisi haricinde Türkçe, diğer dizilerde de Türkçenin yanı sıra çok kısıtlı da olsa Kürtçe ve Arapça birtakım diyalogların yer aldığı, bunların ise daha çok Türkçe —veya Kürtçe— gerçekleşen bir diyalogda verilen anlık tepkiler aracılığıyla açığa çıkan farklı sözsel kesişimler yarattığı görülmektedir. Bu doğrultuda kesişimselliğin inşa ettiği melezlik hâlinin bir çıktısı olarak var olan kabuller ve örüntüler, farklılıklar arz eden ve deneyimlenmemiş birtakım pratiklerle karşılaşarak yeni formlar üzerinden yeniden üretilme biçimlerini doğurmaktadır (Pieterse, 1995, s. 49).

Dizilerdeki çeşitli gösterenler aracılığıyla üretilen kültürlerarası temsillerin bir diğer biçimi de *Bir Bulut Olsam*'da bir kahvehanede çalan Kürtçe müzik ya da *Kara Duvak*'ta Haşim Ağa'nın okuduğu Arapça kitaplar gibi tüketilen endüstriyel kültür metaları üzerinden kısmî ancak dil ile simgesel düşüncenin diyalektik ilişkisinden

hareketle dilsel her göstergede simgesel kültürün boy gösterdiğini (Barnard, 2016, s. 103, 108) hatırlatan bir ölçekte görülebilmektedir. Bu durum birtakım bölgesel sembollerin kullanımında da benzer bir eğilim taşımakta diyaloglarda ve sekans karelerinde iç içe geçmiş gösterenler aracılığıyla kültürlerarasılığa dair tanıtıcı bir sunum gerçekleşmektedir. Bu bağlamda *Adını Kalbime Yazdım*’da Dicle için Süryani usta Agop’a takı seti yaptırılmasının hemen ardından gelen sahnede Dicle’nin Şeyh Eles türbesine gelip dua ettiği görülmektedir. Yine kente yakın Sultan Şeyhmus türbesinden hareketle Mardin’de sıklıkla rastlanan bir isim olan Şeyhmus/Şehmus/Şehmuz isimli bir karakterin Süryani bir kadın ile Kürt bir adamın aşkının anlatıldığı *Jan* dizisinde de yer alması rastlantısal olarak değerlendirilmemesi gereken bir durum arz etmektedir. Benzer şekilde *Kadim Dostum* dizisinin jeneriğindeki yazı fontlarının —dizinin yukarıda anıldığı gibi bir tanıtım anlatısı olduğu niteliğinden hareketle tıpkı *Kara Duvak* ve *Bir Bulut Olsam* dizilerinin jenerik görüntülerinde dikenli tel imajlarına yer verildiği gibi— Aramice yazı şekline benzetilerek hazırlandığı görülmektedir.

Dizilerdeki sembolik gösterenlerin iç içeliğine dair diğer temsillerde de kilise çan kulelerin yer yer ara sahnelerde görünmesi ya da fonda çerçeveye alınması, şahmeran figürünün ve Yezidilerin inancında kutsal kabul edilen Melek Tavus’un bir sureti olarak görülen tavus kuşu figürünün işlendiği bakırların ve camaltı tabloların kapalı mekânların çoğunda yer alması, herhangi bir kuyum ve mücevherat işi olduğunda Süryani ustalara başvurulması gibi örnekler bulunmaktadır. Dolayısıyla söz konusu tüm sembolik temsillerin dizilerde herkes tarafından kabul edilen ve/veya sahiplenilen bir durumunun olması; bu iç içe olma hâlinin de esasında iç içe geçmiş bir kültürel kimlik inşasının ortaya çıktığını göstermektedir. Bu bağlamda Çağlar’ın (2000) “tireli kimlikler” (*hyphenated identities*) şeklinde formüle ettiği; ancak daha çok diasporik kültürel eklemlenmelerden ortaya çıktığını savunduğu kimliksel tanımı (2000, s. 130) yerel ölçekte Mardin dizilerindeki temsiller aracılığıyla Mardinlilik üstkimliğiyle bağlantılı olarak ortaya çıkmakta; ancak söz konusu bu tireli/eklektik kimlikler, yeni bir bütünlükten çok “özel etkileşimsel durumlara özgü çoğul bir süreç” olarak tasarlanmaktadır (Bourse ve Yücel, 2017, s. 142). Nitekim Özcoşar da (2017) Mardinlilik kimliğinin günümüzdeki teşkilinde artalandaki kimlikler üzerinden yaşanan çatışmaların, görünürdeki çokkültürlülük söylemiyle mistifiye edildiğini savunmaktadır (s. 20). Bu çerçevede çokkültürlülüğün daha çok söz konusu

üstkimliği oluşturan bileşenlerin dışındakiler, yani haricîler tarafından kayda değer bir kültürel ve turistik nitelik olarak tanındığı öne çıkmaktadır.

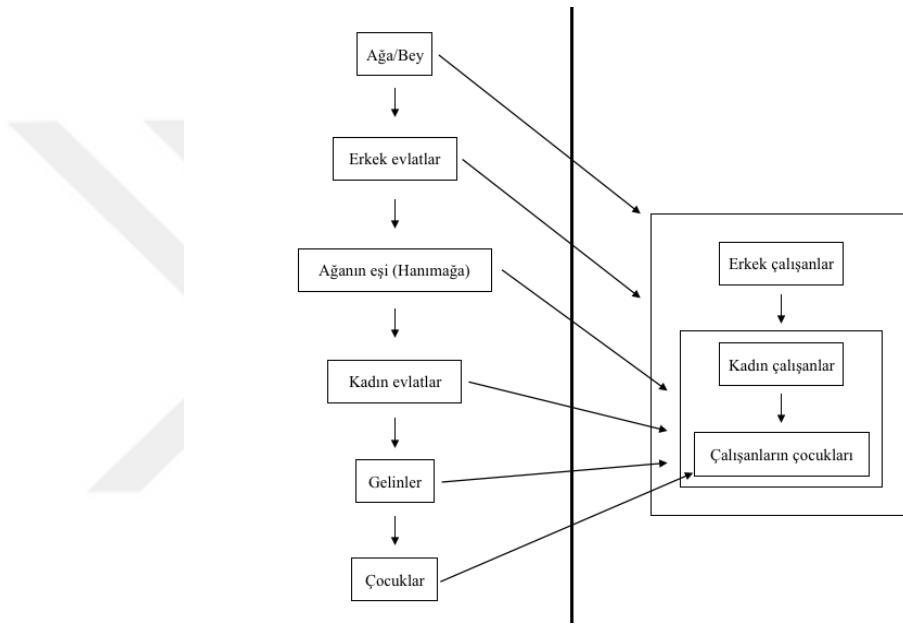
4.3. Mekanik Dayanışmacı Görünümler

Yapımcılık – dizi sektörünün odağını taşraya ve taşra anlatılarına taşımasında şüphesiz taşırayı karakterize eden toplumsal, ekonomik ve kültürel nitelikler önemli birer etken olmaktadır. Mardin dizilerinde söz konusu niteliklerin cisimleştiği temsil biçimi de feodal tandanslı ekonomik ve toplumsal ilişkilerin belirlenimindeki gündelik yaşam pratikleri olarak görülmektedir. Bu da Durkheim’ın kapitalizm öncesi, zorlayıcı türden bir hukuku bulunan ve toplumsal eylemlerin büyük toplumsal çıkarlara karşıtlık göstermediği ortak yaşam koşulları olan “mekanik ya da benzerlik dayanışması” kabulüne karşılık gelen türde bir düzeni ifade etmektedir (2006, s. 99, 101). Buna göre söz konusu dayanışma biçiminin işler olduğu toplumlarda cemaatvari (*gemeinschaft*) bir toplumsal ilişkiler bütünü hâkim olmakta; aklın yerine duyguların, toplumsal çıkarların yerine şahsi hissiyatın, kentsel ritmin yerine kırsal dengenin, sanayi üretiminin yerine tarımsal meşguliyetin tercih edildiği bir ilişki tipi doğmaktadır (Tönnies, 2005).

Mardin, cemaatvari toplumsal işleyişin karşılıklarından biri olan “aşiret dokusu tarafından bir ağ gibi sarılmış”, ancak kentleşmenin artması ve göçlerin bölgesel ölçekteki dinamik etkisinden dolayı bu dokunun siyasî ve hukukî olarak geçmişteki etkisinin yitirildiği bir kenttir (Aydın ve diğerleri, 2019, s. 680). Fakat endüstriyel kültür metalarının kültürel kodlara ve toplumsal yaşam örüntülerine dair yer yer nostaljinin peşinde olan ve dönemselleştirerek aktardığı, yer yer ise nostaljik olanı bugüne taşıdığı televizyon dizileri “içine her çeşit dolgu yapılan katı bir format” (Kozanoğlu, 2001, s. 114) niteliği taşıdığından Mardin dizileri özelinde de söz konusu nostaljik öge ağalık ve soyluluk eksenlerinde şekillenen mekanik dayanışmacı ilişkiler olmaktadır.

Bu doğrultuda dizilerde ağa ve/veya bey, onların varisi olarak erkek evlatlar, ağanın eşi hanım ağa, kadın evlatları, gelinleri ve torunları söz konusu ilişkilerin bir tarafında; onların emrinde çalışmakta olan marabalar ve/veya işçiler ve işçilerin

çocukları ise diğer tarafında yer almaktadır. Böylece dizilerdeki kişilerarası, sınıflar arası, aileler arası tüm diyalog biçimleri söz konusu dikotomik ayrımın belirleniminde ortaya çıkmaktadır. Dizilerde mekâna dair kültürel temsillerin insanların yaşadıkları haneleri büyük konaklar biçiminde çerçevelemesi, söz konusu büyük konakların ise hem içinde yaşayan bu kalabalık aileleri hem de onların emrinde çalışanları, farklı ilişki türleri dolayımında olsa da aynı uzam içinde buluşturmakta; bu durum dizilerin aşağıda serimlendiği üzere anlatsal öğelerinde de izdüşüm bulan bir pratiği ortaya çıkarmaktadır.



Şekil 2: Mardin Dizilerinde Hane İçi İlişkiler Şeması

Dizilerde ağaların temsil ettiği otorite, hem hane içinde hem de Mardin genelinde kendi aşiretine bağlı olan aileler tarafından tanınmakta ve sürdürülmektedir. Bu çerçevede söz konusu otoritenin dizilerde ağaların aşiretine bağlı erkekler tarafından sürekli elinin öpülmesi ya da emrinde çalışan kadınların karşısında diz çökmesi gibi sembolik ve karikatürize görünümünün yanı sıra yasal olmayan ilişkiler ağına dâhil olan ve baskıcı nitelikler arz eden örnekleri de işlenmektedir. Bu bağlamda dizilerde ağalık ilişkilerinin herhangi bir resmî ya da geleneksel kurum veya kural tarafından denetlenemez bir şekilde işlediği çerçevelenmektedir. Örneklem içerisinde komedi dizisi olup ağalık ilişkilerini içermeyen türde geleneksel kültüre dair temsiller sunan *Kadim Dostum* dışındaki tüm

dizilerde söz konusu geleneksel iktidar biçiminin farklı görünümünün izlerkitleye sunulduğu kaydedilmektedir.

Bu çerçevede *Kara Duvak* dizisinde Haşim Mevlütoğlu karakteri örneğinden hareketle bir ağanın üzerinde herhangi bir siyasal otorite yokmuş gibi işleyen bir toplumsal düzenin yürütücüsü olduğu izlenmektedir. Dolayısıyla ağa, bir taraftan aşiretine bağlı köylerdeki huzuru ve barış ortamını sürdürebilmek adına tek yetkili ve yetkin kişi olarak görülmekte; bir taraftan da kendisine ait bir çiftlik üzerinden cisimleşen ağalık düzenine ilişkin “Bu çiftliğe benim isteğimle girilir, benim isteğimle de çıkılır.” tepkisinden görüleceği üzere feodal ve köleci bir üretim sistemi temsili sunmaktadır.

Dizilerde her ne kadar ağalık, toprak ve tarımsal üretimle ilişkilendirilse ve her birinde bu bağlamda benzer bir anlatı söz konusu olsa da, bu işlerin dışında zamanın ruhuna uygun birtakım iş alanlarında da ağaların başında oldukları şirketler aracılığıyla varlık gösterdikleri görülmektedir. Bu çerçevede örneğin Mevlütoğlu Çiftliği’nin ağası Haşim Bey ile onun bir arkadaşı olan Tayyar Ağa, aynı zamanda altyapı işleri yapan ve inşaatçılıkla uğraşan kimseler olarak da piyasada yer almakta ve bu işlerde özellikle kamu ihaleleri almak için çaba göstermektedir. Böylece yukarıda anılan ve ağaların kendi hükümlerinin sürdüğü “otoritesiz” işleyişin imkânlarının kısıtlılıkları da izlenmektedir. Zira ağalar, ekonomik varlıklarını sürdürebilmelerinin kendi ifadeleriyle “devletle iş yapma”nın sağladığı toplumsal ve siyasal meşruiyetle söz konusu olabildiğini savunmaktadır.

Mekanik dayanışmacı ilişkilerin Mardin dizilerinde dayandığı temeller arasında yer alan tarımsal üretim ve daha ötesinde toprağa bağlılık, bilfiil ekilen tarlalar ve orada çalışan işçiler aracılığıyla değil; bizzat toprakların paylaşılabilmesi ve bundan doğan çatışmaların ortaya çıkardığı kan davaları üzerinden de anlatılara eklenmektedir. Böylece *Adını Kalbime Yazdım* örneğinde görüldüğü gibi büyük anlaşmalar ve barışlar ancak “kanlı toprakların” paylaşılması ve hatta ele geçirilmesine bağlı olarak mümkün olabilmektedir. Bu durum da örneğin *Adını Kalbime Yazdım* dizisinde Pehlivanlar ile Bozbeyler arasındaki kan davasının süreceği için ant veren Mecbure Hanım’ın avcunu çakıyla kesip kanını Bozbeyler Konağı’nın duvarlarına sürmesinde ya da Kureyşa Hanım’ın kan davasının sürmesini

isteyen oğlu Kadir Bozbey'i durdurmak için "Hasımlığın acısını bilmezsin ki, hısımlığın kıymetini bilesin." sözlerinde olduğu gibi karikatürize ifadelerle desteklenmektedir.

Dizilerde mekanik toplumsal dayanışma biçimlerinin temsillerinin günümüz için giderek arkaik bir öze sahip olan feodaliteyle ilişkilendirilmesinin gösterenleri, kullanılan teknik araçlar veya boş zaman etkinlikleri arasından seçilmekte; böylece söz konusu temsillerin zamansızlığı ve/veya yok-zamanlığı da ortaya konulmaktadır. Dolayısıyla örneğin at binmek, çoğunlukla erkekler için boş zamanlarda gerçekleştirilen bir eğlence biçimi olduğu gibi sahip olunan lüks otomobillerin yanı sıra kullanılan bir ulaşım aracı olarak da tercih edilebilmektedir. Ancak bunun *Adını Kalbime Yazdım*'da kan davası yüzünden sürgün edildiği İstanbul'daki yaşantısında tenisle uğraşan Ömer Bozbey'in Mardin'e dönünce hiçbir alternatifinin kalmaması üzerine gerçekleştirdiği bir eylem olması, dizilerin yapımında mekâna ve kültüre dair gerçekleştirilen eklektik değerlendirmelerin bir görünümü olduğu da kaydedilmektedir.

Mardin dizilerinde feodal toplumsal ilişkilerin doğurduğu ağa – maraba dikotomisini aşan ekonomik, toplumsal ve siyasal iktidar biçimlerinden bir diğeriyle de ağaların hem tarımsal hem de ticari faaliyetlerinin yanı sıra üstlendikleri bürokratik görevler üzerinden karşılaşmaktadır. Aydın ve diğerleri (2019) bu durumu Mardin bölgesinin dünya ekonomisine açık yapısı karşısında aşiret reislerinin birer sanayici, tüccar ya da gelişen konjonktürden hareketle siyasetçi olarak topraktan kopması olarak yorumlamaktadır (s. 680). Benzer biçimde Özcoşar'ın (2009) "merkezîleşme" parantezine aldığı söz konusu kopuş sürecinde, yerel ölçekte bir gücü ifade eden aşiret ve eşrafın etkisinin zayıflatılmasının doğrudan merkezî hükümetin etkinliğinin ortaya konulması adına gerçekleştirilmiş hamleler olduğu da izlenilmektedir (s. 55). Dolayısıyla gerçekleşen kültürel açılımların "modernizm içinde gelenek" ile "gelenek içinde modernizm" dikotomisini bellek, mekân ve geçmiş üçgeninde doğurduğu düzlemde (Kahraman, 1999, s. 149), yeniden güç kazanabilmenin yollarından birinin bürokratik görevler olarak merkez tarafından "kayıtlı tanınır" olmak olduğu görülmektedir.

Nitekim *Bir Bulut Olsam* dizisindeki Aslan Bulut karakteri bu doğrultuda Mardin’e bağlı kurgusal bir sınır kasabası olan Güzelyurt’ta belediye başkanlığı yapmaktadır. Ancak Aslan Bulut, aynı zamanda geleneksel iktidarını sürdürdüğü bir ağalık görevini de üstlenmektedir. Bunun bir göstereni olarak kendisine “reis ağa/bey” olarak hitap edilmektedir. Aslan Bulut karakterinin söz konusu durumu geleneksel iktidar ile bürokratik iktidarın eklemlendiği bir görünümü ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda dizilerin genelinde “devlet” lafzıyla anılan her türlü bürokratik ve kamusal kurum ve kuralın yer yer yokmuş gibi işleyen, yer yer de bizzat işbirliği hâlinde olunan durumu; *Bir Bulut Olsam*’da söz konusu eklemlenmeyle kendinden menkul ve özgül bir görünüm almaktadır. Bu çerçevede söz konusu görünümün; kentin sorunlarına duyarsız ve keyfî yönetimin yanı sıra, nüfuzunu kullanarak emrindeki insanlar eliyle akaryakıt kaçakçılığı gibi işler yürütmek ve bilinçli şekilde birini öldürmeye teşebbüs etmekten gözaltına alınan evladını nezaretten çıkarmak gibi ailesi için kamu kurumlarını iltimasa zorlayan bir pratiği de bulunmaktadır.

Dizilerde Aslan Bulut örneğinde olduğunun dışında herhangi bir bürokratik ilişkiler ağına dayanmaksızın salt geleneksel ve bölgesel iktidar gücünden hareketle mafyöz ve yasadışı işler yürüterek uyuşturucu ve silah ticareti yapan kimseler ve bunların içerisinde oldukları ilişki biçimleri de temsil edilmektedir. Bu ekseninde *Aştan Kaçılmaz* örneğinde görüldüğü üzere İskender Ağa, başında olduğu aşiret aracılığıyla uluslararası düzeyde uyuşturucu ve silah ticareti yapan bir şebekeyi işletmektedir. Söz konusu şebeke, *Zıtlıklar*, *Çatışmalar* ve *Dışarıdan Gelenler – Haricîler* bölümünde daha detaylı tartışıldığı üzere Suriye gibi sınır komşusu olunan ülkelerde sürmekte olan iç savaş ve çatışmaların tarafı olan kimselere sağladığı desteklerin yanı sıra terör örgütleriyle de işbirliği içerisinde izlenmektedir. İskender Ağa’nın bunların yanı sıra geleneksel iktidarını kullanarak kendisine karşı mücadele veren kamu güçlerine karşı “içeriden” haber alan iletişim ağı, devletin kurumlarını atlabilecek güçte bir organizasyon donanımı içinde olduğunu ortaya koymakla birlikte bölge insanına dair de “devlet”in karşısında yerel ve geleneksel iktidarın yanında duran, dolayısıyla düzensizlikten yana tercihleri bulunan ve bundan ötürü güvenilmez şeklinde temsiller sunmaktadır. Bu ekseninde İskender Ağa, polis kayıtlarında sabit olduğu üzere kendisinin üstünde herhangi bir otoriteyi tanımayan,

girdiği ihalelerde yolsuzluğa başvuran, arsa – arazi sirkülasyonu yapan, rüşvet veren ve irtikap yapan bir azılı olarak izlenmektedir.

Emrinde çalışan insanlara ücretlerini haftalık veren İskender Ağa, içerisinde bulunduğu feodal toplumsal ilişkilerin zamansızlığı karşısında *Aşktan Kaçılmaz* dizisinin televizyon ekranına yansıdığı zamanın ruhuna paralel olacak şekilde baskı ve tahakkümle mekânsal çitleme de yapmaktadır. Bu doğrultuda neoliberal piyasa koşullarının sınırlayıcılığın çevre hakkına dönük bir görünümü olan çitleme, “tayyare meydanı yolundaki son dört dönüm parseli” vermesi için zorlanan demirci ustası Niyaz’ı zorlamak, dövmek ve ölümle tehdit etmek üzerinden gerçekleştirilmektedir. Böylece söz konusu mekânın belli bir sınıfın (ki bu örnekte hibrit bir nitelik gösteren kapitalist ve feodal sınıfın), bir diğerinin kullanımına kapatmak için ele geçirip yeniden düzenlemesi sağlanmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla Smith’in (2006) vurguladığı “alt sınıfların kentin önemli bölgelerinden tamamen dışlanması süreci” (s. 20), kültürün kapitalizmin ve feodalizmin arasındaki belli unsurların yalıtılması, belli unsurların da içsel ilişkiler kurulup ideolojik prensiplere göre karakterize edilmesi eliyle hayata geçirilmektedir (Geertz, 2010, s. 32).

Çitlemenin bir diğer örneği de *Jan* dizisinde görüldüğü üzere 1990’larda yaşanan köylerin tahliyesi olaylarının olgusal gerçekliğine dayanarak geliştirilen senaryoda, gayrimüslim bir ailenin önce yaşadıkları köyden, yıllar sonra ise şehirdeki ev ve işyerlerinden zorla çıkmaları için maruz kaldıkları baskılar aracılığıyla izlenmektedir. Mafyöz ilişkilerini kullanarak Halit Demir karakterinin başını çektiği söz konusu baskıların gerekçesinin ele geçirilecek taşınmazların yıkılıp, yerlerine otel ve benzeri türde tecimsel çıkar sağlayacak yapılar inşa edilecek olması; anlatıda yer bulan bu güç mücadelesinin aynı zamanda mekânsal bir soylulaştırmaya dair ısrar ve direncin çatıştığı bir düzlemine ortaya çıkarmaktadır. Zira önce köylerinden edilen, yıllar sonra ise şehirdeki kendi ifadeleriyle “ata yadigarı” ev ve dükkanlarından çıkarılmak istenen Gabriel Akgün ve ailesinin adlî kurumlara başvurarak ortaya koymak istedikleri direnç iradesi, Halit’in emrinde çalışan kişiler aracılığıyla şehirdeki avukatlara baskı yaparak davaya bakmamaları yönündeki ısrarıyla çakışmaktadır. Böylelikle Gabriel’in yaşadıklarının kendi başlarına gelmesinden korkanların, Gabriel’in eşi Barbara ve kızı Yuliana’yla olan arkadaşlık ilişkilerini de sürdürmeyi göze alamadığı ve bir toplumsal dışlanma pratiğine ortak

olduğu görülmektedir.

Mardin dizilerinde geleneksel iktidar formu olarak ağalık rejiminin görünümünde süren mekanik dayanışma biçimlerinin sürekliliği, anlatılarda yer bulan sembolik iktidar temsilleri ve ritüellerinin yanı sıra, yaşanan iktidar mücadelelerinden de kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda dizilerde ağaya tüm işlerinde yardım eden, ancak ağanın kendilerine de yansıyan baskılarına karşı harekete geçmek isteyen kimseler, söz konusu iktidarı ele almak ve ağayı alaşağı etmek için belli planların uygulayıcıları olarak görülmektedir. Genellikle ağanın erkek kardeşleri ve evlatları olan bu kimselerin bir kısmı da işleyen geleneksel düzenin aksamaması için maruz kaldıkları her türlü şiddete anılan geleneklere bağlılık adına sessiz kalmaktadır.

Bu bağlamda *Adını Kalbime Yazdım* örneğinde babası kan davası yüzünden öldürülen ve abisi sürgün edilen⁴⁰ Bozbey Ailesi'nin küçük ağası Kadir, abisi Ömer'in sürgünden dönmesiyle "Ağalık benim hakkımdı, ama Hak öyle demedi!" yorumuyla hem dinî bir referansla hem de törelere bağlılıkla bir kabul sunmaktadır. Ancak *Aşktan Kaçılmaz* örneğinde ağa ve patron olan abisi İskender kadar sorumluluk alıp, onun bir elemanı gibi yanında çalışan ve kendi ifadesiyle "ezilen" Bedir Ağa'nın hırsının; abisi İskender Ağa'yı oğlunun düğününde öldürtecek kadar kendisini ele geçirdiği görülmektedir. Bunun yanı sıra İskender Ağa'nın ölmesiyle yerine geçen oğlu Barzan ve ona aşirete tabi insanlar tarafından gösterilen saygının, Bedir Ağa'yı daha da kontrolden çıkarttığı ve Barzan'ı babasını öldürdüğü iftirasıyla tutuklattığı izlenmektedir.

Aşktan Kaçılmaz'daki söz konusu iktidar mücadelesi dolayımında gerçekleşen bu olayların iki görünümü ve anlamı bulunmaktadır. Bunlardan ilki, İskender Ağa'nın ölmesiyle ağalık koltuğuna oturan Barzan'ın aşirete bağlı ailelerin erkekleri tarafından elinin öpülüp "Acımız çok büyük, lâkin ölenle ölmüyor. Sürüp gitmekte olan işlerimiz var. Onlar hakkında talimatlarınızı bilmek isteriz." denmesidir. Bu yaklaşım iktidarın sürüp gitmekte olan niteliğinin kaybolmaması için ortaya

⁴⁰ Kan davasının sönümlenmesi ve aileler arasındaki çatışmaların son bulması gibi gerekçeler başta olmak üzere insanların çeşitli nedenlerle yalnızca töre referansı ve dayanağıyla sürgün edilmesi, *Mekanik Dayanışmacı Görünümler* başlığı altında dizilerdeki temsillere dair sunulan önermelere destek veren ve bir "sözleşmesiz toplum" argümanı üreten nitelik taşımaktadır.

konulması gereken süreklilik iradesi anlamını taşımaktadır, ki bu söz konusu ölümü adli olarak kovuşturan ve esasında söz konusu kültüre dışarıdan gelen bir haricî olarak savcı tarafından da “(...) Tamam, İskender Nadir çok canlar yaktı, birçok insana zararı dokundu; ama onu öldürüp de bütün bu aşireti karşısına alacak kadar gözünü karartan kim?” diye sorularak da somutlaştırılmaktadır. Zira savcı da aşiretin ağasının ortadan kalkmasının sürmekte olan düzenin ivmesine herhangi bir kayıp yaşatamayacağını bilmektedir. Bu durum İskender Ağa’ya tabi olup onun zulmünü deneyimleyen kimseler tarafından da “İskender Ağa’m babamızdı, atamızdı bizim. Hiçbir zaman elini, gölgesini üzerimizden eksi etmedi. Ne aç ne açıkta bıraktı kimseyi. Nur içinde yatsın” denilerek zaten kabul edilmektedir.

İkinci görünüm ve anlam ise, geleneksel iktidarın sembolik biçimidir. Bu bağlamda Barzan’ın babasının ölümünün ardından onun odasına gidip babasının yüzüğünü parmağına takması ve tespini eline alması bahsi geçen iktidarın, o iktidarın sembolleştiği gereklere de sahip olmayı gerektirdiğini ortaya koymaktadır. Zira Barzan’ın tutuklanmasıyla yukarıda çerçevesi çizilen süreklilik ekseninde ailenin tek yetişkin ve özgür erkeği olan Bedir Ağa’nın ağalık koltuğuna oturmasıyla yaptığı ilk sembolik eylem de söz konusu yüzüğü kendi parmağına takması olmuştur. Tutuklanıp cezaevine giren “devrik” ağa Barzan ise koğuşundaki diğer tutuklular tarafından bir ağa hürmetiyle karşılanırsa da söz konusu sembolik iktidarın sürdürücüsü dışarıdaki Bedir Ağa olmaktadır. Dolayısıyla yapılan sembolik eylemin “zihinlerde iktidar görüngüsü” yaratacak biçimde toplumsal bir örgütlenmeyi ortaya çıkarması, onun “öğrenilmiş bir kültürel davranış” olduğunun da altını çizmektedir (Geertz, 2010, s. 32).

Geleneksel ve mekanik dayanışma biçimleri üzerinde yükselen iktidarın sembolik biçimi Mardin dizilerinde belli maddî gösterenler aracılığıyla da görünür kılınmaktadır. Bu bağlamda aşiret dizgesinde niceliksel olarak ciddi bir yığının sevk ve idaresinde yetkili olan tek kişi olarak ağa, erkek evlatlarına söz konusu idarî yetkinliği kazandırmak için önemli çabalar göstermektedir. *Adını Kalbime Yazdım* dizisinde babasının küçükken Ömer’e sahibi oldukları toprakların başında söylediği şu sözler hem bizzat iktidarın devamlılığına hem de onun toprak, ataerki ve mülkiyet ekseninde nasıl kavranarak cisimleştiğine dair bir çerçeveyi ortaya koymaktadır:

Eyüp : İşte bak oğul... Geldiğimiz yer de doyduğumuz yer de gideceğimiz yer de hep bu topraktır. Bir gün bütün buraların ağası sen olacaksın. Ama sakın unutma oğul! Sen toprağın sahibiysen toprak da senin sahibindir. Ağa olacaksın yalnız gücünü değil fitratını da topraktan alacaksın. Onun gibi cömert, onun gibi yalansız, adil olacaksın. Evlatların olacak... Ben sana babamın adını verdim, Ömer dedim. Oğluna benim adımı vereceksin, Eyüp diyeceksin. Torunumu buralara getireceksin, benim sana anlattığımın aynısını ona anlatacaksın...

Böylece Mardin dizilerinde, Williams'ın (2018) mekanik dayanışmacı toplumsal ilişkilerin anahtar kavramı olan geleneğe dair “teslim, bilgiyi aktarma ve bir öğretiyi aşılama” (s. 386) şeklinde yaptığı sürekliliği imleyen yorumuna göre “neredeyse hiçbir yeniliğe elverişli olmama” (s. 388) hâlinin mevcudiyetini koruduğu ve hâkim gelenekçi (*traditionalist*) dil üzerinden dizilerde bahsi geçen zamansız kavrayışın ve toplumsal yapı ile öznelere karşılıklı ilişkiselliği içerisinde bir bütün olarak Mardin'e dair oryantalist bakış açısının ağırlık, toprak sahipliği, güç, iktidar ve geleneksel kültür temaları etrafında işlendiği görülmektedir. Böylelikle Said'in (2016) oryantalizm yorumunda olduğu gibi dizilerdeki “kültürel kimliklerin süreklilik kazanmasıyla üzerine çektiği ilgiden hareketle çok sesli bütünler olarak görülmek yerine karşısız ve özsel” bir temsiliyle karşılaşmaktadır (s. 88). Bunun bir sonucu olarak mekanik toplumsal dayanışma biçimlerinin hem kültürel hem de ekonomik anlatı öğeleriyle işlenmesinin dizilerin genelinde kendi içerisinde tutarlı, ancak gerçek dünyayla mukayese edildiğinde karikatürize bir temsiller dizisini içermesi de öngörülebilir bir çıktı olarak değerlendirilmektedir. Zira bu paralelde söz konusu işleyişe dair diziler içinden kimi karakterlerin anlatıya müdahil oldukları sözleri, konumları ve diyalogları aracılığıyla bazı itirazların yükseldiği de kaydedilmektedir. Bu doğrultuda *Bir Bulut Olsam* dizisinde söz konusu önermeye dair üç işleyişin anlatıda kendine yer bulduğu izlenmektedir.

Bunlardan ilki Aslan Bulut'un oğlu kötücül karakter Mustafa Bulut'un babasının temsilcisi olduğu ağırlık rejiminden aldığı güce dayanarak gerçekleştirdiği ve fiziksel ve/veya psikolojik şiddet içeren davranışlarının geçirdiği sara krizleriyle son bulmasıdır. İkincisi, bizzat Aslan Bulut'un başta eşine olmak üzere çevresine olan zararının artmasının ardından felç geçirmesidir. Üçüncüsü ise Bulut Ailesi'nin ve çalışanlarının birlikte yaşadığı Aslanlı Konak'ın hemen karşısında bakkal işleten

Deli Safiye karakterinin gelişen olaylara dair ara ara korkusuz yorumlarda bulunduğu sekanslardır.

Bu yorumlardan birinde Safiye, konağın küçük oğlu Yaşar'ın askerden tek bacağına bir kısmını kaybetmiş olarak dönmesi üzerine “Ben tek gözle idare ediyorum, sen de tek bacakla idare edersin.” deyip gülmekte; bir diğerinde eşi Aslan Bulut'un konağa ilişki yaşadığı başka bir kadını getirmesine tepki olarak evi terk eden Düriye'nin, Aslan'ın felç geçirmesi üzerine evine döndüğünü gördüğünde “Ah Düriye Hanım, sen geldin şimdi temizlendi buralar!” demektedir. Bu iki yorumun yanı sıra Deli Safiye karakterinin evine tekerlekli sandalyeyle ve kısmî felçli şekilde hastaneden dönen Aslan Bulut'un arkasından “İnme inmiş, dili tutulmuş adamın... Kasım kasım yürüyordun Aslan Bey! Etme bulma dünyası işte, senden büyük Allah var!” diye seslenmesi dizinin genelinde işleyen ilişkiler ağına dair bir eleştirel bir karşı çıkış niteliği taşımaktadır. Zira Foucault da söylemsel oluşumlara olanak sağlayan bilginin çözümlenmesi için söylemin bizzat kendisinin, bunun içinde yer alan “beliriş”leri, devamlılıkları, dönüşümleri ve son kertede gerektiğinde “siliniş”leri tarihsel bir belirlenim içinde değerlendirmek gerektiğini savunmaktadır (2004, s. 171). Dolayısıyla Safiye'nin dizi boyunca ara ara ortaya çıkan “beliriş”leri ve kimsenin sözünü etme cesaretini bulamadıklarını dile getirişindeki “siliniş” hamleleri; dizilerdeki anlatıda yer bulan mevcut ilişki biçimlerine dönük hâkim söyleme karşı çıkan bir nitelik taşımaktadır.

4.4. Ayrımcılığa Dair Açmazlar

Mardin dizilerindeki dördüncü temsil teması olan ayrımcılık biçimleri, temel olarak sınıfsal ilişkiler ve toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri üzerinden izlenmektedir. Dizilerdeki sınıfsal ilişkilerin, bu ilişkilerde hegemonyasını tesis eden iktidarın kapitalist ve feodal görünümünden dolayı hibrit biçiminden ötürü yer yer bu hibritliği bizzat serimleyen yer yer de bağlamsız karşılıkları olmaktadır. Bu çerçevede Williams'ın (2017) “mülk sahibi azınlığı ve mülksüz proletaryasıyla modern toplumun Sanayi Devrimi'nin bir eseri olmadığı” görüşündeki toprak sahibinin oluşturduğu oligarşik düzlemin ortaklaşacı (*collectivist*) önlemler eliyle kapitalizmle eklemlendiğine yönelik temsiller izlerkitleye sunulmaktadır (s. 290).

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dayalı ayrımcılıklara dair temsiller ise söz konusu eşitsizliğin en belirgin niteliğinin evrensel bir gerçeklikten öte toplumsal kurum ve kurallar eliyle inşa edildiği önermesi (Zoonen, 2014, s. 378) kerteriz alınarak takip edilmektedir. Bu doğrultuda söz konusu toplumsal kurumlar arasında medyanın ve ailenin toplumsal cinsiyet kalıplarına dair var olan normatif bilgileri yeniden üreterek özellikle çocuklara yönelik simgesel bir çerçeveleme pratiği içinde olduğu görülmekte (Zoonen, 2014, s. 369-370); Mardin dizileri de bu ekseninde ele alınmaktadır.

Modern zaman içerisinde modern öncesi hasletler taşıyan toplumsal ilişkiler üzerine bina edilmiş kurgularla Mardin dizilerindeki anlatılarda sınıfsal ayrımcılıklara ve toplumsal cinsiyet kalıplarına dair ciddi oranda kabule, kanıksamaya ve yeniden üretime dönük temsiller yer almaktadır. Sınıfsal çatışmalara dönük temsiller, kültürel metinlerde yer bularak medya izlerkitlesinin imgeleminde bir yeniden üretim ritmi yakalayan bir söylem (*ideologem*) olarak değerlendirilmektedir (Jameson'dan aktaran Wayne, 2015, s. 23). Böylece toplumsal yapı ve öznelerin etkileşimlerine dönük “ipuçları temin eden bir harita” (Binark ve Gencel-Bek, s. 157) niteliği taşıyan medyanın hem sınıfsal eşitsizlikleri hem de “toplumda başat olan cinsiyetçi bakış açısını pekiştiren” (s. 158) kalıpları yeniden ürettiği ortaya konulmaktadır. Ayrıca söz konusu üretimin gerçekleştiği kurgusal ve kültürel metinlerin anlatılarının dayandığı anlam dünyalarının da bu temsilleri perçinlediği görülmektedir.

Mardin Dizilerinde Hane İçi İlişkiler Şeması'nda da (Şekil 2) görüldüğü üzere hem dizilerdeki konak yaşantısında hem konağın dışında cisimleşen sınıfsal ilişkilere dair temsillerin yer yer kendinden menkul yer yer de toplumsal cinsiyet kalıplarına dair temsillerle eklemlenmiş bir formu bulunmaktadır. Bu bağlamda dizilerde ayrımcılık bağlamında genel ölçekte iki ekseninde temsil örneği bulunmaktadır. Bunlardan ilki çalışan sınıflar ile yöneten sınıflar arasında yaşanan çatışmaların geleneksel iktidar ilişkileri bağlamında meşrulaştırılmasına dair temsillerdir. Bu bağlamda çalışan sınıftaki kimselerin hem iş hem de gündelik yaşamlarında karşılaştıkları kısıtların yanı sıra alanyazında “ödenmemiş ve/veya görünmeyen emek” olarak kavramsallaştırılan pratiklerin Mardin dizileri özelinde kesin bir sınıfsal kerterizinin bulunmadığına dönük örneklerin yer aldığı temsiller de

tartışılmaktadır. Mardin dizilerindeki ikinci temsil eksenini ise erkek egemenliğe (ataerki) ve bunun karşısında kadınların konumlanışlarına odaklanan örneklerden oluşmaktadır. Söz konusu eksen hem tekil örnekler üzerinden şekillenen ataerki işleyişin geneline hem kadın – erkek ilişkilerinde makro ölçekte toplumsal, ekonomik, politik ve ideolojik referansları bulunan tahakküme dayalı pratiklere hem de karikatürize ve oryantalist boyutları açık bir şekilde görülen sembolik iktidar mücadelelerine dair temsil örneklerinden oluşmaktadır.

4.4.1. İşçilere Dönük Normatif Kısıtlar

Dizilerde çalışan sınıflara yönelik ayrımcı temsiller, niceliksel olarak daha çok hane içinde çalışanlar ile ağalar arasındaki ilişkilerden süzülen sınıfsal söylemlerde cisimleşmektedir. Bu çerçevede ağaların ekonomik ve sosyal sermayelerinden kaynaklı yerleşik iktidarlara karşısında işçilerin gündelik pratikler bağlamında manevra alanları ağıla dayalı kültürel üretim biçimlerine destek vermekle sınırlanmaktadır. Bu da işçilere dönük doğallaşmış sınırlayıcılıkların salt ekonomik ve siyasal bir rejimi ifade eden feodal ilişkilerle sınırlı kalmayıp ideolojik duygusal açmazları da doğurduğunu ortaya sermektedir. Böylelikle ideolojinin kavramsal ölçekteki “zorluk düzlemlerinden biri” olarak “resmiyet kazanmış bilinçli inanışların” tutumlara, alışkanlıklara ve duygulara ve hatta bilinçsiz ön kabullere sınırlar çizen etkisi (Williams, 1993, s. 25) de somutlaşmaktadır. Dolayısıyla örnekleme ağalık işleyişinin temel çatışma ögesi olan dizilerin tümünde söz konusu kısıtların izi sürülebilmektedir

Bu çerçevede ilk örnek olarak *Kara Duvak* dizisinde Haşim Ağa, çiftliğinde hizmetli olarak çalışan Süreyya ile seyyis olarak çalışan Merdan’ın arasındaki aşk ilişkisini duyunca “Marabalar arasında aşna fişne olmaz bu çiftlikte! Olursa Mevlütoğlu Çiftliği’ne kara çalınır.” diyerek duygusal ve insanî bir olayı sınıfsal bir bariyerle örtmekte, bunu da geleneksel bir referansla meşrulaştırmaktadır. Zira “kara çalınması”, içerisinde yaşanan toplumsal ilişkiler dâhilinde kabul edilmeyen ve tarihsel süreç içerisinde olmaması gerektiği kanıksanan bir olgusallığı ifade etmektedir. Böylece ağanın ifadesindeki kesinlik ve bu ifadenin sözü edildiği türden

toplumsal ve tarihsel uzlaşımın sonucu olması, karşı çıkılamaz bir anlam taşımaktadır.

Alt ve emrinde çalışan sınıftaki kimselerin duygusal ilişkilerinin önüne set çeken Haşım Ağa'nın, oğlu Kenan'ın evde çalışan Süreyya'ya aşık olduğunu öğrendiğindeki tepkisi de “Bir marabanın kızını tek oğluma gelin olarak almak istemem.” olmakta; aynı şekilde kızı Gülbiye'nin çiftlikte çalışan Merdan'a olan ilgisi karşısında da “Gece gündüz emrindeki bir marabaya böyle bakamazsın!” diyerek fiilen işlemekte olan katı hiyerarşik bir toplumsal tabakalaşmanın ve kapatılma kriterlerinin işler olduğu bir kast sisteminin varlığına işaret etmektedir. Zira dizinin ilerleyen epizotlarında kızı Gülbiye'nin, Merdan'la evlenmesinin kendi çıkarlarına olduğu kanaatine varınca Haşım Ağa, Merdan'ı ofiste çalıştırmak isteyecektir. Bu durum Merdan'ın “sosyal iletişim ağlarının değerli bir servet olduğu” (Field, 2008, s. 16) yönündeki sermaye kavrayışının gerektirdiği türden yeni bir sınıf habitusu edinmesine yönelik bir koşulu ifade etmektedir.

Dizilerdeki genel tema olan feodal hiyerarşinin en tepesinde oturan bir ağa tarafından yukarıda serimlenen sınırlılıklarının alternatifsiz bir söylem arz etmesi anlatıların genelinde yeniden üretilen bir durumu etmektedir. Bu bağlamda yine *Kara Duvak* dizisinde Kenan ile evlenmek isteyen ve bir başka ağa olan Tayyar'ın kızı Berfin de, Kenan'ın emrinde çalışan Süreyya'ya ilgisini duyduğunda “Kenan Mevlütoğlu bir marabaya mı bakacak?” diye sormaktadır. Aynı şekilde Gülbiye, aşık olduğu ve birlikte vakit geçirmek istediği Merdan'a “Sen bu evin marabası değil misin? Ben ne istersem yapmak zorundasın!” diyerek üzerinde tahakküm kurmayı doğal bir hak olarak görmekte; abisi Kenan'ın Gülbiye ile kendisini görmesinden çekineceğini söyleyen Merdan'a yanıt olarak da yine sınıfsal referansları olan bir başka ifadeyle “Abim okumuş ve moderndir, bir ırgatla işimin olmayacağını bilir.” demektedir.

Mardin dizilerinde çalışan ve üreten sınıflara dair ortaya konan normatif sınırlılıkların bir diğer boyutu da bizzat çalışan sınıfın mensubu kimseler tarafından kanıksanan ve değişmez gerçeklikler olarak kabul edilen söylemler üzerinden takip edilmektedir. Bu doğrultuda bir diğer dizi *Adını Kalbime Yazdım*'da bir şekilde sınıflar arası kasta alternatiflik oluşturarak evin küçük oğlu Kadir ile evlenen maraba

kızı Zilan, evin büyük oğlu Ömer'in müstakbel eşi ve bir ağa başka ağa kızı Dicle için maddî değeri çok yüksek takı seti yaptırılmasına karşı kendi kendine “Dicle benim gibi maraba kızı değil tabi, üç beş bilezikle istemeye gidilmez.” diye söylenmektedir. Yine *Kara Duvak* dizisinde Süreyya'nın Gülbiye'yle arkadaşlığına babası Halil'in “Kahya kızı ile bey kızı arkadaş olmaz!” diyerek karşı çıkması ve ağanın ailesiyle üst katta verdiği davete gitmek isteyen Süreyya'yı “Onların yanına gitme, orada yerimiz yok bizim! Bana laf getirtme, işimden etme beni!” diye engellemesi, söz konusu sınıfsal ayrımcılığın çalışan sınıflar tarafından kabul edildiğine dönük anlam içeren bir başka örnek olarak kaydedilmektedir. Benzer bir şekilde Haşim Ağa'nın, kızıyla evlenebilmesi için Merdan'ın yeni bir sosyal çevreye ve yeni içselleştirilmiş davranış örüntülerine (*doxa*) sahip olmasını şart koşması karşısında Merdan'ın çekimser kalması üzerine gerçekleşen şu diyalog, duygusal olduğu kadar daha çok sınıfsal kabullerin içselleştirildiğine dair bir anlamı ortaya koymaktadır.

Haşim : Demek ahırda çalışmayı tercih ediyorsun, at kokusunu yeğliyorsun...

Merdan : Ben o kokuyu çok severim!

Sınıfsal sınırlara ve bu sınırlar arasındaki makasın kapanmaz olduğuna dönük bir diğer kanıksama örneği de *Adını Kalbime Yazdım*'da aileler arasındaki kan davasını bitirmek için Ömer Bozbey ile evlendirilmek istenen ve abisi tarafından “Kız sizindir, babamın vasiyetini çiğnetmeyiz” denilerek nesneleştirilen Dicle'nin, Bozbeyler Konağı'na Ömer'i görmeye gidip kendisine kahve yapmak için mutfığa girmesiyle konağın çalışanları arasında geçen şu diyalogda görülmektedir:

Çalışan-1 : (Ocağın başında kahve yapan Dicle'yi gösterip gülerek) Eline de hiç yakışmıyor!

Çalışan-2 : Eh o ağa kızı, yakışmasa da olur. Gene sen ben göreceğiz işini...

Çalışan-1 : (Ömer'in dışarı çıktığını görmelerinin ardından tepsiyle kahveyi dama götüren Dicle'yi işaret edip gülerek) Neyse ki içmeyecek ağam çok şükür...

Çalışan-2 : Olmadıydı o kahve zaten! (Gülerler).

Böylece hane içi ödenmemiş emeğin icrasında gerçekleştirilen ev işlerinde yetkinliğin yalnızca çalışan sınıfın elinde bulunan bir paye gibi görüldüğü varsayımı,

yine bizzat çalışan sınıflar eliyle yeniden üretilmektedir. Örnekte görülen bir diğer temsil de ağılık işleyişine dair, bu işleyişin bir parçası olan çalışanların kendinden emin öngörüleridir, ki *Adını Kalbime Yazdım* dizisinde çalışanlar arasında geçen bir diğer diyalog, bunun bir göstereni ve bir önceki diyalogdaki öngörülerin devamı niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda çalışanlar, konağın küçük ağası Kadir'in eşi Zilan'ın kendilerine olan olumsuz davranış ve tutumlarından rahatsız oldukları için müstakbel gelin Dicle'nin bir an evvel konağa gelmeleri gerektiğini tartışmaktadır:

Çalışan-1 : Bir an evvel gelsin başımızın üstünde yeri var (Dicle).

Çalışan-2 : Saçmalama o (Dicle) daha beter olur bundan (Zilan). Ağa kızı ne de olsa...

Böylece esasında çalışanlar, sınıfsal konumların tutum ve davranışlara dair belirleyiciliğine dönük bir farkındalıkla birlikte, kendi sınıfsal pozisyonlarına yönelik de bir yabancılaşma içerisinde seyredilmektedir. Zira çalışanların kendi sınıfsal pozisyonlarına dair diyaloglarına sinmiş söz konusu yabancılaşmanın bir göstereni olarak kanıksama hâlinin yaşadıkları sosyal çevredeki diğer özneler için de geçerli olduğunu düşündükleri görülmektedir. Bu çerçevede kendi yaşantılarına dair beklentilerinin de bu çizgiye ters düşmeyecek bir niteliği olduğuna tanıklık edilmektedir. Bu durum Fairclough'un (2006) metin, söylemsel pratik ve toplumsal pratikten oluşan üçlü söylemsel metodolojisi (s. 8) çerçevesinde de metin olarak söz konusu sahne, söylemsel pratik olarak anılan diyaloglar, toplumsal pratik olarak ise sözü edilen yabancılaşma örneği olarak değerlendirilebilir bir nitelik taşımaktadır.

Mardin dizilerindeki sınıfsal görünümünün ve kısıtların dizideki tüm kadın karakterler nezdinde yer bulan bir diğer örneği de hane içi ödenmemiş emeğin icrasındaki sınıfsal geçişlilikler ve/veya kesişimselliklerdir (*intersectionality*). Dizilerde kadınların büyük ölçüde kamusal alandan dışlanmış bir gündelik pratiğinin olması, kamusal alanın şahsi ve kurumsal menfaatlerin itkisiyle dolaşımda olan ticari rekabetin nüfuzuna maruz kalması ve söz konusu menfaatlerin çarpıştığı bir rekabeti sergilemesiyle ilgilidir. Kaldı ki bu durum, kamusal alanın özel alandan kesin biçimde ayrılmasının kurumsal bir topluluk formunda buluşan özel şahısların oluşturduğu “oyun”un bir gerekliliği niteliği de taşımaktadır (Habermas, 2012, s. 302). Bu doğrultuda insanlar, salt ekonomik bir misyonla donatılmakta ve şeyleşmekte; baba ve/veya erkek dışarıda para kazanacağı işlerle meşgul olan kişiye,

kadın ise cinsel bir nesneye ve hane içi köleye dönüşmektedir (Horkheimer, 2002, s. 114). Bu süreç Mardin dizilerinde kadınların hane içi ödenmemiş ve görünmez emeklerinin hiçbir sınıfsal farklılık gözetmeksizin gerçekleşmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Dizilerde ağanın eşi, kızı ve gelini olarak izlenen karakterler, günlerinin önemli bir bölümünü emirlerindeki kadın işçilerle birlikte geçirmekte ve yer yer de onlarla beraber çalışmaktadır. Böylece evlerin, özellikle mutfak gibi, erkeklerin hiç görünmediği alanlarında kadınların kendi kamusalıklarını inşa ettikleri izlenmektedir. Bu bağlamda örneğin *Kara Duvak*'ta Dilşah Hanım, eve gelen bohçacı kadınları evindeki diğer kadın çalışanlarla beraber ağırlamakta, hatta oğullarına, bu bohçacı kadınların getirdiği fotoğraflar aracılığıyla gelin aramaktadır. Bu örnek, dizilerde ödenmemiş hane içi emeğin icrasında kadınların bir arada olma hâllerinin altını çizdiği kadar, kadının nesneleştirilmesine dair de güçlü referanslar taşımaktadır. Bir diğer dizi olan *Adını Kalbime Yazdım*'da haneye, mahalleye ve kente dair tüm sözel çekiştirme ve/veya dedikodu ağları, hem evin çalışanları tarafından hem de onlara yer yer katılan kadın evlatlar ve gelinler tarafından birlikte inşa edilmektedir.

Mardin dizilerinde kadınların hem ev içi görünmez emeğe olan bariz katılımlarını ortaya koyduğu hem de bir cezalandırma mekanizması olarak evin bizzat kızı ve gelini olan kimselerin, işbölümündeki cinsiyetçi dengeyi⁴¹ bozduğu temsil örnekleri de yer almaktadır. Bu çerçevede *Bir Bulut Olsam* dizisinde “Aslanlı Konak'ın hanımı” Düriye, çalışanlarıyla doğrudan ortak bir dil geliştirdiği ve yemeklerin yapılması gibi işlerde de emrindeki işçilerle birlikte çalıştığı bir pratiğe sahiptir. Ancak konağın hem yeğeni hem de gelini olan Narin ise, yukarıda anılan işbölümündeki cinsiyetçi dengeyi bozacak şekilde ev içi bir cezalandırma olarak, evin çalışanlarının çocuklarını her gün okula yürüyerek götürmekte, onlarla birlikte okulda vakit geçirmekte ve birlikte eve dönmektedir. Narin'in kuzeni ve aynı zamanda kocası olan Mustafa Bulut tarafından gönderildiği ve her gün çocuklarla birlikte yürüdüğü okul yolu, mayınlarla dolu bir arazinin üzerindedir. Bu yüzden

⁴¹ Söz konusu denge, kadınların ev içi “hafif” işlerde çalışması karşısında; erkeklerin ahırlarda, tarlalarda ve yürütülen kanunsuz işlerde çalışmasıyla kurulmaktadır. Bu noktada işçiler özelinde dahi kadınların hanenin içinde olması karşısında, dışarıda çalışabilecek olanların yalnızca erkekler olduğu kabul edilmektedir.

Narin, beraberinde gittiği çocuklarla elindeki ipli ahşap topacı, topacın ipi izin verdiği ölçüde ileri doğru atıp kendince çocukları mayından koruyarak bu cezasını çekmektedir. Evin çalışanlarının çocuklarının Narin'in birkaç adım arkasından tek sıra hâlinde yürüyerek her gün kat ettiği bu yolculuk karşısında, evin diğer çocukları aynı zamanda belediye başkanı da olan Aslan Bulut'un makam arabasıyla söz konusu yolu gidip gelmektedir. Bu durum çocukların da dizilerdeki sınıfsal sınırların bir sonucu olarak farklı pratiklere maruz kaldıklarını ortaya koymaktadır.

4.4.2. Ataerki ve Kadınlar

Her kavramsal nitelik taşıyan toplumsal olgu ve süreçte olduğu gibi erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü açıklayan ataerki de ideolojik bir işleyiş ritmine sahiptir. Bir ailenin devamlılığında temel belirleyenin o ailenin babası olduğunu kabul eden, buradan hareketle ailenin bileşeni olan tüm bireyleri de babanın, dolayısıyla erkeğin iradesine ve aidiyetine tabi sayan toplumsal düzen olarak ataerki rejimi, küresel ölçekte varlık göstermektedir. Her ne kadar küresel bir fenomen olsa da büyük paradigmatik değişiklikler dahi ataerkinin bölgesel ölçekte kendini farklı formlarda yeniden üretmesini engelleyememektedir (Eisenstein, 1993, s. 251). Bu bağlamda belli tür davranış ve tutumların yapay, biçimsel ve arkaik niteliklerinin uzlaşımsal olarak kabulüne dayanan geleneksel toplum yapılarında da —şayet coğrafi ve tarihsel bir özgüllük yoksa— ataerkinin başat bir pozisyon edindiği görülmektedir. Nitekim ataerki sınıf, ulus, ırk, din gibi toplumsal aidiyetlerin değişkenliğinde farklı biçimlerde de ortaya çıkabilmektedir (Öztürk, 2001, s. 104-105).

Mardin dizileri gibi ataerkilliğin değişmez şekilde hâkim olduğu varsayımından hareketle kurgulanan anlatılar aracılığıyla ise Williams'ın (2013) ifade ettiği gibi “güçlendirici, kalıcılaştırıcı (saklayıcı) ve alternatif bir kullanım ve dönüşüm içeren” televizyon gibi medyumlar dolayımında “toplumsal ilişkiler ve toplumsal düzen sorunlarıyla merkezi bir ilişki” ortaya konulmaktadır (s. 72). Esasında bu bağlamda dizilerde hem erkekler hem de kadınlar için zorlayıcı birtakım ataerki dayatmalar izlenmekte, fakat ataerkinin kadına dair baskıcı, sınırlayıcı ve belli rollere hapseden işleyişi; toplumsal yaşamda olduğu gibi dizilerde de açıkça yer

bulmakta ve kadınların hane içi “sorumluluklar”ının aslı, kamusal üretim süreçlerinde yer almalarının ise tali olduğuna dönük içselleştirilmiş kabuller (Timisi, 1997, s. 29) aracılığıyla yeniden üretilmektedir.

Ataerki rejiminin pratik karşılıkları; erkeğe ve kadına belli sorumluluklar, ödevler ve haklar yüklediği gibi aynı ölçüde yasaklar, engeller ve yaptırımlar da inşa etmektedir. Dolayısıyla dizilerde de bu kabuller doğrultusunda özellikle evin erkekleri arasında söz konusu rejimle eklemlenerek bir bütünlük arz eden geleneksel iktidarı ele geçirme ve/veya elde tutma çerçevesinde bir çatışma biçimi ortaya çıkmaktadır. Böylece dizilerde erkeklere yüklenen “başa geçme” ödevinin de yoğun biçimde tekrarlandığı ve bu çerçevede ortaya çıkan iktidar mücadelelerinin anlatılarda yer bulduğu görülmektedir.

Geleneksel iktidarın işlemesi noktasında erkeklere yüklenen sorumluluklara dair dizilerdeki temsillere örnek olarak, *Adını Kalbime Yazdım*’da bir kan davası yüzünden memleketi terk etmesi gereken ve törenin sürgün ettiği Ömer için annesi Kureyşa’nın “Gelecek, sular durulacak, başımıza geçecek.” ifadesi önem taşımaktadır. Zira kocası öldürülen ve konağı bir kadın olarak idare eden Kureyşa, bunu bir erkeğin yapması gerektiğini düşünmekte ve her fırsatta dile getirmektedir. Ataerkiyle eklemlenen ve kadınların herhangi bir yönetsel pozisyonda bulunmasını kabul etmeyen geleneksel iktidarın sürdürülmesindeki öznenin kimliğine dair beklentilerin belli hizipleri ortaya çıkarıp aile içi tartışmaları beraberinde getirdiği bir örnek olarak da *Aştan Kaçılmaz* dizisinde yurtdışındaki oğulları Barzan için hem annesinin hem de babasının “Gelsin malımızın mülkümüzün başına geçsin” diye talepte bulunmasıyla karşılaşılmaktadır. Zira o koltukta gözü olan evin amcası Bedir Ağa ve onun eşi Hayriye, bu talebe tepki olarak “Bedir amcası ne güne duruyor? İskender Ağa köşesinde oturur, Bedir her işe koşturur.” diyerek söz konusu ağalık düzenindeki işleyişe çok da alternatiflik arz etmeyen; fakat aile içi çatışma üreten bir seçenek sunmaktadır. Ancak Mardin dizilerinde geleneksel iktidar formunun yer yer farklı referanslarla pragmatik bir veçheye bürünebildiği de görülmektedir. Bu önermeyi, Hazem Hanım’ın oğlunun ağalık için en uygun kişi olduğuna dönük savonusundaki akılcılık referanslı şu cümleleri doğrular niteliktedir: “Genç, civan, okumuş Barzan ile bir midir Bedir? Barzan, aşiretin göz bebeğidir. Onun bilgisi, görgüsü, ağırlığı kimde vardır?”.

Dizilerde erkeklerin herhangi bir mal varlığına veya duruma hükmedebilecek tek özne olduklarına dönük kabullerin kuvvetli biçimde tekrarlanması, kadınlara yönelik tüm boyutlarıyla erkek şiddetinin de kaynağını teşkil etmektedir. Zira erkeklerin sorunları çözen kişiler olarak birer “kurtarıcı” şeklinde kodlanması karşısında; kadınların söz konusu sorunların çözümünde “yetersiz” kalan, “desteğe muhtaç”lık hisseden ve “güçsüz” öznel biçiminde çerçevelendiği bir söylem düzeyi ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede reddedilemeyen, kadınlar dâhil herkesin ve her şeyin üzerinde sınırsız tahakküm kurma ehliyeti bulunan ve yoğun bir güçle donatılmış erkeklik hâllerini imleyen temsiller, Mardin dizileri genelinde kadın – erkek ilişkilerine sirayet etmektedir. Metinlerde bu bağlamda da bir dizi örnek bulunmaktadır.

Bunlardan ilki, *Adını Kalbime Yazdım*’da Ömer’in henüz İstanbul’dayken sahil kenarında Leyla’yla buluştukları sırada, Leyla’nın önceki görüşmelerine göre daha sakin olduğunu görmesi üzerine “Demek seni rahatlatmak için ateş yakmak ve yıldızları üzerine sermek gerekiyormuş.” diyerek gücünü ve yapabileceklerinin sınırsızlığını ifade etmesidir. Böylece Giritli-İnceoğlu ve Akgün-Çomak’ın (2009) altını çizdiği gibi “söylemi oluşturan birey” olarak Ömer, kişi – süre – uzam etkenlerini karşısına alıp fizikî olarak gerçekleştirmesi mümkün olmayan bir şeyi “örtük biçimde söylemler-arası göndermelerden yararlanıp” gerçekleştirmiş gibi ifade etmektedir (s. 25). Dolayısıyla kendisini fizikötesi bir güç olarak tanımlamaktadır.

Erkeklik tanımlarına dair bir diğer örnek de *Kara Duvak* dizisinde izlenmektedir. Bu örnekte Kenan, konaklarında düzenlenen bir gece eğlencesinde şarkı söyleyen kadına, emrinde çalışan Merdan aracılığıyla haber göndererek kendisiyle birlikte olmak istediğini iletmektedir. Kadının bunu reddetmesi üzerine Merdan, ona para verip “Beylere hayır denmez!” diyerek yukarıda bahsi geçen sınırsız tahakkümün bir başka biçimini ortaya koymaktadır. Böylece ataerkinin ağılık rejimiyle eklemlenerek, kadınlara karşı erkeklerin normatif söylemlerini işler kıldığı da görülmektedir. Bu söylemler de kadına karşı her tür davranışın önünü açan ve erkeğe sınırsızlık tanıyan bir nitelik taşımaktadır. Öyle ki *Bir Bulut Olsam* dizisinde bu bağlamda değerlendirilebilecek bir diğer örnekte, amcasının oğluyla

zorla evlendirilen Narin'in her gece tek başına yattığı yer yatağında, yanındaki karyolada yatan kocası Mustafa tarafından ayaklarından zincirle bağlandığı görülmektedir. Narin'in evlendirilmesine karşı çıkarken merdivenlerden düşerek konuşma yetisini kaybeden annesiyle birlikte konakta yaşadığı bu hapis hayatı, erkeğe tanınan söz konusu sınırsızlığın bir görünümünü ortaya sermektedir.

Narin'in bir köle gibi geceleri zincire vurulduğu, gündüzleri mayınlı araziden geçerek evin çocuklarını okula götürdüğü hayatının yanı sıra annesinin anılan dilsizliği, Scott'un (1995, s. 61-62) "iktidarın talep ettiği görünüşlerin alt gruplara zorla dayatıldığı" görüşünden hareketle tabi olan kadınların güçlü erkekler karşısında geliştirdikleri bir hayatta kalma becerisi olarak "dillerini eğip bükükleri ve otoriteyi erkeğe teslim ettikleri" bir sözsel önlem stratejisinin (Öztürk ve Tural, 2001, s. 105) anlatısal olarak dizide işler olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla kadınların yaşadıkları söz konusu şiddetin boyutlarının sözsel ölçekte de bir karşılığının olduğu anlaşılmaktadır. Zira Scott (1995, s. 64) "dilsel hürmetin ve tabiiyet jestlerinin iktidarın zorla aldığı gösteriler olarak görülmemesi gerektiği"nin altını çizerken Hoggart'ın (1971, s. 64) işçilerin üst sınıflarla olan diyaloglarında aralıksız "efendim" diye seslenmelerindeki müstehzi oyunun söylemsel bir mevzi kazanmak anlamına geldiğini ileri sürdüğü yorumunu da hatırlatmaktadır.

Dizilerde ataerkinin erkeğe verdiği sınırsızlık payesinin görünümlerinden biri de kadınlara yönelik nesneleştirici temsillerde karşılık bulmaktadır. Bu çerçevede dizilerde evli bir erkeğin eşiyle ayrılmadan başka bir kadınla evlenmesini ve/veya evlenmeksizin eşiyle birlikte yaşadığı evde yaşamaya başlamasını ifade etmek için kullanılan "kumalık" müessesinin işlerliği; hem kadınların gündelik yaşamlarında maruz kaldıkları bir diğer çatışma biçimini hem de erkeklerin kadınlara dair şeyleştirici bakış açısını ortaya çıkaran bir görünümü ifade etmektedir. Bu doğrultuda *Bir Bulut Olsam*'da Narin'in ardından Asiye'yle evlenen Mustafa'ya arkadaşları "Hatunları ikiledin, maşallahın var!" derken söz konusu nesneleştirici dil işler kılınmaktadır. Zira buna göre kadınlar, niceliksel bir göstergeyle ifade edilmekte ve söz konusu kumalık durumunun atipikliğin kanıksandığı ortaya konulmaktadır. Aynı şekilde "Mustafa yeni geline tembih edeceksin. Bizim karıların gözüne gözüne sokup takmasın takılarını. İşler zaten durgun..." denilerek kadınlar, bir "sayı" olmalarının ötesinde "talepkâr" ve "anlayışsız" özneler olarak

kodlanmaktadır. Dolayısıyla dizilerde kadınlara yönelik tutum ve davranışların yanı sıra bir “kadınlık inşası” da söz konusu olmakta ve söz konusu inşaya yer yer bizzat kadınların da katıldığı ekrana yansımaktadır. Bu çerçevede *Bir Bulut Olsam*’da Asiye, düğünlerinin Mustafa’nın Narin’i silahla vurmasından dolayı yarıda kalması üzerine Mustafa eve dönene kadar gelinliğini üzerinden çıkarmamış ve eve gelen Mustafa’ya duvağını açması için “yüz görümlüğü vermesi gerektiğini” hatırlatmıştır. Söz konusu durum, her ne kadar olgusal bir anane olarak değerlendirilebilir nitelik taşısa da dizinin genelinde kadınlara yönelik temsillerle birlikte ele alındığında bahsi geçen kadınlık inşasına eklemlenen ve anlatısal olarak bir tipleştirmeyi de ortaya koyan nitelik taşımaktadır.

Dizilerde söylemsel olarak ortaya konulan kadınlık inşasına dair tipleştirme örneklerinden bir diğeri *Adını Kalbime Yazdım* dizisinde Halil Ağa’nın aralıklarla uğradığı bir evde her zaman kendisini sofraya hazır şekilde bekleyen Gülbahar ile aralarında geçen şu diyalogda görülmektedir:

- Gülbahar* : (Bahçede kendisi ve Halil için kurduğu sofrada beklerken Halil’in evin kapısından içeri girmesiyle) Şükür geldin sonunda be Halil’im... Kaç zamandır yolunu gözler dururum...
- Halil* : Tadım yok be Gülbahar...
- Gülbahar* : (Sofraya oturan Halil’in eğilip çizmelerini çıkarırken) Hayırdır Halil’im?
- Halil* : (Çizmeyi çıkarmadığı diğer ayağını da uzatarak) Ya yok işte, ne yapacaksın nedenini, niyesini? (...)
- Gülbahar* : Sen bana sussan da olur ağam...
- Halil* : (Yanına oturan Gülbahar’ı koltuğunun altına alıp) Müsekkim (yatıştırıcı) gibi kadınsın Allah canımı alsın!

Dizilerde kadınlara yönelik bir başka tipleştirme pratiği de *Kadim Dostum* dizisindeki Kadim ailesinin kızı Meral’in “obur”, Dostum ailesinin kızı Aysel’in ise “sakar” olarak çerçevelenmesinde görülmektedir. Bu doğrultuda her iki aile de kızlarını mutfaktan uzak tutup bir şeyler yemesini veya bir şeyleri kırmasını engellemekte ve onları mutfağa girmesi gereken kadınlardan biri olarak görmeyerek “ya güzel ya becerikli olması gereken ideal kadın vurgusu”nu beslemektedir. Zira aynı kişiler, yaşamlarına dışarıdan katılan Hanna’yı gördüklerinde “Eğer bu kadınsa

biz kadın diye nelere baktık bugüne kadar?” diyerek bu vurgunun bir sağlamasını yapmaktadır.

Dizilerde söz konusu temsillerin bazılarında da anılan tipleştirici söylemlerin yerini yer yer kadının iş bilmezlikle suçlandığı yer yer de şeytanlaştırıldığı temsillere bıraktığı görülmektedir. Bu çerçevede kadınların “güvenilmez” ve “tekinsiz” öznel oldukları savunulmaktadır. Örneğin *Jan*’da hasta kızı Saime ile gündüzleri evde yalnız kalan Şemse’yi, eşi Halit emrindeki kişilerce takip ettirmektedir. Zira Halit, on sekiz yaşındaki kızları Saime’nin hasta olduğu için evden dışarı çıkmamasını istemekte, kızlarına herhangi bir ailenin görücü gelmemesine üzülen Şemse’ye de “Kızımız hasta! Ben de isterdim gururla evlendirmeyi; ama sen gittin herkese söyledin!” diye tepki göstermektedir. Bu çerçevede, psikolojik bir rahatsızlığı olan Saime’ye hem annesi hem de babası tarafından iki farklı damgalamanın yapıldığı (*stigma*), böylece Saime’nin fiilî kimliğinin, varsayılan ve idealize edilen kimlikle uyuşmamasından hareketle ailesi tarafından farklı bir takdime zorlandığı (Goffman, 2014, s. 79) görülmektedir. Zira dizi içerisinde yaşanan toplumsal dayanışma formunun dayattığı kolektif bilinç, hasta bir kız çocuğunun sokağa çıkmayıp “dile düşmemesini”, böylece o çocuğun evlenme ihtimalinin sürmesini dayatmaktadır. Böylece kolektif bilinç tarafından şekillenen anlam dünyalarında “istenilmeyen bir durum” olarak kodlanan şeylerden de uzak durulabileceği düşünülmektedir.

Bir Bulut Olsam’da bir başka istenilmeyen durum teşkil eden örnek olarak kendisine yakın davranmayan Narin’e Mustafa’nın “Şeytanın var senin kafanın içinde, o uzak tutuyor seni!” dediği görülmektedir. Böylece “toplumsal cinsiyet rollerinin araçsal ve dışavurumcu boyutlarının ortaya çıkardığı cinsel bir işbölümü” kavrayışının (Parsons, 1955, s. 22-23) kolektif bilinç niteliği taşımaya başladığı görülmektedir. Ayrıca bu bilinç, söz konusu diyalogda “şeytan” lafzının kullanılıyor olmasından hareketle kadın karşıtı ideolojik söylemi yeniden üreten bir eğretilmeyi de ortaya çıkarmaktadır. Şeytan eğretilmesinin kullanıldığı bir diğer örnekte de Narin, konağın samanlığının yanmasından sorumlu tutulduğu için “Bunu ancak senin gibi bir şeytan yapabilir!” denilerek şiddete maruz bırakılmaktadır. Aynı durum Haşim’in *Kara Duvak*’ta Merdan’a söylediği ve kadını şeytanlaştıran şu sözlerde de geçerlidir: “Kadın kıskançlığından kork! Dünyadaki korkacağın tek şey... Ateşi her

yanı sarar ve bu çiftliği bize cehennem eder.”. Zira bu cümlede geçen “cehennem” ve “ateş” kelimelerinin örtük ve dinsel çağrışımları da yine şeytanı işaret etmektedir.

Dizilerde yukarıda bahsi geçtiği gibi toplumsal cinsiyet rollerinin kadınlara dönük araçsalcı bakış açısı dolayımında oluşan temsillerinin dikkat çeken kurgusal desteklere sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda dışarıdan gelen haricîler dışındaki kadınların erkekler gibi kamusal alanda varlık gösterebilmeleri ve söz gelimi ticaretle uğraşabilmeleri; maskülen tutum ve davranışlara, jest ve mimiklere, hatta kıyafet seçimine sahip olmalarıyla mümkünmüş gibi izlenmektedir. Bu çerçevede *Kara Duvak* dizisindeki Berfin karakteri; haricîler dışında dizilerin genelindeki tüm kadınların aksine, inşaat ve altyapı işleriyle uğraşan babasının yanında çalışmakta, babasının yürüttüğü tecimsel tüm işlere hem fiilen hem de görüş ve önerileriyle katılmakta, bu çerçevede gündelik yaşamında aile ve hane dışından erkeklerle diğer kadınlara kıyasla daha çok diyalog hâlinde olmaktadır. Ancak bunları yaparken Berfin’in yine diğer kadınlardan farklı olarak pantolon ve çizme giyen, ata binen, elinden tespihini eksik etmeyen bir stilin, yani maskülenitenin ardına sığındığı görülmektedir. Buradan hareketle kadınların toplumsal yaşamda varlık gösterebilmelerinin geleneksel kodların oluşturduğu belli koşullara bağlılıkla mümkün olabildiğinin farkında oldukları bir anlatı sunulmaktadır. Öyle ki Berfin, tecimsel kaygılarla evlenmek istediği Mevlütoğlu Çiftliği’nin oğlu Kenan ile birlikte uyurken, Kenan’ın sarhoşluğundan istifade parmağını kesip çarşafa damlattığı kan damlalarını öne sürerek kendisiyle evlenmesini gerektiğini söylemektedir. Dolayısıyla dizilerde kadına dönük araçsalcı bakış açısının bizzat kadınlar tarafından üretildiği bu tür örnekler aracılığıyla da gözlenebilmektedir. Bu yeniden üretim hâli, *Bir Bulut Olsam*’da annesini teskin etmek için “Etim acıya alıştı. Ben kendimi koruyorum. En fazla vuruyor zaten, sonra düşüp bayılıyorum. Bu odadan çıktığım günkü gibi kızıoğlankızım ben anacım, tertemizim.” diyen Narin örneğinde de benzer biçimde görülebilmektedir.

Kadınlığın kadınlar tarafından da katılım gösterilen ortak duyularla inşası, bir taraftan da erkekliğe dair yapılan tanımlamalar ve yeniden üretimlerle ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda *Adını Kalbime Yazdım*’da evlilik için planlar yapan Leyla ve Ömer çifti arasında geçen şu diyalog bir örnek niteliği taşımaktadır:

Ömer : Sen aklına uygun bir yer bul. (Düğün için) Ona göre tarih alalım. (...) Beni o masa örtüsü ne renk olsun, peçeteler nasıl katlansın faslına karıştırma lütfen. Bizim çalıştığımız iyi bir organizasyon şirketi var. Onları da yanına al. Her ne istiyorsan onlar yapsın.

Leyla : Aksini söylesen şaşardım zaten. Ya düğün seven bir erkek var mı bu dünyada Allah aşkına?

Ömer : Gelini seviyorum yetmez mi?

Leyla : (İç çekerek ve gülerek) Yeter...

Böylece kadın – erkek ilişkilerinin taraflarca ne türden öğrenilmiş kabullerle işler kılındığı da ortaya konulmaktadır. Bu doğrultuda erkek, hem “uğraşmak” istemediği detaylarla kadının ilgilenmesini talep ederken hem de toplumsal ve ekonomik sermayeleri sayesinde pek çok şeyi organize edebilecek bir güçte olduğunu serimlemekte; kadın ise söz konusu kayıtsızlığı, erkekliğin bir gereği olarak görüp sevginin tek başına yeterliğine dönük kabulünü ilan etmektedir. Dolayısıyla kadınlara yönelik tasarımcı bir yaklaşımın duygusal ilişkilerde başka, *Kara Duvak* dizisindeki Berfin örneğinde görüldüğü gibi kamusal alanda işleyen ilişkilerde başka yönler bükülebildiği izlenmektedir. Öyle ki Berfin, evlendikten sonra, önceki maskülen tutum ve davranışlarını göstermeyerek yine idealize edilmiş bir kadınlık icrası içerisinde seyredilmektedir. Bu çerçevede eşi Kenan’ın başka bir kadınla birlikte olduğunu öğrendikten sonra Haşim Ağa’yla aralarında şöyle bir diyalog geçmektedir:

Haşim : Bu yükü sırtımdan atmak istiyorum. İstanbul’a gitmiş (Kenan). [...] Kendine başka bir yol çizecekmış. Tabi bunda hepimizin kabahati var Berfin! Senin ondan uzak durman, odanı ayırman...

Berfin : Baba rica ederim. Kenan’ın yaptıklarına bir kılıf bulmaya çalışma. O kadından hoşlandı ve beni terk etti. İşte bu kadar basit.

Haşim : Boşanmaya izin vermeyeceğimi biliyor (Kenan).

Berfin : İkimiz de yetişkin insanlarız. Bunun için izne ihtiyacımız yok.

(...)

Haşim : Bir şartla izin veririm. Burada kalacaksın. Gelinimdin, bundan sonra da kızım olacaksın.

(...)

Haşim : Aferin kızım senden de bunu beklerdim. Öyle aciz kadınlar gibi ağlayıp sızlayıp kocanı şikayet etmemişsin...

Haşim'in "aciz kadınlar" yorumu, Mardin dizilerinde kadınlık inşasına dair önemli bir anlam içermektedir. Buna göre evliliğinde yaşadığı problemler karşısında eşine dair şikayetlerini dile getiren kadınlar, bir "acizlik" ve "güçsüzlük" konumuna indirgenmektedir. Bu indirgemeci bakış açısı, *Bir Bulut Olsam* dizisinde kadının taleplerinin karşılanması için eşine karşı içinde olması gerektiği stratejiler dizgesinin salık verilmesinde de görülmektedir. Bu çerçevede Aslanlı Konak'ın gelini Asiye'nin konağın küçük oğlu Yaşar'ın müstakbel eşi Güleğül'e yönelik şu önerileri hem söz konusu stratejilere hem de araçsalcılığın yeniden üretimine dair bir örnek sunmaktadır: "Kadın dediğin bakacak kendine, baktıracak... O zaman gör bak! Ne para ne pul hesabı kalır. Güzellik, öğren bunları! Seni de bu aileye gelin alacağız ne de olsa...". *Aştan Kaçılmaz*'da Hayriye'nin yeğeni Nazlı'ya olan nasihati de benzer bir içerik taşımaktadır: "Kadın kısmı erkeğin derdine ortak olursa kıymetli olur. Bırak anlatsın, içini döksün, sen dinle, onu rahat ettir. Her fırsatta yüzüne çarp bunu!". Söz konusu acizlik temalı görünümünün birkaçının da bizzat aldığı bu nasihatleri yerine getiren kadınlar tarafından oluşturulduğu izlenmektedir. Bu çerçevede Nazlı, düğün günü eşi Barzan'a şunları söylemektedir: "Beni sevmediğini biliyorum, evlenmek istemediğini de biliyorum; ama ben sen çok seviyorum. Bundan sonra hayatımı sana adayacağım. Beni sevmen ve en azından mutlu olabilmen için elimden gelen her şeyi yapacağım.". Dolayısıyla dizilerde kadının özel alanda da kamusal alanda da ancak belli geleneksel ve araçsal kabullere uygun davranarak varlık gösterebileceği ortaya konulmaktadır.

Kadınların sosyal yaşam içerisinde varlık gösterebilmesinin geleneksel kabullerle olan bu ilişkisini doğrulayan, dolayısıyla kadının araçsalci temsilinin bir diğer örneği olan işleyiş, *Jan* dizisinde izlenilmektedir. Dizide gayrimüslim bir karakter olan Yuliana, ticaretle uğraşan, kendi başına araç kullanabilen, sokaklarda tek başına gezebilen ve ailesi tarafından da herhangi bir engelle karşılaşmayan tek kadın olarak görülmektedir. Ancak eşi Ferat'tan ayrıldıktan sonra hamile olduğunu öğrenen Yuliana, bekâr bir kadın olarak çocuğunu büyütemeyeceğini düşünüp kendisine evlilik teklif eden İliyo'yu da reddedememektedir. Böylece her ne kadar ekonomik ve sosyal anlamda özerkliğini inşa edebilmiş bir kadın dahi olsa bir erkek olmadan çocuğuyla beraber yaşamını idame ettirme düşüncesi Yuliana'da da belli çekinceleri ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla Yuliana da söz konusu araçsalci bakış açısının hâkimiyeti altında iradesiz kalmaktadır. Benzer bir durum Yuliana'nın

babasının ölmesinin ardından annesi Barbara ile birlikte yaşadıkları evde dayısı Samuel'in kalmaya başlamasında da görülmektedir. Zira Barbara ile Samuel arasında kızının evlenmeyi kabul etmesinin ardından şöyle bir diyalog geçmektedir:

Samuel : (Şarkı söyleyerek kahvaltı sofrası hazırlayan Barbara'ya bakarak) Bu sabaha güneş senin içinden doğmuş gibi... Ne bu neşe?

Barbara : Aylardır kara bulutlarla yaşıyoruz. (...) Yuliana mutlu ediyor beni evlenmeyi kabul etti. (...) Çocuğunu büyütecek, onu koruyup kollayacak birisi (İliyo) hep gölgesinde olacak...

Kadının, bir erkeğin gölgesinde olması hâlinin bir güven duygusunu açığa çıkardığının savunulduğu bu söylemin dışında Mardin dizilerinde kadın – erkek ilişkilerinde tahakküme ve baskıya dayanan söylemsel ikiliklerin bir diğeri de yalnızca erkeklerin birer özne olarak çerçevelendiği iktidar mücadelelerinde kadınların ya sembolik ve mikro bir iktidar mücadelesi içerisinde resmedilmesi ya da bununla bağlantılı olarak söz konusu iktidar mücadeleleri dolayımında gerçekleşen çatışmaları ortaya çıkaran kişiler olarak çerçevelenmesidir. Dizilerdeki temsillerin cinsiyet eşitliğiyle çelişen yapısı ve bu eşitsizliği yeniden üreten niteliği, Fairclough'un (2013) söylemin komplike, heterojen ve tutarsız yapısıyla hegemonik bir ideoloji işlevi gördüğü (s. 62-63) yönündeki önermesini doğrulayan bir boyut taşımaktadır. Zira, *Bir Bulut Olsam*'da alt sınıf bir ailenin kızı olan Asiye, Mustafa Bulut'la olan evliliğini salt kendisi ve ailesi için sınıf atlama aracı olarak kurgulamakta ve Mustafa'nın hâlihazırdaki karısı Narin'e karşı Narin'in bunun önünde bir engel olduğunu düşündüğünden ötürü büyük bir kin beslemektedir. Bir diğer örnek *Adını Kalbime Yazdım*'da konağın küçük ağası Kadir Bozbey'in karısı Zilan, büyük abi Ömer'in gelmemesini sadece konağın en güzel odasına eşiyile birlikte kendisinin sahip olabilmesi için istemektedir. Böylece Zilan, Kadir'in iktidar mücadelesine “konaktaki en güzel odada kalmak”tan ibaret biçimde çerçevelenen kendi mikro emeli doğrultusunda destek olmaktadır.

Kadınların Mardin dizilerinde erkekler arasında gerçekleşen makro çatışmaların yanında “önemsiz” olarak çerçevelenen bu sembolik uğraşlarına dair verilebilecek bir diğer örnek de *Aşkta Kaçılmaz* dizisinde Hayriye ile kocası Bedir arasında geçen şu diyalogda görülebilmektedir:

- Hayriye* : (Evin büyük oğlu Barzan'ın Londra'da çalışmaya başladığını duyunca kinayeli bir üslupla) Eh ne güzel, sana da gün doğdu. Artık her işine sen koşturursun ağanın. Ne de olsa baş uşaklık sana kaldı!
- Bedir* : (Odada bulunan Hayriye'nin yeğeni Nazlı'ya dışarı çıkmasını söyleyip) Kız! Ne konuşuyorsun sen abuk sabuk? İki kardeş (İskender Ağa ve kendisi) işleri yürütüyoruz işte...
- Hayriye* : Senin eline geçen ne? Abin maşallah küpünü doldurdu. Bize bir faydası var mı?
- Bedir* : Kız bu ailede ayrı gayri var mı? Neyin eksik?
- Hayriye* : Evim yok, barkım yok, bir düzenim yok! Her ihtiyaç için karşılarına (Hazem Hanım) geçip ezile büzüle para istiyoruz. Konağın alt katına da tıkdık kaldık. Hizmetçilerden bir farkımız var mı?
- Bedir* : Hayriye kapımız ayrı, bacamız ayrı! Kaç tane odamız var... Ev işte! Yukarıdan neyi eksik?
- Hayriye* : Böyle gelip böyle gitmez Bedir Ağa! [...] Güya Nazlı'yı da Barzan'a alacaklardı! O laf da unutuldu gitti! Ama bunların hepsi senin pısrıklığın yüzünden... Hakkını, payını hamuduyla götürdükleri yetmiyor; bir de seni uşakları ettiler!

Böylelikle tıpkı *Kara Duvak* dizisinde Süreyya'nın ağanın ailesiyle üst katta verdiği davete gitmek isterken babası Halil tarafından “Orada yerimiz yok bizim!” diyerek engellenmesinde ortaya çıkan bir mekânın yalnızca belli bölgelerinde bulunma hâlinin içerdiği sınıfsal anlamda olduğu gibi *Aşktan Kaçılmaz* dizisinde de benzer bir işleyiş ve buna bir karşı çıkış bulunmaktadır. Ancak dizide Hayriye'nin yalnızca bu karşı çıkışla yer bulması, tek motivasyonunun konakta yer edinebilmek ve “üst kata çıkabilmek” amaçlarını gerçekleştirmek için yaptığı manevralara dönük olması; kadınların tali, önemsiz ve sembolik uğraşlar içerisinde çerçevelenmesi anlamına gelmektedir.

SONUÇ

Medyanın hâkim fikirleri dolaşıma sokan ve yeniden üreten bir toplumsal kurum olma niteliğinin televizyon anlatıları içinde dizilerde karşılık bulan görünümü, ortaya konulan söylem düzeylerinin de gösterdiği üzere bu tezde de doğrulanmıştır. Tezde, bu çerçevede televizyonun ve ona içkin bir içerik türü olarak dizilerin, tarihsel gelişimi bağlamında odağını taşra anlatılarına yönelttiği ekseninde söz konusu yeniden üretim serimlenmiş ve tartışılmıştır. Türkiye’de televizyon içeriği üretiminde, ticarî yayıncılık faaliyetlerinin 1990’lı yıllarla birlikte egemen hâle gelmesiyle, yapımcılık – dizi endüstrisi türsel anlamda da niceliksel bir artışı ortaya çıkarmış ve enflasyonist bir dizi piyasası yaratmıştır. Endüstri, kendi içsel mantığına paralel biçimde kâr güdüsüyle gerçekleştirdiği bu faaliyetlerini, süreç içerisinde mekânsal olarak merkezi olan İstanbul’un dışına taşımaya başlamıştır. Böylece 2000’lerle birlikte endüstrinin odağı, özgül niteliklerinden ve anaakıma geleneksel yaşam örüntüleriyle sunduğu “alternatif”liğinden kaynaklı sektörel bir cazibe arz eden taşra mekânlarda çekilen dizilere yönelmiştir.

Anılan dizilerde, her ne kadar geleneksel ve mekanik dayanışma biçimlerinin yarattığı gündelik ve toplumsal ilişkilerin odağa alınmasıyla, Oskay’ın (2019) sözünü ettiği gibi “çoğulcu bir medyatik politika biçiminin işler olduğu” görünümü ortaya konulsa da, dizilerde “rekabet, mülkiyet, eşitsizlik, bireycilik, şiddet, verimlilik” gibi kapitalizmin hâkim toplumsal ve ekonomik değerleri (s. 75) temel kerteriz noktasını oluşturmuştur. Bu ekseninde sınıfsal çatışmalar, ataerkil tahakküm, toplumsal cinsiyet eşitsizliği gibi temsiller aracılığıyla dizilerin kültüralist, karikatürize ve seçkinci bir perspektifi ortaya koyan söylemler ürettiği kaydedilmiştir. Kültür endüstrileri teknik olanakların sundukları çerçevesinde, özellikle yapımcılık – dizi sektöründe herhangi bir mekânı bir diğerine bir plato aracılığıyla arzu edildiği biçimde ikâme edebilirken ve yine bizzat endüstriyel metalar aracılığıyla merkez ile taşranın hem mekânsal anlamını hem de toplumsal ve kültürel üretim biçimlerini benzerleştirirken bu imkânların, Mardin dizilerinde farklı motivasyonlarla örülen anlatılardan hareketle değerlendirilmediği görülmüştür.

Mardin dizilerindeki anlatıların temel odağının bölgesel ölçekli toplumsal dayanışma biçimlerine, geleneksel ve kültürel üretim kalıplarına dönük olması; gerçekçi bir güdülenmeyi gerektirdiğinden fizikî mekân tercihlerinin öne çıktığı izlenilmiştir. Böylece söz konusu biçim ve kalıplara dair karakterler aracılığıyla kurulan etkileşimlerle Mardin dizilerinde sunulan kültürel yapıya dair bir biyografi ortaya koyma imkânı yakalanmıştır. Bu doğrultuda kültürün i. temsiller, ii. kimliklerle ilişkilendirilme, iii. üretim ve tüketim, iv. dağıtım ve kullanım mekanizmaları aracılığıyla düzenlenmesi söylemsel olarak çerçevelenebilmiştir. Bu da söylemin beslediği iktidar ilişkilerinin, zıtlıkların, ayrımcılıkların ve bunun yanı sıra varsayımların çözümlemesini beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla tezde, dizilerde anlatıların beslendiği kültürel öğelere dair temsiller ve bunlar üzerinden Williams'ın (2018) ifade ettiği gibi “teslim, bilgiyi aktarma ve bir öğretiyi aşılama” (s. 386) nitelikli statükocu ve karikatürize söylemler sorunsallaştırılmıştır.

Çizilen çerçevede eleştirel söylem çözümlemesinin i. toplumsal sorunları odağına alan, ii. iktidar ilişkilerinin söylemle üretildiğini kabul eden, iii. toplumsal ve kültürel bir insanın araçlarından biri olarak söylemi gören niteliğinden hareketle oluşturulan araştırma sorularına yanıt aranmıştır. Bu bağlamda dizilerde anlatısal ölçekte ortaya çıkan zıtlıklar, çözümler ve özneler üçgeninde kurulan ve Mardinli karakterler (dâhili) ile Mardinli olmayan karakterlerin (haricî) zincirleme ve çok katmanlı ilişkisel çatışmaları serimlenmiştir. Bunun yanı sıra dizilerde hem mekânın hem de kültürel yapının belirleyiciliğinde şekillenen bölgesel temsillerin eklektik ve karikatürize görünüşleri tartışılmıştır. Dizilerdeki hâkim toplumsal ve ekonomik işleyişe paralel biçimde ağalık işleyişinin artalanında beliren mekanik toplumsal dayanışma biçimlerine dair temsillere odaklanılmıştır. Son olarak da çalışan sınıflara ve kadınlara yönelik ayrımcı pratikler bağlamında hem sınıfsal çatışmaların hem de ataerkil ideolojinin ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin pratikteki karşılıklarına dönük bir projeksiyon yapılmıştır.

Dolayısıyla *Kara Duvak*, *Bir Bulut Olsam*, *Adını Kalbime Yazdım*, *Kadim Dostum*, *Aştan Kaçılmaz* ve *Jan* örnekleminden oluşan Mardin dizilerinde inşa edilen kültürel tanımlardan hareketle gelişen temsillerin ve kültürün hangi kimliklerle ilişkilendirildiği, anlatıların temel çatışma alanları üzerinden çözümlenmiş; dizilerdeki zıtlıkların hangi özneler tarafından üretildiği ve çözüme

kavuşturulduğu tartışılmıştır. Bu bağlamda Mardin dizilerinde çerçevelenen çatışmalardan kurtuluşun ve böylece yaşanan mekânın ihyasının, bölge insanının katkılarıyla değil, bilakis Mardin’e dışarıdan gelen haricîlerin eliyle gerçekleşebileceği savunusu öne çıkarılmıştır. Böylelikle haricîlerin, var olan sorunların çözümüne dönük reçetelerle anlatılara dâhil olan, tüm “dertlere yetişen”, hem anlık gelişen hem de tarihsel olarak miras alınan toplumsal anomilere yer yer kısa yer yer de uzun erimli planlarla karşılık veren “kurtarıcılar” olarak çerçevelendiği görülmüştür.

Dizilerde kültürün inşasında çerçevelenen temsillerin hem geleneksel ve hem de çağdaş olgusal temellere dayandırılarak eklektik kültürel üretim biçimleri üzerinden şekillendirilmesi i. karakterlerin geçimlerini sağlayıp hayatlarını idame ettirdikleri meşgaleler ve/veya zanaatlar, ii. yeme – içme – mutfak kültürü, iii. müzik ve eğlence kültürü, iv. giyim – kuşam kültürü ve v. boş zaman pratiklerinde ortaya çıkan kültürlerarası temsiller üzerinden ortaya konulmuştur. Bu çerçevede söz konusu meşgaleler ve geleneksel zanaatlar eliyle karakterlerin hem geçmişten bugüne uzanan bir kültürel aktarım sürecine dair yaklaşımları hem de geleceğe dair öngörülerini tartışılmıştır. Mutfak kültürüne dair temsillerle kalabalık ve içerik olarak zengin sofraların ürettiği köklülük vurgusuna, toplumsal cinsiyet rolleriyle kadınların söz konusu kültüre yatkınlık ekseninde bir benlik sunumu içerisinde olduklarına dönük çerçevelemelerin eşlik ettiği serimlenmiştir. Dizilerde eğlence kültürü; düğünlerin ve çeşitli davetlerin önemli birer seremonik gösterge niteliği taşıdığından ve bölgeye dair kültürel kabullerin dolaşıma sokulup yeniden üretildiği bir anlam içerdiğinden bahisle tartışılmıştır. Giyim kültürü, karakterlerin sınıfsal birtakım referansları olan sembollerle yüklü yöresel kıyafetleri ve aksesuarları üzerinden takip edilmiştir. Son olarak, boş zaman pratiklerinde de kurumsallaşmamış ve herhangi bir politik ve ekonomik rejimin kategorize etmediği gündelik yaşam pratikleri ve iletişim tarzlarını öne çıkaran temsiller çözümlenmiştir.

Dizilerde kültürel temsiller ile toplumsal yapı ve kurumların işleyişi arasındaki ilişkiler doğrudan toplumsal dayanışma biçimlerine dair temsiller sunan anlatı öğeleri üzerinden incelenmiştir. Buradan hareketle ataerki ve sınıfsal çatışmaların beslendiği ideolojik dikotomilerin de ele alınması fırsatı yakalanmıştır. Dolayısıyla ağalık ilişkilerinin hem hanelerin içindeki hem de kamusal alandaki yer yer

karikatürize biçimde aktarılan baskıcı ve otoriter görünümlerinin yanı sıra geleneksel iktidarın yer yer siyaset yer yer de ticaret ağıyla tecimsel ve bürokratik iktidar biçimleriyle eklemlenme örnekleri serimlenmiştir. Bu bağlamda ağalık düzeni üzerinden işleyen yasal ve yasadışı otorite temsillerinin kültürel üretim biçimlerine olan etkilerine odaklanılmıştır. Ayrıca ağalığın temsil ettiği geleneksel iktidar ilişkilerindeki süreklilik vurgusunun hem tarihsel hem de sembolik olarak anlamsal karşılıkları irdelenmiştir. Bu bağlamda iktidarı simgeleyen çeşitli gündelik gereçler ve aksesuarlar olduğu kadar tarla – toprak işleri ve konak yaşantısı gibi mülkiyete dayalı gösterenler aracılığıyla da genel gündelik ve toplumsal işleyiş serimlenmiştir.

Dizilerde hem konak yaşantısında hem de konağın dışında cisimleşen sınıfsal ilişkilere dair yer yer kendinden menkul yer yer de toplumsal cinsiyet kalıplarına dair diğer temsillerle eklemlenmiş temsil örneklerinin de altı çizilmiştir. Bu bağlamda sınıfsal ve ideolojik yapısal işleyişin belirlenimindeki ayrımcılık ölçeğinde genel anlamda iki temsil eksenini kaydedilmiştir: i. Çalışan sınıflar ile yöneten sınıflar arasında yaşanan çatışmaların geleneksel iktidar ilişkileri bağlamında meşrulaştırılması. ii. Ataerkil ideoloji ve bunun karşısında kadınların konumlanışları. Bu bağlamda çalışan sınıftaki kimselerin hem iş hem de gündelik yaşamlarında karşılaştıkları kısıtların yanı sıra alanyazında “ödenmemiş ve/veya görünmeyen emek” olarak kavramsallaştırılan pratiklerin Mardin dizileri özelinde kesin bir sınıfsal kerterizinin bulunmadığına dönük örnekler tartışılmıştır. Ayrıca yer yer tekil örnekler üzerinden şekillenen ataerkil işleyişin genel görünümleri yer yer de bu işleyişin kişilerarası ilişkilerde makro ölçekte toplumsal, ekonomik, politik ve ideolojik referanslı ve tahakküme dayalı pratikleri ortaya çıkaran yapısı çözümlenmiştir.

Tezde anlatıya olan katkılarının yanı sıra aynı zamanda teknik bir öge olan mekâna ilişkin söylemler de özellikle kentsel mekânın kullanım pratikleri ekseninde nasıl bir temsil dizgesinden beslendikleri ve Mardin’i nasıl çerçeveledikleri sorularından hareketle odağa alınmıştır. Bu bağlamda Mardin’in Artuklu ve Midyat ilçelerinde bulunan eski kent merkezlerinin tarihî niteliklerini büyük ölçüde korumuş olmalarından ötürü dizilerde tercih edilen mekânlar olduklarını gösteren temsillere ulaşılmıştır. Kentsel mekân kullanımlarında Mardin’in anılan yerlerinin otantik ve nostaljik atmosferlerinin yanı sıra i. kültürel üretimi yineleyen gündelik pratiklerle

yüklü olması, ii. bir sınır şehri anlatısı inşasına imkân tanınması, iii. panoramik görüntülerinin dizilerin zamansal ve mekânsal akışlarına dair izlerkitleye bilgi veren ara sahnelere konulması gibi görünümlere ulaşılmıştır. Bu çerçevede dizilerde ağalığın cisimleştiği heybetli konaklar ve çiftlikler ile geleneksel iş ve uğraşların cisimleştiği hânlar ve benzeri mekânlar için bilindik tarihî mekânlara farklı işlevlerin tanındığı da kaydedilmiştir. Böylelikle dizilerde kentsel mekân olarak Mardin'in ve Mardin'e özgü kültürel üretim biçimlerinin Laclau ile Mouffe'un (1992) ifade ettiği gibi bir "boş gösteren" olarak kavranıp; "taş", "eski", "kadim", "klasik", "mekanik", "geleneksel" gibi eğretilmeler aracılığıyla Mardin imgesini şekillendiren pratiğin bir parçası olarak görülerek içinde yeni anlamlar oluşacak bağlamlar yaratıldığı (s. 14) serimlenmiştir.

Sonuç olarak Ryan ile Kellner'in (2010) altını çizdiği üzere "fikir ve değerlerin yaygınlaşmasında vazgeçilmez bir rolü olan televizyon"a (s. 28) içkin bir metin türü olarak diziler ve bu tez özelinde araştırma nesnesi olarak belirlenen Mardin dizileri; her ne kadar kurgusal bir gerçekliğin üretimini üstlenseler de yapımın teknik bir ögesi olarak mekânın kullanımı bağlamında hem söz konusu mekâna dair kültürel temsiller aracılığıyla olgusal gerçekliği tazyiki altına alarak epistemolojik bir odak kaybını ortaya çıkarmakta hem de söz konusu gerçekliğe ilişkin fikirlere müdahaleyle şekillenen yeni bir söylem geliştirmektedir. Böylece bu tezde Kültürel Çalışmalar Okulu'nun metinsel anlamların metin ile izlerkitle arasında gerçekleşen mücadelede ortaya çıktığına dönük temel kabulünden hareketle ortaya konulan söylem düzeylerinde, Mardin'e yönelik birtakım kurgusal anlamlandırma pratikleri üzerinden simgeleyen neyi simgelediğinin keyfî olarak belirlendiği ve olgusalılık ile uzlaşma iddiasında olmayan bir gerçeklik inşası kaydedilmiştir. Tezin söz konusu "anlam mücadelesi"ne dair söylemsel bir çözümleme sunmasının, araştırmacılara sonraki çalışmalarında Mardin dizilerinin kodlama ve kodaçımı pratiklerinin ürettiği anlam düzeylerini çözümlemeye dönük bir fikir vereceği, böylece bu tezin kısıtlılıklarından birinin tamamlanabileceği umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Adaklı, G. (2006). *Türkiye’de Medya Endüstrisi: Neoliberalizm Çağında Mülkiyet ve Kontrol İlişkileri*. Ankara: Ütopya.

Adorno, T. W. (1985). On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening. Andrew Arato ve Eike Gebhardt (Ed.), *The Essential Frankfurt School Reader* içinde (s. 270-299). New York: Continuum.

Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan (Çev.). İstanbul: Kabalcı.

Adorno, T. W. (2013a). Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış. Mustafa Tüzel (Çev.). *Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi* içinde (s. 109-119). İstanbul: İletişim.

Adorno, T. W. (2013b). Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma. Nihat Ülner (Çev.). *Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi* içinde (s. 47-108). İstanbul: İletişim.

Augé, M. (2016) *Yok-yerler: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*. Turhan Ilgaz, Ergün Akça ve Arbil Ötkünç (Çev.). İstanbul: Daimon.

Althusser, L. (2002a). *Marx İçin*. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: İthaki.

Althusser, L. (2002b). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Yusuf Alp ve Mahmut Özışık (Çev.). İstanbul: İletişim.

Ang, I. (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Della Couling (Çev.). Londra: Methuen.

Arendt, H. (2012). *Devrim Üzerine*. Onur Eylül Kara (Çev.). İstanbul: İletişim.

Atay, T. (2016, 7 Şubat). Dizilerde muhafazakarlığın erotizmle buluşması. cumhuriyet.com.tr. <http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/476903/dizilerde-muhafazakarligin-erotizmle-bulusmasi.html> Erişim Tarihi: 14 Şubat 2020.

Aydın, S., Emiroğlu, K., Özel, O. ve Ünsal, S. (2019). *Mardin: Aşiret – Cemaat – Devlet*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Aziz, A. (1999). *Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının 30 Yılı: 1968 – 1998*. Ankara: TRT.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. Aykut Derman (Çev.). İstanbul: Kesit.

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim.

- Barnard, A. (2016). *Simgesel Düşüncenin Doğuşu*. Mehmet Doğan (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Barthes, R. (1975). *The Pleasure of the Text*. Richard Miller (Çev.). New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1996). *S/Z*. Sündüz Öztürk Kasar (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu: Söylenceleri Yapıları*. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. Oğuz Adanır (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Becker, H. S. (2013). *Haricîler (Outsiders): Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması*. Şerife Geniş ve Levent Ünsaldı (Çev.). Ankara: Heretik.
- Benjamin, W. (2014). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı. Ahmet Cemal (Çev.). *Pasajlar* içinde (s. 50-86). İstanbul: Yapı Kredi.
- Benjamin, W. (2015). Paris: XIX. Yüzyılın Başkenti. Tefik Turan (Çev.). Enis Batur (Ed.), *Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler" Seçkisi – 1840 – 1990* içinde (s. 32-42). İstanbul: Sel.
- Bennett, T. (1981). *Popular Culture: Themes and Issues*. Milton Keynes: Open University.
- Bernstein, J. M. (2013). Sunuş: Eleştirel Kuram ve Postmodernizm. Elçin Gen (Çev.). *Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi* içinde (s. 33-43). İstanbul: İletişim.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalara*. Mehmet Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Binark, M. ve Gencel-Bek, M. (2010). *Eleştirel Medya Okuryazarlığı: Kuramsal Yaklaşımlar ve Uygulamalar*. İstanbul: Kalkedon.
- Bora, T. (2005). Sunuş. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* içinde (s. 7-11). İstanbul: İletişim.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Derya Fırat ve Günce Berkkurt (Çev.). Ankara: Heretik.
- Bourdieu, P. (2019). *Televizyon Üzerine*. Alper Bakım (Çev.). İstanbul: Sel.
- Bourse, M. (2009). *Melezliğe Övgü*. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bourse, M. ve Yücel, H. (2017). *Kültürel Çalışmaları Anlamak*. Halime Yücel (Çev.). İstanbul: İletişim.

Bozdoğan, S. (2015). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

Buckingham, D. (1987). *Public Secrets: EastEnders and its Audience*. Londra: BFI.

Burgess, E. W. (2015). Şehrin Büyümesi: Araştırmaya Giriş. Pınar Kayababa Kayalığı (Çev.). Robert Ezra Park ve Ernest Watson Burgess (Ed.), *Şehir: Kent Ortamındaki İnsan Davranışlarının Araştırılması Üzerine Öneriler* içinde (s. 89-104). Ankara: Heretik.

Cankaya, Ö. (1985). *Türk Televizyonunun Program Yapısı*. İstanbul: Mozaik.

Cankaya, Ö. (1993). Türkiye’de Televizyonculuğun Gelişimi ve Bugünkü Durumu. *Marmara İletişim Dergisi*, 2, 221-236.

Cankaya, Ö. (2015). *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT (1927 – 2000)*. Ankara: İmge.

Carr, E. H. (2013). *Tarih Nedir?*. Misket Gizem Gürtürk (Çev.). İstanbul: İletişim.

Castells, M. (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür – Cilt 1: Ağ Toplumunun Yükselişi*. Ebru Kılıç (Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Certeau, M. d. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi I: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. Lale Arslan Özcan (Çev.). Ankara: Dost.

Chandler, D. Munday, R. (2018). *Medya ve İletişim Sözlüğü*. Babacan Taşdemir (Çev.). İstanbul: İletişim.

Comte, A. (2013). *Système de politique positive. Dynamique sociale, ou Traité général du progrès humain (Ed.1851)*. Paris: Hachette BNF.

Comte, A. (2015). *Pozitif Felsefe Dersleri ve Pozitif Anlayış Üzerine Konuşma*. Erkan Ataçay (Çev.). Ankara: Bilgesu.

Cresswell, T. (2013). *Geographic Thought: A Critical Introduction*. Oxford: Wiley – Blackwell.

Çağlar, A. (2000). “Tire”li Kimlikler: Teori ve Yönteme İlişkin Bazı Arayışlar. Seda Altuğ (Çev.). *Toplum ve Bilim*, 84, 129-150.

Çandar, Ç. (2012). *Mezopotamya Ekspresi: Bir Tarih Yolculuğu*. İstanbul: İletişim.

Çaplı, B. (2008). Özel Televizyona Beş Kala. Bülent Çaplı (Ed.), *Fili Tarif Etmek: Özel Televizyona Beş Kala* içinde (s. 11-15). Ankara: İmge.

Çaylı-Rahte, E. (2010). Kamusal, Toplumsal Katılım ve Medya: Kadın Programları Etnografisi. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 13, 55-84.

Çelenk, S. (2005). *Televizyon, Temsil, Kültür: 90’lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri*. Ankara: Ütopya.

Çelenk, S. (2010). Aşk-ı Memnu'dan Aşk-ı Memnu'ya Yerli Dizi Serüvenimiz. *Birikim*, 256/257, 18-27.

Durkheim, E. (1994). *Sosyolojik Metodun Kuralları*. Enver Aytekin (Çev.). İstanbul: Sosyal.

Durkheim, E. (2006). *Toplumsal İşbölümü*. Özer Ozankaya (Çev.). İstanbul: Cem.

Durkheim, E. (2013). *İntihar*. Zühre İlkelen (Çev.). İstanbul: Pozitif.

Durna, T. ve Kubilay, Ç. (2010). Söylem Kuramları ve Eleştirel Söylem Çözümlemeleri. Tezcan Durna (Ed.), *Medyadan Söylemler* içinde (s. 47-81). İstanbul: Libra.

Eco, U. (1989). *The Open Work*. Anna Cancogni (Çev.). Harvard: Harvard University.

Eisenstein, Z. R. (1993). Ataerkil Sistem, Annelik ve Kamusal Hayat. Nilüfer Timisi (Çev.). *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi (İLEF) Yıllık*, '93, 245-260.

Erdoğan, İ. (1997). *İletişim, Egemenlik, Mücadeleye Giriş*. Ankara: İmge.

Fairclough, N. ve Wodak, R. (1997). Critical Discourse Analysis. Teun Adrianus van Dijk (Ed.), *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* içinde (s. 258-284). London: SAGE.

Fairclough, N. (2006). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity.

Fairclough, N. (2013). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. New York: Routledge.

Field, J. (2008). *Sosyal Sermaye*. Bayram Şen ve Bahar Bilgen (Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Fiske, J. (1988). Critical Response: Meaningful Moments. *Critical Studies in Mass Communication*, 5(3), 246-251.

Fiske, J. (1999). *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. London: Routledge.

Fiske, J. (2000). *Reading the Popular*. London: Routledge.

Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni*. Turhan Ilgaz (Çev.). İstanbul: Hil.

Foucault, M. (2004). *Felsefe Sahnesi*. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Garnham, N. (1995). Political Economy and Cultural Studies: Reconciliation or Divorce? *Critical Studies in Mass Communication*, 12(1), 62-71.

Gay, P. d., Hall, S., Janes, L., Mackay, H. ve Negus, K. (1997). *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: SAGE.

Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*. Hakan Gür (Çev.). Ankara: Dost.

Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity.

Giddens, A. (2008). Şehirler ve Kentsel Alanlar. İsmail Yılmaz (Çev.). Cemal Güzel (Ed.), *Sosyoloji içinde* (s. 942-987). İstanbul: KIRMIZI.

Giritli-İnceoğlu, Y. ve Akgün-Çomak, N. (2009). Teun A. van Dijk. Yasemin Giritli-İnceoğlu ve Nebahat Akgün-Çomak (Ed.), *Metin Çözümlemeleri içinde* (s. 17-79). İstanbul: Ayrıntı.

Glass, R. (1964). *London: Aspects of Change*. London: MacGibbon & Kee.

Gledhill, C. (2003). Genre and Gender: The Case of Soap Opera. Stuart Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices içinde* (s. 337-386). London: SAGE.

Goffman, E. (2014). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. Şerife Geniş, Levent Ünsaldı ve Suphi Nejat Ağırnaslı (Çev.). Ankara: Heretik.

Golding, P. ve Murdock, G. (1991). Culture, Communications, and Political Economy. James Curran ve Michael Gurevitch (Ed.), *Mass Media and Society içinde* (s. 15-32). Londra: Edward Arnold.

Gramsci, A. (1992). Selection from The Prison Notebooks. Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell Smith (Çev.). New York: International.

Güngör, N. (2018). *İletişim: Kuramlar – Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal.

Habermas, J. (2012). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. Mithat Sancar ve Tanıl Bora (Çev.). İstanbul: İletişim.

Hall, S. (1971). Television as a Medium and Its Relation to Culture. <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/9and25to37/SOP34.pdf> Erişim Tarihi: 27 Nisan 2020.

Hall, S. (1979). The Great Moving Right Show. *Marxism Today*, January 1979, 14-20. http://banmarchive.org.uk/collections/mt/pdf/79_01_hall.pdf Erişim Tarihi: 27 Nisan 2020.

Hall, S., Critcher, C., Jefferson, T., Clarke, J., ve Roberts, B. (1981). The social production of news: Mugging in the media. Stanley Cohen ve Jock Young (Ed.), *The Manufacture of News: Social Problems, Deviance and the Mass Media içinde* (s. 335-368). London: Constable.

Hall, S., Critcher, C., Jefferson, T., Clarke, J. ve Roberts, B. (1982). *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*. London: Macmillan.

Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. Jonathan Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* içinde (s. 222-237). London: Lawrence and Wishart.

Hall, S. (1991). Encoding/decoding. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe ve Paul Willis (Ed.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972 – 79* içinde (s. 117-127). London: Routledge.

Hall, S. (2017a). The empire strikes back. Sally Davison, David Featherstone, Michael Rustin ve Bill Schwarz (Ed.), *Selected Political Writings: The Great Moving Right Show and Other Essays – Stuart Hall* içinde (s. 200-206). Durham: Duke University.

Hall, S. (2017b). The Crisis of Labourism. Sally Davison, David Featherstone, Michael Rustin ve Bill Schwarz (Ed.), *Selected Political Writings: The Great Moving Right Show and Other Essays – Stuart Hall* içinde (s. 207-222). Durham: Duke University.

Harvey, D. (1992). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell.

Harvey, D. (2008). *Umut Mekânları*. Zeynep Gambetti (Çev.). İstanbul: Metis.

Harvey, D. (2011). *Sermayenin Mekânları: Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru*. Başak Kıcıır, Deniz Koç, Kıvanç Tanrıyar ve Seda Yüksel (Çev.). İstanbul: Sel.

Harvey, D. (2012). *Paris, Modernitenin Başkenti*. Berna Kılınçer (Çev.). İstanbul: Sel.

Harvey, D. (2013). *Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*. Ayşe Deniz Temiz (Çev.). İstanbul: Metis.

Hawes W. (1963). Television Drama: The First Twenty Years. *Today's Speech*, 11 (3), 22-23.

Hengeveld, R. (2019). *Atık Küre: Tüketimimiz Gezegenin Başına Nasıl Dert Oluyor?*. Nafiz Güder (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Hobbes, T. (2016). *Leviathan: Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*. Semih Lin (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Hobsbawm, E. J. (2003). *Sermaye Çağı: 1848 – 1875*. Bahadır Sina Şener (Çev.). Ankara: Dost.

Hobson, D. (1982). *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*. Londra: Methuen.

Hoggart, R. (1971). *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*. London: Chatto and Windus.

Horkheimer, M. (2002). Authority and the Family. Matthew J. O'Connell (Çev.). *Critical Theory: Selected Essays* içinde (s. 47-128). New York: The Continuum.

İnal, A. (2001). Televizyon, Tür, Temsil. Asker Kartarı ve D. Beybin Kejanlıoğlu (Ed.), *Yıllık 1999: Sinema ve Televizyon Özel – Mahmut Tali Öngören’e Armağan* içinde (s. 255-286). Ankara: Ankara Üniversitesi.

İnal, A. (2010). Anlatının Yapıları ve Televizyonun Anlatısal Potansiyeli Üzerine Bir Tartışma. Tezcan Durna (Ed.), *Medyadan Söylemler* içinde (s. 19-45). İstanbul: Libra.

Kahraman, H. B. (1999). Türkiye’de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği. *Doğu Batı Düşünce Dergisi: Söylem Üstüne Söylem*, 9, 135-153.

Kaya, A. R. (2009). *İktidar Yumağı*. Ankara: İmge.

Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları: Bush – Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. Gürol Koca (Çev.). İstanbul: Metis.

Kemâl, O. (2009). *Kaçak: Hanımın Çiftliği 3*. İstanbul: Everest.

Kemâl, O. (2014). *Vukuat Var: Hanımın Çiftliği 1*. İstanbul: Everest.

Kemâl, O. (2016). *Hanımın Çiftliği: 2. Kitap*. İstanbul: Everest.

Keskin, F. (2014). Amerikanvarileşme/Modernleşme. *Politik İletişim Sözlüğü* içinde (s. 24-25). Ankara: İmge.

Koç, S. (2017). *Hercai*. İstanbul: Epsilon.

Kozanoğlu, C. (2001). *Yeni Şehir Notları*. İstanbul: İletişim.

Laclau, E. ve Mouffe, C. (1992). *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*. Ahmet Kardam ve Doğan Şahiner (Çev.). İstanbul: Birikim.

Laclau, E. (2012). *Evrensellik, Kimlik ve Özgürleşme*. Ertuğrul Başer (Çev.). İstanbul: Birikim.

Laçiner, Ö. L. (2005). Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* içinde (s. 13-36). İstanbul: İletişim.

Lefebvre, H. (2013). *Kentsel Devrim*. Selim Sezer (Çev.). İstanbul: Sel.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel.

Lefebvre, H. (2015). *Şehir Hakkı*. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel.

Locke, J. (2012). *Yönetim Üzerine İkinci İnceleme: Sivil Yönetimin Gerçek Kökeni Boyutu ve Amacı Üzerine Bir Deneme*. Fahri Bakırcı (Çev.). Ankara: Ebabil.

Lukacs, G. (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci*. Yılmaz Öner (Çev.). İstanbul: Belge.

Mardin, Ş. (2006). Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez – Çevre İlişkileri. Mümtazer Türköne ve Tuncay Önder (Ed.), *Türkiye’de Toplum ve Siyaset: Makaleler 1* içinde (s. 35-78). İstanbul: İletişim.

Marshall, G. (2009). Kent Ekolojisi. Osman Akınhay ve Derya Kömürcü (Çev.). *Sosyoloji Sözlüğü* içinde (s. 396). Ankara: Bilim ve Sanat.

Marshall, G. (2009). Kentlilik. Osman Akınhay ve Derya Kömürcü (Çev.). *Sosyoloji Sözlüğü* içinde (s. 400). Ankara: Bilim ve Sanat.

Marx, K. ve Engels, F. (2010). *Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılar*. Nail Satlıgan (Çev.). İstanbul: Yordam.

Marx, K. (2011). *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*. Sevim Belli (Çev.). Ankara: Sol.

Marx, K. (2015). *Kapital – Birinci Cilt: Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili*. Alaattin Bilgi (Çev.). Ankara: Sol.

Massey, D. (2008). *For Space*. London: SAGE.

Mattelart, A. (2016). *İletişimin Dünyasallaşması*. Halime Yücel (Çev.). İstanbul: İletişim.

McRobbie, A. (1978). Jackie: An Ideology of Adolescent Femininity. <http://epapers.bham.ac.uk/1808/1/SOP53.pdf> Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2020.

Mikos, L. (2016). Digital Media Platforms and the Use of TV Content: Binge Watching and Video-on-Demand in Germany. *Media and Communication*, 4(3), 154-161.

Milliyet. (2008, 31 Mayıs). Türk dizileri Arap dünyasına açılıyor. [milliyet.com.tr.
https://www.milliyet.com.tr/cadde/turk-dizileri-arap-dunyasina-aciliyor-761273](http://www.milliyet.com.tr/cadde/turk-dizileri-arap-dunyasina-aciliyor-761273) Erişim Tarihi: 5 Şubat 2020.

Morley, D. ve Brunsdon, C. (1999a). Everyday Television: Nationwide. *The Nationwide Television Studies* içinde (s. 19-116). London: Routledge.

Morley, D. (1999b). The Nationwide Audience: Structure and Decoding. *The Nationwide Television Studies* içinde (s. 117-301). London: Routledge.

Morley, D. (1999c). *Family Television: Cultural Power And Domestic Leisure*. London: Routledge.

Mumford, L. (2013). *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Değişimler ve Geleceği*. Gürol Koca ve Tamer Tosun (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. Mehmet Emin Özcan (Çev.). Ankara: Dost.

Oskay, Ü. (2019). *İletişimin ABC’si*. İstanbul: İnkılâp.

Ötkünç, A. (2016) Antropolojiden Mimarlığa Melez Düşüncenin İmkânları: Yer ve Yok-yer Kavramları Üzerine. *Yok-yerler: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş* içinde (s. 7-24). İstanbul: Daimon.

Özcoşar, İ. (2009). *Merkezileşme Sürecinde Bir Taşra Kenti: Mardin (1800 – 1900)*. Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi.

Özcoşar, İ. (2017). Şehir ve Kimlik: Mardinli Kimliklerin Tarihi Arka Planı. *Kadim Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 1-21.

Öztürk, R. (2001). Bir Aşk Anlatısı: Teslimiyet (Besieged). *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi (İLEF) Yıllık*, '99, 95-110.

Öztürk, A. Z. (2010). Görsel ve İşitsel Anlatım Öğeleri. Yalçın Demir ve Aydın Ziya Özgür (Ed.), *Radyo – Televizyonda Program Yapımı* içinde (s. 130-158). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Park, R. E. (1967). *On Social Control and Collective Behavior*. Chicago: The University of Chicago.

Park, R. E. (2015). Şehir: Kent Ortamındaki İnsan Davranışlarının Araştırılması Üzerine Öneriler. Pınar Kayababa Kayalığı (Çev.). Robert Ezra Park ve Ernest Watson Burgess (Ed.), *Şehir: Kent Ortamındaki İnsan Davranışlarının Araştırılması Üzerine Öneriler* içinde (s. 37-85). Ankara: Heretik.

Parsons, T. (1955). The American Family: Its Relations to Personality and to the Social Structure. Talcott Parsons ve Robert F. Bales (Ed.), *Family, Socialization and Interaction Process* içinde (s. 3-33). New York: Free.

Pieterse, J. N. (1995). Globalisation as Hybridisation. Mike Featherstone, Scott Lash ve Roland Robertson (Ed.), *Global Modernities* içinde (s. 45-68). Londra: SAGE.

Postman, N. (2018). *Televizyon: Öldüren Eğlence – Gösteri Çağında Kamusal Söylem*. Osman Akinhay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Radway, J. A. (1991). *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. London: The University of North Carolina.

Rousseau, J. J. (2016). *Toplum Sözleşmesi*. Vedat Günyol (Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Elif Özsoyar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Ryan, M. ve Lenos, M. (2014) *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*. Emrah Suat Onat (Çev.). Ankara: De Ki.

Said, E. (2016). *Kültür ve Emperyalizm*. Necmiye Alpay (Çev.). İstanbul: Hil.

Sanz, E., ve Crosbie, T. (2016). The meaning of digital platforms: Open and closed television infrastructure. *Poetics*, 55, 76-89.

Sarı, E. (2007). *Kültür, Kimlik, Politika: Mardin’de Kültürlerarasılık*. (Yayımlanmış doktora tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Sartre, J. P. (2014). *Bulantı*. Selâhattin Hilâv (Çev.). İstanbul: Can.

Schilling, J. V. (2003) *The Magic Window: American Television 1939 – 1953*. New York: The Haworth.

Self, D. (1984). *Television Drama: An Introduction*. London: Macmillan.

Sennett, R. (1999). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*. Süha Sertabiboğlu ve Can Kurultay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Shils, E. A. (2015). Centre and Periphery. Polanyi Festschrift Committee (Ed.), *The Logic of Personal Knowledge: Essays Presented to M. Polanyi on his Seventieth Birthday, 11th March, 1961* içinde (s. 117-130). London: Routledge.

Simmel, G. (2005). Metropol ve Zihinsel Yaşam. Ahmet Aydoğan (Çev.). Ahmet Aydoğan (Ed.), *Şehir ve Cemiyet: Georg Simmel – Max Weber – Ferdinand Tönnies – Don Martindale* içinde (s. 167-184). İstanbul: İz.

Simon, C. H. S. (1965). *La physiologie sociale*. Paris: PUF.

Smith, N. (2006). Yeni Küresellik, Yeni Şehircilik: Küresel Kentsel Strateji Olarak Soylulaştırma. İlknur Urkun-Bowe ve İbrahim Gündoğdu (Çev.). *TMMOB Şehir Plancıları Odası Planlama Dergisi*, 36, 13-25.

Smith, N. (2008). *Uneven Development: Nature, Capital, and the Production of Space*. London: The University of Georgia.

Smythe, D. W. (1977). Communications: Blindspot of Western Marxism. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 1(3), 1-28.

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

Spencer, H. (1910). The Inductions of Sociology. Herbert Spencer (Ed.), *Principles of Sociology vol. 1*. içinde (s. 447-463). New York: D. Appleton & Company.

Stevenson, N. (2015). *Medya Kültürleri: Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*. Göze Orhon ve Barış Engin Aksoy (Çev.). Ankara: Ütopya.

Sümer, B. (2002). *Dünyada ve Türkiye’de Dijital Yayıncılık: Türkiye’de Dijital Yayıncılık Üzerine Bir Çerçeve Arayışı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Şentürk, R. (2018). Türk Televizyon Dizileri Efsanesi ve Gerçekler. Yenal Göksün (Ed.), *Televizyon Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam ve İşlevleri* içinde (s. 11-39). İstanbul: Kaknüs.

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

Thompson, E. P. (2004). *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*. Uygur Kocabaşoğlu (Çev.). İstanbul: Birikim.

Timisi, N. (1997). *Medyada Cinsiyetçilik*. Ankara: Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü.

Tolstoy, L. N. (2019). *Sanat Nedir?*. Mazlum Beyhan (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Toneski, W. J. (1982). How We Staged The World's First Television Plays. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2 (2), 157-163.

Tönnies, F. (2005). Gemeinschaft ve Gesellschaft. Ahmet Aydoğan (Çev.). Ahmet Aydoğan (Ed.), *Şehir ve Cemiyet: Georg Simmel – Max Weber – Ferdinand Tönnies – Don Martindale* içinde (s. 185-217). İstanbul: İz.

TRT.net (2020). Kilometre Taşları: 1984. https://www.trt.net.tr/kurumsal/m_KilometreTaslari.aspx?yil=1984 Erişim Tarihi: 5 Şubat 2020.

Tutal-Cheviron, N. (2014). *Televizyon ve İçimizdeki Şiddet*. İstanbul: Ekslibris.

Turner, B. S. (2014). *Klasik Sosyoloji*. İdil Çetin (Çev.). İstanbul: İletişim.

Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları*. Deniz Özçetin ve Burak Özçetin (Çev.). Ankara: Heretik.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2000). Sözlükler. <https://sozluk.gov.tr> Erişim Tarihi: 1 Mart 2020.

Türkiye Gazetesi (2003, 19 Haziran). 15 Temmuzda TGRTde ! Kirveyi bekleyin. [turkiyegazetesi.com.tr](https://www.turkiyegazetesi.com.tr). <https://www.turkiyegazetesi.com.tr/Genel/a173080.aspx> Erişim Tarihi: 15 Şubat 2020.

Uğur-Tanrıöver, H. (2008a). 'Modern' Türkiye ve Televizyon Dizileri. Hülya Uğur-Tanrıöver (Ed.), *Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor musun? Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri* içinde (s. 205-236). İstanbul: Hil.

Uğur-Tanrıöver, H. (2008b). "Vadi'de Büyüyen Erkek Çocuklar. Yasemin Giritli İnceoğlu ve Nurdan Akıner (Ed.), *Medya ve Çocuk Rehberi* içinde (s. 59-88). Konya: Eğitim.

Uğur-Tanrıöver, H. ve Kara, B. (2015). Yabancı Dizi İzleyicisi Gençlerin Yaşam Tarzları ve Tüketim Alışkanlıkları. Burcu Sabuncuoğlu Peksevgen, Selin Tüzün Ateşalp ve Ayşe Binay Kurultay (Ed.), *Kavramdan Pratiğe: Medya ve Tüketim* içinde (s. 17-42.). İstanbul: Libra.

Uygur, H. K. (2014). Mardin'in Geleneksel Eğlencesi: Leyli Gecesi. *Millî Folklor: Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 102, 86-98.

Ünsaldı, L. (2014). Bilim ve Sosyoloji. Levent Ünsaldı ve Ercan Geçgin (Ed.), *Sosyoloji Tarihi: Dünya'da ve Türkiye'de içinde* (s. 97-114). Ankara: Heretik.

Ünür, E. (2015). *Yerli Dizilerdeki Kimlik Kalıpları*. Konya: Eğitim.

van Dijk, T. A. (1998). Opinions and Ideologies in the Press. Allan Bell ve Peter Garrett (Ed.), *Approaches to Media Discourse içinde* (s. 21-63). London: Blackwell.

Vitrinel, E. (2018). The Introduction of Netflix in Turkey: How to Fit (or is it possible to fit) in an Audio-visual Landscape marked by Piracy and Local Taste?. *Athens Institute for Education and Research – ATINER's Conference Paper Series*, ART2018-2604.

Voloşinov, V. N. (2001). *Marksizm ve Dil Felsefesi*. Mehmet Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Wayne, M. (2015). *Marksizm ve Medya Araştırmaları: Anahtar Kavramlar, Çağdaş Eğilimler*. Barış Cezar (Çev.). İstanbul: Yordam.

Weber, M. (2011). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. Milay Köktürk (Çev.). Ankara: Bilgesu.

Williams, R. (1965). *The Long Revolution*. London: Penguin.

Williams, R. (1989). *İkibin'e Doğru*. Esen Tarım (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Williams, R. (1993). *Kültür*. Suavi Aydın (Çev.). Ankara: İmge.

Williams, R. (2003). *Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim*. Ahmet Ulvi Türkbağ (Çev.). Ankara: Dost.

Williams, R. (2013). *Kültür ve Materyalizm: Seçme Makaleler*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Sel.

Williams, R. (2017). *Kültür ve Toplum: 1780 – 1950*. Uygur Kocabaşoğlu (Çev.). İstanbul: İletişim.

Williams, R. (2018). *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Söz Varlığı*. Savaş Kılıç (Çev.). İstanbul: İletişim.

Wirth, L. (1938). Urbanism as a Way of Life. *The American Journal of Sociology*, 44(1), 1-24.

Yağcı, S. C. (2011). Yerli Dizi Serüveninde 37. Sezon. Sevgi Can Yağcı (Ed.), *Beyaz Camın Yerlileri: Dokunaklı Öyküler – Dokunulmaz Gerçeklikler içinde* (s. 13-52). Kocaeli: Umuttepe.

Yanardağoglu, E. (2002, 24 Mart). Beyaz Türklere Dönüş. radikal.com.tr. https://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=1031 Erişim Tarihi: 14 Şubat 2020.

Zoonen, L. v. (2014). Medyaya Feminist Yaklaşımlar. Süleyman İrvan (Çev. ve Ed.), *Medya, Kültür ve Siyaset* içinde (s. 365-398). Ankara: Pharmakon.

Zürcher, E. J. (2015). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. Yasemin Saner (Çev.). İstanbul: İletişim.

Görsel – İşitsel Kaynaklar

Açıktan, O. (2019). *Atiye* [Dizi]. Netflix.

Akar, S. (2010). *Behzat Ç.* [Televizyon Dizisi]. Star TV.

Akar, S. (2017). *Payitaht: Abdülhamid* [Televizyon Dizisi]. TRT.

Akmansoy, T. (1974). *Kaynanalar* [Televizyon Dizisi]. TRT.

Aksoy, F. ve Turan, E. Y. (2001). *Dadı* [Televizyon Dizisi]. Show TV.

Akvardar, T. (2002). *Kıvalı Kar* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.

Algül, H. (2002). *Yeter Anne* [Televizyon Dizisi]. ATV.

Algül, H. ve Atabey, J. (2004). *Avrupa Yakası* [Televizyon Dizisi]. ATV.

Algül, H. (2018). *Jet Sosyete* [Televizyon Dizisi]. Star TV.

Alpagut, T. (2005). *Gümüş* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.

Artaç, A. (2004). *Gizli Dünyalar* [Televizyon Dizisi]. Show TV.

Atabey, J. (2012). *Yalan Dünya* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.

Balcı, G. (2005). *Beyaz Gelincik* [Televizyon Dizisi]. ATV.

Bayraktar, U. (2009). *Ezel* [Televizyon Dizisi]. Show TV.

Berksoy, N. Ç. (2003). *Kirve* [Televizyon Dizisi]. TGRT.

Bulut, A. (2005). *İhlamurlar Altında* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.

Burhan, Ü. (2006). *Hatırla Sevgili* [Televizyon Dizisi]. ATV.

Çakmaklı, Y. (1984). *Küçük Ağa* [Televizyon Dizisi]. TRT.

Çakmaklı, Y. (1988). *Kuruluş: Osmancık* [Televizyon Dizisi]. TRT.

Çığ, I. (2008). *Yol Arkadaşım* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.

Dağçınar, B. (1997). *Baskül Ailesi* [Televizyon Dizisi]. Star TV.

Dalkıran, B. (2010). *Kanıt* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.

Day, R. ve diğerleri. (1978). *Dallas* [Televizyon Dizisi]. CBS.

Değer, S. (1998). *Ruhsar* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.

Değer, S. (1999). *Ayrılsak da Beraberiz* [Televizyon Dizisi]. TRT.

Değer, S. (1999). *Evimiz Olacak mı?* [Televizyon Dizisi]. TGRT.

Derya, T. (2001). *Yeditepe İstanbul* [Televizyon Dizisi]. TRT.

Doğan, M. Ş. (2012). *Ustura Kemal* [Televizyon Dizisi]. Show TV.

Doğan, M. Ş. (2013). *Osmanlı Tokadı* [Televizyon Dizisi]. TRT.

Dönmez, A. (2012). *Bir Zamanlar Osmanlı: Kıyam* [Televizyon Dizisi]. TRT.

Durak, N. (1999). *Yılan Hikâyesi* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.

Elçi, Ü. (2002). *Keje* [Televizyon Dizisi]. TGRT.

Ergun, M. (1996). *Şaşıfelek Çıkmazı* [Televizyon Dizisi]. TRT.

Ergözen, E. (1997). *Etiler* [Televizyon Dizisi]. TGRT.

Esertepe, C. (1999). *Charlie* [Televizyon Dizisi]. Star TV.

Gerçeker, E. (1989). *Kanun Savaşçıları* [Televizyon Dizisi]. TRT.

Girgin, M. (2012). *Veda* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.

Girgin, M. (2013). *Fatih* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.

Göktuna, E. (1996). *Sır Kapısı* [Televizyon Dizisi]. Samanyolu TV.

Göreç, E. (1988). *Önce Canan* [Televizyon Dizisi]. TRT.

Güler, A. (2008). *Adanalı* [Televizyon Dizisi]. ATV.

Güler, E. (2019). *Kuzey Yıldızı İlk Aşk* [Televizyon Dizisi]. Show TV.

Gülgen, M. (1989). *Doktorlar* [Televizyon Dizisi]. TRT.

- Gülgen, M. (1999). *Birisi* [Televizyon Dizisi]. Kanal 6.
- Gülgen, M. (2002). *Berivan* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.
- Gülyüz, A. (1988) *Uğurlugiller* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Gülyüz, A. (1996). *Tatlı Kaçıklar* [Televizyon Dizisi]. ATV.
- Günay, M. (2002). *Ekmek Teknesi* [Televizyon Dizisi]. ATV.
- Günay, M. (2014). *Diriliş: Ertuğrul* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Günay, M. (2019). *Kuruluş: Osman* [Televizyon Dizisi]. ATV.
- Güven, T. D. (2006). *Hırsız Polis* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.
- Güzelkaya G. ve Vatanlar, G. (2004). *Kalp Gözü* [Televizyon Dizisi]. Kanal 7.
- Haznedaroğlu, A. (2003). *A.G.A* [Televizyon Dizisi]. Show TV.
- Hoşsöyler, A. (2004). *Sırlara Yolculuk* [Televizyon Dizisi]. Star TV.
- Irmak, Ç. (2002). *Asmalı Konak* [Televizyon Dizisi]. ATV.
- Irmak, Ç. (2004). *Çemberimde Gül Oya* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.
- İnce, B. (2009). *Es-Es* [Televizyon Dizisi]. ATV.
- İnce, B. (2018). *Bozkır* [Dizi]. Blu TV.
- Johnson, D. (1950). *Hawkins Falls* [Televizyon Dizisi]. NBC.
- Kabakuşak, E. (2019). *Sefirin Kızı* [Televizyon Dizisi]. Star TV.
- Karakaş, H. (1984). *Kartallar Yüksek Uçar* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Karakaş, H. (1986). *Yarın Artık Bugündür* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Karakaş, H. (1987). *Belene* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Karcı, C. ve Tairi, B. (2019). *Hercai* [Televizyon Dizisi]. ATV.
- Kaya, O. (2014). *Filinta* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Kaynak, F. (2001). *Aşkım Aşkım* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.
- Kılıç, A. (1989). *Gençler* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Kıraç, H. (2005). *Beşinci Boyut* [Televizyon Dizisi]. Samanyolu TV.
- Kızıltan, Ö. (2002). *Gülbeyaz* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.

- Kızıltan, Ö. (2003). *Kurşun Yarası* [Televizyon Dizisi]. ATV.
- Küpeli, Ü. (1979). *Kiralık Konak* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Küpeli, Ü. (1986). *Mardin – Münih Hattı* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Küpeli, Ü. (1989). *Hanımın Çifliği* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Lewis, D. P. (1946). *Faraway Hill* [Televizyon Dizisi]. DuMont Television Network.
- Ling, P. (1964). *Crossroads* [Televizyon Dizisi]. ITV.
- Mercan, C. (2007). *Asi* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.
- Mercan, C. (2018). *Mehmed: Bir Cihan Fatihi* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.
- Oğuz, G. (2006). *Sıla* [Televizyon Dizisi]. ATV.
- Oğuz, O. (2007). *Arka Sokaklar* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.
- Öztürk, S. (2017). *Çukur* [Televizyon Dizisi]. Show TV.
- Pak, Ö. (2013). *Hayat Dediğin* [Televizyon Dizisi]. Kanal 7.
- Pekmezoğlu, O. (1986). *Münasebetsiz Muzaffer* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Pekmezoğlu, O. (1988). *Uzaylı Zekiye* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Refiğ, H. (1975). *Aşk-ı Memnu* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Robinson, M. (1985). *EastEnders* [Televizyon Dizisi]. BBC.
- Sabancı, K. (2002). *Zerda* [Televizyon Dizisi]. ATV.
- Sabancı, K. (2010). *Aşk ve Ceza* [Televizyon Dizisi]. ATV.
- Saraçoğlu, M. (2018). *Bir Zamanlar Çukurova* [Televizyon Dizisi]. ATV.
- Saral, H. (2003). *Melek* [Televizyon Dizisi]. Show TV.
- Saylak, O. (2018). *Şahsiyet* [Dizi]. Blu TV.
- Seden, O. F. (1986) *Çalığışu* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Sevinç, F. (1997). *Sıdika* [Televizyon Dizisi]. Show TV.
- Sınav, O. (1998). *Deli Yürek* [Televizyon Dizisi]. Show TV.
- Sınav, O. (2003). *Kurtlar Vadisi* [Televizyon Dizisi]. Show TV.

- Stewart, M. (1928). *The Queen's Messenger* [Televizyon Draması]. WGY Television.
- Şan, C. (2020). *Zümrüdüanka* [Televizyon Dizisi]. Fox TV.
- Tan, O. (2012). *Dila Hanım* [Televizyon Dizisi]. Star TV.
- Tan, O. (2015). *Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz* [Televizyon Dizisi]. ATV.
- Taşkın, K. B. (2016). *Sıfır Bir – Bir Zamanlar Adana'da* [Dizi]. Blu TV.
- Taşkın, K. B. (2020). *Sokağın Çocukları* [Dizi]. Blu TV.
- Taylan, D. ve Taylan, Y. (2011). *Muhteşem Yüzyıl* [Televizyon Dizisi]. Show TV.
- Taylan, D. ve Taylan, Y. (2016). *Vatanım Sensin* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.
- Teber, F. (2003). *Zalim* [Televizyon Dizisi]. Star TV.
- Teber, F. (2009). *Hanımın Çiftliği* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.
- Tekay, B. (2001). *Tatlı Hayat* [Televizyon Dizisi]. Show TV.
- Tekay, B. (2002). *Çocuklar Duymasın* [Televizyon Dizisi]. TGRT.
- Tercan, O. (2014). *Çırağan Baskını* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Tibet, K. (1989). *Samanyolu* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Tosun, M. Ç. (2006). *Kırık Kanatlar* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.
- Tunç, N. (2002). *Brindar* [Televizyon Dizisi]. Flash TV.
- Tunç, T. (2004). *Sırlar Dünyası* [Televizyon Dizisi]. Samanyolu TV.
- Uçakan, M. (1987). *Kavanozdaki Adam* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Uysaler, O. (1988). *Dudaktan Kalbe* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Uysaler, O. (1989). *Geçmiş Bahar Mimosaları* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Yasalar, T. (1996). *Çılgın Bediş* [Televizyon Dizisi]. Kanal D.
- Yelence, Y. (1986). *Perihan Abla* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Yelence, Y. (1989). *Bizimkiler* [Televizyon Dizisi]. TRT.
- Yüce, S. (2017). *Masum* [Dizi]. Blu TV.

ÖZGEÇMİŞ

1993 yılında Tokat'ta doğdu. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden (*ilef*) ve Çift Anadal Programı kapsamında Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi (*DTCF*) Sosyoloji Bölümü'nden lisans derecelerini yüksek onur öğrencisi olarak aldı. *ilef*'i 48. dönem mezunları arasından bölüm birincisi ve fakülte ikincisi olarak tamamladı. 2014 – 2015 Akademik Yılı Güz Dönemi'nde değişim öğrencisi olarak gittiği University of Lodz The Faculty of Sociology and Economics'ten (*EkSoc*) iletişim ve sosyoloji dersleri aldı. Kısa bir süre medya sektöründe ulusal ve uluslararası düzeyde faaliyet gösteren kurumlarda muhabir, editör ve çevirmen olarak çalıştı. Yüksek lisansını Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo – Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı bünyesindeki Medya ve İletişim Çalışmaları Programı'nda tamamladı. 2019 yılından beri Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Ulusal ve uluslararası kitap bölümü, makale, değini ve söyleşileri bulunmaktadır.

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Hazırlayanın Adı Soyadı : Sezer Ahmet KINA
Tez Başlığı : Televizyon Dizilerinde Kültürel Temsiller: Mardin Dizileri Örneği
Savunma Tarihi : 02 / 07 / 2020
Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Ece VİTRİNEL

JÜRİ ÜYELERİ

Unvanı, Adı Soyadı

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Ece VİTRİNEL

Prof. Dr. Hamdi Serhat GÜNEY

Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı AKSEL

Prof. Dr. M. Yaman ÖZTEK
Enstitü Müdürü