

**T.C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI**

**ÇOCUKLARIN MEDYADA TEMSİLİ: İYİ, KÖTÜ VE  
MAĞDUR ÇOCUK**

**Selahattin GÜVEN**

**DOKTORA TEZİ**

**DANIŞMAN  
DOÇ. DR. Ertan ÖZENSEL**

**KONYA-2014**





**T.C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI**

**ÇOCUKLARIN MEDYADA TEMSİLİ: İYİ, KÖTÜ VE  
MAĞDUR ÇOCUK**

**Selahattin GÜVEN**

**DOKTORA TEZİ**

**DANIŞMAN  
DOÇ. DR. Ertan ÖZENSEL**

**KONYA-2014**



T. C.  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



**Bilimsel Etik Sayfası**

Öğrencinin	Adı Soyadı	Selahattin Güven
	Numarası	124105001008
	Ana Bilim/Bilim Dalı	Sosyoloji
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="radio"/> Doktora <input checked="" type="radio"/>
Tezin Adı: Çocukların Medyada Temsili: İyi, Kötü ve Mağdur Çocuk		

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin İmzası  
(İmza)

*Selahattin Güven*



T. C.  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



**Doktora Tezi Kabul Formu**

Öğrencinin

Adı Soyadı	Selahattin Güven
Numarası	124105001008
Ana Bilim/Bilim Dalı	Sosyoloji
Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="radio"/> Doktora <input checked="" type="radio"/>
Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ertan ÖZENSEL

Tezin Adı: Çocukların Medyada Temsili: İyi, Kötü ve Mağdur Çocuk

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Çocukların Medyada Temsili: İyi, Kötü ve Mağdur Çocuk başlıklı bu çalışma 17/10/2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler
Doç. Dr. Ertan Özensel	
Prof. Dr. Abdullah Topcuoğlu	
Prof. Dr. Ahmet Yalçın Kaya	
Prof. Dr. Kenan Gağan	
Doç. Dr. Susun Erkan Eröglü	

İmza



**T. C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**



**Öğrencinin**

Adı Soyadı	Selahattin Güven
Numarası	124105001008
Ana Bilim/Bilim Dalı	Sosyoloji
Danışmanı	Doç. Dr. Ertan ÖZENSEL

Tezin Adı: Çocukların Medyada Temsili: İyi, Kötü ve Mağdur Çocuk

### ÖZET

“Çocukların Medyada Temsili: İyi, Kötü ve Mağdur Çocuk” isimli çalışmada Kurtlar Vadisi Pusu, Muhteşem Yüzyıl, Arka Sokaklar, Öyle Bir Geçer Zaman Ki ve Pis Yedili isimli beş yerli dizi filmdeki çocuk temsilleri incelenmiştir. “Söylem Analizi” yöntemi kullanılarak yapılan çalışmada, bu beş dizi filmde yer alan çocuk temsilleri analiz edilmiştir. Dizi filmlerde izleyiciye aktarılan mesajlar, Michel Foucault’un normal-anormal, özneleştirme-nesneleştirme ve biyo-iktidar kavramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Çalışma, dizi filmlerde çocuğun, bir yeniden aktarım ögesi olduğu bulgusundan hareketle çocuğun kimi durumlarda devletin yüceliği için, kimi zaman ailenin dayanışması için ve kimi zaman da kadının mağduriyetini aktarmak için aracı kılındığını ortaya koymaktadır. Ayrıca, çocuklar üzerinden aktarılan açık ve örtük mesajları ile diziler izleyicinin ne zaman üzüleceğini, ne için fedakârlık yapması gerektiğini, neyi takdir etmesi gerektiğini, kimi mağdur olarak kabul edeceğini ve çocuklarını nasıl yetiştirmesi gerektiğini aktarmaktadır.

**Anahtar Kavramlar:** Çocuk, Temsil, Medya, Normal, Anormal, Biyo-iktidar



**T. C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Selahattin Güven
	Numarası	124105001008
	Ana Bilim/Bilim Dalı	Sosyoloji
	Danışmanı	Doç. Dr. Ertan ÖZENSEL
Tezin Adı: The Representation of Children in the Media: Good, Bad and Wronged Child		

### ABSTRACT

Entitled “The Representation of Children in the Media: Good, Bad and Wronged Child”, this study investigates the representation of children in five Turkish TV series. By the use of the method of discourse analysis, this study examines the representation of children in the following TV series: Kurtlar Vadisi Pusu, Muhteşem Yüzyıl, Arka Sokaklar, Öyle Bir Geçer Zaman Ki ve Pis Yedili. The messages conveyed in these series are analyzed from within Michel Foucault’s conceptual framework of normal-abnormal, subjectification-objectification and bio-power. The main finding of this study is that children function as an element of retransmission. In this context, the child is made to function as a tool at the service of the good of the state, of family solidarity and of communicating women’s oppression. Moreover, through their explicit and implicit messages communicated by means of children, these TV series tell their viewers when to feel sad, what to make a sacrifice for, what to appreciate, whom to consider as wronged and how to bring up children.

**Key Words:** Child, Representation, Media, Normal, Abnormal, Bio-power

## İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası .....	v
Doktora Tezi Kabul Formu.....	vi
ÖZET .....	vii
ABSTRACT .....	viii
İÇİNDEKİLER .....	ix
KISALTMALAR.....	xi
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMA KONUSU, SORULARI VE YÖNTEMİ .....	8
1. 1. KONU .....	8
1. 2. AMAÇ VE ÖNEM.....	8
1. 3. ARAŞTIRMA SORULARI .....	9
1. 4. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ.....	10
1. 5. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEM.....	15
1. 6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....	17

### İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAM VE TEORİK ÇERÇEVE.....	18
2. 1. ÇOCUK.....	18
2. 2. MEDYA .....	22
2. 3. MEDYADA ÇOCUK .....	28
2. 3. 1. İyi çocuk .....	31
2. 3. 2. Kötü çocuk.....	31
2. 3. 3. Mağdur çocuk .....	32
2. 4. TEMSİL .....	33
2. 5. MEDYANIN ÇOCUK TEMSİLLERİNİ FOUCAULT ÜZERİNDEN OKUMAK.....	38

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİZİLERDE ÇOCUK TEMSİLLERİ .....	46
3. DİZİLERİN TANITIMI.....	46

3. 1. Kurtlar Vadisi Pusu .....	47
3. 2. Öyle Bir Geçer Zaman Ki.....	48
3. 3. Muhteşem Yüzyıl .....	50
3. 4. Arka Sokaklar .....	51
3. 5. Pis Yedili .....	52
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM</b>	
<b>DİZİ FİLMLEERDE ÇOCUK TEMSİLLERİ.....</b>	<b>55</b>
<b>4. FİMLERLE ÇOCUK/FİMLERDE ÇOCUK .....</b>	<b>57</b>
4. 1. Aile ve Çocuk .....	58
4. 2. Sosyal Sınıflar ve Çocuk .....	78
4. 3. Değerler ve Çocuk .....	94
4. 4. Politika ve Çocuk .....	104
4. 5. Eğitim/Okul ve Çocuk .....	118
4. 6. Suç ve Çocuk .....	125
<b>SONUÇ.....</b>	<b>132</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>139</b>

**KISALTMALAR**

AB Grubu:

Akt.: Aktaran

ASAGM: Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel M¼d¼rl¼ę¼

BM: Birleşmiş Milletler

Ed.: Edit¼r

ESA: Eleştirel S¼ylem Analizi

RT¼K: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu

TCK: T¼rk Ceza Kanunu

TRT: T¼rkiye Radyo Televizyon Kurumu

TUIK: T¼rkiye İstatistik Kurumu

## GİRİŞ

Medya kavramı kitap, gazete, radyo, televizyon ve internet gibi iletişim araçlarının bütününe kapsamaktadır. Yazılı metinlerin tarihi yüzyıllara dayanmasına karşın, görsel işitsel medyanın tebarüz etmesi yakın tarihe ilişkin bir gelişmedir. 20. yüzyılın başında radyonun ve sonrasında televizyonun icat edilmesiyle görsel işitsel medya ortaya çıkmış ve medya araçlarının çeşitliliği artmıştır. Radyo ve televizyonun etkili medya araçları olarak kullanılmasına başlanmasıyla birlikte görsel-işitsel medyanın medya araçları içerisindeki konumu güçlenmiş, toplumsal, siyasal ve ekonomik yaşam içerisindeki etki alanı genişlemiştir.

Görsel işitsel medya sektörü devlet tekelinde gelişmekle birlikte, özel teşebbüsün görsel işitsel yayıncılık alanında etkin olmaya başlamasıyla daha önemli ve büyük bir pazar haline gelmiştir. Görsel-işitsel medya pazarında yaşanan serbestleşmeyle bu alanda kamunun tekelinde olan bilgiyi yayma ayrıcalığı sona ermiştir. Görsel-işitsel pazarın ekonomik olarak büyümesi ve çeşitlenmesi sayesinde toplumsal ve siyasal farklılıkların bu mecrada görünür olması mümkün hale gelmiştir. Teorik olarak ortaya çıkan bu imkânın uygulamada ne kadar gerçek olduğu tartışma konusudur. Çünkü hâlihazırda birçok ülkede görsel-işitsel medyanın bir bölümü hala kamu yayıncılığı olmasına karşın, görsel-işitsel medya pazarında sermayenin yoğunlaştığı, ana akım medyanın belirli uluslararası veya yerel girişimcilerin kontrolüne girdiği, bu nedenle de medyanın devlet tekelinden, bazı medya gruplarının tekeline girdiği görülmektedir. Yatay, dikey ve çapraz bütünleşmelerin ve medya yoğunlaşmasının, basın özgürlüğüne ve editoryal bağımsızlığa zarar vermesi muhtemeldir. Bu ihtimal hasebiyle uluslararası kurumlar, medya sahipliğinde yaşanan yoğunlaşma konusunda önlem alınması için yetkilileri uymaktadır. Ulusal ve uluslararası mevzuatların görsel işitsel medya ürünlerini herhangi bir üründen farklı olarak değerlendirmelerindeki en önemli sebep medya ürünlerinin yalnızca ekonomik ürün olmaması, aynı zamanda birer kültürel ürün olmasıdır.

Görsel-işitsel medya sektörü yukarıda değinildiği üzere temelde ekonomik bir alandır. Bu nedenle görsel-işitsel medyanın kar elde etme amacı taşıması ve bu minvalde halkın dikkatini çekmek için yayın yapması doğal karşılanmalıdır. Bu bağlamda, medyanın içinde yer aldığı alan ve varlığını sürdürmek için ihtiyaç duyduğu maddi araçlar, onu halkın merak duygusunu gıdıklama yoluna sevk edebilir. Ancak medya ürünleri yalnızca ekonomik ürünler değildir, aynı zamanda birer kültürel üründür. Kültürel bir ürünün içinden çıktığı topluma ait ve onun içinden bir söylemdir. Toplumsal ve siyasal etkileşim ve ekonomik beklentiler çerçevesinde ortaya çıkarılan medya ürünleri bir bakış açısına bağımlı ürün oldukları için kendi anlatım dilleri ve hikâyeleri vardır. Bu hikâyeler topluma kendi bakış açısını yansıtır ve topluma iyiyi ve kötüyü, sevilecek olanı ve karşı çıkılacak olanları verir. Bu çerçevede, televizyon programlarında farklı türde çeşitli anlatım biçimleri kullanılmaktadır. Bu anlatım biçimlerinde kullanılan şiddet, cinsellik ve diğer içerikler izleyicinin yayını takip etmesini sağlamayı amaç edinmektedir. İzlenme kaygısı ve amacının yanı sıra programlarda örtük veya açık mesaj verdiği de görülmektedir. Bu mesaj tasarlanmış mesaj olabileceği gibi tasarlanmamış ama metni var edenin toplumsal ve siyasal bakış açısının esas olduğu içerik de olabilmektedir. Bu türden içerikler dizi filmler, çizgi filmler ve sinema filmlerinde sıklıkla görülmektedir.

Medya olayları aktarış şekliyle haber programları üzerinden toplumsal algıya doğrudan müdahale ederken, aynı zamanda ürettiği eğlence programlarıyla da toplumsal beğeni ve algıları yönlendirebilmektedir. İzleyiciyi eğlendirmeyi amaçlayan programlar incelendiğinde, bu programlarda da toplumsal, ekonomik, siyasal yönlendirmenin izlerini bulmak mümkündür. Haber programlarından farklı bir dile sahip olmakla birlikte eğlence programları ve özelde dizi filmlerden, yakın dönem Türkiye tarihinin kültürel ve siyasal çatışma unsurları tespit edilebilir. Yani, medya söyleminin ana ayağı ticari kazanç elde etme hedefinde sabittir. Bu sabite üzerinden amaçlar ve amaca ulaşma yöntemleri farklılaşmaktadır. Bu farklılaşma biçimi ve hedefi programların ideolojik örüntüsünü ortaya koymaktadır. Medyada ana damarı temsil eden televizyonların ticari hedefleri ile ortaya çıkardıkları

yapımların toplumu algılama ve tanımlaması birlikte ele alınmak zorundadır. Sabiteler bu farklılıkla birlikte yapımın varlığını mümkün ve sürekli kılmaktadır.

Anlam ve ideolojiyi yeniden üreten bir araç olan medya hem içerik üreten hem de üretilmiş olan içeriği pazarlayan bir araçtır. Medya ürünlerini pazarlarken hedef kitleyi etkileyebilecek mesajlar üretilmektedir. Mesajların kabul görmesi amacıyla da mesaja uygun sosyal tipler ve kişilerden medya yararlanmaktadır. Bu bağlamda, çocuğun medya ürünleri içerisinde yer alması veya piyasaya sürülen ürünlerin pazarlanmasında çocuktan yararlanılmasını da görmek mümkündür. Beslendikleri ideolojik ve siyasal kaynaklar farklı olmasına karşın medya genellikle aynı şekilde çocuğa yaklaşmaktadır. Bu durum medyanın yekpare olduğu anlamına gelmemektedir. Ancak medyanın ürettiği mesajların standartlaştırıldığını söyleyebiliriz. Medya normal ve anormal çocuk imgeleri üzerinden ürettiği anlamlar ile toplumsal algıya yön vermektedir. Çocuk temsilleri üzerinden medyanın dilini incelemek temelde bu dilin ideolojik kodlarını çözmenin en basit imkânlarını sunduğu için değerlidir. Çünkü çocuk neslin devamı olduğu gibi onun yetiştirilme biçimi ideolojinin en açık olarak görülebileceği alandır. İdeolojinin doğrudan ve en saf haliyle görüleceği bu alanı medya üzerinden incelediğimizde, medyanın amacını ortaya koymak mümkün olacaktır.

Diziler üzerinden çocuk temsilleri ve iktidar ilişkilerini incelerken, her dizinin kendine özgü bir dili olduğunu, bunun yanında dizilerin anlatım biçimi, hikâyeyi aktarma şekli bakımından farklılıklarını göz önünde bulundurulmak zorunluluğu vardır. Dizilerin dilini analiz etmeden önce genel olarak dile ilişkin bir değerlendirmede bulunmak gerekir. Dil yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik süreçlerin bir taşıyıcısıdır. Düşüncenin aktarım aracı olduğu kadar aynı zamanda bir iktidar alanıdır. İktidarın kodlarını ve yansımalarını aktarır. Dilin kullanım şekli aynı zamanda iktidarın yaşam alanını ve hegemonik ilişkisini ortaya çıkarır.

Çalışmada bu varsayımlar, aşağıda aktaracağımız Türkiye'nin 1990'lı yıllardan sonra yaşadığı toplumsal ve siyasal dönüşümlere ilişkin gözlemleri birlikte değerlendirilerek, çocuk temsilleri ile medyanın parçası olduğu iktidar ilişkileri çözümlenmeye çalışılacaktır. Çünkü medya temsilleri hitap ettiği hedef kitlenin

beklenti, arzu ve isteklerinden ve tarihsel arka planından bağımsız olamaz. Yukarıda çizilen çerçevede Türkiye’deki dönüşüme bakıldığında, Türkiye’nin son yıllarda ekonomik alanda yakaladığı büyüme trendi sonucunda zenginleştiği görülmektedir. Bu zenginleşmenin ve kentleşmenin toplumsal yansımalarından biri de orta sınıflaşmadır. Orta sınıflaşmayı bu çalışma açısından değerli kılan ise orta sınıflaşma ile çocuğun sosyal güvenlik aracı olmaktan çıktığını görmekteyiz. Son yıllarda çocuğun aile içindeki konumunda dönüşüm yaşanmakta, çocuk merkezli bir söylem gelişmektedir. Geleneksel ailede yaş eksenli hiyerarşi, orta sınıflaşmayla birlikte belirli oranda aile içinde bağımsız bir tüketim öznesi olarak ortaya çıkmasına doğru dönüşmüştür. Çocuğun aile, toplum ve devlet için taşıdığı anlam, toplumsal dönüşüme paralel olarak değişime uğramıştır. Bu farklılaşma görsel medyanın hayatımıza daha yaygın ve etkin şekilde girmesiyle birlikte değişmiştir. 1990’lı yıllara kadar devlet, aile ve sosyal çevrenin şekillendirdiği çocuk, artık görsel medya tarafında da şekillendirilmeye başlanmıştır. Bu şekillendirmede, medyanın çocuğu tüketici olarak keşfetmesi de etkili olmuştur. Çocuklar medyanın tüketicisi olduğu kadar, medya ürünlerinde rol almak suretiyle de bu ürünlerin üretilmesine de katkıda bulunmuşlardır. Medya, tüketici ve emekçi olarak çocuktan yararlanırken, bir yandan da çocuğun temsili üzerinden 2000’li yıllarda yaşanan toplumsal değişimi belirli oranda etkili olduğu düşünülebilir. Bu minvalde, çocuk medyan aracılığı ile tüketim öznesi ve unsuru olduğu gibi aynı zamanda toplumsal değişimin bir ajanı olarak medyada temsil edilmeye başlanmıştır.

En çok izlenen beş dizi filmdeki çocukların temsilleri üzerinden iktidar ilişkilerini irdeleyen bu çalışma kapsamında yaptığımız literatür incelemesinde görsel medyada çocuk temsillerine ilişkin bilimsel çalışmaların oldukça sınırlı olduğu görülmüştür. Bu konuda yapılan önemli çalışmalardan biri olan Kumru Berfin Emre’nin “Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili” isimli yüksek lisans tezidir (Emre, 2007). Ayşecik filmlerinde çocuk temsillerini inceleyen tezde; Ayşecik, aile veya ekonomik yoksunluk yaşayan, öksüz kimi zaman da yetim ya da kimsesizdir. Buna karşın Ayşecik asildir. Genellikle cinsiyetsizdir. Kamusal alanda cinsiyetsiz iken, özel alanlarda ise kadınlaşmaktadır. Ayşecik filmleri temsili ikilikler üzerine inşa edilmiştir. Yetişkin-çocuk, kadın-erkek, yoksul-zengin, iyilik-kötülük,

Doğu-Batı üzerine bina edilmiştir. Fakat filmlerin çocuk temsiliinde kurucu unsuru yoksunluk duygusudur. Ayşecik filmlerinde bu ikilikler arasında kalmışlık söz konusudur. “Ayşecik, muktedir Batı karşısında kendini aciz hisseden, diğer taraftan onun bir parçası olmayı arzulayan bir toplumun hem güçlü hem yoksun çocuk-yetişkini” olduğu sonucuna Emre (2007: 106) varmaktadır.

Bu konuda yapılan bir başka araştırma olan Seda Sümbül Olgundeniz’in “Televizyon Dünyasında Çocuğun Temsili: Televizyon Dizilerinde ve Reklâmlarda Çocuk Kimlikleri” isimli doktora tezine göre; dizi ve reklâmlarda sağlıklı, şişman ve mutsuz çocuk temsili hemen hemen yok gibidir. Bu niteliklere sahip çocuklar, dalga geçilen, akılsız, beğenilmeyen temsiller olarak olumsuzlaştırılmaktadır (Olgundeniz, 2010: 188). İlişkiye başlama ve bitirme biçimleri, yaşadıkları duygusal çöküntüler aslında daha önceleri çocukluk anlayışına ve dünyasına ait olmayan niteliktedir (Olgundeniz, 2010: 178). Aile içerisinde büyüklerin sözünün geçtiği, evde kararların yetişkinler tarafından verildiği geleneksel toplumun geniş ailesi artık yerini her kararda aktif olan ve kendi düşüncelerini açıkça savunan çocuklar ve aile bireylerinden oluşan modern toplumun çekirdek ailesine bırakmıştır (Olgundeniz, 2010: 176). Dizilerde de gecekondulu ve köy yaşamına ilişkin bir verinin bulunmaması dikkat çekmektedir (Olgundeniz, 2010: 171). Esmer ve yoksul görünümlü çocuklar ağırlıklı olarak toplumsal sorumluluk reklâmlarında yer almaktadırlar (Olgundeniz, 2010: 142).

Filmlerde ve televizyon dizilerinde çocuk temsillerinin hem bir öncüsü hem de bir başka yansıması olarak edebiyat eserlerine bakmakta fayda bulunmaktadır. Bu bağlamda, çocuk oyunları incelendiğinde, 1950-1980 arasında genellikle “Mutsuz Çocuk”, “Uslu Çocuk”, “Haylaz Çocuk”, “Kahraman Çocuk”, “Saf Çocuk (Keloğlan)” tiplerleriyle çocukların temsil edildiği görülmektedir. Bu temsil biçiminde 1970’li yılların sonlarından itibaren bir kırılma olduğu gözlenmeye başlanmıştır. Bu kırılma neticesinde, çocuk oyunlarında “Barışsever”, “Özgürlükçü Çocuk” tipleri çocuk oyunlarında yer alırken, 1980 sonrasında bir başka trendin güçlendiği Prof. Dr. Şevda Şener tarafından tespit edilmektedir. Şener’e göre, seksenli yıllardan bu yana da, “Akıllı ve Neşeli Çocuk”, “Akıllı ve Becerikli Çocuk”,

“Büyüklerine Yol Gösteren Çocuk” tiplerinin ağırlık kazanmıştır (Şener, 1997: 275).

Çocuk oyunlarında yer alan çocuk tiplerini genel olarak diğer edebiyat eserlerinin de bir yansıması olduğu söylenebilir. Türkiye'nin yakın döneminde çocukların edebiyat eserlerinde temsil biçimine bakılırken, Osmanlı son dönemi ve Cumhuriyet'in ilk dönemine bakmakta da fayda bulunmaktadır. Bu konuda İsmet Kür'ün yaptığı çalışma önemlidir. Kür'ün; 1869-1928 yılları arasında Türkiye'de yayınlanmış çocuk dergilerinde eğitimci yazarların benimsedikleri çocuk imgesi üzerine; çalışmasında öne sürdüğüne göre, eğitimci yazarların çalışmalarında çocuklar; “yalan söylemez; asla açgözlü, para düşkünü, çıkarıcı ve kendini beğenmiş” değillerdir; vatanseverdir. Bununla birlikte, “yoksulları küçümsemez, haksızlık yapmaz, hileli işler yapmaz”lar. Bu çocuklar için en önemli olan şey ise bilimdir (Kür, 1997: 150). Çocuklar bu şekilde ideal çocuk olarak yansıtılırken, eğitimci yazarların genellikle yakındıkları hususlar ise çocukların pısrık ve bilgisiz olmasıdır. Bu durumu, "sair memleketlerin çocukları"yla veya "İstanbul'da yaşayan Hıristiyan çocukları" ya da "Beyoğlu çocukları" diye bahsettikleri azınlık çocuklarıyla “bizimkileri” kıyaslama yoluyla eleştirirken, yol gösterici olarak “ötekiler”in yaptıkları gösterilmektedir (Kür, 1997: 145). Yukarıda ötekileştirilen Batı ve içimizdeki yabancılar olarak görülen "Beyoğlu çocukları"na karşın “bizimkilerin” onların gerisinde kalmasının önüne geçmek için hedef olarak “onlara benzeme”nin ortaya konduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Oryantalistlerin doğuyu tanımladığı anlamda tanımlamaya başlayan Batıcılık onu içselleştirip yerel oryantalist bir söyleme dönüşmüştür. Bu dönüşüm üzerinden toplumsalı değiştirme, onu Batıya yetiştirme, ulaştırma ve çağdaş muasır medeniyetler seviyesine çıkarma kavramsallaştırmasıyla somutlaştırmaktadır.

Yukarıda yapılan girişten sonra birinci bölümünde; çalışmanın konusu, amacı, araştırma soruları, araçsallaştırma yöntemi, Araştırmanın Evreni ve Örneklem Araştırmanın Sınırlılıklarına değinilecektir. İkinci bölümde ise çalışmanın kavramsal ve teorik çerçevesi tartışılacaktır. Üçüncü bölümde ise çalışmaya konu edinen dizi

filmlerin tanıtımı yapılacaktır. Dördüncü bölümde, çalışma çerçevesinde ele alınan beş dizinin analizi yapılacaktır.

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **ARAŞTIRMA KONUSU, SORULARI VE YÖNTEMİ**

Araştırmanın giriş bölümünden sonra birinci bölüm başlığı altında çalışmanın konusu, amaç ve önemi, araştırmanın soruları, araştırmanın yöntemi, araştırmanın evreni ve örneklemini ile araştırmanın sınırlılıkları ele alınacaktır.

#### **1. 1. KONUSU**

“Çocukların Medyada Temsili: İyi, Kötü, Mağdur Çocuk” başlıklı çalışmada çocukların medyada yer alma biçimi irdelenecektir. Çocuk ve medya tartışması yapılan çalışmalarda, genellikle çocukların medyanın olumsuz etkilerini ve çocukların hangi medya mecralarını takip ettiğini tespit etmeyi amaçladığı görülmektedir. Çalışmamız ise en fazla izlenen televizyon dizilerinde çocukların temsil edilmesini konu edinmektedir. Bu bağlamda, medyanın izlenirliğini ve karlılığını artırmak için çocukları araçsallaştırması ve araçsallaştırma biçimi dolayımı ile yansıttığı iktidar ilişkileri incelenecektir ve çocuk temsilleri üzerinden topluma aktardığı mesajlar ve bu mesajların siyasal, toplumsal ve kültürel unsurları irdelenecektir.

#### **1. 2. AMAÇ VE ÖNEM**

Araştırmanın amacı, medyada çocukların temsilini incelemektir. Çocukların temsili üzerinden aileye, topluma aktarılan mesajları çözümlenektir. Bunun için öncelikle çocuk temsillerini betimlemek, bu betimleme üzerinden çocukların iyi, kötü ve mağdur olarak nasıl aktarıldıklarını anlamak, bu temsiller üzerinden izleyiciye verilen mesajları çözümlenektir. Bu ilgi çerçevesinde toplumun beklentilerini yerine getirirken, topluma aktardığı bilgiler veya ortaya koyduğu temsiller, değerden bağımsız değildir. Dolayısıyla medya kar/rejting elde etmeye çalışırken, bunu belirli bir toplumsal, siyasal ve ekonomik bağlam içerisinde

üretmekte ve konumuna uygun olarak değer taşıyıcısı olmaktadır. Medyanın bu işlevini dikkate alarak, çocukların medyada temsili incelenirken medyanın ürettiği mesaj ve değerler, çalışma kapsamında analiz edilecektir. Medyanın çocukları hangi koşullarda iyi, kötü veya mağdur olarak aktardığı; bu temel sıfatlar üzerinden nasıl bir çocuk tasavvuruna sahip olduğu incelenecektir.

Görsel medyada çocuk temsillerine yönelik Türkiye’de sınırlı sayıda çalışma yapılmıştır. Bu nedenle bu çalışma önemli bir açığı kapatma yönünde değerli bir katkı olacaktır.

### **1. 3. ARAŞTIRMA SORULARI**

Çalışmada, en fazla izlenen beş dizi film incelenmiştir. Bu dizi filmler toplumun geniş kesimlerine ulaşılmaktadır. Dizi filmlerin geniş kitlelere erişim imkânı diziyi yapanların mesajlarını izleyici tarafından olağan olarak görülmesini sağlayacak şekilde aktardığı veya toplumun normal olarak kabul ettiği mesajların verildiği söylenebilir. Toplumsal gerçeklik ile televizyon gerçekliği arasındaki bağı kurgulama biçimi izleyicinin dizinin daha fazla izlemesine olanak sağlamaktadır. Toplumsal gerçeklik ile televizyon gerçekliği arasındaki fark aynı zamanda yapımın bilinçli veya bilinçsiz ideolojik söyleminin tebarüz ettiği yerdir. Çocuk temsilleri üzerinden izleyicide nasıl bir aile, toplum, siyaset, eğitim, mekân, yaşam biçiminin tercih edilebilir veya tercih edilmesi gerektiği anlatılmaktadır. Çocukların içinde yer aldığı mekân, okudukları okul, içinde doğup büyüdüğü aile ortamları ve bu toplumsal olanın televizyon dizilerinde yer edinme biçimi aynı zamanda toplumsal olanı yeniden ürettiği gibi, toplumsal olana müdahale eden, onu değiştiren, deforme eden veya onu çelişkili bir şekilde bağlamından kopararak yeni bir zihniyet ekseninde yorumlayabilmektedir. Televizyon gerçekliğinin çocuk üzerinden toplumu değiştirmesi veya anlama biçimi üzerinden Türkiye’de medyanın neyi yeniden ürettiğini, neyi değiştirmeye çalıştığını anlamaya çalışılacaktır.

Çalışmada bu farklılıkla birlikte aşağıdaki sorulara da cevap bulunmaya çalışılacaktır. Zengin ve yoksul çocukların hangi özellikleri onları birbirinden

ayırmakta hangileri birleştirmektedir. Suçlu-suçsuzu, mağdur-mağdur olmayanı, iyi-kötüyü ayıran ve birleştiren özellik ve unsurlar nelerdir?

Yukarıdaki sorular incelendiğinde dizilerin ekrana taşıdığı iktidar ilişkilerini çözümlenmek mümkün hale gelir. Bunu yapmak için, incelenen dizilerdeki karakterler ile edebiyat, sanat, sinema ve TV dizilerindeki; iyi, kötü ve mağdur çocuk temsilleriyle karşılaştırmak, dizilerin kendi içerisinde çocuk temsillerinin farklılaşım farklılaşmadığına bakmak ve bu farkı anlamaya çalışmak; dizilere göre çocuğun temsilinde benzerlik ve farklılıkları görmek ve dizilerde çocuğun konu edildiği sosyal çevre ve toplumsal bağlamı dikkate alarak analiz yapmak gerekmektedir. Bu sorular, Michel Foucault'un iktidar, normal ve normal olmayan kavramları çerçevesinde değerlendirilecektir.

#### **1. 4. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ**

Çalışma kapsamında en az iki yıldır televizyonda yayınlanan ve Türkiye'de 2012 yılında en fazla izlenen 5 dizinin, Eylül 2012-Haziran 2013 tarihleri arasındaki 166 bölümü örneklem olarak alınmıştır. Arka Sokaklar dizisinin 251-284 bölümleri arasındaki 34 bölüm, Kurtlar Vadisi Pusu dizisinin 159-190 bölümleri arasındaki 31 bölüm, Muhteşem Yüzyıl dizisinin 65-98 bölümleri arasındaki 33 bölüm, Öyle Bir Geçer Zaman Ki dizisinin 79-115 bölümleri arasındaki 36 bölüm ve Pis Yedili dizisinin 36-67 bölümleri arasındaki 32 bölüm incelenmiştir.

Pis Yedili dizisinin, bazı yayın günlerinde daha önce yayınlanmış bölümlerin tekrarını yayınlanmıştır. Kurtlar Vadisi Pusu dizisi de yayınlanması gereken bazı günlerde tekrar bölümleri veya diziyile ilişkili olmayan ancak aynı oyuncuların rol aldığı Kurtlar Vadisi filmlerinden biri yayınlanmıştır. Bu tekrar bölümler, daha önce incelememiz kapsamında değerlendirmeye tabi tuttuğumuz bölümlerdir. Kurtlar Vadisi filmleri araştırma kapsamında değerlendirilmemiştir. Bunun dışında beş dizinin 2012-2013 yılı sezon bölümlerinin tamamı araştırmamız kapsamında incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda, çocukların yer aldığı dizi sahneleri ve çocuklar üzerine yapılan konuşmalar değerlendirilmiştir. Görüntü ve konuşma metinleri birlikte ele

alınmıştır. Çocukların yer aldığı kısımlarlarda konuşmanın bağlamı ve dizi filmin seyrine bakılmıştır, bu şekilde örtük ve açık mesajların çözülmesi hedeflenmiştir. Çocuklar üzerinden dizinin izleyiciye aktardığı mesajların anlaşılması ve bunun üzerinden sosyolojik çözümleme yapılmaya çalışılmıştır.

Türkiye’de, yapılan araştırmalar özellikle prime-time’da yayınlanan dizilerin izlenme rekorları kırdığını ve bireylerin günlük sohbetlerinin konusu haline geldiğini göstermiştir. İzleyici televizyon karşısında bir yandan gündelik hayatının sıkıntılarında ve rutininden kurtulmakta, diğer yandan ise toplumsal temsillerde kendisini bulabilmektedir (Karadaş, 2013: 69). Dizilerin çok izleniyor olması nedeniyle, çalışmada dizi filmlerdeki çocuk temsilleri üzerinden analiz yapılmasının daha verimli olacağı düşünülmüştür. Bu bağlamda, çocuk temsilleri incelenirken “Söylem Analizi” yönteminden yararlanılacaktır.

Söylem analizini incelemeyden önce söylemin kendisine bakmakta yarar vardır. Söylem göndermede bulunduğu dünyayı tasvir etmek, anlatmak veya temsil etmek zorundadır (Çelik ve Ekşi, 2008). Bu bağlamda, söylem zaman ve mekânla sınırlı olmak koşuluyla insanların diğer insanlarla kurduğu ilişki neticesinde geliştirdikleri fikirleri, ifadeleri ve bilgileri içerir. Fikirlerin ifade edilmesi, söze dökülmesi, sınıflandırılması ve bu fikirlere karşı geliştirilen tepkileri de kapsamaktadır (Punch, 2005; Çelik ve Ekşi, 2008:100 ). Bir başka anlatım tarzına göre söylem; ideoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin süreç/lerdir (Sözen, 1999; Çelik ve Ekşi, 2008: 100).

Söylem çalışma bağlamında dizilerde izleyiciye aktarılan mesajlardır. Bu mesajları bütün boyutlarıyla incelemek ve dizilerde izleyiciye aktarılan mesajı kimin dile getirdiğini, bunu hangi güce dayanarak (otorite), kime söylediğini (dinleyici) ve mesajı verenin mesajla neye ulaşmak istediğini (Çelik ve Ekşi, 2008: 100) çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Söylem analizi her türlü yazılı ve görsel metin üzerinden yapılabilir. Genellikle söylem analizi yazılı kaynaklar üzerinde yapılırken; medya, televizyon programları ve reklâmlar da araştırma konusu olabilmektedir (Aktaran: Çelik ve Ekşi, 2008: 108).

Medya ürünlerini araştırırken medyanın gerçeği nasıl konumlandığına, sınıflandırdığına ve kategorilendirme işlemi yaparken nasıl bir dil kullandığına söylem analizi çerçevesinde bakılır. Çünkü kullanılan dil, toplumun değer yargılarını, tabularını, zaafalarını içinde barındırır. Kelimeler yalnızca anlamları çerçevesinde değil, taşıdıkları simgesel anlamlarla değerlendirilir (Neuman, 2008). Sonuç olarak, sözcükler bağlam içinde anlam kazanırlar. Kelimelerin anlamı söylemin gerçekliği içinde inşa edilmektedir. Dolayısıyla söylem bir gerçeklik inşasıdır. Bu yüzden gerçek hakkında bilgi sahibi olmak için söylemi incelemek gerekir. Söylem yalnızca metnin (*text*) yüzeysel incelemesi ile anlaşılabilir, içinde tebarüz ettiği kültürel kodlar (*context*) bağlamında anlamlıdır (Oğuz, 2008: 53).

Söylem analizi, anlamlar arasındaki bağlamı inceler; dolayısıyla içerik analizi kadar objektif olmayı amaçlamaz. Fakat bütün sosyal araştırmalarda olduğu gibi söylem analizinde de “verilere”, “analize” ve “analiz sonuçlarına” dayanır (Sözen, 1999; Çelik ve Ekşi, 2008: 109). Analiz yapılırken, öncelikle sistemli bir çözümleme, tema veya madde başlığı açıklanır. Söylem analizi bu metinlerden çıkardığı anlamdan hareketle metnin gerisindeki anlamı, çalışma konusu yapar. Bu bağlamda, metni yorumlar. Metni yorumlamak, tanım gereği, hiçbir zaman bitmez. Ancak, araştırmacının yorumla ulaşmak istediği “dilinin esrarlı, fısıldanan, onun içinde gözlenen parçasına yöneliktir: var olan söylemin altında, daha temel ve kendi kendini ihya etme görevini yüklenmiş, "daha ilk" gibi olan başka bir söylemin doğumuna neden olmaktadır.” (Foucault, 2001:77)

Söylem analizine ilişkin genel değerlendirmeden sonra söylem analizi aracılığı ile veri analizinin yapılmasına ilişkin görüşlere bakmakta fayda vardır. Bu konuda iki görüş bulunmaktadır. Birincisi metin içerisinde kullanılan dilin özelliklerine bakmayı öncelerken, ikincisi metindeki baskın-dominant temaya bakmayı esas almaktadır (Çelik ve Ekşi, 2008: 111). Çalışmada ikinci görüş esas alınarak inceleme yapılacaktır. Bu çerçevede, incelenen dizilerde dominant temaların bağlamı, tutarlılığı ve fonksiyonelliği tartışılacaktır. Çünkü söylemler sosyal bağlamlar içinde gerçekleşir (Sözen, 1999, 92) ve bu bağlamlar içinde düzenlilikler söylem analizi için tutarlılığı ifade etmektedir (Sözen, 1999, 95). Söylemin içinden tebarüz ettiği bağlam

ve düzenliliklerle anlatmak istediği, söylemin fonksiyonelliği ortaya koymaktadır (Sözen, 1999, 91).

Söylemin içerdiği açık ve örtük mesajları ortaya çıkardığı için söylem analizi çalışma için gerekli bir araçtır. Çünkü çalışmaya konu olan dizi filmlerin içeriğini nedensellik bağlamında ele almak ve çözümlenmek araştırmamızın hedeflediği zengin materyali en geniş manada anlama çabasına uygun bir yöntem değildir. Bu nedenle “ideoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin süreçleri içeren söylemi” (Sözen, 1999) analiz etmekte söylem analizine başvurma ihtiyacı ortaya çıkmaktadır.

Söylem analizinin değinilmesi gereken bir diğer önemli noktası ise analizin tek bir biçiminin olmadığıdır. Klasik söylem analizinin yanı sıra özellikle Foucault’un söylem ve iktidar arasında kurduğu ilişkiden tebarüz eden eleştirel söylem analizi (ESA) bulunmaktadır. Eleştirel söylem analizi “güç/bilgi, politik ve ideolojik ilişkilere yönelip, bu ilişkilerin belli bir söylem etrafında nasıl değişime dönüşüme uğradığını göstermek, suçlamak ve düzeltmek” amacını taşımaktadır. Bu bağlamda, ESA metinlerin ideolojik boyutları üzerine odaklanır. Bunları incelerken “verili bilgileri, argümanları ortaya koyarak onları kırar, bozar, yapı söküme uğratar ve onun asıl kaynağını göstererek ve baskıcı doğasını belirterek yeniden inşa eder” (Oğuz, 2008: 54). İktidar kavramına verdiği önem sebebiyle eleştirel söylem analizi genellikle toplumdaki güç ve hâkimiyet ilişkilerinin onaylanması, meşrulaştırılması, dönüştürülmesi, yeniden üretilmesi ya da bunlara meydan okunmasını incelemektedir (Van Dijk, 2003: 353). Bunu bütün sembolik sistemler üzerinden yapabilir. Yani; “konuşma, yazı, sözel olmayan davranış, Braille, Morse alfabesi, ilanlar, moda sistemleri, mimarlık, tarot kartları, otobüs biletleri” (Aktaran Willing, 2008: 2-3) çalışma konusu edilebilir.

ESA temelde Foucault’un görüşlerine dayandığına göre, Foucault’un söyleme ilişkin görüşlerine göz atmak gerekir. Foucault, söylemin salt bir inşa süreci, bir iktidar aracı olduğunu ve dil aracılığı ile ötekini yaratıp üzerinde egemenlik kurduğunu (Oğuz, 2008: 57) ileri sürmektedir. Ona göre söylemler var olan yapıyı meşrulaştırıp ikame ederken; aynı zamanda bu yapılar tarafından desteklemekte ve

geçerli kılmaktadır. Carla Willing, Foucault'un bu görüşünü hasta üzerinden örneklendirmektedir. Willing'in Foucault'an bize aktardığı ifadeye bakıldığında biyomedikal söylemde "hasta" olarak tanımlanmak; tıp biliminin ve onun kurumsal uygulamasının bir parçası olan tedavi sürecinde hastanın bedeninin doktorların ve hemşirelerin dokunabileceği ve istila edebileceği meşru bir ilgi nesnesi haline gelmesine olanak sağlamaktadır (Willing, 2008: 2). Örnekten de anlaşılacağı üzere söylem ve iktidar arasından güçlü bir bağ bulunmaktadır. İktidar ile söylem arasındaki güçlü bağ nedeniyle iktidar söylem analizi için önemli bir kavramdır (Punch'tan aktaran: Çelik ve Ekşi, 2008: 105-106).

Foucault söylemin bütün alanlarının aynı şekilde açık ve girilebilir olmadığını, bazı alanlarının sıkı bir şekilde dışarıya kapatılıp yasaklandığı, diğer alanlarının ise herkese ve her şeye açık ve önceden belirlenmiş herhangi bir kısıtlama olmaksızın öznenin kullanıma açık olduğunu belirtmektedir (Foucault, 1987: 41). Söylem analizi yapılırken söylemin bu açık ve kapalı alanları dikkate alınarak onun çözümlemesi yapılmalıdır. Kapalı alanın söylemin korunması açık alanın ise söylemin üretilmesine katkı yaptığı söylenebilir. Söylemleri korumak ve üretmek işlevini gören söylemciler, kapalı alanı oluşturmak için belirli kurallar dahilinde onu yitirmeyecek şekilde dağıtmaktadırlar (Foucault, 1987: 43). Sürekli tekrarlanan ve belirli oranda farklılık arz eden söylenceler bir bütün olarak söylemin açık ve kapalı alanlarıyla birlikte söylemi meydana getirmektedir. Söylemin bu yapısından hareketle onu analiz etmek için söylemin bir birini kesen kesintili, düzenlilikleri olan dışsallığının (Foucault, 1987: 51-52) ve sürekliliklerinin ilkesi nerede yakalanmış sanılıyorsa, orada daha çok söylemin parçalanıp azaltılışım olduğunu ortaya koyan tersine çevirme (Foucault, 1987: 50) ilkeleri göz önünde bulundurularak yapılmalıdır.

Söylem, egemenlik ilişkilerinin hem kurulduğu hem de temsil edildiği birincil araçtır ve ideoloji, söylemi ve egemenlik ilişkilerini bağlantılandırmakta, dolayımlyıcı kapasiteyle işlev görmektedir (Mumby,2004:137). İdeoloji aslında söylemsel pratiklerle bağlantılandırılmış bir yapıya sahiptir (Karaduman ve Batu, 2011: 362). Bu çerçevede, Foucault'un söylem analizi fenomenolojik analizle karıştırılmamalıdır. Foucault'a göre, kendi analizi ile fenomenolojik bir betimleme

arasındaki temel farklılık, fenomenolojik analiz “söylemden konuşan özneye ilgili bir şey çıkarmaya çalışır ve söylemden yola çıkarak, konuşan öznenin niyetlerinin ne olduğu -oluşmakta olan bir düşünce- bulunmaya çalışır.” Ancak kendi analizinde ise “konuşan özne sorununu ele almaz, stratejik bir sistem içinde söylemin farklı rol oynama tarzlarını inceler.” Bu analiz biçiminde, “iktidar, söylemin dışında değildir, iktidar söylemin ne kaynağı, ne kökenidir. İktidar, söylem boyunca işleyen bir şeydir; çünkü söylemin kendisi iktidar ilişkilerinin stratejik dispozitifinin bir unsurudur.” (Foucault, 2005: 182). Çalışma kapsamında söylemin içerme ve dışarda bırakma biçimleri, Foucault’un dışlama biçimleri olan yasak (Foucault, 1987: 23) ve kovma pratiklerinden ve normal kavramından yararlanılacaktır. Bu kavramları Foucault’un çalışmalarında farklı şekillerde konu edildiği görülmektedir. Örneğin Foucault normal kavramını akıl ile delilik arasındaki karşıtlık (Foucault, 1987: 24) üzerinden irdelemektedir. Burada delilerin kötü veya iyi olarak değil de bir alana sıkıştırılması gereken normal alanın dışında merhamete muhtaç kişiler olarak nasıl dışlandıklarını ortaya koymaktadır. Bir diğer dışlama biçimi olan yasakta ise yasak olanı yapan kişi ve kişiler meşru veya yasal alanın dışında olmaları nedeniyle suçlu olarak ilan edilmektedirler. Suçlular üzerinden ise suçsuzluğun sınırlarını belirlemektedir. Bu iki dışlama biçimi aynı zamanda normal alanın sınırlarını ortaya koymaktadır. Bu kavramlardan hareketle çalışmada “kötü” suçsuzluk alanının dışında yer alanı metin bağlamında ele alınmaktadır. Mağdur ise yoksunluk ile tanımlanmaktadır. Deli, akıl sahibi olmayan yani akıldan mahrum olarak tanımlandığında çalışmanın “mağdur” sıfatına uygun düşecektir. Mağdur ve kötü olanın dışında olan ise iyilik hali iyi veya normal olarak kabul edilecektir.

### 1. 5. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEM

Araştırmanın evreni Türkiye’de yayınlanan televizyon dizileridir. Televizyon dizileri içinde en fazla izlenen ve en az iki sezon yayınlanmış olması esas alınmıştır. 17 Eylül 2012 tarihinden önceki hafta en çok izlenen beş dizinin tüm izleyici ve AB grubu izleyici içindeki payına bakıldığında her iki grupta da en çok izlenen beş dizinin dördü aynıdır. Biri ise farklıdır. Tüm izleyiciler arasında sırasıyla Kurtlar Vadisi Pusu: (14.53/39.80), Muhteşem Yüzyıl (10.82/28.30) Öyle Bir Geçer Zaman

ki: 8.61/22.50, Arka Sokaklar (7.83/21.50) ve Pis Yedili'dir (6.49/17.10). En eğitimli izleyicilere göre tasnif edildiğinde ise Muhteşem Yüzyıl (14.86/38.50), Kurtlar Vadisi Pusu (14.00/37.70), Öyle Bir Geçer Zaman ki (11.00/28.40), Seksenler (6.70/16.40) ve Arka Sokaklar'dır (6.57/17.90) (Dizifilm, 2012). Çalışma bakımından dizilerin en az ikinci sezonunun olmasının tercih edilmesinin sebebi, yeni ekrana gelmeye başlayan dizilerin izleyici tarafından benimsenmeme ihtimalidir. En az ikinci sezonunda olan dizilerin belirli oranda bir izleyici kitlesinin oluştuğu ve sezon sonuna kadar devam etmesinin daha büyük bir ihtimal olması nedeniyle seçilmiştir. Reyting ölçümlerinde hane reisinin eğitime göre A/B, C1, C2, D/E olmak üzere 4 kategori altında veri toplanabilmektedir. Bütün bu grupların toplamı ise total olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada dizilerin yayınlandığı zaman dilimi içerisinde bütün izleyicinin en çok izlediği diziler seçilmiştir. Bunun nedeni, Türkiye toplumunun tamamı içerisinde en çok izlenen dizileri incelemeyi hedeflememizdir.

İzleyici tarafından çok izlenen dizilerin seçilmesinin nedeni çok izlenmeleri nedeniyle toplum üzerindeki etkilerinin daha belirgin olacak olmasıdır. Seçilen dizilerin bir sezon içerisinde yayınladıkları bütün bölümlerinin izlenmesiyle mesajın bütünselliğinin anlaşılması ve bir biriyle bağlantılı olan örtük mesajların ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Çalışmaya konu edinen beş dizi de televizyonun en fazla izlendiği saat olarak tanımlanan prime-time döneminde yayınlanmıştır. Çalışma açısından, prime-time zamanında yayınlanan diziler esas alınmamış olmasına karşın, en çok izlenen dizilerin yayınlandığı zaman aralığı televizyonların en fazla izlediği zaman olmaktadır.

Pis Yedili ve Arka Sokaklar isimli dizilerin bazı kısımları bütün bölümlerde bir süreklilik ve bir birinin devamı şeklinde olmakla birlikte, her bölümde genellikle farklı bir öyküyü anlatan ayrı bölüm ve konular içermektedir. Muhteşem Yüzyıl, Öyle Bir Geçer Zaman Ki ve Kurtlar Vadisi ise bir birine bağlı ve aynı öyküyü anlatmaktadır. Bu bakımdan, diziler her bölüm ayrı konuyu anlatmakla birlikte, bütün dizi süresince aynı öyküyü devam ettirmektedir.

En çok izlenen beş dizi tespit edildikten sonra ilk olarak, çalışma için seçilen dizilerde 18 yaşından küçüklerin yani çocukların yer alıp almadığı incelenmiştir. Araştırma kapsamında incelenen televizyon dizilerine bakıldığında, dizilerde yer alan bazı çocukların dizinin genelinde yer alan ana karakterler olduğu, bazılarının ise bir bölüm, sahne veya birkaç bölümde yer alan çocuk karakter olduğu görülmüştür. Bu nedenle de en çok izlenen beş dizi çocuk temsillerini çalışmaya uygun veriyi sunmaktadır.

Örneklem büyüklüğü söylem analizinde önemli bir konu olmadığına ilişkin sava rağmen çalışmada olabildiğinde geniş bir temsiliyet sağlanmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte, örneklemin çalışmanın zorlaştırmaması ve daha iyi analizler yapılması için makul sayıda dizi ve bölüm incelenmiştir. Söylem analizinde araştırmanın amaçları/soruları, örneklem büyüklüğünü ve temsiliyetini belirleyen anahtar kriter olması nedeniyle bu kritere uygun örneklem seçilmiştir (Çelik ve Ekşi, 2008: 110; Sözen, 1999).

## **1. 6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI**

Türkiye’de yerel yayınların dışında 248 televizyon kuruluşu bulunmaktadır. Bu televizyon kanallarının hepsine ulaşmak ve buralarda yayınlanan dizilerdeki çocuk temsillerine bakmak evrenin genişliği nedeniyle mümkün değildir. Bu nedenle, yalnızca en fazla izlenen beş dizi film olan Kurtlar Vadisi, Pusu, Öyle bir Geçer Zaman Ki, Muhteşem Yüzyıl, Arka Sokaklar ve Pis Yedili incelenmiştir. Bu beş dizinin yalnızca Eylül 2012-Haziran 2013 tarihleri arasında yayınlanan 166 bölümü ele alınmıştır. Gündüz kuşağında veya gece kuşaklarında yayınlanan veya adı geçen beş dizi kadar izlenmeyen diziler çalışma kapsamında ele alınmamıştır. Böyle bir amaç olmamasına rağmen, incelenen bütün yapımlar yerli olmuştur, yabancı yapımlar incelenememiştir. Bununla birlikte, beş dizinin incelenen bölümlerinden önce veya sonra işlenen konular çalışmada incelenmemiştir. Dolayısıyla çalışmanın sınırlılıklarından biri de bu kısıtlanmadır. Ayrıca, araştırmaya konu olan 166 bölüm içinde çocukların yer aldığı veya çocuklar üzerine konuşmanın olduğu kısımlar çalışmada değerlendirilmiştir.

## **İKİNCİ BÖLÜM**

### **KAVRAM VE TEORİK ÇERÇEVE**

Birinci bölümde çalışmanın ana çerçevesi ele alınmıştır. İkinci bölümde ise çalışmanın teorik çerçevesi ve kavramları ele alınacaktır. Bu bağlamda, çocuk, medya ve temsil kavramları ele alınarak, bu kavramların çalışmanın kapsamında nasıl ele alındığı ortaya konmaya çalışılacaktır. İkinci bölümün ikinci kısmında ise Michel Foucault'un çalışmalarına değinerek, incelemede yararlanılan kavramlar tartışılacaktır.

#### **2. 1. ÇOCUK**

Türk Dil Kurumu Sözlüğü (2012) çocuğu; “Küçük yaştaki oğlan veya kız; soy bakımından oğul veya kız; bebeklik ile erginlik arasındaki gelişme döneminde bulunan oğlan veya kız” olarak tanımlamaktadır. Sözlük anlamında çocuk böyle tanımlanmakla birlikte çocuk tanımı tartışmalıdır. Bu tartışmalara bakıldığında, tartışmaların iki temel referans kaynağının olduğu görülmektedir. Birincisi psikolojik ve kültürel süreçlere atıfta bulunurken, ikincisi hukuki düzenlemelerden hareket etmektedir. Bu iki yaklaşımı savunanların ortaklaştığı nokta ise çocukluğun ne zaman sona ereceğine ilişkindir. Her iki yaklaşımın da sahipleri çocukluğu erginlik ve buluğa erişmekle sınırlandırmaktadır. Birleşmiş Milletler de bu yaklaşımlara benzer bir çocuk tanımı yapmaktadır. Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları Sözleşmesi'nin birinci maddesine göre çocuk, “bahsi geçen sözleşmeye uygun olarak, ilgili ülkenin kanunlarınca daha erken yaşta reşit kabul edilme durumu haricinde, on sekiz yaşına kadar olan kişilerdir (Balo ve Akço, 2005). Çocuk Hakları Sözleşmesi'nde yer alan “daha erken yaşta reşit olma” kaydı, farklı çocuk tanımlarının varlığını sürdürmesine neden olmaktadır. Buna karşın, Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları Sözleşmesi'nin çocuk tanımı çerçevesinde çocukluğun sona ermesinin iki temel kıstası bulunmaktadır: Birincisi yaş sınırı, ikincisi ise reşit olmaktır. Sözleşme, çocuk tanımı yaparken olgunlaşmayı bir gelişim süreci olarak tanımlamaktan ziyade, biyolojik bir süreç olarak ele almaktadır (Pufall ve Unsworth,

2004). Yahya Araz'ın fetva mecmuaları üzerinden Osmanlı Toplumda Çocuk ve çocuklara ilişkin yaptığı incelemeye göre Osmanlılar için çocukluktan erişkinliğe geçiş olgunlaşmakla mümkündür (Araz, 2013: 24). İncelenen dizilerde görüldüğü üzere burada ortaya konan erginliği çocukluğun bitimiyle ilişkilendiren yaklaşımın izleri görülmektedir. Belirli bir yaşın üstünde olduğunda çocukluktan gençliğe geçiş sevgili edinme üzerinden aktarılmaktadır. Gençlik ve çocukluk ayrımını dizilerde ortaya koyan en önemli kıstas budur. Muhteşem Yüzyıl'da Şehzade Mehmet mahiyetindeki kıza âşık olması ve onunla birlikte olması aynı zamanda annesinin ateşine bakmasına karşı çıkmasıyla birlikte verilerek çocukluğunun sona erdiği, Şehzadenin artık genç olduğu izleyiciye aktarılmaktadır. Bu şekilde Şehzade Mehmet'in büyüdüğünü annesine söyletiyor, diğer taraftan ise onun cinsel ilişkiye girmesi üzerinden kültürel bir göndermede bulunmaktadır. Artık Mehmet gençtir. Çocukluğun ne zaman biteceğine ilişkin olarak bülüğü esas alan bir yaklaşım sergilemektedir.

Uluslararası belgeler ve dizilerde çocuk yukarıdaki şekilde tanımlanırken, Türkiye'de yasal metinlerin çocuğu hangi temel esaslar çerçevesinde tanımlandığına bakmakta fayda bulunmaktadır. Türk Ceza Kanunu (TCK), Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları Sözleşmesi'nin çocuk tanımını kabul etmiştir. Buna göre, Türkiye, Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları Sözleşmesi'nde yer alan on sekiz yaşından küçüklerin çocuk olarak kabul edilmesini benimsemiştir. Türk Ceza Kanunu çocukları üç kategoriye ayırmaktadır: Buna göre; 0-12 yaş birinci grubu, 12-15 yaş arası ikinci grubu, 15-18 yaş arası ise üçüncü grubu oluşturmaktadır. TCK'nın 31. maddesi çocukların suç işlemesi durumunda ceza uygulamasının çerçevesini belirlemektedir. Birinci grupta yer alan çocukların cezai sorumluluğu bulunmazken, 12-18 yaş arasındaki çocuklara uygulanacak cezalar ise belirli indirimlere tabidir. Medeni Kanun incelendiğinde, söz konusu kanunun çocukluğun sona ermesinde olgunlaşmayı esas aldığı görülmektedir. Medeni Kanun'un 11. maddesine göre: "Erginlik on sekiz yaşın doldurulmasıyla başlar. Evlenme kişiyi ergin kılar." Ayrıca evlilik dışında kişinin ergin kılınması ancak mahkeme kararıyla mümkün olmaktadır.

Yasal olarak 18 yaşından küçükler çocuk olarak tanımlanırken, kültürel olarak çocukluk ergenlikle sona eren bir süreç olarak tanımlanmaktadır. 15-18 yaş grubu yasal olarak çocuk kabul edilmekle birlikte kültürel olarak genç olarak kabul edildiğinden ve gençlere ilişkin mevzuat nedeniyle kavram kargaşası ortaya çıkabilmektedir. Fakat çalışmada kültürel yaklaşım yerine yasal çerçeve dikkate alınacaktır. Bu nedenle on sekiz yaşından küçük kişiler çalışmada çocuk olarak tanımlanmaktadır.

Çocuk tanımı bireysel düzeyde yapılırken çocukluğun anlaşılması yalnızca bu sınırlar üzerinden anlaşılabilir. Çocukluk genellikle yetişkinlik gibi bir yaşam evresi olarak kabul edilirken, bu evre üretkenlikten uzak ve gelecek perspektifi esas alınarak gelecek için hazırlanılan dönem olarak görülmektedir. Çocukluk anlayışının bu şekilde var olması Batılı toplumların toplumsal, siyasal ve ekonomik alanda yaşadığı dönüşüm ile irtibatlandırılmaktadır (Olgundeniz, 2010: 16). Çocukluğa ilişkin yaklaşımın genel olarak toplumumuzda da bu şekilde olduğu görülmektedir. Bununla birlikte çocuk genel olarak tek başına bir birey olarak ele alınmamakta, içinde bulunduğu ailenin bir üyesi olarak kabul edilmektedir (Olgundeniz, 2010: 3). Çocuk kendi başına bir birey olmadığı için onun statüsü, eğitimi, tükettiği ürünler, ilişki biçimi ve yaşam biçimi bir bütün olarak ailenin temsili ve ailenin kendisine göndermelerde bulunmaktadır. Aile ve çocuk arasındaki bu bağ medyanın çocuk temsiliinde de önemli bir unsurdur. Çalışmada bu ilişki irdelenerek, çocuk temsilleri üzerinden ailenin ve genel olarak toplumsal alanın nasıl tanımlandığı, bu tanımlanmanın içerdiği ve dışarıda bıraktığı öğelerin nasıl birleşip ayrıştığı analiz edilerek, burada ortaya çıkan iktidar ilişkisi anlatılmaya çalışılacaktır.

Çocuk meselesi genellikle sosyalleşme başlığı altında sosyolojinin konusu olmaktadır (Thorne, 1987: 91). Toplumun; toplumun değerlerini, kurallarını içselleştiren yeni bireyler sayesinde mümkün olduğundan hareketle sosyalleşme, sosyolojinin önemli bir tartışma konusudur. Sosyalleşme genel başlığı altında ele alınan çocuklar sosyolojinin alt dalları içerisinde aile sosyolojisi ve eğitim sosyolojisinin konusu olmaktadır (Thorne, 1987: 99). Bunun dışındaki sosyolojik çalışmalarda çocuk genellikle görünür değildir. Jenny Kitzinger, çocuğun masumiyet

üzerinden kendi cinsellikleri, vücutları üzerinde kontrol sahibi olamamalarını ve bazı bilgilere erişimlerinin kısıtlanmasını eleştirmektedir (Kitzinger, 1988: 80). Bu yaklaşımın temelinde çocukların kendilerini koruyamayacağı varsayımı olduğunu ifade etmektedir (Kitzinger, 1988: 81). Aslında bu yaklaşımın temelinde liberal dünya görüşü ekseninde geliştirilen fikirlerin olduğu söylenebilir. Çocuk ve yetişkin yaşamlarının ayrışması aynı zamanda liberal yaklaşımın prensipleriyle ilgilidir. Çocukların şiddet ve müstehcen içeriğe erişimi olmamalı, görmemeli ve yaşamamalıdır. Ancak bu, içeriğin yanlışlığını göstermez, çocuklar tercih yapabilecek duruma gelince bu içeriği izleme hakkına kavuşurlar. Bu nedenle hak ve sınırlama arasındaki ilişki yaş ile ilişkilendirilmiştir. Hak ahlaki temelde tanımlanmaz. Fizyolojik ve psikolojik gelişimle irtibatlandırılır. Çocuk-medya ilişkisi bu çerçevede ahlaki bir mesele değildir. Tüketim ile ilişkilidir. Tüketecek yaş ile tüketmeyecek yaş arasında ayırım gözetilmektedir.

Sosyolojik çalışmaların çocuk algısının yetişkin merkezli olması (Kitzinger, 1988: 86) nedeniyle genellikle çocukların konu edinmesi üç şekilde olmaktadır. Birincisi, çocukların yetişkinler için tehdit olarak ele alınması, ikinci olarak çocukların yetişkinlerin kurbanı olarak ele alınması ve üçüncü olarak ise kültürün öğrencisi yani sosyalleşme bağlamında ele alınması (Kitzinger, 1988: 85) olarak görülmektedir.

Sosyolojik çalışmalarda çocukların ele alınmasına benzer bir yaklaşımı medya incelemelerinde de görmek mümkündür. Medya çalışmaları yapan araştırmacılar genellikle çocuğu medyanın olumsuz etkilerinden koruma veya çocuğun medyadan etkilenmesine odaklanmaktadır. Çocuğun medyada temsiline ilişkin çalışma alanı ise Türkiye’de bakir alanlardan biridir. Ülkemizde çocuk ve medya konusunda yapılan çalışmaların ekseriyeti medyanın çocuklar üzerindeki olumsuz etkilerine odaklanmaktadır. Bu minvaldeki çalışmaların amacının çocuğu medyanın olumsuz etkilerinden korumak olduğu söylenebilir. Türkiye’de çocukların erken yaşlarda televizyon izlemeye başladığı ve televizyon izleme sürelerinin 2-3 saat olduğu (Kaya ve Tuna 2008:165) göz önüne alındığında bu odaklanmanın yersiz olmadığı açıktır. Çünkü televizyon izleme süresi ile çocukların televizyonun olumsuz etkilerine daha

fazla maruz kaldıkları, çocukların televizyon izlediği saatlerdeki yayınların içeriğine bakıldığında görülmektedir. Televizyon yayınlarında şiddetin fazla olması (Ayrancı vd., 2004) ve olumsuz içeriğin yoğun olarak görülmesi nedeniyle televizyon çocuklar üzerinde olumsuz etkide bulunmaktadır. Televizyonun çocuk üzerindeki olumsuz etkisini sınırlandırmak için ulusal ve uluslararası medya düzenlemeleri, çocuklar için zararlı olabilecek programların geç saatlerde yayınlanmasını sağlayarak meseleyi çözmeye çalışmaktadır (Güven, 2011: 38). Bu mevzuatlar, çocuk ve yetişkin ayırımına giderek, yetişkinlerin görebilecekleri ile çocukların görebilecekleri arasındaki farkı ahlaki düzlemde tanımlamamaktadır.

Çocuklar kendi iradeleriyle tüketimde bulunabilecekleri yaşa geldiklerinde medya içeriğini istedikleri gibi tüketme hakkına sahip olabileceklerdir. Yasal sınırlamaların algısı ve toplumun geniş kesimlerince bu yaklaşıma ilişkin tartışma yapılmaması nedeniyle medyada çocuklar için zararlı olan içeriğin yer alması yeterince toplumun gündemini işgal etmemektedir. Bu durum çocukları, televizyon sahiplerinin algısına ve idarenin yaptırımlarıyla sınırlı bir denetim mekanizmasına terk etmektedir. Dolayısıyla çocuğun televizyonun olumsuz etkisine daha fazla maruz kalması mümkün olabilmektedir. Televizyonun çocuk üzerindeki bu etkisi tartışılmaz olduğu gibi, medyada yer alan çocuk temsilleri üzerinden genel olarak toplumun, özelde anne-baba ve çocukların etkilendiği göz ardı edilmemelidir. Ancak bu alanda yeterince çalışma yapılmamış olması nedeniyle konuya ilişkin yeterince tartışma yapılmamaktadır. Genellikle çocukların medyada yer almasına, reklâm ve dizi filmlerde rol almasına ilişkin yapılan tartışmalarda çocukların tüketim aracı olarak kullanıldığı, aileyi ikna etmek için bir aracı rolü oynadığı düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

## **2. 2. MEDYA**

Medya bir araç olarak toplumun birbirinden mekânsal ve uzamsal olarak uzak olan bireylerini kendi dolayımı ile birleştirmekte, bütünleştirmekte ve ortak bir ağ işlevi görmektedir. Medya, bütün olarak gazete, televizyon, internet ve diğer unsurlarıyla birlikte toplumsal olanın simgesel aktarımıdır. Bu bağlamda medya var

olan kültürün yeniden sunumunda önemli bir araçtır (Önür vd., 2005: 36-37). Medya olanı sunarken, onun kendisi bir mesaja dönüşebilmektedir. Medya aracı aynı zamanda bir mesaj olabilmektedir (McLuhan, 1962). Medya olanı kendi editöryel süzgecinden geçirirken veya onu kendi iletim aracının formatına dönüştürürken olana müdahale etmekte, onu değiştirip yeniden üretmektedir. Bu üretim başlı başına var olandan farklılaşmaktadır. Bu farklılaşma bir kopuş olarak kabul edilemez, başlı başına olanın bir kopyası da değildir. Medya gerçekliği bu kurgulama aracılığı ile olana ilişkin benzerlikler ve farklılıklardan yararlanarak kendi mesajını topluma ulaştırmaktadır. Medya mesajı bir bütün olarak üretirken olandan farklı olduğu gibi üretilen mesajın algılanması da kısmi farklılıklar arz edebilmektedir. Bu bağlamda, medya mesajlarında “anlam parçalı ve görece” (Aktaran Olgundeniz, 2010: 90) olmaktadır. Anlamlandırma, çeşitli yorumlara ve kullanımlara açık bir yapıyı barındırmaktadır. Anlamın doğası nedeniyle semboller onu fark eden, algılayan kişilere göre farklı anlamlar kazanabilmektedir ve aynı kişide farklı zamanlarda farklı şekilde anlamlar uyandırması mümkündür. Bu nedenle anlam, olanın oluş anı ile anlamlandırmanın zamanı ve bağlamları arasında bir sarkaçtır. İki zaman ve bağlam bir bütün olarak anlamın kendisini anlaşılır kılmaktadır. Dolayısıyla metnin barındırdığı mesaj farklı çözümleme yöntemleriyle ele alınabilmektedir (Olgundeniz, 2010: 87). Baudrillard görüntüye dayalı simülasyon çağında gerçeğin dönüştüğünü, toplumun modeller, kodlar, enformasyon ve medya tarafından belirlenmekte olduğunu, simülasyonların gerçekliği oluşturmaya başladığını belirtmektedir. Baudrillard, bunu doktorluk üzerinden örneklendirmektedir. Ona göre, “televizyon dünyasında doktor imajı ya da simülasyonu zaman zaman gerçek doktor olarak kabul edilmektedir.” (Aktaran Olgundeniz, 2010: 87). Yani model gerçeğin belirleyicisi haline gelmektedir. Baudrillard’ın medyaya ilişkin çalışmaları ve bu çalışmaların neticesinde ortaya koyduğu görüşler bağlamında incelendiğinde, çeşitli ve bu alana farklı katkılarda bulunduğu yaklaşımlar bulunmaktadır. Medyaya ilişkin yaklaşımlara bakıldığında; Saussure’un dilbilgisinden yararlanan yapısalcılar, Levi-Stauss’un yapısalcı antropolojisinden hareketle ortaya çıkan yaklaşımlar, Barthes’ın göstergebilimine ve Lacan’ın psikanalizine kadar farklı çalışma alanlarının katkısının olduğu yaklaşımlar görülmektedir. Çiler Dursun, bu yaklaşım farklılıklarının alana ilişkin çalışmaları zenginleştirdiği ancak medya çalışma alanının merkezi noktasının

genellikle metin-ideoloji üzerine yoğunlaştığını belirtmektedir. Ona göre, yapısalcı yaklaşımlar medyayı ideolojik bir güç olarak algılayıp, buna odaklanırken; ekonomi-politik yaklaşımlar kapitalist üretim dinamiklerini sorunsallaştırmaktadır. Üçüncü yaklaşım olan kültürel çalışmalar ise medyanın toplumsal anlamın oluşturulmasında etkin bir rol oynadığını savunmaktadırlar (Dursun, 2001: 20). Bu üç yaklaşımın da temelde medyayı genel konumu üzerinden analiz ettiği görülmektedir. Onun içeriğine ilişkin tartışmaların kültürel çalışmalarda daha fazla olduğu söylenebilir.

Medyayı ideolojik bir güç olarak görenlerin başında Althusser gelmektedir. Ona göre medya devletin ideolojik aygıtlarından biridir ve maddi pratiğin bir parçası olan ideolojinin bir taşıyıcısıdır (Althusser, 2010: 92). Bu nedenle o medyayı olanı meşrulaştıran ve toplumda var olan eşitsizlikleri örten bir araç olarak görmektedir. Gramsci göre ise medya hegemonya kavramı çerçevesinde toplumun kendiliğinden onayını sağlayan araçlardan biridir (Gramsci, 1992: 208). Althusser'in yaklaşımının bir benzerini de Berger ifade etmektedir. Berger'e göre, iletişim araçlarının, sınıf çatışmasının siyasi alanı değiştirmesini önlemek amacıyla bu çatışmayı gizlenmeye çalıştığını ifade etmektedir. Althusser'in medyaya yüklediği anlam, temelde medyanın hâkim sınıf adına eşitsizlikleri gizleme ve izleyiciyi bu eşitsizlikleri ayırt edemeyecek pasif bireyler olarak ele alma aracı olmasıdır. Bu yaklaşıma karşı izleyicinin özerkliğini savunan İngiliz Kültürelciler çalışmalarında, izleyicinin aktif olduğuna vurgu yapmaktadır (Aktaran: Sungur, 2007: 128).

Medya ürünlerinin bir endüstri tarafından üretilmesini Fiske, kitle kültürü kavramı ekseninde tanımlamaktadır. Ona göre, medya ürünlerinin üretim biçimi toplumsal farklılıkları ortadan kaldırmaktadır. Althusser'in takipçisi olarak izleyiciyi pasif olarak tanımlamaktadır. Ona göre, bu endüstrinin ürettiği kültür izleyicinin yabancılaşmasına neden olmaktadır (1999: 216). İzleyicinin bu yabancılaşmayı hissetmemesi için kitle kültürü bunu gizlemeye çalışmaktadır (Oskay, 2001: 156). Medya ürünleri temelde siyasi alanla sınırlı tutulamaz. Medya, özelde televizyon, ekonomiden siyasete, toplumsal olandan etkilenen ve toplumsal olanı etkileyen temel bir araçtır. Medya içeriği yalnızca onun siyasal ve kültürel yansımalarıyla ele alınamaz. Onun ticari bir ürün olduğu göz önünde bulundurularak tartışmakta fayda

bulunmaktadır. Bir başka deyişle medya anlamı üreten ve satandır (Sungur, 2007: 133). Bu ürünlerini tüketiciye ulaştırırken, izleyicinin farklı yaşamları risksiz ve maliyetsiz bir şekilde deneyimlemesine olanak tanımaktadır. Bu olanak sayesinde farklılıkları istediğimiz anda geride bırakarak hayatımıza geri dönebilmekteyiz veya Çelenk'in tezine göre toplumsal yaşamın yoksunluklarını ikame ederek (Çelenk, 2005: 325) anlık olarak gündelik yaşamdan kopmuş halimizden tekrar yaşamımıza devam edebilmekteyiz. Televizyon bir vitrin (Goffman, 2012: 33) olarak performans gösterecek olanları onu izleyenine evine taşımaktadır. Bunu yaparken televizyon kendi izleyicisini de hesaba katar. Goffman'ın bireysel performansa ilişkin olarak ifade ettiği "seyirci ayırımının" (Goffman, 2012: 57) televizyonlarda program bazlı olduğu söylenebilir. Televizyon yöneticileri, programın türüne göre izleyicinin kendilerinden beklediğini veya beklentilerini istediği içeriği uygun formatla topluma sunmaktadır.

Genel olarak medya tartışmasından sonra çalışma açısından özel öneme sahip olan televizyonun tartışılmasına ihtiyaç bulunmaktadır. Ortak yaşam alanlarını görselleştiren, hikâye eden ve yorumlayan ve topluma dair imgelemeyi ortaya koyan televizyon (Olgundeniz, 2010: 82) diğer bütün medya araçlarından daha fazla gündelik hayatımızın bir parçasıdır. Tarihsel olarak yeni bir iletişim aracı olan televizyon, gerçekliği duyumsama olarak ve en az psikolojik çaba ile iletişim kurabilirliği (Castells, 2005: 446) bakımından tüketilmesi en kolay olan iletişim araçlarından biridir. Televizyon "uzağı görme, insanın zaman ve mekân sınırlılıklarıyla çizili gündelik yaşam deneyiminin çeperini geliştiren, geliştirmekle de kalmayıp, bu deneyimin nitel ve nicel örüntüsünde önemli değişikliklere yol açan teknolojik bir araç" (Mutlu, 1991: 15) olarak tanımlanmaktadır. Bu genel tanımın yanı sıra televizyonun farklı özelliklerini önceleyerek televizyona ilişkin tanımlar yapılabilmektedir. Gerbner; televizyonu merkezileşmiş bir öykü anlatma sistemi olarak adlandırmaktadır. Ellis (Aktaran: İnal 1999) ise televizyon anlatısının özelliklerini anlatırken ilk olarak televizyonun görsel göstergeleri anında, doğrudan izleyiciye seslenir şekilde olduğunu belirtmektedir. İkinci özellik olarak ise televizyonda izleyici ile metin arasındaki uzaklık ortadan kaybolur. Üçüncü özelliği ise televizyon evinde oturan insana seslenerek, günlük yaşamın doğal akışını ve

rutinini kurduğunu belirtmektedir (Özsoy, 2006: 16). Televizyona ilişkin olarak değinilmesi gereken bir diğer önemli husus ise Castells, Eco ve Postman'ın da dikkat çektiği ve televizyonun asıl gücü olan içeriğidir.

Televizyon siyasetten iş dünyasına, spordan sanata kadar topluma iletilmesi düşünülen bütün mesajları aynı mecradan iletebilmektedir (Castells, 2005: 450). Televizyon yöneticileri izleyiciyi etkilemek, onun kendi ürettikleri hikâyenin bir parçası kılmak için zengin içerik üretmeye çabalamaktadır. Bu içerik üretim sürecini belirleyen belli toplumsal dinamikler bulunmaktadır. Bunların başında medyanın mülkiyet yapısı yer almaktadır. Televizyonun mülkiyetinin kime ait olduğu ve mülkiyetin sahibinin tercihleri, yayının içeriğini etkilemektedir. İkinci olarak, reklâm verenlerin medya üzerinde etkisi vardır. Çok izlenen televizyonların reklâm pastasından daha fazla pay alması nedeniyle televizyon izlenirliği payı ile gelirler arasında doğrusal bir ilişki bulunmaktadır. Üçüncü unsur ise toplumsal ve siyasal atmosferdir. Televizyon hem bu toplumsal ve siyasal imkânlar çerçevesinde ürünlerinin üretim sürecine katkıda bulunurken, öte taraftan toplumsal ve siyasal alanın ortaya çıkardığı kısıtlamalar çerçevesinde üretim yapmaktadır. Televizyon kuruluşları, bu koşullar altında mümkün olduğunca çok kişinin izleyebileceği, popüler programlar ve haberler üretmeye çalışmaktadır. Çaplı'ya göre bu kültürel ürünler genellikle eğlence ve toplumsal sorunlara karşı ilgisiz konularda (Aktaran: Sungur, 2007: 127) olmaktadır.

Televizyon programlarıyla izleyicinin yaşadığı mekâna ilişkin ortak imajlar ve iletiler” (Gerbner, 1982:106) taşınmaktadır. Raymond Williams televizyonun bu yapısı nedeniyle onu “hem teknolojik, hem de kültürel bir biçim” olarak nitelermektedir. Çünkü televizyon kültürel aktarım, üretim ve tüketimi yapılabilen teknolojik bir aygıttır (Olgundeniz, 2010: 82). Bu teknolojik aygıt yoluyla aktarılan programlar kısa süre içerisinde aktarmayı düşündükleri mesaj ve kalıpları, izleyicinin dikkatini cezp etmeye yönelik çalışmalardır. Televizyon zaman ve mesajın sıkıştırılması için stereotiplerden faydalanmaktadır. Stereotiplerden faydalanmak aynı zamanda egemen söylemin stereotipler aracılığı ile devam etmesine neden olmaktadır (Olgundeniz, 2010: 76). Bu bağlamda medya var olan dünyanın bir

parçası ve yansıması olmakta ve medya dünyası olarak reel dünyanın uzantısı olmaktadır (Olgundeniz, 2010: 86). Bir yandan televizyonun teknik yapısından kaynaklı kültürel, ideolojik bir boyutu olduğu gibi, televizyon gerçekliğinin olanın kurgulanmış ve çarpıtılmış gerçekliğini yansıtması onun endüstri olarak televizyonun ticari yapısıyla ilişkilidir (Mutlu, 2005: 123). Bu farklı boyutlarıyla televizyon toplumsal ilişkilerin bir yansıtıcısı ve onun bir uzantısıdır. Dolayısıyla televizyonu yaşam içerisinde, yaşamı da televizyon içerisinde çözümlenmek (Sarup, 1997: 234) mümkündür. Medya toplum üzerinde, bireylerin algılamalarında, değerlendirmelerinde ve toplumsal yaşamlarının (Olgundeniz, 2010: 86) şekillenmesinde etkili olmaktadır. Bu bağlamda, televizyon dizileri, “karakterlere giydirilen roller, tavır ve davranışlar, hayata bakışları, olaylar karşısında verdikleri tepkiler gibi hem “davranışsal kodlar” hem de “biçimsel kodlar”, çocuk dünyası içerisinde önemli bir alan oluşturduğu” (Olgundeniz, 2010: 50) gibi yetişkinlerin yaşamında da etkide bulunmaktadır. Modadan siyasete hayatın çeşitli alanlarına ilişkin olarak yetişkinlerin ve çocukların bakış açılarına tesir etmektedir. Televizyon ürünlerini üretenler içeriğin Goffman’ın takımların kendileri ve ötekiler hakkında görüşlerini belirli oranda bastırarak, karşı tarafça kabul edilebilir bir benlik ve öteki anlayışı ortaya koyduğu yaklaşımı (Goffman, 2012: 161) medya içeriğinin üretilmesinde hayattır. Üretilen içerik toplumsal kabul, reklamcının kabulü, yayıncının kabulü ve idarenin kabullerini dikkate almak zorundadır. Bu zorunluluk, medya içeriğinin onu üretenin bireyselliğine indirgenemezliğini ortaya koymaktadır.

Medya incelemelerinde medyanın gerçek dünyayı bozmak, silmek ve onun yerine geçmek şeklindeki kötümser yaklaşımla, medyanın insanlara ortak mitler sunarak onları bir birine yaklaştıracığı ve bu sayede toplumsal bağların yeniden sıkılaştıracığı gibi iyimser bakış açılarından (Maigret, 2011: 35) hareketle medyaya olduğundan daha fazla anlam yüklemek toplumu hafife almak olacaktır. Bu bakımdan, medyayı ciddiye almak, toplumun derinliğini hafife almayı gerekli kılmamaktadır. Bu iki hususu göz önünde bulundurarak medyanın incelenmesi, onun ürettiği içeriğin bir toplumsal sonucunun olduğunu bilerek, ancak medya içeriğinin başlı başına toplumsal olanı belirleme kudretine sahip olmadığına dikkat etmeyi de

gerekli kılmaktadır. Yapılacak çalışmada bu çerçeve rehber edinerek dizilerin içeriği incelenecektir, bulgular da ona göre yorumlanmaya çalışılacaktır.

### 2. 3. MEDYADA ÇOCUK

Çocukların medyanın tüketicisi olarak karşı karşıya kaldığı sorunlar birçok perspektiften ele alınmıştır. Ancak, çocukların medya ürünlerinde rol almaları ve içinde yer aldıkları medya ürünlerinde temsil edilme biçimleri yeterince çalışılmamıştır. Bu bölümde, sinemadan televizyona kadar görsel materyallerde çocuğun temsiline ilişkin genel bir değerlendirmede bulunulacaktır.

Sinema insanın olduğu yerde göçebeye dönüşmesine olanak sağladığı gibi, olan veya olabilecek olana ilişkin toplumsal tahayyülü de mümkün kılmaktadır (Diken ve Laustsen, 2008: 19-20). Sinemanın ve onun türevi olan TV dizilerinin insana sağladığı göçebelik imkânı, izleyiciye başkalarının yaşamlarına girme, onu deneyimlemek ve istendiğinde de onların yaşamından çıkma olanağı sağlamaktadır. Bu olanaklar bütünü, izleyiciye sinema aracılığı ile aktarılırken, sinema olanı olduğu gibi aktarmak, gerçekliğe sadakatle bağlı kalmak zorunda değildir. Sinema ve dizi filmlerin olanla kurdukları ilişki, onu var kılanların; sermayeyle ilişkisi, ürünü ortaya çıkaracak emekçilerle, reklâm verenlerle, yayıncıyla ve idareyle ilişkilerinden bağımsız değildir. Yapımcının ortaya çıkardığı ürün kültürel bir ürün olduğu kadar ticari de bir üründür. Bu nedenle, ürünü üretenlerin toplumun taleplerini okuma ve bu talepler çerçevesinde sürdürülebilir bir proje ortaya koymak adına, ürünlerini toplumun olası arzularına göre şekillendirmeye çalıştıklarını varsayabiliriz. Bütün bu ilişkiler ağı ortaya çıkan ürünün yalnızca yapımcı, senarist, yönetmen, yayıncı, reklâm verenler, idareciler veya genel olarak izleyici eksenli olarak var olmasını engeller. Diziler bu bütünü aşan onların kendi yaşam deneyimleri ile ötekilerin yaşam deneyimlerini algılama biçimleri ve olması gereken üzerinden ürettikleri anlamın somutlaşmış halini bize göstermektedir. Bu anlamda, diziler yalnızca toplum üzerine fikir sunmaz, “aynı zamanda resmettiği bu toplumun ayrılmaz bir parçası” (Diken ve Laustsen, 2008: 24) haline gelmektedirler. Aslında diziler üreticisinden tüketicisine kadar bütün unsurlarıyla, Foucault’nun iktidar akışkanlığını

göstermektedir. Bütün olarak eseri ortaya çıkaran kaygılar gerçek zorlamaların yanı sıra, olası faydalar ve etkilerin hesaplanmasıyla da ilgilidir. Bu bağlamda, Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü'nün medya profesyonelleri üzerine yaptığı çalışmanın sonuçları, bir takım gerçekleri gözler önüne sermektedir. Araştırmaya göre, medya profesyonellerinin önemli bir kısmı, "yaptığım programları çocuğuma izletmem" ama "halk istediği için", "para" için, "patronun talepleri", "piyasa koşulları", "profesyonelliğin gereği" için şeklinde ifade etmiştir (ASAGM, 2010: 313). Dizi filmler gerçekliği yansıtmak zorunda olmamakla birlikte, ortaya çıkardıkları ürünlerinin iktidar ilişkileri bağlamında üretildiği ve bu nedenle ürünün onun ürettiği anlamla da doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir.

Medyanın günümüz dünyasında yerine getirdiği en önemli görevin, onu takip edenlerin gündemini belirlemek ve bu gündem üzerinden onları kontrol altına almak olduğu söylenebilir. Medyanın bu işlevi Foucault'un erken dönem Hıristiyanlık üzerine yaptığı çalışmalar üzerinden okunabilir. Foucault bilgi-iktidar ilişkisi bağlamında erken dönem Hıristiyanlığı çalışırken, tespit ettiği hususlardan biri, Hıristiyanlığın insanı hem ruhsal hem de bedensel olarak sürekli düzenli olarak kontrol altına aldığıdır (Bal, 2006: 149). Günümüz dünyasında medya Kilise'nin oynadığı rolü belirli şekillerde ikame etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda, medya ürünleri üzerinden kontrol mekanizmasının işleme biçimini incelemekte yarar vardır. Bu çerçevede dizi filmlerde iyi, kötü ve mağdur çocuk temsilleri üzerinden anne ve babalara ve genel olarak topluma anlatılmak istenen hikâyenin nasıl aktarılacağı incelenmeye çalışılacaktır.

Çocuklar toplumun en masum ve desteğe ihtiyaç duyan toplumsal gruplarından biridir. Çocukların üzülmesi, sevinmesi, mutlu veya mutsuz olması ve bu duygu ve durumların sebepleri genel olarak toplumsal imgenin şekillenmesinde önemli rol almaktadır. Çocukların mutlu olduğu haller ile mağdur veya kötü olarak resmedilmesi bir toplumun cari olanını anlattığı gibi aynı zamanda olması gerekenini de anlatmaktadır. Çocukların doğuştan iyi ve masum olduğu inancı, onların kötü olarak gösterilmesini ne kadar zorlaştırıyor ise o kadar da onlar üzerinden topluma mesaj aktarılmasını mümkün kılmaktadır. Anne ve babaların çocuklarının iyi

koşullarda, mutlu ve kötülük kaynaklı sorunlardan irak olarak yetiştirme arzusunun medyaya yansımaları, onun üzerinden çocukları koruma, kollama ve yetiştirme ve uzak durulması gereken mekân ve davranışların yeniden kodlanması bakımından önemlidir.

Dizilerde bazı çocuk tiplerine yer verilmesini etkileyen faktörler de önemlidir. Ekranın gizlediği çocuklar, toplumdan saklanana ifşa etmesi bakımından değerlidir. Değişen, dönüşen ve kamuya açık olanın temsili ve görünür olması ile “kötü” olanın açıklanmaması, gösterilmemesi, tartışılmaması, üstünün örtülerek arkaya itilmesi, bu bakımdan anlatılmayan öyküler olarak bırakılmaları, temelde iktidarın kendisinin tebarüz etmesidir. Aleni ve gösterilen, gösterilme ve alenileşme sebebi ile örtülen ve gösterilmeyenin farklı şekillerde aynı iktidar ilişkilerini ortaya çıkardığı söylenebilir. Ya da “bazıları” mağdur veya suçlu olarak temsil edilirken, bir yaşam biçiminin sürekli ekrana taşınması arasındaki konumlanma da incelenmeye muhtaçtır. Bir yaşam biçimi iyilik halini temsilen ekranda yer alırken, diğer yaşam biçimleri ise mağdur veya suçlu olduğunda gün yüzüne çıkan öteki olarak medyada yer alabilmektedir. Bu yer alma biçimi, bir hayat tarzını arzulanır kılınırken, ötekiler bu arzuya tabi kılınmak suretiyle iktidar denklemi kurulmaktadır. Birincisinin arzulanması iktidarın kendisidir. Bu iktidar biçimi öteki yaşam biçimini kurgularken onu mağdur ve suçlu alanı içerisinde mümkün kılmakta, bu şekilde sunduğu yaşam biçimini içsel bir güvenlik alanı gibi sunmaktadır. İçsel güvenlik alanı oluşturan yaşam biçimi aynı zamanda ötekini kendine çağırarak, kendine uyduran bir söylem ortaya koymaktadır.

Medyanın çocukları genellikle mağdur olarak haberlere konu etmesindeki amaçların, bazı problemler konusunda toplumu ikna etmek ve kendi izlenirliğini artırmak olduğunu söylemek mümkündür. Ancak, medyanın çocukları haberlerde konu edinme biçimi ile dizilerde konu edinme biçimi arasında paralellik olup olmadığı önemlidir. Çünkü çocukların masumiyeti temsil ettiği haberlerde çocuk mağduriyeti acil çözümün gerekliliğine atıf yapılırken (Thorne, 1987: 90), dizilerde de bu yaklaşımın olup olmadığına bakmakta yarar vardır. Birinci durumda, medya bir değişim arzusu ve mücadelesini ekrana getirirken kendi izlenirliğini de

artırmaktadır. Burada toplumun en korumasız kesimi olan çocuklar üzerinden aile, toplum ve siyaset tartışması yapılabilmektedir. Yapılan çalışmada ise dizilerde yer alan çocukların genellikle iyiyi temsil eden ailelerin çocukları olduğu görülmektedir. Bu bakımdan, diziler ile haberler arasında bir farklılığın olduğu söylenebilir.

### **2. 3. 1. İyi çocuk**

Dizilerde çocuğun iyilik hali, zaman zaman mutsuz ve üzgün olsa bile, diziyi topluma aktarımda, özenilen veya özenilmese de mağduriyeti veya kötülüğü bir travma sebebi olarak izleyiciye aktarılmayan çocuk iyi çocuk olarak tarafımızdan kabul edilmiştir. Çocuğun çalışkan, başarılı, uysal, sempatik, uyumlu, mutlu, saygılı, hesabını bilen, kadir kıymet bilen vb gibi olumlu sıfatlarla tanımlanabilecek davranışları sergilemesi veya bu davranışlara doğrudan atıf yapılmamakla birlikte çocuğun çocuk olarak yaşadığı sosyal ortam buna benzer olarak yansıtılmış ise bu çocuk ve sosyal ortamı iyilik hali olarak kabul edilerek, iyi çocuk olarak tanımlanmıştır.

Genel olarak, yerli melodramlarda iyi-kötü karşıtlığına dayalı ahlaki kutuplaşma vardır. Bu filmlerde kötü iyinin daha açık olarak görülmesi ve kıymetinin anlaşılması için bir ayna vazifesi görmektedir (Baş, 2001: 94). Filmlerde yetişkinler arası kurulan bu ilişki belirli oranda çocukların rol aldığı filmlere de yansımıştır. Ancak, iyi çocuğun asıl düşmanı genellikle yoksulluk ve yokluk olmaktadır. Burada kötü olan koşullardır. İncelenen dizilerde iyiliğin ekrana taşınması üzerinden anlatılmak istenen anlamaya çalışmak temel çalışma alanımız olacaktır.

### **2. 3. 2. Kötü çocuk**

Dizide çocuğun davranışları olumsuz ve kötü olarak izleyiciye aktarılıyor ise ve bu davranışların sorumluluğu çocuğa yükleniyorsa, bu çocuklar “kötü çocuk” olarak çalışma kapsamında kabul edilmiştir. Çocukların suça itilmesi, kurallara uymaması, zararlı alışkanlıklara sahip olması, saldırgan olması, madde kullanması

veya satması; hakaret eden, aşağılayan, savurgan, hırçın, tembel vb gibi davranışları sergileyen ve aynı zamanda bu davranışların sorumluluğunun çocuklara yüklenilerek, izleyicinin çocukla arasına mesafe konulmasını sağlayan temsiller kötü çocuk temsili olarak kabul edilmiştir.

Dramların genel olarak karşıtlık üzerine kurulması, yapımın kendi doğasıyla ilişkilendirilebilir. Fakat bu zıtlıkların neler olduğu ise aslında bir değer yargısını dışa vurmaktadır. Çünkü zıtlıklar birçok roman ve televizyon yapımında aynı zamanda zıt düşünceyi de temsil etmektedir (Yılmaz, 2008: 255). İyi çocuğun karşısına kötü çocuğu alıp almadığına veya kötü çocuk temsillerine yer verilip verilmediğine bakılarak metnin amaçlarına erişmek mümkündür.

### **2. 3. 3. Mağdur çocuk**

Çocukların iyi veya kötü davranışlara sahip olmalarından bağımsız olarak, yaşadıkları koşullar nedeniyle mağdur ve mahrum olarak temsil edilmeleri durumları mağdur çocuk temsilleri olarak ele alınmıştır. Bu durumlar; anne-babalarının ayrı olması, yoksulluk yaşamaları, çalışmak zorunda kalmaları, şiddet mağduru olmaları, erken evlendirilmeleri, engelli olmaları gibi durumların dram veya mağdur olarak yansıtılmaları durumlarında mağdur çocuk temsili olduğu kabul edilmiştir.

Dizilerin kimi mağdur olarak tanımladığı da önemlidir. Çünkü mağduriyetin temsili başlı başına bir yardım çağrısı olduğu kadar, kimin muhtaç olduğuna ve kime yardımcı olunabileceğine de vurgu yapmaktadır. Örneğin engeli olmanın bir mağduriyet olarak incelenmesi, onun engelli olmasına odaklanması ile çevrenin onun engelli olmasını dikkate alınmayarak düzenlenmiş olmasına dikkat çekmesi arasında önemli bir fark bulunmaktadır. Çünkü birinci durumda engelli, “yarım insan” kavramları ile eksiklik duygusu verilirken (Ünal, 2010: 43), ikincisinde çevrenin engellerine vurgu bulunmaktadır. İkinci olarak çocuğu mağdur edenin kim olduğu da önemlidir. Bu bağlamda, çocuğun mağduriyeti temelde kimden uzak durulması gerektiğini de ortaya koymaktadır. Çocuğun masumiyetini istismar eden veya onu

çalan (Aktaran: Kitzinger, 1988: 78) kişinin kimliği kötülüğün, şiddetin en açık göstergesidir.

## 2. 4. TEMSİL

Temsil, Türk Dil Kurumu Sözlüğünde (2010); “birinin ya da topluluğun adına davranmak, belirgin özellikleri ile yansıtmak, sembolü olma, simgeleme” şeklinde açıklanmaktadır. Erol Mutlu, temsil kavramını herhangi bir şeyin belirgin özellikleriyle yansıtılması ve/veya yeniden sunulması olarak tanımlamaktadır (Aktaran: Karadaş, 2013: 75). Kavramsal olarak temsil üzerine birçok tartışma yapılmıştır. Çalışma açısında önemli olan medyada temsildir. Medya ürünleri temelde toplumsal temsiller aracılığıyla üretilmektedir. Bu ürünler, içinden çıktıkları toplumun değerleri ve toplumsal süreçleriyle anlamlı hale gelmektedir (Karadaş, 2013: 69). Bu nedenle, temsil toplumsal yapıyla doğrudan ilişkilidir. Mutlu’ya göre toplumsal temsiller aracılığıyla bireyler toplumsal tarihlerini anlamlandırma olanağı kazanmaktadır (Aktaran: Karadaş, 2013: 75). Mutlu, temsil üzerinden bireyin olanı anlama çabasına atıf yaparken, Stuart Hall ise bireyin, olanı dil aracılığıyla anlamlı bir şey söylemek ya da diğer insanlara dünyayı anlamlı bir biçimde sunmak şeklinde ifade etmektedir. Bu bağlamda, temsili geniş tanımlamak için, Kirel’in değindiği temel noktalara bakmakta fayda bulunmaktadır. Kirel’e göre, “temsil, dilin kullanımını, işaretlerin ve imgelerin şeyleri temsil etmesini ya da yerine kullanılmasını içermektedir.” (Aktaran: Karadaş, 2013: 75). Bu çerçevede temsil incelendiğinde genel olarak dil aracılığıyla anlamın temsil edilmesinin konu edildiği söylenebilir. Stuart Hall bu konuda yansıtmacı, ereksel ve kurulan anlam ya da konstrüktivist yaklaşımlar adını verdiği üç yaklaşımın olduğunu ifade etmektedir. Yansıtmacı yaklaşımda, anlamın gerçek dünyadaki nesne, kişi ya da olaylarda bulunduğunu belirtmektedir. Bu yaklaşıma göre, dil bir ayna gibidir. Dünyada olanı yansıtmaktadır (Hall, 2003: 24). Stuart Hall’un bahsettiği ikinci önemli yaklaşım ise ereksel yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre ise “Dünyaya dil aracılığıyla kendine özgü anlamını getiren kişinin konuşucu, yazar olduğu” savunulmaktadır. Bu görüş bir öncekinin tersine yazarı öne çıkarmaktadır. Dış dünyanın yerini yazar almaktadır. Bu nedenle, sözcükler yazarın kastettiği anlama gelmektedir. Hall bu yaklaşımı dilin

iletişim aracı olmaktan çıkardığı gerekçesiyle eleştirmektedir. Hall’ın eleştirilerinde haklı olduğu söylenebilir. Çünkü dil ile toplum ve tarihsel birikim birlikte var olmaktadır. Bu çerçevede bakıldığında birey-yapı ilişkisinde yalnızca yapının veya yalnızca bireyi öne çıkaran yaklaşımların gerçekliği tam olarak yansıtmasının mümkün olmadığı açıktır. Üçüncü yaklaşımda ise dil aracılığı ile ortaya çıkan anlamın şeylerin kendileri veya dili kullananlar tarafından belirlenmediği öne sürülmektedir. Bu yaklaşım maddi dünyayı bir veri olarak kabul etmekle birlikte, “dünyayı anlamlandırmak ve dünyaya dair başkalarıyla anlamlı iletişim kurmak” bireylerin içinde yaşadıkları kültürün kavramlarıyla mümkün olduğunu belirtmektedir. Bu temel yaklaşımlardan hareketle Hall, dili toplumsal bir dizge olarak tanımlamaktadır. Kullandığımız sözcüklerin, ifadelerin, dilde saklı olan diğer bütün anlamlarla müzakere neticesinde anlam ürettiğini belirtmektedir (Hall, 2003: 25). Hall’ın belirttiği üçüncü yaklaşım bu çalışma için yol göstericidir.

Dilde temsile ilişkin temel tartışmalara kısaca değindikten sonra, görsel medyada çocukların temsili açısından öncü olarak kabul edilebilecek olan çocukların edebiyatımızda, tiyatro ve hikâyelerde temsil edilme biçimine bakmakta fayda bulunmaktadır. Çünkü medyada çocuk temsilinin bu biçimlerden bağımsız olduğu düşünülemez. Ortaya çıkan ürünler bir bütün olarak onun tebarüz ettiği tarihsel, toplumsal ve öncül biçimlerle doğrudan ilişkilidir. Tiyatro yapıtlarında, 1950’li yıllardan itibaren; “Mutsuz Çocuk, Uslu Çocuk, Haylaz Çocuk, Kahraman Çocuk, Saf Çocuk (Keloğlan)” temel başlıkları altında tanımlanabilecek çocuk tiplerinin olduğu, buna karşın 1970’li yıllardan sonra bunlara ek olarak “Barışsever, Özgürlükçü Çocuk,” tiplerinin ortaya çıktığı, 1980’li yıllarda ise bu çocuk tiplerine ek olarak daha fazla görünür olmaya ve kendinden öncekilerin yerini almaya başladığı Sevda Şener tarafından ortaya konmuştur. Şener’e göre, “Yoksulluk, kendini küçük görme, hor görülme, hatta yoksulluğu bir suçluluk duygusu içinde yaşama teması kırklı yıllardan başlayarak yetmişli yılların sonlarına kadar yinelenmiştir.” Yoksulluk halleri aynı zamanda bir mağduriyet ve öteki olmayı da beraberinde getirmektedir. Burada yoksulluk sistematik bir sorun olarak değil, yoksulun yoksulluğundan dolayı mahcup olduğu, bu nedenle kendinden farklı olanlara dâhil olmak konusunda “zengin çocukların arasına karışan, onlarla uyum

sağlayamayan, horlanan çocuk” olarak resmedilmektedir. Bu yoksulluk hallerinin ana nedeninin göç olgusu olduğu görülmektedir. Toplumsal olguların yol açtığı mağduriyetlerin yanında aynı zamanda üvey anne mağduru olan yetim çocuk dramları da tiyatro oyunlarında yer almaktadır. Üvey annenin yanı sıra karısını ve çocuğunu döven, parasını içkiye, kumara harcayan sarhoş ya da kumarbaz babanın da (Şener, 1997: 275-276) çocukların mağdur olmasının sebebi olduğu oyunlarda konu edinmektedir.

İyi çocuk ise Cumhuriyet sonrası okul piyeslerinde sıkça rastlanan çocuk tiplerinden biridir. Şener’e göre bu çocuklar genellikle vatansever, gözü pek, kahraman çocuklardır (Şener, 1997: 279). 1980 öncesinde genellikle mutsuz çocuk odaklı oyunlar varken bu yıllardan sonra çocuk oyunlarında canlı, neşeli, becerikli çocuk tipine de yer verilmeye başlanmış; eskinin edilgin, mutsuz, acınılası çocuğunun yerini etkin, mutlu özenilesi çocuk almaktadır (Şener, 1997: 281). Şener, mağdur ve mutlu veya iyi çocuğun okul piyeslerinden karşıt sıfatlarla tanımlandığını uslu, çalışkan, terbiyeli çocuk tipine karşıt olarak yaramaz, tembel, haylaz çocuk tiplerinin konumlandığını ve birincisinin yüceltildiğini ifade etmektedir (Şener, 1997: 284). Bu bağlamda, “yaşatılmaya çalışılan ideal değerlerle, uygulamada gözetilen değerler arasındaki karşıtlık” (Şener, 1997: 285) diğer edebiyat eserlerinde de sıkça karşımıza çıktığı gibi çocuk oyunlarına da yansımaktadır.

Çocuk kitaplarına bakıldığında çocukların mağduru oldukları temel toplumsal olgu yine göç olmaktadır. Göç ve çocuk ilişkisini en sert şekilde ele alan kişi 1960’lı yıllarda çok fazla eser veren ve verdiği eserler fazla satan Kemalettin Tuğcu bu konuda önemli bir başvuru kaynağıdır. Gülçin Alpöge’ye göre onun eserleri, “dilencileri, köprüaltı çocuklarını, yoksulları” konu edindi. “Kahramanlarının hayatında şanssızlıklar, üzüntüler, acılar çoğunlukta ve Tuğcu, iyiyi kötüyü saf siyah ve saf beyaz olarak vermiştir.” (Alpöge, 1997: 293). Kemalettin Tuğcu’nun apolitik çocuk tiplerinin yanında 1970’li yıllarda çocukları politik olarak yansıtan onları ekonomik, sosyal konulara duyarlı olarak göstermek isteyen eseleri de ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu eserlerde çocuklar ideal çocuklardır. Hata yapsalar da hatalarını hemen düzeltecek, akıllı ve sorumlu çocuklardır (Alpöge, 1997: 294-295).

Piyeslerde olduğu gibi romanlarda da 1980’li yıllardan önce orta sınıf ailelerin mensubu olan çocukların yaşamlarının işlenmesi ihmal edilmiştir. Orta sınıf ailelerin çocuklarını ancak yoksul çocukların karşıtı olarak konu edinmişlerdir. Yoksul çocuklar çalışkan ve kimsesiz olarak işlenirken, diğerleri zengin haylaz tiplmesi çerçevesinde konu edinilmişlerdir. Alpöge, orta sınıf ailelere mensup çocukların ancak 1990’lı yıllarda konu edinmeye başladığını belirtmektedir (Alpöge, 1997: 294-296).

Muhsine Helimoğlu Yavuz, “Türk Masallarında Çocuk İmgeleri” isimli tebliğinde, yukarıda ele alınan iki edebiyat türünden farklı olarak masallarda çocukların ele alınma biçimini konu almıştır. Masallarda da sıkça mutsuz çocuk ele alınmaktadır. Ona göre, masallarda çocukların mutsuz olmasında iki temel sebep vardır. Birincisi yoksul çocukların zenginlerin yanında çalışması, ikincisi ise “yoksul evlerde yaşanan huzursuzluk nedeniyle, çocukların kendi aralarında anlaşıp, evlerini terk etmeleri”dir. Birinci grupta kız çocukları yer alırken, ikinci grupta erkek çocukları bulunmaktadır. Kız çocukları, gittikleri evlerde eziyet çekmektedirler. Masallarda genellikle çocuklar çalışmaya gitmektedir. Gurbet dolayısıyla göç olgusu, masalların da ana konularından biri olmaktadır. Bu toplumsal olgunun yanı sıra, bireysel dramlar yine kötü kalpli üvey analar (Helimoğlu, 1997: 133-134) olmaktadır. Bununla birlikte, “kötü kalpli amca karıları” da "potansiyel" üvey ana (Helimoğlu, 1997: 138) şeklinde yansıtılmaktadır.

İsmet Kür’ün “1869-1928 Yılları Arasında Türkiye’de Yayınlanmış Çocuk Dergilerinde Eğitimci Yazarların Benimsedikleri Çocuk Tipleri” çalışması edebiyat eserlerimizde konu edinilen tartışmaların sosyolojik arka planına ışık tutar cinstendir. Osmanlı son dönemi ve Cumhuriyet ilk dönemlerinde çocuk dergilerinde benimsenen çocuk tiplerine bakıldığında temelde yazarlar; “dilimize, eğitim sistemimize ve toplum yaşamımıza getirilmesini arzuladıkları, olmazsa olmaz buldukları yenilikler” ve bu yeniliklerin karşısında yer alan “yüzyıllar boyu Türk insanının kanına girmiş, beyninde çöreklenmiş olan kimi tutucu gelenekler” ekseninde konuşmaktadır (Kür, 1997: 145).

Yukarıda aktarılan tartışmalardan sonra çalışmamız açısından daha da önemli olan sinema filmlerinde ve dizi filmlerde temsil meselesine bakmakta yarar vardır. Medya ürünleri kısa zamanda mümkün olan en fazla anlamı içeren mesajı izleyiciye aktarmaya çalışmaktadır. Bu kısa ama anlamlı mesajlar genellikle klişeleşmiş ifadeler örneğin Hall'un ifadesiyle "basmakalıplaştırma" veya "stereotipleştirme" şeklinde olmaktadır. Sinema filmlerinin veya çalışma kapsamında olan dizilerin basmakalıplaştırdığı insan tipleri belirli algıları ve beklentileri izleyicide oluşturarak onların metne hızlı adapte olmasını ve tanıdık bir dünyayla karşı karşıya olduğunu anlamasını sağlamaktadır. Bu basmakalıplaştırma aynı zamanda metnin ideolojik bağını ortaya koymaktadır. Olanla kurulan ilişki bu ilişkinin sürekliliği aynı zamanda olanın yeniden üretilmesidir. Medya bu şekilde, belirli insanların niçin belirli kategorilere dahil olması gerektiğine dair anlayışımızı düzenlemektedir (Kırel, 2010). Medyada basmakalıplaştırma yoluyla temsil ve sözlü anlatımdaki atasözleri ve deyişlerin yerini almaktadır. Kısa ve öz bir şekilde düşüncenin temelini aktarmayı mümkün kılmaktadır. Medya düşüncüyü daha hızlı aktarabilmek, insanlara ilişkin anlayışımızı düzenlemek için temelde farklılıkları ikili karşıtlık ilişkisi içinde ele almaktadır. İki karşıtlıkta baskın olan ile ve bu baskın olan unsura göre bağımlı olarak karşılaştırmalı olarak yansıtılan ikinci unsur yer almaktadır (Özsoy, 2006: 17). Bununla birlikte, bazı unsurlar düşük temsil edilirken, bazı unsurlar yanlış, diğer bir kısım da yoğun olarak temsil edilebilmektedir. Temsilin yoğunluğu, yanlışlığı gibi unsurlar metnin anlatımını ve anlamlandırılmasını etkilemektedir.

Temsil tartışmasından sonra çocukların temsilini incelediğimizde, onların genellikle üç şekilde temsil edildiği söylenebilir. Bunlardan birincisi, çocukların toplum için tehdit unsuru olarak görünen çocuk, ikincisi yetişkinlerin kurbanı olarak görünen çocuk ve üçüncüsü de yetişkin kültürünü öğrenen çocuk şeklinde olduğu söylenebilir. Çocuklar genellikle toplumda ihmal edilen veya daha az görünürlükleri olan kişilerdir. Medya ürünlerinde çocukların yer almasının toplumdaki genel yaklaşıma paralel olduğu söylenebilir. Çocuklar genellikle bir sosyal problem konusu olarak ele alınmaktadırlar (Thorne, 1987: 89). Dizi filmlerde çocuk temsillerini çalışan Seda Sümbül Olgundeniz, dizi filmlerde yer alan çocukların genellikle 8-11 ve 12+ üzeri yaş grubuna mensup olduğunu kaydetmektedir. Olgundeniz'e göre, bu

yaş grubu çocuklarının, sıkça dizi filmlerde temsil edilmesinin nedeni “aktif, okula giden, sosyal ortamlarda bulunabilecek yeterliliğe sahip olan” bir yaş grubundaki çocuklardan bahsedilmesidir (Olgundeniz, 2010: 168). Çocuk temsilleri açısından önemli olan Ayşecik filmlerini konu edinen tez çalışmasında Kumru Berfin Emre, bu filmlerdeki çocuk temsillerinin ikilikler üzerine inşa edildiğini, Ayşecik’in hem çocuk hem de yetişkin olabildiğini, güçlü ve yoksun olduğunu ifade etmektedir. Bu çalışmada, Ayşecik’in yoksun ve sahipsiz olduğu zamanlarda küçük bir çocuk gibi temsil edildiğini, güçlü ve muktedir olduğunda ise bir yetişkin gibi temsil edildiğini belirtmektedir (Emre, 2007: 83).

Çocuğun belirli basamaklılar içerisinde ele alınmasında edebiyattan sinemaya kadar toplumsal zihniyetin oluşumunda oynayan bütün eserlerin katkısı bulunmaktadır. Türk sinemasının edebiyatın yedeğinde var olduğunu (Kayalı, 2006: 199) hesaba kattığımızda, edebiyat eserlerinde ortaya çıkan tiplerin ve kullanılan dilin sinema ve dizileri de etkileyeceği açıktır. Bu bağlamda, metaforun üretici bir gücü olduğunu (Postman, 2012: 27) akılda tutarak, çocuğa ilişkin yaklaşım ancak toplumsal tarih bağlamında ele alındığında makul analizlerde bulunmanın mümkün olacağını bilerek, incelemeye başlamak gerekir. Çalışmada, bu bağlamda, yalnızca sinema eserlerinden değil, diğer bütün yapıtların verilerinden de faydalanılmaya çalışılmıştır.

## **2. 5. MEDYANIN ÇOCUK TEMSİLLERİNİ FOUCAULT ÜZERİNDEN OKUMAK**

Medya aracılığı ile topluma aktarılan mesajların incelenmesi ve bu mesajların hangi bağlamda üretildiği ve aktarıldığı, bu aktarım sırasında mesajın içsel ve dışsal tutarlılık ve bütünlüğünün hangi söylemsel çerçevede üretildiği ortaya çıkarıldığında, başkaları üzerine bu mesajlar aracılığıyla aktarılan bilgi yolu ile kurulan veya ortaya çıkan iktidarın analiz edilmesi, buna bağlı olarak kişileri, kurumları ve olayları nasıl düzene koyarak tanımladığını anlamak iktidar ilişkilerini de anlamak yolunda mesafe kat etmemize olanak verecektir. Bu bağlamda, Foucault’unun, “bilginin düzene sokarak ve disipline ederek gözetlemeye yönelik bir hal aldığı” (Çelebi, 2003: 513)

yaklaşımı aslında metnin kendisinin bir söylem olarak dünyayı tasnif etmesi ve bunun üzerinden dışarıda bırakılanlar ve içeri alınanlar üzerinden ortaya çıkan iktidar ilişkisini analiz etmesi ve onu ortaya koymak yoluyla dizi filmler üzerinden aktarılan mesajların boş bir tabloya gelişi güzel bırakılan kelimelerden ibaret olmaması, bunların bir ideolojik, toplumsal ve siyasal bağlam ve eksende varlığını bina eden onun etrafında düzene konulan ve bu yapı içerisinde geliştirdiği söylem ile varlık kazanarak ortaya çıkan ürünlerdir. Bu ürünleri Foucault'un iktidar kavramı çerçevesinde incelemekte yarar bulunmaktadır.

Foucault'un iktidar kavramını anlamak için öncelikle, onun özne kavramına bakmak gerekir. Foucault, özneyi tarihsel güçlerin ürünü olarak kabul etmektedir. Farklı toplumsal, siyasal ve tarihsel koşullar farklı türden özneler üretebilmektedir. Ona göre, özneler, toplumsal ilişkiler içerisinde iktidar tarafından şekillendirilmektedir (Çelebi, 2003: 513). Özne boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimini telkin etmektedir. Bu çerçevede, özne hem denetim ve bağlılık aracılığı ile tabi olan özne olurken, hem de "vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne" olmaktadır (Foucault'dan aktaran: Çelebi, 2003: 517). Foucault aslında özne olmayı tam ve bağımsız aktör olmak olarak kabul etmemektedir. Ona göre özneleşmek bir açıdan özgürlükten kaçmak ve nesneleşmek, öte taraftan nesneleşmek üzerinden özneye dönüşmektir. West'e göre bu iki süreç aslında bir birini tamamlamaktadır. Öznenin bu iki anlamı, nesnelleştirme ve öznelleştirme süreçlerine tekabül eder. Bu nedenle West'e göre özne bir önerme değildir. Onun bu yapısı özneyi bir analiz konusu yapmaktadır (Aktaran: Çelebi, 2003: 513). Analiz konusu olan özneyi anlamak ve onun nasıl oluştuğunu ve tarihini bilmek Foucault'un ilgi alanıdır. Günümüz insanının yaşadığı çevrede iktidarın nesnesi ve onun aracı olarak iktidarı toplumsal ilişkiler içerisinde ürettiği, bu ilişkilerin de iktidar tarafından şekillendiği içindir ki, bireylerin oluşumunda iktidar anahtar bir unsurdur. Çünkü birey değişen iktidar ilişkilerine boyun eğerek, bu ilişkilerde ve bu ilişkiler aracılığı ile özne konumu alır. Foucault'u da bu ilişkilerin hangi söylemin düzeninde ortaya çıktığını anlamaya çalışmıştır. İnsan bu söylemler aracılığı ile özneler üretilmektedir (Çelebi, 2003: 513). Çelebi, Foucault'un insanları özneye dönüştüren üç nesnelleştirme biçiminin olduğu belirtmektedir:

“1) Dil, doğa ve ekonomi alanlarında konuşan, yaşayan ve çalışan insan olarak öznenin nesnelleştirildiği, kendilerine bilim statüsü kazandırmaya çalışan araştırma kipleri: genel dilbilgisi ya da filoloji, zenginliklerin çözümlenmesi ya da iktisat politikası, doğa tarihi ya da biyoloji;

2) Öznenin “bölücü pratikler” olarak adlandırılan pratiklerde nesnelleştirilmesi: deli-akıllı, hasta-sağlıklı, suçlu-suçsuz örneklerinde görüldüğü gibi, öznenin ya kendi içinde bölünme ya da başka bir öznenen kopma yoluyla nesnelleşmesi;

3) İnsanın kendini özneye dönüştürmesi yoluyla nesnelleşmesi, insanın kendini cinsellik öznesi olarak tanınması.”

İlki kendilerine bilim statüsü kazandırılmak istenen araştırma kipleri içerisinde özneyi nesneleştiren bilgi aşamasıdır. İkincisi öznelere bölünmesi kendi içlerinde ya da başkalarından ayrılması ile bölücü pratikler diye adlandırdığı iktidar nesneleştirmesidir. Üçüncüsü ise insanın kendini özneye dönüştürme biçimi olan etik nesneleştirmedir (Aktaran: Çelebi, 2003: 519-520). İnsanın nesneye dönüştürüldüğü ikinci sorunlaştırma alanı olan iktidar aşamasında ise, bölücü pratikler, temelde normal-anormal karşıtlığına dayanan, deli akıllı, sağlıklı, patolojik gibi ikililikler çerçevesinde kurulan özne bir sınıflandırmaya yöneliktir. Bununla bir yandan normal olanı anormal olandan ayırırken; diğer taraftan anormal olanın üzerinde uygulanan kapatma iktidarının normal görünmesini meşrulaştırır. Bu durumun oluşması öznenin kendisini normlara referansla ele almasını ve norma uygun kılmaya çalışmasını yani kendisini denetlemesini sağlar. Foucault için önemli olan öznenin iktidar tarafından, dolayısıyla da normalleşmeyi nesnelleştirici mekanizmalar tarafından yaratıldığını kanıtlamaktır (Çelebi, 2003: 520). Yapılmak istenen, bireylerin birbirlerini tanımaktan ziyade birbirlerini sınıflandırma yoluyla belirli yaptırımları olan farklılıklara dönüştürmektir (Çelebi, 2003: 521). Özneleşmenin çalışma açısından önemi dizi filmler dolayımı ile ortaya çıkarılan söylem bağlamında izleyicinin nasıl nesneleştirildiği ve izleyicinin üretilen söylem çerçevesinde tabi kılındığı iktidar ve bu iktidar ilişkileri üzerinden izleyicinin özneleştirilmesi ve bu söyleme bağlanmasının tartışılması kayda değerdir. Diziler meta anlatımları, farklı iktidar stratejileri ve birbirinden bağımsız ve bağımlı taktik ve stratejileriyle bağımlı oldukları iktidar ilişkilerini çözümlenmek onun özneleştirme süreçlerini incelemekle mümkündür. Bu bağlamda, dizilerin hakim söylemin içinden konuşarak suçlu,

mağdur, normal ve anormali tanımlayarak kendini ve izleyiciyi normal olanın içine çekmesi özneleşme olarak okunacaktır.

Özneleşmenin tabi olduğu nesneleştirme sürecinin irdelenmesi, aynı zamanda iktidar çözümlemesidir. Foucault'a göre iktidar elde edilen, biriktirilen ve birilerin elinde tekelleşen ve bir mal gibi sahip olunacak bir şey değildir. İktidar, dolaşımda olan, işleyen ve çözümlenebilendir. Yani iktidar kendisini var kılan bireyler aracılığı ile yayılmaktadır (Aktaran: Çelebi, 2003: 514). Bu bağlamda, Foucault'un iktidar anlayışı sosyolojik çözümlemeden kullanılan özne ve yapı eksenli ikili bölünmesinden farklıdır. O, merkezi iktidarı kabul eden geleneksel iktidar anlayışından kaçınmaktadır. Foucault, geleneksel iktidarı, sınırlayıcı iktidar olarak tanımlamaktadır. Ona göre, bu iktidar biçiminde yasaklama ve itaat sistemi esastır. Foucaultcu düşüncede iktidarının en önemli vasfı, sınırlandıran ya da yasaklayan bir şey olarak iktidarı kabul etmeyip, iktidarı üreten ve düzenleyen bir şey olarak ele almasıdır (Baştürk, 2012: 66). Foucault'un iktidar anlayışına göre, iktidar sürekli dolaşımda olan bir mekanizmadır. Bir ağ içerisinde işlerken, bireyler ona boyun eğip, onu uygulamak zorunda kalmaktadır. Bu nedenle, birey iktidarın bir aracıdır. İktidar kurduğu birey üzerinden işlemektedir (Aktaran: Çelebi, 2003: 516-517). Burada iktidar tek ve yek pare değildir. Sayısız iktidar ilişkisi aynı anda ve aynı durumda işleyebilmektedir. Bu iktidar ilişkileri kitleye nüfuz eder, onu belirler, oluşturur (Foucault, 2002: 38). İktidarın niyetini incelemek, onun kimde olduğunu ve neyi aradığını sorgulamak ve bu soruların cevabını bulmaya çalışmak Foucault göre, içinden çıkılmaz bir labirente girmektir. Olayın anlaşılmasını zorlaştıran ve incelemelerde sonuç elde edilmesini mümkün kılmayan bu yöntem yerine, Foucault uyruklaştırma prosedürünün nasıl işlediğini, bedenleri, jestleri, davranışları nasıl yönetip sürekli ve kesintisiz bir süreç içinde nasıl uyruklaştırıldığına bakmanın daha yararlı olduğunu (Foucault, 2002: 42) ifade etmektedir. Foucault bu bakımdan makro yaklaşımlar yerine mikro ölçekte iktidarın işleyişini yani söylem ve bağlamının uygulanma alanında incelemek ve oradan hareketle iktidar ilişkisini ortaya çıkarmaya çabalamaktadır. Aslında Foucault'un yaptığı teorik katkı, iktidarın ruhunu ve bu ruhun kurumlara, kurallara, kişilere ve bir bütün olarak sisteme nüfuz etmesini işleyişi üzerinden algılamaktır. İktidarı, bu kurallar, teknikler veya kurumları aşan, onları da

içine alan ama onların işleyişinde ortaya çıkan şey olarak tasavvur ettiği söylenebilir. Foucault'un iktidar anlayışını geleneksel iktidar anlayışından ayıran bir diğer nokta ise Foucault'a göre iktidar, ona sahip olanlar ve iktidarın uygulandığı gruplar ve kişiler şeklinde ikili bir ayrıma dayanmamaktadır. Yöneten ve yönetilen, hükmeden-maruz kalan ikililiği yerine Foucault, iktidarı ağ biçiminde işleyen, bireylerin ağın içerisinde dolaştığı, iktidara katlandıkları aynı zamanda onu uyguladıkları, bu nedenle her zaman onun bir taşıyıcıları oldukları şeydir iktidar (Foucault, 2002: 43). Hiç kimse onun dışında olmadığı gibi hiç kimse onun sahibi veya ondan mahrum değildir. İktidar ona tabi olanların onu kullananlarıdır. Ancak, iktidarın paylaşılan şey olması, onu kullananların ondan eşit pay aldıkları şeklinde kabul edilemez. Bu nedenle Foucault, iktidarı analiz ederken, iktidarın sonsuz-küçük mekanizmalardan yola çıkarak; “bunların tarihleri, yörüngeleri, teknikleri ve taktikleri, mantıkları; yani bir anlamda sahip oldukları teknolojileriyle iktidar mekanizmasının giderek genelleşen bir mekanizmaya dönüştüğü, global egemenlik biçimleri tarafından sarmalandığı, kolonileştirildiğini, kullanıldığını, kaydırıldığını, dönüştürüldüğünü, yer değiştirildiğini, yayıldığını” (Foucault, 2002: 44) göz ardı edilmemesi gereken hususlar olduğunu belirtmektedir. Ona göre, iktidar çözümlenmesinin yapıldığı yer mikro alandır, ancak iktidarın makro düzeyde işlediğini de kabul etmekte ve bu mikro düzeyden hareketle onu anlamaya ve onunla ilişkisini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Foucault, makro ölçekte “iktidarın büyük makineleri” olarak tanımladığı kurumların ideolojik üretimlerin eşlik ettiğini, ancak temelde, iktidar ağlarının uç noktasında oluşan şeyin ideolojiler olmadığı belirtmektedir. Ona göre, “olan bunların somut eğitim ve bilgi biriktirme gereçleri, gözlem yöntemleri, kayıt teknikleri, soruşturma ve araştırma usulleridir, bunlar denetleme aygıtlarıdır.” (Foucault, 2002: 47) Bu denetleme aygıtları, aslında gerçekte herkesin her şeyi söyleme hakkına sahip olmadığı düzlemde, söylenen sözleri bazı kurallara bağlamaktadır. İşte bu söylemin düzeni arzu ve iktidarda önemli bir rol oynamaktadır (Barış, 2006: 8).

İktidarın mahiyetine ilişkin tartışmanın bir diğer bakılması gereken hususu ise iktidar ile ne yapılmak istendiğidir. Foucault, iktidarın dönüştürücü etkisine dikkat çekmektedir. Bu çerçevede, iktidarın dönüştürücü ve düzenleyici vasfı ile insanlara

bir “hakikat yasası” dayatmaktadır. Bu şekilde, insanların gündelik yaşamlarına müdahale etmektedir. Aslında çalışma açısından, bu nokta hayati konumdadır. İktidarın hakikat yasası, dizi filmlerde ortaya konulan yaşam tarzı, politik ve sosyolojik kabullerin anlaşılması bakımından önemlidir. Foucault’ya göre, hakikat yasasını kategorizasyonlar yoluyla oluşturduğu söylemlere bireyleri tabi kılmak suretiyle onların yönetimini üstlenir. Bu yolla bireyler iktidarın dayattığı hakikat yasalarını içselleştirir ve onu yaşamlarının bir parçası kılarlar (Baştürk, 2012: 69). Bireyleri yeniden hakikat yasaları ile düzenleyen ve kategorize eden iktidar, bireye dayattığı hakikat yasasına onun kendisini uyarlaması nispetinde özneleşme imkânı kazanır. Bireyin özneleşmesi, söylemler aracılığı ile bireysel ilişkileri hakikat yasalarına bağlamaktadır. Bu şekilde, “yaşamın hesaplanabilir ve incelenebilir bir form olarak yeniden düzenlenmesi” mümkün hale gelmektedir. Bu imkân, söylemlerin oluşturduğu mekanizmalara normsal bir biçim katarak ve bireyleri bu normsallığa uyumlu hale getirerek var kılmakta (Baştürk, 2012:70-71) ve iktidar söylem üzerinden, denetim uygulamaya, iktidarın dayandığı ve ürettiği ilişkiler örüntüsünü meşrulaştırmaya ve bunun bir “gereklik” olarak anlaşılmasını sağlamaya çalışmaktadır (Baştürk, 2012:66). Bu durum aynı zamanda, Foucault’nun ifade ettiği, iktidarın “olması gereken”e ilişkin normatif belirleyici kapasitesi (Foucault, 2006: 32) ile ilişkilidir. İktidar sahip olduğu kapasite ile normal olanı tanımlamaktadır. Normal olan ile normal olmayan arasındaki hattı çizdikten sonra bunun kurumsal ve mekânsal çerçevesini ortaya çıkarmaktadır. Foucault bu ilişkiselliği delilik, hapisane gibi kurumların varlığı analizlerinde ortaya koymaktadır. Ona göre, iktidar, “normal” olmanın normsal çerçevesini çizdiği andan itibaren mekânsal olarak akıl hastanesini kurmaya yetkin hale gelmiştir. Yani söylem üzerine şeylerin doğasına ilişkin açıklama getiren iktidar, bu söyleme uygun kurumsal yapıları da ortaya çıkarabilmektedir. Bunu Foucault’un “Deliliğin Tarihi” eseri üzerinden örneklendirdiğimizde, delilik “normal”in karşıtı olarak konumlandırılarak ve “normal” olmanın yaşamın temel koşulu olduğuna ilişkin bireyleri “ikna” ederek akıl hastanesinin “tıbbi” veya toplumsal bir gereklik konumunu kazanması mümkün olmuştur. Bu bağlamda, söylemin doğruluğu veya yanlışlığı önemli değildir. Söylemler, iktidarın inşa ettiği bilgilerin oluşumu için kullanılmaktadır (Aktaran: Baştürk, 2012: 67-68). Bu şekilde, iktidarın işleyişi bir

yandan bilgi üretirken, aynı zamanda bilginin iktidara etkide bulunmasına açık olduğu (Aktaran: Çelebi, 2003: 515) açıktır. Bilgi bu yapısı nedeniyle yansız değildir, iktidar ilişkilerinin bir ürünüdür (Çelebi, 2003: 516). Bilgi ve iktidar ilişkileri yeni iktidarın, disipline etme amacını yerine getirmektedir. Disiplin insanları yönetmeye çalışır. Gözetleme, eğitim, kullanma, cezalandırma yöntemleriyle bir yandan bireyleri bireysel bedenlere dönüştürmekte, öte taraftan makro düzeyinde insanların yalnızca bedenden ibaret olmadığını doğum, ölüm, üretim, hastalık gibi toplumsal ve doğal süreçlerden etkilenen kitleler olmalarıyla da ilgilenmektedir. Bireysel alanda iktidarın kurulmasının ardında, tür-insan yönünde yığınlaştırıcı olan ikinci bir iktidar kuruluşu (Foucault, 2002: 248) daha bulunmaktadır. Bu ikinci iktidar ise doğum oranı, hastalık oranı gibi çeşitli biyolojik yetersizlikler üzerinden iktidarın müdahale zeminini (Foucault, 2002: 251) ortaya çıkarmaktadır. Foucault, insanı yaşatma üzerine geliştirilen bu teknolojiyi biyo-iktidar olarak kavramsallaştırmaktadır. Bu iktidarı kendinden önceki hükümdarlığın iktidarından farklı kılan ise birincinin yaşatma, ikincinin ise öldürme üzerinden yükselmesidir (Foucault, 2002: 252).

Foucault, yeni iktidarın yaşatma üzerine ortaya çıktığını, bu yapısı nedeniyle ölümü tabulaştırdığını, onu özel alana, mahrem alana saklamaya hatta görünmez kılmaya çalıştığını ifade etmektedir. Bu nedenle, sağlıklı yaşam üzerine birçok tartışma olurken daha iyi ve kaliteli yaşam üzerinde durulurken bireysel ve toplumsal düzeyde insanların yaşam ve beslenme biçimlerine müdahale edildiğini televizyon programlarında görmek mümkündür. Ölüm haberleri ise genellikle haber programlarının konusu haline getirilmektedir. Medyanın ölümü dışarıda bırakması, ölüm üzerine konuşmaktan kaçınması, Foucault'un biyo-iktidar çerçevesinde ortaya koyduğu yeni iktidar şeklinin medya alanında görünür olduğunu ortaya çıkarıp, çıkarmadığı yapacağımız televizyon dizileri analizleri üzerinden görmek mümkün olabilir.

Bu bölümde yapılan tartışmalar neticesinde Michel Foucault'un önemli kavramlarını ele aldık. Foucault, normal-anormal, özneleştirme-nesneleştirme ve biyo-iktidar kavramları üzerinden bir metin barındırdığı iktidar ilişkilerini ortaya

ıkarmak mümkün olduğunu Foucault yaptığı çalışmalarla ortaya koymuştur. Çalışmada, biz de Foucault'un bu kavramlarından yararlanarak Türkiye'de en çok izlenen beş dizinin parçası olduğu iktidar ilişkilerini incelemeye çalışacağız.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### DİZİLERDE ÇOCUK TEMSİLLERİ

İlk iki bölümde tezin teorik çerçevesi ve kavramları, araştırmanın yöntemi ve sınırlıkları dahil genel hatları belirlendi. Bu bölümde ise araştırmanın konusu olan beş dizinin tanıtımı ve genel değerlendirmesine yer verilecektir.

Türkiye’de yerli dramalar 1996 yılından başlayarak hızla bir artış göstermeye başlamıştır. Bu artış neticesinde, yerli yapımların televizyonlarda görünürlüğü belirginleşmiştir, 1999 yılından itibaren artık yerli diziler, televizyonların hâkim içeriği olmaya başlamıştır (Çelenk, 2005:321). Yerli dizilerin hâkimiyeti günümüzde de devam etmektedir. Yerli dizilerimiz yalnızca ülkemizde değil, aynı zamanda dünyanın birçok bölgesinde de çok izlenmektedir. Bu bağlamda, bu dizilerin etkileri hem yerel hem de uluslararası düzeyde görülmektedir.

Yerli yapımlardaki iktidar ilişkilerini incelemek, onların yerel ve uluslararası alanda ön görülemeyen etkilerini veya örtük mesajlarını anlamak bakımından değerli bir çabadır. Bu çaba çerçevesinde aşağıda öncelikle dizilerin tanıtımı yapılacaktır.

### 3. DİZİLERİN TANITIMI

Türkiye’de en çok izlenen beş dizi içerisinde yer alan aşağıdaki dizilerin her biri kendine has özellikler taşımaktadır. Dizilerin izleyicisi, muhtevası ve hedef kitleleri birbirinden farklılık arz etmekle birlikte, beşi de aynı zaman diliminde, Türkiye’nin hâlihazırdaki tarihsel, siyasal, ekonomik bağlamında ortaya çıkarılmış ürünleridir. Beş dizinin içerdiği ortak noktalara değindikten aşağıda sırayla Kurtlar Vadisi Pusu, Öyle Bir Geçer Zaman Ki, Muhteşem Yüzyıl, Arka Sokaklar ve Pis Yedili dizilerinin tanıtımı yapılacaktır.

### 3. 1. Kurtlar Vadisi Pusu

Kurtlar Vadisi temelde Türkiye’de yaşanan politik süreçleri anlatan bir dizidir. Dizinin politik yoğunluğu onu bazen bir belgesel veya haber bültenine dönüştürmektedir. Dizinin “gündemdeki olaylara göndermede bulunma hatta müdahil olma” arzusu, izleyiciyi Türkiye’de ve dünyada geçmişte, günümüzde olanlara ve gelecekte olabileceklere ilişkin bilgi sahibi kılmaya yönelik olmasındandır (Karabıyık, 2014a: 47). Bu yapısı nedeniyle olsa gerektir ki, dizinin başlangıcında, “Türkiye’nin bu karanlık ve puslu vadisinde yaşananları anlattığımız bu dizideki kişiler ve kurumlar tamamen hayal ürünüdür.” ifadesi kullanılmaktadır. Politik süreçleri doğrudan aktarmadığına dair yapılan bu müdahalenin yanı sıra, kurgu düzeyinde dizi, Polat’ın kızı, ailesi ve aşkı üzerinden bir kurgu ve drama olduğunu izleyiciye aktarmaktadır.

2003 yılında Show TV’de “Kurtlar Vadisi” ismiyle yayınlanmaya başlanan dizi, 2005 yılının sonuna kadar bu isimle yayınına devam etmiştir. 2007 yılında ise “Kurtlar Vadisi Terör” projesiyle yayına devam etmeyi düşünen yapımcılar, o günün siyasi tansiyonu nedeniyle ortaya çıkan tepkileri de göz önünde bulundurarak dizinin iki bölümü yayımlandıktan sonra projeden vazgeçmiş, onun yerine dizinin ismi “Kurtlar Vadisi Pusu” şeklinde değiştirilerek 2007 yılından itibaren çeşitli televizyon kanallarında düzenli olarak yayınlanmıştır. Kurtlar Vadisi Pusu devam ederken, dizinin oyuncularından oluşan ekip “Kurtlar Vadisi Irak” (2006), Kurtlar Vadisi Gladio” (2009) ve Kurtlar Vadisi Filistin” (2010) adlı üç tane sinema filminde de birlikte rol almışlardır. Bu filmler hem Türkiye’de, hem de Türkiye dışında gösterilen ülkelerde ilgi uyandırmıştır (Selçuk, 2006: 209).

Kurtlar Vadisi Aralık 2005’te final yaptığında, Polat, Memati ve Abdulhey o güne kadar mafya ile mücadele ederken işledikleri suçlardan dolayı hâkim karşısına çıkmış ve davaları beraatla sonuçlanmıştır. Hukukun dışına çıkmayı meşru gösterdiği için eleştirilmiştir, bununla birlikte kamuoyunda yoğun şiddet içeriği nedeniyle de tepki toplayan bir dizi olmuştur. Buna karşın, uzun yıllardır yayınlanmasına rağmen hala en çok izlenen ilk beş dizi arasında yer almaktadır.

Raci Şaşmaz'ın yapımcılığını, Onur Tan'ın yönetmenliğini yaptığı Kurtlar Vadisi Pusu dizisinin başrol oyuncularını Polat Alemdar (Necati Şaşmaz), Memati (Gürkan Uygun), Abdülhey (Kenan Çoban)'dir. Polat Alemdar, mafyanın içine girmiş, bu çetelerin “Küresel Güçler” ile işbirliğini tespit eden, devletin gizli görevlisidir. Polat, bu örgütlerin içine girmek için yüzünü ameliyatla değiştirmiş, ülkesi için türlü fedakârlıklarda bulunan diplomat kökenli biridir. Kendisiyle birlikte, dizinin başrol oyuncularını Memati ve Abdülhey onun sadık dostları ve her zaman onunla birlikte bu mücadelenin bir parçası olan arkadaşlarıdır. Stratejik düşünen, ulusal ve uluslararası politika konusunda bilgi sahibi olan Polat, arkadaşlarının fedakârlığı ile ortaya çıkardığı örgütlenmeyle devletin çıkarlarını koruyarak, yarım asırdan beri ülkenin birçok yapılanmasına sızmış, derin ve küresel bir oyunun parçası olanlarla mücadele etmiştir.

İncelenen bölümler içinde ana karakter olarak sürekli dizide yer alan çocuk karakteri, Polat'ın kızıdır. Polat'ın kızı Elif, dizide önemli bir karakterdir. Polat'ın ailesi ile ilişkisinde ekrana geldiği gibi, Polat'ın olmadığı durumlarda da ailenin bir ferdi olarak Polat'ın arkadaşlarıyla geçirdiği zamanlarla ekrana taşınmaktadır. Elif, henüz ilkokula başlamamıştır. Dizinin bir diğer çocuk karakteri ise Kara'nın bebek olan torunudur. Kara'nın oğlu öldükten sonra torununa Kara bakmaktadır. Dizide yer alan diğer çocuk karakterler ise yalnızca bazı bölümlerde yer almaktadır.

### **3. 2. Öyle Bir Geçer Zaman Ki**

Yönetmenliğini Zeynep Günay'ın yaptığı, senaryosunu Coşkun Irmak'ın yazdığı dizinin ilk bölümü 2010 yılında ekrana gelmiştir. Dizi ise 18 Haziran 2013 tarihinde sonlanmıştır. Dram türünde olan dizi, 1970'li yıllarda İstanbul'da yaşayan bir ailenin başından geçenleri anlatmaktadır. Cemile (Ayça Bingöl) evlatları Mete (Aras Bulut İynemli), Osman (Gün Koper), eski kocası Ali'nin annesi Hasefe (Meral Çetinkaya) ve ölen kızının kızı Deniz (Nisa Melis Telli) ile birlikte aynı evde yaşamaktadır. Cemile iş kadınıdır. Çocuklarının hem annesi hem de babasıdır. Kocası Ali ölmüştür. Büyük oğlu müzisyendir, müzik plaklarını satan bir işyerine sahiptir. Diğer oğlu Osman ise liseye devam etmektedir. Ölen Kızı Aylin'in (Farah

Zeynep Abdullah) kocası onun ölümünden sonra travmadan hala kurtulamadığı için torununun bakımını üstlenmekte ve ona anne-babalık yapmaktadır. Diğer kızı Berrin (Yıldız Çağrı Atiksoy) ise bir sendikacıyla evlidir ve bir kızı bulunmaktadır. Berrin'in kızı ise şimdi evli olduğu kişinin (Ahmet) değil Hakan'ın (Salih Bademci) kızıdır. Cemile, şair olan ve şimdi kitapçı olan Arif'e (Muhammet Uzuner) âşık olmuştur ve daha sonra onunla evlenmiştir. Ailenin düşmanı ve ona zarar vermek isteyen Ali'nin eski eşi Caroline'dir (Wilma Elles). Ailenin fertlerine zarar vermeye çalışırken, yine de bu aile ona dostluk eli uzatmaktadır, onun ve oğlunun hakkını korumaya çalışmaktadır. Cemile'nin damadı Soner (Mete Horozoglu) ve onun âşık olduğu Bahar (Mine Tugay) da dizinin ana figürlerindedir. Bu iki kişi de iyi niyetlidir. Damat çok zengindir, Bahar ise önce Soner'in kızı Deniz'in (Nisa Melis Telli) eğitimi için görevli iken, Deniz'in arkadaşı olmuş ve daha sonrada Soner'in sevgilisi olmuştur.

Dizi, Cemile ve Ali Akarsu ailesinin 1967 yılında İstanbul'da başlayan hayatlarıyla başlamıştır. Denizci olan Ali Akarsu'nun, Hollandalı Carolin'e âşık olması üzerine ailenin dağılmasıyla, hayatla ve birbirleriyle olan mücadelelerinin anlatılmasıyla sürmektedir. Dizinin ilk döneminde, en küçük çocukları beş yaşında olan Osman'dır. "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisinin hikâyesini bize aktaran beş yaşındaki Osman'ın alt sesidir. Osman dizinin incelenen bölümlerinde ise on yedi yaşındadır. "Osman, 1967'den günümüze uzanan hikâyenin, odağında olan kişidir. Ve hikâyenin bütünü, aslında Osman'ın hikâyesidir." Aile fertlerinin hayat hikâyeleri, ilişkileri ve çatışmaları, günün toplumsal ve siyasal koşulları bağlamında ele alınmaktadır (Kanal D, 2013a). Osman dizinin kritik yerlerinde sesiyle kendini ve çocukluğunu hatırlatmaktadır. "Edebi dili ve psikolojiye hâkimiyetiyle" (Karabıyık, 2014a: 82) Öyle Bir Geçer Zaman Ki dizisini bir masala dönüştürmektedir.

Dizinin çocuk karakterleri Osman, Osman'ın okuduğu lisedeki en yakın arkadaşı Aydın, Mete'nin sevgilisi Ayça; Osman'ın yeğenleri Deniz ve Zehra ve Carolin'in oğlu (Osman'ın üvey kardeşi) Mustafa'dır. Osman, Aydın ve Ayça aynı liseye devam etmektedirler. Deniz henüz ilkokula başlamamışken, Zehra ve Mustafa

ise ilkokula devam etmektedir. Osman, Aydın ve Ayça'nın arkadaşları bazı bölümlerde yer almaktadırlar.

### 3.3. Muhteşem Yüzyıl

Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselme döneminin son padişahı olan Kanuni Sultan Süleyman'ın dönemini konu edinen dizi, Padişahın 26 yaşında tahta çıkışı ve 46 yıl süren iktidarı sırasında yaşadıklarını izleyiciye aktarmaktadır. Dizi de Ukraynalı bir köle olan Hürrem'in sultanlığa yükselmesi ve mücadelesi sırasında her yol mubahtır yaklaşımı ekrana getirilmektedir. Bu mücadelenin Kanuni açısından en trajik olan kısmı ise arkadaşı Pargalı İbrahim Paşa'nın ve oğlu Şehzade Mustafa'nın ölüm emirlerini Hürrem yüzünden vermesidir. Hürrem, Padişah'ın yanında kalmak için Padişahın annesi Valide Hafsa Sultan, karısı Mahidevran ve kardeşi Hatice Sultan ile mücadele ettiği gibi, Osmanlı'nın en kudretli paşalarından olan Sadrazam ve Padişahın en iyi arkadaşı Pargalı İbrahim Paşa ile de mücadele etmektedir. Dizide, Hürrem kendi yaptıklarını değil, aleyhinde yapılanları sorgulayan bir karakterdir (Karabıyık, 2014a: 47). Bu yapısından olsa gerektir ki Hürrem yeterince sorgulanmaz ve bütün mücadelelerden galip çıkmayı başardığı görülür.

2011 yılında Show TV televizyonunda ilk bölümü yayınlanmaya başlayan dizi, 2014 yılının Haziran ayına kadar Star TV'de yayınlanmaktadır. Tarihi ve dram türünde yayınlanan dizinin yönetmeni Taylan Biraderler, senaristleri ise Meral Okay ve Yılmaz Şahin'dir. Dizide karakterleri ise, Kanuni Sultan Süleyman (Halit Ergenç), Hürrem Sultan (Meryem Uzerli) ve Pargalı İbrahim Paşa (Okan Yalabık), Padişahın annesi Valide Hafsa Sultan (Nebahat Çehre), kız kardeşi Hatice Sultan (Selma Ergeç) ve ilk eşi Mahidevran (Nur Fettahoğlu) ve Rüstem Paşa (Ozan Güven)'dir. Dizi'de Kanuni Sultan Süleyman'ın yaşamından ziyade, Hürrem Sultan'ın hikâyesi aktarılmaktadır. Hürrem Sultan zekâsı, entrikalarıyla rakiplerini alt ederken, padişahın ona olan aşkıyla gücünü koruması ve haremdede tek söz sahibi olması, güç kaybedip tekrardan onu kazanması anlatılmaktadır.

Dizi tarihsel gerçekleri yansıtmadığı, Kanuni'yi haremde vakit geçiren kadın düşkünü bir padişah gibi yansıttığı gerekçesiyle eleştirildi ve medyada çokça tartışılmıştır (Şeker ve Şimşek, 2011: 491). Dizi'de Hürrem kendi çocuklarından birinin Kanuni'den sonra iktidara gelmesi için mücadele ederken, Mahidevran'ın oğlu olan Şehzade Mustafa'nın tahta geçmemesi için mücadele ettiği, bu mücadelenin harem ve genel olarak devletin bütün yapılarının Hürrem'in yanında ve karşısında konumlandığı görülmektedir. Şehzade Mustafa'nın büyük erkek çocuğu olması, yeniçeri tarafından sevilmesi, komutanlık ve siyasi becerilerine karşın, Hürrem'in padişah ve saray üzerindeki tesiri nedeniyle mücadelelerde geçici yenilgiler yaşamasına rağmen sürekli galip gelmektedir.

Hürrem ve Kanuni Sultan Süleyman'ın Mahidevran, Mehmet, Beyazıd, Selim, Cihangir; Pargalı ve Hatice Sultanın iki çocuğu dizinin birçok bölümünde rol almışlardır. Pargalı ile Nigar Kalfa'nın kızları Kader-Esmanur bazı bölümlerde rol almıştır. Diğer çocuk karakterler ise sürekli ekrana gelmemektedir.

### **3. 4. Arka Sokaklar**

Arka Sokaklar, 2006 yılından itibaren yayınlanmaktadır. Kanal D televizyonunda yayınlan dizi polisiye, macera ve komedi-dram öğelerini barındırmaktadır. Rıza Soylu (Zafer Ergin) İstanbul Emniyet Müdürlüğü Asayiş Şube'de emniyet amiridir. Rıza Soylu ekibin lideri ve babasıdır. Ekibi onu çok sevdiği gibi, aynı zamanda ona saygı göstermektedir. Ekibin babasının yardımcılarında biri ise 90'lı yıllarda Doğu'da Özel Harekât'ta görev almış olan Mesut Güneri (Şevket Çoruh) ekibin en sert isimlerinden biridir. Tek başına oğlunu büyütmekte olan fedakâr bir babadır aynı zamanda. Hüsnü Çoban (Özgür Ozan) ise ekibin komik ismidir. Başına gelen türlü aksiliklerden yılmayan, insani sıcaklığını asla kaybetmeyen beş çocuk babasıdır. Geçim sıkıntısı yaşamaktadır. Ekibin bir diğer önemli ismi ise Murat Ateş'tir (Uğur Pektaş). Ekibin yakışıklısıdır. Rıza babanın elinde yetişmiş bir isimdir. Ekipten Zeynep ile evlidir. İkisinin bir oğlu bulunmaktadır. Zeynep Ateş/Akyüz (Gamze Özçelik) ekibe katıldıktan sonra, Murat'la tanışmış ve onunla evlenmiştir (Kanal D, 2013b).

Arka Sokaklar dizisinde polislerden oluşan ekibin polis olarak yürüttükleri soruşturmalara, operasyonlara ve mücadelelerine yer verilmektedir. Suç ve suçlularla mücadelede fedakârlıkta bulunan, arkadaşları için kendi canlarını tehlikeye atan ekip, zaman zaman kurum içi tartışmalar yaşanmakta ve yanlış kararlardan dolayı bazı üyeleri ekipten uzaklaştırılmakta ancak ekibin mücadele ruhu ve dayanışma duygusu onları yeniden bir araya getirmektedir. Ekipten bazı kişilerin silahlı saldırılar sonucu yaralanması nedeniyle ekip ve aileleri onların ve ailesinin yanında yer almaktadır. Dizide ekibin bütün üyeleri ya evli ya da başlarından bir evlilik geçmiştir. Ekibin hepsinin çocuğu bulunmaktadır.

Ekip, suçla mücadele ederken, suçluların yakınlarının dramlarını da ekrana getirmekte, sokakta yaşayan çocukların sorunlarıyla, uyuşturucu, terör, fuhuş, töre/namus cinayetleri, hırsızlık ve organize suçlarla ilgili araştırmalar yapmaktadır. Bunu yaparken, suçlulara bazı durumlarda sert davranmakla birlikte genellikle insan haklarına saygılı olmaya çalışan bir ekip olduğu görüntüsü verilmektedir.

Dizi’de sürekli olarak yer alan çocuk karakterler, Mesut’un oğlu Tunç, Hüsnü Başkanın oğulları Metin, Tekin, 3-4 yaşlarındaki küçük oğlu, ilkokula devam eden kızı; Murat ve Zeynep’in oğlu Ömer; Rıza’nın torunu 2–3 yaşlarında erkek çocuğu ve Melek komiserin 6–7 yaşlarında kızı Şirin’dir.

### **3. 5. Pis Yedili**

2011 yılında yayınlanmaya başlayan komedi türünde bir dizidir. Okullarında yangın çıktığı için açıkta kalan yedi yoksul öğrenci, özel bir okula burslu olarak kaydolurlar. Geldikleri yeni okulda, arkadaşları tarafından benimsenmeyen yediliye "varoş" olarak hitap edilmektedir. Yedili yalnızca arkadaşları tarafından dışlanmamakta, okulun müdiresi tarafından da kabul görmemektedir. Müdür Yardımcısı Hasan Paşa ve Almanca öğretmenininin yardımlarıyla okulda tutunabilmektedirler.

Pis Yedili’nin önde geleni Bayrampaşalıdır. Lakabı Bayrampaşalı olan Güney çok sinirli olmakla birlikte, arkadaşlarını koruyan onlar için fedakârlıkta bulunan

grubun lider kişisidir. Bayrampaşalının sevgilisi Cimbom'dur (Eda Ece). Cimbom Galatasaraylı olduğu için arkadaşları kendisine bu lakapla hitap etmektedirler. Pis Yedili'nin en asabisi ise Trafo'dur (Halil Babür), dedesiyle birlikte yaşamaktadır. Güney'in kız kardeşiyle nişanlanıp, ayrılmışlardır. Bu ayrılığın akabinde Pis Yedili'den Sevil'e âşık olmuştur. Anne babası kan davasında öldürülmüşlerdir, Muş'ludur. Trafo'nun sevgilisi Sevilay'ın (Bükre Atala) lakabı ise Karabiber'dir. Annesi okuduğu okulda hademe olarak çalışmaktadır. Bunu dizinin ilk bölümlerinde arkadaşlarından saklamaktadır, daha sonra bu durum ortaya çıktığında, durumu gizlediği için annesinden özür dilemektedir. Dizinin en komik ve bütün arkadaşlarını kendi menfaati için kullanmaya çalışan karakteri Orço'dur (Burak Aklaş). Orço, zengin arkadaşlarından olan Alice âşıktır. Pis Yedili'nin dedikocusu ise Salça (Hazal Şenel)dir. Salça bütün dedikoduları öğrenmekte ve bunları yaymaktadır. Zengin çocuklardan Canburger'e (Uraz Kaygıaroğlu) âşıktır. Pis Yedili'nin en son ve en zeki olanı ise PC'dir (Ahmet Yıldırım). Bilgisayarlarla ilgili geniş bilgi sahibi olan, sosyal medyayı çok iyi kullanan ve içene kapanık biridir.

Pis Yedili'nin kötü karakterleri ise Furkan (Sezer Arıçay), Zeki (Ümit Erlim) ve Canburger (Uraz Kaygıaroğlu) dir. Bu üçlünün reisi ise Furkan'dır. Furkan'ın babası çok zengindir, bu nedenle diğer çocuklar bile kendilerini Furkan'ın arkadaşı olarak tanıtmaktadırlar. Zeki, Pis Yedili'nin Orço'suna denk gelmektedir. Onun gibi komiktir. Canburger ise Pis Yedili'den Salça'ya âşıktır. Bu üçlünün dışında, Elçin (Melis Babadağ) bazı bölümlerde pis yediliye karşı kötülük yapmaya çalışmaktadır.

Orçun yoksul ve boşboğazdır. Sürekli hayallerinden bahseden, menfaati için her yalanı söyleyen biridir. Ancak iyiler tarafındadır. Alice'nin twitter kullandığını öğrenince arkadaşı PC'den yardım istemektedir. Kadınların eskiden kendilerini güldüren erkeklere gönüllerini verdiğini, şimdi ise kendilerini iki bin kişilik followerlarına rt edenlere gönüllerini verdiğini söylemektedir. Grup ikiye bölündüğünde ikisini de kullanmaktadır. Onların parasını almaktadır. Orçun Trafo'nun dedesi yoğun bakımdayken bile doktorculuk oynayarak kızların vücutlarını ellemeye çalışmaktadır. Kendi arkadaşlarını zengin çocuklarının tanımlarıyla değerlendirmekte, onlara varoş demektedir. Orçun, Paşalının babası

cezaevinden çıktığında onun ziyaretine gitmektedir. Bu ziyarette ayak ayaküstüne attığı için Bayrampaşalı tarafından uyarılmaktadır. Orçun sürekli Alis ve diğer zengin çocuklarını dinlemektedir. Orçun put kırıcı rolündedir. Değer yoksunu ve çıkarıcıdır. Ancak sevimli ve espritüeldir. Salça Pis Yedili'nin meraklı dedikoducusudur. Olan biteni öğrenmeye çalışmaktadır. Trafo ile Gülcan'ı buluşturmaktadır. PC Pis Yedili'nin teknoloji konusunda yetkin bir kişisidir. İkoncanlar yüzünden ergenliğini yaşayamamaktan yakınmaktadır. Zengin üçlü erkek grubu, Bayrampaşalının sevgilisi Cimbom'a 'biz hala zenginiz, Bayrampaşalıya söyle eğer istiyorsa, onu da hapisteki babasının yanına bir tanıdık bularak koyabiliriz' demektedir. Bu şekilde, onu ve Bayrampaşalıyı kızdırmaktadırlar.

Dizi bir lisede geçen hikâyeyi anlatması nedeniyle ana karakterler ve oyuncuların çoğunluğu 18 yaşından küçükleri temsil etmektedir. Bu bakımdan, incelenen diziler içinde en fazla çocuk karakterinin yer aldığı dizi, Pis Yedilidir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### DİZİ FİMLERDE ÇOCUK TEMSİLLERİ

Bu bölümde amacımız, çocuk ve iktidar kavramları ekseninde incelemesini sunduğumuz beş ayrı dizide çocukların temsil edilme biçimlerini tartışmak olacaktır. Önce genel bir değerlendirmede bulunduktan sonra, incelenen dizilerde işlenen baskın (dominant) temalar beş alt başlık altında ele alınacaktır.

Bülent Diken ve Carsten Bagge Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji* (2008) adlı eserlerinde Louis Althusser'in okul ve kilisenin, devletin en önemli iki ideolojik aygıtı olduğu iddiasına bir eklemeye bulunurlar. Yazarlar, Althusser'in bahsettiği iki ideolojik kuruma ek olarak sinemanın da dikkate alınması gerektiğini ifade ederler (Diken ve Laustsen, 2008: 28). Sinemaya bu şekilde bir anlamın yüklenmesinde, sinemanın anlam üretmesi; toplumsal anlamada bir araç olması, topluma belirli mesajları aktarması ve izleyicinin yaşamında ciddi değişiklikler yaratması etkilidir. Sinema ve onun daha geniş kitlelere erişme imkânı olan televizyonun anlam üreten aygıtlar olduğu ve bu anlamlar çerçevesinde toplumu şekillendirdiği görülmektedir. Televizyonun sinemanın bir devamı olması yanında yerli sinemada melodram ve komedi türündeki filmlerde masal, ortaoyunu, karagöz gibi geleneksel sanatlardan yararlanılmıştır (Güngör, 2010: 41). Diziler, Yeşilçam'ın beslendiği geleneksel kaynaklardan, Yeşilçam filmleri aracılığıyla beslenmektedir. Ancak, televizyon, daha fazla program ve içeriği izleyiciye aynı anda ulaştırabilmektedir (Varol, 2012: 142). Diken ve Laustsen'e göre, izleyici, filmi üreticisi olmayan bir ürün şeklinde deneyimlemektedir (Diken ve Laustsen, 2008: 31). Fakat dizinin bir üreticisi ve satıcısının olduğunu dikkate aldığımızda filmlerin ve dizilerin yalnızca bir ticari ürün olarak ele alınamayacağı, bu ürünlerin belirli kültürel değerleri, yaşam biçimini öncelerken bir diğerini ötelediği; iyi olan ile kötü olan arasında bir çizgi çizdiği, bunu kendi ideolojik konumlanmasından hareketle yaptığı, bir ideolojik söylem üretme amacıyla olmasa bile bir ideolojik söylem içerisinden topluma baktığı söylenebilir. Bu ideolojik konumlamayla birlikte, üreticilerin toplumun beğenisini kazanma arzusu ile izleyicinin arzularına, beklentilerine, ihtiyaçlarına ve zaaflarına

ilişkin kanaatleri birlikte harmanladığı görülmektedir. Bu bağlamda, T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü'nün “Medya Profesyonellerinin ve Medyanın Aile Algısı” üzerine yaptığı çalışmaya göre medya profesyonellerinin televizyonlarda, seyredilmesi garanti olanın yapılması gibi bir eğilimin mevcut olduğu tespitinde bulunmuştur. Araştırmaya göre, medya profesyonelleri çalışmalarında tam bir serbestliğin olmadığını, senaristlerin çoğu zaman halkın sıcak bakmayacağını düşündükleri konuları işlemediklerini ifade etmişlerdir (ASAGM, 2010: 313). Bahsi geçen araştırma, medyada işlenen konularda halkın beğenisinin yanı sıra, medya profesyonellerinin aile algısı ve değerleri ile medyatik ürünlerle sermaye arasındaki ilişki ve medyanın denetlenmesiyle üretilen içerik arasında doğrudan bir ilişki olduğu tespitinde bulunmaktadır (ASAGM, 2010: 283). Medya profesyonellerinin ürettikleri ürünle aralarına giren bütün üretim sürecini düzenleyen kurallar bütünü, söylenmesi gereken ile söylenmemesi gereken arasında sınırı da belirlemektedir. Bu şekilde belirli kültürel sermaye simgelerinin ve yaşam biçimlerinin meşrulaşmasına ve tahakkümde bulunmasına olanak sağlayarak o ürünlerin ortaya çıkmasını mümkün kılan iktidara katkıda bulunurlar. Bu şekilde, hayat tarzı ve hayatın tarzlaşması güç ilişkilerini anlam ilişkilerine dönüştürmektedir (Bourdieu, 2014: 203).

Televizyonun söyleminin üst ideolojisinin eğlence olduğu ve üretilen bütün içeriklerin eğlenceyi esas alarak, izleyene haz vermeyi hedefleyerek yapıldığından (Postman, 2012: 102) hareketle medyanın diziler aracılığı ile ürettiği içeriğin mahiyetini tartışmak son derece önemlidir. Bu bağlamda, geçmişte Türk sinemasının göç ve köy-kent farklılığından beslenmesine benzer şekilde (Ünlü ve Serarşlan, 2012: 218) yeni yerli dizilerin de aynı kaynaklardan beslenip beslenmediğine bakmakta yarar vardır. Yerli sinemanın popüler olduğu dönemler Türkiye’de kentleşmenin de yoğun olduğu dönemlerdir. Yerli filmlerin toplumsal değişime eğilme, filmlerde kentleşmenin etkilerini doğrudan veya dolaylı olarak yansıtmaya gibi benzer bir olgunun, 2012-2013 yıllarında yayınlanmış olan beş dizide yer almadığı çocukların dizilerdeki temsilleri üzerinden incelenebilir.

#### 4. FİLMLELERLE ÇOCUK/FİLMLEERDE ÇOCUK

Dizilerde çocukların temsilinin iki temel sebebi olduğu görülmektedir: Birinci sebep dizilerin kendi yapım ihtiyaçlarıdır. Dizilerde, belirli duygu geçişlerinin hızlıca sağlanması için çocuklardan faydalandığı görülmektedir. Dizi filmler bu duygu geçişlerinde sürekliliği çocuklar üzerinden gerçekleştirmektedirler. İkinci sebep; dizilerin toplumla çocuklar üzerinden konuşmak suretiyle aktarmak istediği mesajları rahatlıkla iletebilmesidir. Çalışmamızda çocuk temsilleri bu bağlamda ele alınmıştır.

Çocukların dizinin sürekliliği için kullanıldığı yerlerde birinci olarak onların büyüme arzusu ile seyircinin gülümsetilmeye çalışıldığı görülmektedir. Örneğin; “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” adlı dizide, Deniz’in, bakıcısı Bahar’a ‘ben büyüdüm sorunu bana anlatabilirsin’ şeklindeki ifadeleriyle seyirci dizinin boğucu atmosferinden çıkarılmaktadır. Buna benzer bir başka örnek “Muhteşem Yüzyıl” dizisinde küçük yaşlardaki Selim’in ‘ben de kendime cariye istiyorum’ şeklindeki ifadesidir. Bu şekilde çocukların, büyüklerin davranış ve taleplerine sahip olması komedi unsuru olarak öne çıkmaktadır. İkinci olarak dizilerde, çocuklar duygusal atmosferi güçlendirmek için kullanılmaktadırlar. Örneğin “Kurtlar Vadisi Pusu” dizisinde Polat’ın kızı dedesi kalp krizi geçirdiğinde ağlayınca bütün aile onunla birlikte ağlamaktadır. Çocuk ağlarken dizide duygusal atmosfer yoğunlaşmaktadır. Bu duygu yoğunlaşmasını aşmada yine kız çocuğunun çabaları ön plandadır. Onun esprileri ve anaç tavrı ile duygusal atmosfer dağılmaktadır. Çocuk üzerinden duygusal geçiş süreçleri kısaltılmakta ve çocuk aracılığıyla belirli duygular arasında hızlı geçiş sağlanmaktadır. Bu hızlı geçişlerde, çocuklar mesajların doğrudan aktarılmasına aracı olmaktadır.

Dizilerin çocukları hızlı duygusal geçişleri sağlamak için kullanması dışında çalışmamız bağlamında ortaya çıkan tespitlere göre çocuklar aşağıda sıraladığımız altı başlık etrafında konu edilmektedirler.

#### 4. 1. Aile ve Çocuk

Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'ne göre aile “*evlilik ve kan bağına dayanan, karı, koca, çocuklar ve kardeşler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu toplum içindeki en küçük birim*” (Akt.: Canatan, 2011: 54) olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım, aileyi çekirdek aile olarak benimseyen bir anlayışın ürünüdür. *Ailenin Korunmasına Dair Kanunun Uygulanması Hakkında Yönetmelik* ise aile tanımını daha geniş bir çerçevede yapmaktadır. Bu Yönetmeliğe göre aile; aynı veya ayrı çatı altında yaşayan eş ve çocuk ile aynı çatı altında yaşayan diğer aile bireyleri şeklinde tanımlanmaktadır (*Ailenin Korunmasına Dair Kanunun Uygulanması Hakkında Yönetmelik*, 2008). Hollanda'nın aile tanımına bakıldığında, çocuklara vurgu yapan ve ailenin ayırt edici unsurunu çocuk olarak gören bir yaklaşım olduğu fark edilmektedir. Bu yaklaşıma göre, ailenin nasıl ve kimler tarafından kurulduğu tali bir konudur (Canatan, 2011: 63). Bu iki örnekten de görüleceği üzere aile bütün toplumlarda farklı şekillerde var olmakla birlikte aileye ilişkin tek ve yekpare bir tanıma varmak mümkün değildir. Bu bakımdan ailenin yapısı, niteliği, üyelerinin sayısı toplumdaki farklılıklarla göstermektedir (ASAGM, 2010: 21) Ancak ailenin genel işlevleri genellikle benzerlik arz etmektedir. Bunlar da neslin devamını sağlayan biyo/psikişik işlev, finansal ihtiyaçları karşılayan ekonomik işlev, bireyin sosyalleşmesini sağlayan eğitim işlevi ve boş zamanları değerlendirme işlevidir (Aydın, 1997: 38-39).

Aile yapısında tarihsel olarak yaşanan değişime rağmen, günümüzde dünyanın birçok bölgesinde aile, çocuk yapma, bakma, büyütme, eğitme ve sosyalleştirme fonksiyonunu sürdürmektedir (Ergün, 2014). Yukarıda sayılan işlevleri yanında aile sürekli değişim halindedir. Aile de diğer toplumsal kurumlar gibi içinde var olduğu toplumun değişiminden etkilenmekte ve o değişime etki edebilmektedir. Örneğin ülkemizde özellikle kentleşme ve sanayileşme sonucunda çekirdek aile biçimi yaygınlaşmaya başlamıştır (ASAGM, 2010: 21). Toplumumuzda çekirdek ailenin egemen olmasında, Türkiye'nin modernleşme serüveninin de etkisi bulunmaktadır. Aile, modernleşme serüvenimizin bir parçası olarak Türkiye'de sinema tarihi içinde göç olgusu ile birlikte önemli bir içerik unsuru olarak öne çıkmaktadır. Göçlerle aile

fertlerinin birbirinden ayrı kalmalarıyla veya “gurbette” yaşayan aile fertleri nedeniyle aile ortamının çözülmeye başlamasıyla birlikte aile ortamına ilişkin duygusal içerikli fotoğraflar sinema filmlerinde yer almaya başlamıştır (Abisel, 1994: 74). Yerli filmlerin ana konularından biri olan aile, çalışma çerçevesinde ele aldığımız dizi filmlerde de önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Yetim çocuklar, ihmalkâr babalar, uyuşturucu bağımlısı ebeveynler ve iyi anne-baba örneklerinden oluşan ailelerden kesitler yer almıştır. “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizi filmi dışındaki diziler temelde aile merkezli olmamakla birlikte, bütün dizi filmlerde farklı şekillerde aile ortamı veya aile eksenli diyalog ve görüntüler ekrana taşınmıştır. Bu çerçevede dizilerdeki aileyi ele aldığımızda çocukların aileyi tamamlayan bir unsur olduklarını tespit etmekteyiz. Bir ailenin veya ebeveynlerin iyi ya da kötü olarak görülmesinde çocuk önemli bir etken olarak kullanılmaktadır. Örneğin çocuğun iki dil bilmesi, ailenin çocuklarına iyi eğitim olanağı sağlayabilecek bir refah düzeyine sahip olduğunu göstermektedir. Bu çerçevede iyi ailenin yapması gerekenlerde vazedilmektedir. Anne babalar kendi çocuklarına da burada sunulan imkânları sunarak iyi olabilirler.

Yeşilçam filmlerinde aileyi “gurbet” vurgusu ekseninde işleme biçimi, incelenen dizi filmlerde görünür olmaktan çıkmıştır. Aile konusundaki eski ile yaşanan bu kopuşa karşın, ailenin dayanışmayı temsil eden bir kurum olarak varlığını devam ettirdiği görülmektedir. Dizi filmlerdeki bu dayanışma vurgusunun toplumun aileye yüklediği anlamla ilişkili olduğu söylenebilir. T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü’nün 2010 yılında yaptığı “Türkiye’de Aile Değerleri Araştırması”nda da ailenin toplum tarafından bir dayanışma kurumu olarak görüldüğü ortaya çıkmaktadır. Araştırma kapsamında “maddi ve manevi sorunlar olduğunda başvurulacak ilk yer ailedir” ifadesi görüşülen kişilerin % 83,7’si tarafından desteklenmektedir (ASAGM, 2010: 56). Dizilerde, aile dayanışmasının temsili unsurlarından birisi bir masa etrafında birlikte yemek yemek olduğu görülmektedir. Aile fertlerinin tamamının bir arada bulunma durumunun “Kurtlar Vadisi Pusu”da sınırlı olsa da, ailenin mutluluk resminin bir yansımasını temsil ettiği açıktır. Yemek masasında, örneğin Polat kızına yemek yedirirken, Elif’in dedesi onlara Kербela hadisesini anlatmaktadır. Burada ailenin bütün fertlerine rol

biçilmektedir. Bu anlatımda baba, çocuk ve dede rolleri belirginleşmektedir. Dede öykü aktarıcıdır, baba ise kızının bakımından sorumludur. Aileyi bir araya getiren mekân ise yemek sofrasıdır. Öykü anlatıcı olan dede eskiyi bilen ve onu bugüne, torununa aktaran olarak, sosyalleşmenin ana unsurudur. Bu ailede de muhabbet mekânı yemek sofrasıdır. Aile, yemek masası ve aile fertlerinin konuşmasıyla cisimleşmektedir. “Kurtlar Vadisi”nde dede öykü aktaran unsur olarak ön plana çıkarken, Elif’in babaannesi ise Elif’in annesinin eksikliğini gidermektedir. Elif’in annesi ölmüştür. Ancak, onun ölümünü telafi eden ise ninesidir.

Polat’ın kızı Elif yedi yaşından küçüktür; yetim olmasına karşın, kızın annesine ilişkin konuştuğu veya annesini özlediğine dair herhangi bir diyaloga yer verilmemektedir. Kız sıcak bir aile ortamında büyümektedir. Bu bakımdan geleneksel aile ilişkilerinin sağladığı güvenlik çemberi sayesinde Elif mutludur. Dizide, büyükanne ve babaya sahip olması sayesinde yetimliğini unutan Elif’in karşısına ise Savcı Leyla Hanım’ın çocukluğuna ilişkin hatıraları konulmaktadır. Savcı Hanım üç yaşlarındadır, annesi onu terk etmektedir. Annesinin arkasından ağlamaktadır. Ailesinin dramı ekrana getirilmektedir. Kötü annenin çocuğunu terk edişi savcı hanımın kapanmayan yarası olarak yansıtılmaktadır. Kimsesizliğin çaresizliği bu yolla aktarılmaktadır. Ailenin çocuklar için sağladığı koruma kalkanı ve Savcı’nın şansızlığı, Elif’in ise şansı, farklı dönemlerde ekrana getirilmektedir. Ninelerin annelik veya bakıcı-annelik rolü “Arka Sokaklar” dizisinde Murat ve Zeynep’in 7 yaşındaki oğlu Ömer’in anneannesinde de görülmektedir. Polis olan Zeynep işlerinin yoğunluğu nedeniyle çocuğuna zaman ayıramazken, anneannesi Ömer’in anne ihtiyacını gidermektedir. Bir bakıma kadınların kent merkezlerinde çalışma hayatına katılımının sonucu ortaya çıkan ailevi bir sorun aile dayanışmasıyla aşılma, çocuğun hem güvenli hem de aile sıcaklığını yaşamasının yolu olarak ninelerin önemi ön plana çıkarılmaktadır. Dede ve ninelerin çocukların anne ve babalarının yokluğunda onların rollerinin telafisi konusunda etkin rol aldıkları bir başka dizi ise “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisidir. Bu dizinin önemli karakterlerinden biri olan Deniz 5–6 yaşlarında bir kız çocuğudur. Deniz’in annesi ölmüştür. Babasının ise annesinin ölümünden sonra yaşadığı travma nedeniyle kızıyla ve genel olarak toplumla ilişkisi bulunmamaktadır. Deniz annesiz ve babasız

olarak anneannesinin yanında yaşamaktadır. Deniz, babasıyla tanışıp kaynaşınca kadar; dayıları, teyzesi, anneanesi ve annesinin babaannesiyile aynı evde kalmaktadır. Aynı dizide Deniz'in kuzeni rolünde olan Zehra (7-8 yaşlarında) üvey babasını gerçek babası olarak bilmektedir. Ancak gerçek babası, cezaevinden çıktığında Zehra'yla yakın ilişki kurmuş, kendisinin babası olduğunu açıklamıştır. Zehra gerçek babasının kimliğini öğrendiğinde anne ve babasından kaçarak dedesinin evine gitmektedir. Onların yanına gitmediğinde dedesi onun için sığınılan bir limandır. “Arka Sokaklar” dizisinde ise kadın polislerden olan Melek'in Şirin isiminde 6-7 yaşlarında bir kızı bulunmaktadır. Bu kıza da diğer dizilerde olduğu gibi anneanesi, annesi çalıştığı zamanlarda bakmaktadır.

Araştırmanın konusu olan dizilerde çocuk-dede/nine ilişkisi üzerinden aile algısına bakıldığında genellikle dede ve ninelerin birlikte yaşamadığı görülmektedir. İncelenen bölümlerde ayrılmış veya ölmüş olduklarına ilişkin atıflar yapılmamakla birlikte, dede-ninelerin, ailenin diğer fertlerinden ayrı yaşadığı ancak ihtiyaç anlarında çocuklarının yanında yer alarak anne-babanın yapmadığı/yapamadığı annelik veya babalık görevlerine ek olarak bakıcılık rolünü de yerine getirdikleri görülmektedir. Yalnızca çekirdek aile mensuplarının aynı evde yaşadığı dizilerde istisnalar da bulunmaktadır. Özellikle, “Arka Sokaklar” dizisinde Hüsni Başkan'ın ailesinin teyzeleriyle ve Rıza Baba'nın ailesinin kızları, damatları ve torunlarıyla birlikte yaşadığı görülmektedir. Bu, toplumda genel olarak yaşanan geniş aileden, çekirdek aileye dönüşüm sürecinin bir yansıması olduğu kadar, bir tercih olarak da değerlendirilebilir. Ancak, metinlerde görüldüğü üzere dede ve nineler çocukların güvenliği ve sağlıklı gelişimi için ailenin ihtiyaç duyduğu kişilerdir. Dede ve nine bakılan kişiler değildir. Aksine hala ailenin temel işlevlerinden biri olan, çocukların sosyalleşme ve büyüme sürecinin refakatçileri olarak temsil edilmektedir. Aslında burada temelde çocuk odaklı olarak geniş aileye duyulan ihtiyaç giderilmektedir. Ancak, dede ve nineye; anne ve babanın üretim sürecindeki aktifliğini, bundan kaynaklı zorluklarını aşmak için ücretsiz işçilik işlevi yüklenilmektedir. “Kurtlar Vadisi Pusu”da çocukların dede ve ninelerinin üzerindeki etkisi çok büyüktür. Polat'ın kızı Elif, dedesi ameliyat olmak istemediğinde, ninesi tarafından dedesini ikna etmesi için gönderilmektedir. Dedesi ikna olmadığında, çocuk yetişkin edasıyla

dedesinin inatçılığında şikâyet etmektedir. Çocuk ve dedenin, davranışa bağlı olarak rollerinin değiştiği ve birbirlerinin yerlerini alabildiği görülmektedir. Çocuğun yetişkinleştiği bir başka sahnede ise Polat'ın kızı Elif babası hasta olduğunda onun iyileşmesi için ona moral verdiği ve onu iyileştirmek için destek verdiği görülmektedir. Bu şekilde Elif anne ve yetişkin rolüne bürünmektedir. Bu yaklaşım, Kumru Berfin Emre'nin çalışmasına benzer sonuçlar içermektedir. Onun çalışmasında da çocukların, bir yetişkin gibi davranmaları, sorumluluk almaları gerektiğinde toplumsal cinsiyet rollerini benimsedikleri tespitinde bulunmaktadır. Ona göre, çocuklar için kadınlık ya da erkeklik yetişkin gibi davranmaları gerektiğinde üstlendikleri rollerdir (Emre, 2007: 86).

Büyükanne ve babanın çocuklarla ilişkisi dışında anne ve babaların çocuklarla olan ilişkisine bakmakta da yarar vardır. Zehra Yiğit'in Şerif Mardin'den aktardığına göre (2009: 2504-2505) “Geleneksel Osmanlı kültürü peder-evlat, hoca-talebe, pîr-mürîd, padişah-kul gibi bir kişiye bağlılıkta toplanan ilişkiler üzerine kuruluydu.” Bu argümanı izleyerek “Kabadayı” isimli sinema filmini inceleyen Yiğit, bu filmdeki “Ali Osman ile Cemil'in ve hatta Sürmeli'nin Âli Osman'a bağlılığı”nı Mardin'in ifade ettiği çerçevede “geleneksel Osmanlı kültüründen güncel yaşama aktarım” olarak değerlendirmektedir. Çalışmada Yiğit'in argümanına ilişkin izlerin bulunup bulunmadığının anlaşılması için, beş dizi filmde yer alan baba-oğul veya genel olarak çocuk-ebeveyn ilişkisine bakılmıştır. “Arka Sokaklar” dizisinde, anne babası çalıştığında Ömer'e anneanesi bakmaktadır. Annesi eve geldiğinde sütünü içmesi, yemek yemesi sağlanmaktadır. Bu şekilde, kadına yüklenen geleneksel roller annelik bağlamında yeniden üretilmektedir. Babası ise genellikle çocukla oyun oynamakta ve onunla birlikte eğlenmektedir. Baba ve çocuk ilişkisinde, kentsel mekânlarda çocukların başka çocuklarla oynama imkânlarından mahrum kalmasının Türk filmlerinde alışık olduğumuz otoriter, güçlü, sözü geçer ve yeri geldiğinde mülayim olan baba figürünün (Kirel, 2010) yerini arkadaş olan baba figürünün aldığı görülmektedir. Baba'nın çocukla geçirdiği zaman ve çocukla ilişkisi daha yumuşaktır. Babanın terbiye etme görevini okulun, bakıcının devraldığı görülmektedir. Bu nedenle baba, anne ile birlikte evin geçimini sağlayan ve çocuğun oyun arkadaşlığını yapan kişi haline gelmektedir. Baba geleneksel aile içinde

otoriteyi temsil eden figür olmaktan çıkmaktadır. Baba çocuklarına “yapma” (Karabıyık, 2014b: 11) diyememektedir. Aynı dizide, Hüsnü Başkan’ın evinde, arkadaş ilişkisi ile baba-çocuk ilişkisi arasında belirli oranda esnemeler olmakla birlikte, Hüsnü Başkan genellikle hırçın ama otoritesinin etrafında dönülen bir babadır. Çocuklarının okuması için azmeden ve ders çalışmaları için onları sürekli teşvik eden bir baba rolündedir. Ertem Eğilmez’in “Namuslu” filmindeki baba karakteri gibi zayıf olmasına rağmen onun gibi otoriteden yoksun değildir. Bu zayıflık komedi unsuru olarak dizide kullanılmaktadır. Baba zayıf ancak tatlı hırçınlığı ile babalığını hatırlatmaktadır. Çocuklar ise babaları zor durumda olduğunda onun yanında olan ancak başka durumlarda onun kurallarını çiğnemeye çalışan, doğrudan başkaldırmasa bile eylemleriyle baba otoritesine sıklıkla karşı çıkan tiplerdir. Babaları, çocukların sorumluluk alması için onları işe göndermektedir. Geçimini zar zor temin eden Hüsnü Başkan’ın gizli gizli bütçeyi denkleştirme hesabı yaptığını gören, Metin (16) ve Tekin (17) çalışırken kazandıkları parayı annelerine vermektedir. Doğrudan babalarına vermeleri durumunda babaları tarafından kabul edilemeyeceği düşüncesiyle çocuklar parayı annelerine vermektedirler. Anne, erkek çocukları ile babaları arasında aracı rolünü ifa etmektedir. Baba ise çocukların sorumluluk almaya başladığı düşüncesiyle “adam olacaklar” diye sevinmektedir. Serpil Kirel’in Ertem Eğilmez’in yönettiği filmlerde, Arzu Film’e ait filmlerde, genellikle burada anlatılan aileye benzer bir ailenin fotoğrafının benimsendiği görülmektedir. İncelemesini yaptığımız dizilerde aile, Ertem Eğilmez Filmlerinde olduğu gibi “ailevi dayanışmanın, yeri geldiğinde yoksulluğu paylaşmanın, erdem ve dürüstlüğün egemen olduğu sığınacak bir liman”dır (Kirel, 2010). Bu limanda çocuklar haylazlık yapsa bile temelde iyilik hâkimdir. Kötülük komedi unsurudur. Burada babanın çocuklarını terbiye etme, geleceğe hazırlama rolüne atıf yapıldığı görülmektedir. Ömer ve babasının ilişkisinde yeniye ilişkin bir temsil yer alırken, Hüsnü Başkan ve erkek çocukları arasındaki ilişkiye bakıldığında babanın terbiye edici, sorumluluk kazandırıcı bir figür olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Baba-oğul ilişkisi bakımından bariz farklılık gösterenlerden biri de Tunç ile babası Mesut arasındaki ilişkidir. Baba oğul ilişkisi arkadaş ilişkisi şeklindedir. Zaman zaman Tunç babasına babalık yapmaktadır. Onu yönlendirmektedir. Bazen de babasıyla dalga geçmektedir. Babası, oğlu Tunç’un geç

saatlere kadar sürekli ders çalışmasından dolayı onu, dinlenmesi için uyarmaktadır. Bu ilişkide çocuk sorumluluklarını yerine getiren, zaman zaman babasının aşırılıklarını törpüleyen bir yetişkin rolüne bürünmektedir. Tunç'a yalnızca babası yakın davranmamaktadır. Babasının arkadaşları, bütün polisler yeri geldiğinde Tunç'u evde kontrol etmekte onun bir ihtiyacı olup olmadığını denetlemektedir. "Kurtlar Vadisi Pusu" ve "Arka Sokaklar"ın tersine "Muhteşem Yüzyıl" dizisinde baba-oğul ilişkisi daha farklı yer almaktadır. Dizide şehzade olan çocukların babalarıyla ilişkisinde rol çatışmasının izlerini görmek mümkündür. Bazı durumlarda babalarına baba diye seslenirken yoğunlukla hünkârım diye hitap etmektedirler. Kamusal ve özel alan ayrımı yer almamaktadır. Küçük çocuklar baba diye seslenirken, yaşı büyük olan şehzadeler her zaman hünkârım diye seslenmektedir. Babaları odalarına geldiğinde onu protokole uygun olarak selamlamaktadırlar. Babanın yokluğu, otorite yoksunluğu, "Muhteşem Yüzyıl"da padişah rolü ile giderilmektedir. Babanın sahip olamadığı "yapma" deme yetkisine, padişah olarak Kanuni sahiptir. Çocukları şehzade olarak onun buyruğuna tabidir. Baba'nın sınırlama ve kısıtlama veya terbiye edici rolü kendi saygınlığı ve gücünden kaynaklanmamaktadır. Özel-kamusal alan ayrımının yokluğu, Kanuni'nin devlet için babalıktan feragat etmesiyle mümkün olmaktadır. Kanuni'nin devlet için babalık rolünü bir kenara bırakmasının en açık örneği oğlu Mustafa'yı (yetişkin olduktan sonra) katletmesidir. Muhteşem Yüzyıl dizisinin ana temalarından birinin bu katletmenin haksızlığı üzerine kurulu olmasına rağmen, devlet için çocuğundan vazgeçme sisteminin kendisi gündeme getirilmemektedir. Mustafa'nın katledilmesi kişiselleştirilmekte ve Kanuni ile Hürrem suçlanmaktadır. Yanlışlar kişiseldir, sistematik değildir. Bu nedenle, sistem eleştirisine ihtiyaç bulunmamaktadır.

Genel olarak ele alındığında beş dizide de, baba çocuk ilişkisinde baba affedicisi (Karabıyık, 2014b: 11) olarak ve ikna ederek babalık rolüne bürünebilmektedir. Babanın affediciliği, toplumsal kabule işarettir. İzleyici, aile fertlerinin bütün yanlışlarını görmekle birlikte yapılabilir yanlışlar olarak ikna edilmektedir. Yanlışlar affedilmek suretiyle dizilerde erkek çocukların yaptığı yanlışlar hazmedilebilir hale getirilmektedir. İzleyici doğrudan bu yanlışları kabul etmeye zorlanmak yerine, diziler tartışmaya açarak bu yanlışların toplum tarafından kabulünü

kolaylaştırmaktadır. Dizi filmler için hiçbir geleneksel değer dokunulmaz değildir. Bütün geleneksel değerler tartışılmaya açılmaktadır. Gelenekselin karşısına konumlandırılan modern veya batılı değerler tartışılmazdır. Babanın affediciliği ile toplumsal değerlerin dönüşümü tartışmaya açılmaktadır. Bu şekilde, izleyiciye değişim katlanılması gereken bir durum olarak kabul ettirilmektedir.

Baba kız ilişkisinde ise Polat'ın kızı Elif ile ilişkisi babanın rolüne ilişkin örneklerden bir diğeridir. Babasının yoğun işleri nedeniyle Elif'in babasına duyduğu özlem dışında, herhangi bir mutsuzluk veya huzursuzluk kaynağı bulunmamaktadır. "Kurtlar Vadisi"nde Polat'ın kızı Polat'ın iyiliğinin aile içindeki yansımasıdır. Polat'ın, iyi baba olmanın gereği olarak kızını koruması ve onun mutluluğu için emek sarf etmesi, onu izleyiciye güvenilir ve muteber baba olarak aktarmaktadır. Burada çocuk etken bir unsur değildir. Kız çocuğu Polat'ın koruma refleksinin ve iyi babalığının bir ifadesidir. Kumru Berfin Emre, Ayşecik filmlerini konu alan çalışmasında, söz konusu filmlerde hâkim olan duygunun ailenin bütünlüğüne referansla tanımlanan bir yoksunluk duygusu olduğunu belirtmektedir. Emre'ye göre, "Ayşecik çoğunlukla öksüz, kimi zaman da yetimdir. Annesiyle babasının hayatta olduğu durumlarda ise çeşitli engeller yüzünden onlardan ayrı düşerek, ailesinden, aile sevgisi ve şefkatinden yoksun kalır" (Emre, 2007: 94). Ayşecik filmlerindeki yoksunluğun bir başka yansımasını "Kurtlar Vadisi Pusu"da Elif yaşamaktadır. Elif yetimdir. Babası ise sürekli dışarıdadır, yoğundur. Ancak anne ve babanın yokluğunu telafi eden, dede ve ninesi vardır. Burada baba ve kızı arasındaki ilişki özlem odaklıdır. Kız çocuğunun anaçlığına ve babanın korumasına duyduğu ihtiyaca odaklanıldığı görülmektedir. İzleyiciye bir taraftan Elif'in eksikliğini hissettiği baba yoksunluğu aktarılırken, onun baba ihtiyacı ile babasının devlet görevlisi olarak milletin bekası için yaptığı mücadelenin fedakârlığı ve yüceliği simgelenmektedir. Çocuk varlığıyla, yapılan fedakârlığın ölçüsü olmaktadır. "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisinde de baba-kız ilişkisine bakıldığında Ayşecik filmine benzer unsurların olduğu gözlenmektedir. Deniz 5-6 yaşlarında bir kız çocuğudur, annesini kaybetmiştir. Babası ise annesinin ölümünden sonra yaşadığı travma sonucunda kızıyla ve genel olarak toplumla ilişkiye girememektedir. Deniz annesiz ve babasız olarak anneannesinin yanında büyümüştür. Dayıları, teyzesi, anneannesi ve annesinin

babaannesiyle aynı evde kalmaktadır. Deniz babasını sonradan tanımıştır. Babasına sarılmak onunla birlikte oyun oynamak istemektedir. Ancak babası kızına yaklaşmamaktadır. Deniz anaç bir pozisyonda babasının içindeki canavarı çıkarıp onu iyileştirmek istemektedir. Ancak babası içindeki canavara yenik düşerek kızından uzak durmaktadır. Dayıları ve ailenin diğer fertleri Deniz'i çok sevmektedirler ve ona anne ve babasının yokluğunu hissettirmemektedirler. Deniz'i, babasının kendisinden uzak olduğu dönemde, babasının yakın çalışanı Süleyman Bey sürekli ziyaret etmektedir, bu ziyaretleri sırasında onunla eğlenmektedir. Deniz, Süleyman Beyi çok sevmektedir. Babasını sürekli özlemesine rağmen yaşadığı travma nedeniyle babası kızına gelmemektedir. Babanın rolünü yerine getiremeyişi telafi etmek için Süleyman Bey Deniz'le çocuk oyunları oynamaktadır, çocuk gibi davranmaktadır. Bu nedenle Deniz onu çok sevmektedir. Deniz, herhangi bir konuda fikir beyan ettiğinde aile fertleri tarafından dikkate alınmaktadır. Burada çocuk odaklı ailenin izleri görülmektedir. Çocuk birey olarak değerlidir ve önemlidir. Deniz babasıyla ilk karşılaştığında babasına doğru koşmaktadır, kızın babasına koşması; Deniz'in annesi ve babasının kavuşmasının da bir yansıması olarak ekrana getirilmektedir. Ancak, babası buluşmaktan korkup kaçan kişi olmaktadır. Bu tür sahneler müzikle desteklenerek dizinin melodram tonu yükseltilmektedir. Burada çocuk acının en saf haliyle yansıması haline getirilerek izleyicinin duygularına hitap edilmekte ve dizinin dramatik yoğunluğu artırılmaktadır. Babasının Deniz'e hediye alması ve ona yaklaşma süreci dramatize edilirken, bu süreç aile fertlerinin gözyaşlarıyla desteklenmektedir. Deniz babası ile anneannesinin haneleri arasında bir köprüdür, aynı zamanda babasını iyileştiren bir ilaçtır. "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisinde ilkokula devam eden Zehra babası hasta iken okula gitmesi gerektiği bir günde, "ben evde yokum diye yemeğini yemeyi unutma sakın baba", diyerek babasını ikaz etmektedir. Zehra, yetişkin ve anne rolü içerisinde babasını tembihlemektedir. Kız çocuğunun anne rolüne bürünerek, babasına merhamet etmesine karşın, çalışmanın konusu olan dizilerde, kız çocukları genellikle babanın merhametini ve fedakârlığını temsil etmektedir. Bununla birlikte, meşrulaştırılmak istenen argümanlar kız çocukları üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır. Diğer taraftan karşı çıkılan geleneksel değerler erkek çocukları üzerinden tartışmaya açılmaktadır.

“Muhteşem Yüzyıl” dizisinde Sadrazam Damat İbrahim Paşa, diğer adıyla Pargalı, Hatice Sultan ile evlidir. Hatice Sultan’dan biri kız biri erkek olmak üzere iki çocuğu bulunmaktadır. Pargalı’nın Nigar Kalfa’dan olma biri kızı daha bulunmaktadır. Ancak, Hatice Sultan ve Padişah bu ilişki ve çocuktan haberdar değildir. Pargalı önceleri Nigar’dan doğma kızından haberdar değildir. Ancak, rakipleri Hürrem onun bu çocuğunu bulup kendisine karşı bir koz olarak kullanmaktadır. “Muhteşem Yüzyıl” dizisi 16. yüzyılı anlatan bir dönem dizisi olmasına rağmen, Osmanlı toplumunda ve genel olarak İslam toplumlarında birden çok kadınla evlenme meselesini dizide ele almamaktadır. Birden fazla kadınla evlenme meselesi harem üzerinden padişahın ailesine has kılınmaktadır. Pargalı ile Nigar Kalfa’nın ilişkisi evlilik dışı ilişkisi olarak yansıtılmaktadır. Böylelikle birden çok kadınla evlenme meselesi tabulaştırılarak izleyiciye sunulmakta ve konuya ilişkin modern bilinç yeniden üretilmektedir.

Pargalı’nın kızının ismi Kader konmuştur. İsim aynı zamanda onun dezavantajının ve mağdurluğunun da adıdır. Kızını Hürrem’den almak için Hürrem’e taviz vermek zorunda kalmakta, Hürrem’in şantajına boyun eğmektedir. Kızından haber aldığına ona sahip çıkan Pargalı, onu, Hatice Sultan’ın kabul etmemesine rağmen sahiplenmektedir. Onu güvenli bir yaşam sürmesi için saraydan uzak bir yere götürmektedir. Nigar’ın kızıyla zaman geçirmesine izin vererek, çocuğuna olan sevgisini göstermekte ve iyi bir adam olduğu izlenimini vermektedir. Kader’in mağdurluğu onun sessizliği üzerinden örtük olarak aktarılmaktadır. Kader, annesiyle birlikteyken hep sessizdir. Pargalı, kızının adını Esmenur olarak değiştirmektedir. İsim değişikliği ile çocuğunu artık bir mağdur değil, bir Sadrazam kızı olarak normalleştirmektedir.

Anne-çocuk ilişkisinde çocukların annelerinden uzak kalması dizilerde dramatik bir olay olarak izleyiciye aktarılmaktadır. “Muhteşem Yüzyıl” dizisinde Nigar’ın kızından haberdar olmadığı bölümlerde, Nigar’ın Damat İbrahim Paşa’dan olma kızı Kader ekrana getirilmektedir. Fakat Nigar onun kendi kızı olduğunu bilmemektedir. Bu hal müzik ile dramatize edilmektedir. Burada annenin acısı üzerinden izleyicinin duygusallığına erişilmeye çalışılmaktadır. Annenin acısı, kızın

mağduriyeti üzerinden dramatik durum yaratılarak izleyicinin acıma duygusu harekete geçirilmektedir. “Öyle Bir Geçer Zaman Ki”nin çalışma açısından takip edilen bölümleri içinde, Deniz’in annesiyle ilk ilişkisi onun annesinin mezarını ziyaret etmesi şeklinde görülmektedir. Çocuk annesine kendisini dünyaya getirdiği için teşekkür etmekte ve bunu söylerken de hüzünlenmektedir. Ailenin diğer fertleri ise o sırada mezarın başında ağlamaktadır. Çocuk duygusal ortamın daha da yükselmesinin bir aracı olarak konuşmaktadır. “Muhteşem Yüzyıl” dizisinde çocukların anneleriyle olan ilişkilerine bakıldığında anneler genellikle çocuklarını sevmek, belirli şekillerde yönlendirmek ve eğitmek konusunda onlarla zaman geçirmektedir. Çocukların bakımıyla ve ihtiyaçlarının karşılanmasıyla hizmetliler ilgilenmektedir. Anneler çocuklarını yatırmada ve yemek yedirmede babaları gibi sorumluluk almamaktadır.

Beş dizide ana karakter olarak temsil edilen anneler incelendiğinde, bu anne temsillerinin Türk Modernleşmesiyle birlikte değerlendirilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Çünkü Türkiye’de modernleşme tartışması birçok bağlamda kadının kamusal alanda yer alma biçimi üzerine yapılan tartışmaları içermektedir. Türk modernleşmesinde, Üşür-Sancar’a göre geleneksel kadın; cehalet, ezilmişlik ile çalışkanlık ve fedakârlık sembolüdür. Bu özellikleri nedeniyle modern kadının karşısında öteki olarak vardır. Üşür-Sancar’ın tasnifi çerçevesinde bakıldığında geleneksel kadını temsil eden anne bulunmamaktadır. Geleneksel kadının kısmi unsurlarını Hüsnü Başkan’ın eşi Suat ve “Pis Yedili” dizisindeki Bayrampaşalının annesi taşımaktadır. Geleneksel kadın ve annenin ana karakterler olarak dizilerde görünmez kılınmasında modernleşme serüvenimizde, geleneksel kadının cehaleti ve ezilmişliği ile geçmişi simgelemesinin etkili olduğu söylenebilir. Geleneksel kadının karşısında yer alan ve modernleşme serüvenimizde makul ve olması gerekeni temsil eden modern kadın, dizilerin ana karakterinin omurgasını oluşturmaktadır. Modern kadın, geleneksel kadının sahip olduğu cevheri yani fedakârlığı ve çalışkanlığı alarak aileye sadakat, eğitilmiş, haklarını bilen, (Üşür-Sancar, 2004: 11) sosyal yaşamın içinde seküler yaşam biçimi formunda yer alan, başı örtülü olmayan bir kadındır. Dizilerde ve Türk modernleşmesinde kadın kilit roledir. Bunun ana nedeni tektipleştirici modernleşme anlayışımızın milleti “büyükçe bir aile” ve kadını da

onun anası olarak tasarlamasıyla ilişkilidir. Kadının bu rolü aynı zamanda dayanışmacı, korporatist ve organik toplum tahayyülüne (Durna, 2008: 93-94) uygun düşmektedir. Kadın anne ve çalışan olarak toplumsal yaşamın yeniden üretilmesinde önemli bir öznedir. Kadını dizilerde temel karakter yapan annelerin mazbut yaşamıdır. Onu modern kılan ise giyimi ve çalışmasıdır. Modern kadının sınırını belirleyen ise tüketim düşkünlüğü, aylıklık, cinsellik merkezli bir yaşamın yozluğunu simgeleyen aşırı Batıcı kadının, (Üşür-Sancar, 2004: 10) anne tiplemesinden uzak olmasıdır. Aşırı Batıcı kadının makbul olmadığı Carolin üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır. Bu bakımdan, yerli dizilerde mağduru temsil eden geleneksel kadın (anne) ve kötüyü temsil eden aşırı Batıcı kadın (anne) tiplmeleri sınırlı düzeyde ana karakter olarak vardır. Onların yerini iyiyi ve makulü temsil eden modern anne almıştır. Modern kadın, çocuklarının annesi olarak çekirdek ailenin ve çalışma yaşamının ayrılmaz bir parçasıdır. Geleneksel anne ise dizilerde suskunluğa mahkûm edilmiştir. Konuşması, varlığı ve temsiline ihtiyaç bulunmamaktadır. Bu bakımdan incelendiğinde de kadın ve ailenin ve yaşam biçiminin dizilerde tek tiplleştirici olduğu ve dizilerin farklılıkların birlikteliğini benimseyen demokratik bir zihnin eseri olmadığı söylenebilir. Tekin Alp'in 1936 yılında yazdığı Kemalizm eserinde ifade ettiği üzere;

‘Sokaklarda dolaşıp duran şu milyonlarca kırmızı külahın, şu köhne fesin karşısında nasıl göz yumulabilirdi? Bütün Türk kadınlarının gözlerini ve yüzlerini örten bu kalın ve siyah örtüler ne demektir?’ sorularındaki tehdit -(Kırmızı) külah, (köhne) fes, siyah ve kalın örtülerin (Özden, 2005: 61)

ve değer yüklü ifadelerle düşmanlaştıran yaklaşımın etkisiyle 1930’larda bu toplumun geleneksel giyim tarzı yaşamdan koparılmaya çalışılmıştır. Geçmişteki bu teşebbüse, günümüzde dizilerde başörtülü kadın ve farklı giyim tarzına sahip insanlara yer verilmeyerek ideolojik süreklilik sağlanmaktadır.

Bu noktaya kadar, dizi filmlerde yer alan çocuk ve ebeveyn, büyükanne ve baba ilişkilerine odaklanıldı. Aile söz konusu olduğunda atlanılmaması gereken bir ilişki tipi ise kardeşler arası ilişkidir. Çalışmanın konusu olan dizilerde, fedakârlık yalnızca çocuk-ebeveyn ilişkisinde değildir, aynı zamanda kardeşlerin ilişkisinde de çok önemli bir değerdir. “Pis Yedili” adlı dizide, Osman, Ayça’ya ağabeyinin de âşık

olduğunu öğrendiğinde aşkından feragat etmektedir. Bununla birlikte, Osman, abisi Ayça'yla görüşürken, Ayça'nın abisi Mithat'a yakalanmaması için Mithat'la kavga etmektedir. Bu kavgasıyla sevdiği kızı, kendi abisiyle buluşurken dahi korumak adına dayak yemeyi göze almaktadır. Bu şekilde Osman'ın fedakârlığına vurgu yapılmaktadır. *Dizide karakterlerin kahramanlaşmasında fedakârlık önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır.* Bireysel çıkar belirli oranda geride bırakılmaktadır. Osman, abisi için fedakârlıkta bulunurken abisi de onun için fedakârlık yapmaktadır. Örneğin, Osman'ın arkadaşı Aydın'ı Ayça'nın abisi öldürdüğünde, Osman'ın, Aydın'ın intikamını almak için Mithat'ı aradığı dönemde, Osman'ın abisi Mete, Osman Mithat'ı öldürmesin diye onun evinin önünde nöbet tutmaktadır. Osman Mithat'ı öldürememektedir, ancak Aydın'ın babası Mithat'ı bir gece öldürdüğünde, herkes Osman'ın Mithat'ı öldürdüğünü düşünmektedir, polis de Osman'ı gözaltına almaktadır. Bunun üzerine Mete, Mithat'ı kendisinin vurduğunu söyleyerek, onun yerine cezaevine girmektedir. "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" adlı dizide iki kardeşin karşılıklı fedakârlığı bununla sınırlı değildir. Mete, Mithat'ı vurduğu gerekçesiyle cezaevine girdiğinde, Ayça'nın annesi kızını zorla evlendirmeye çalışmaktadır. Osman, Ayça'yı zorla evlendirmemeleri için Ayça'yla evlenerek, onun kendilerinin evine taşınmasını sağlamaktadır. Abisinin sevgilisinin zorla evlendirilmesini engellemektedir ve abisi cezaevinden çıkıncaya kadar resmi olarak Ayça'yla evli kalmaktadır.

Dizi filmlerde kardeşlerin birbirleriyle ilişkisinde diğer aile fertlerinin ilişkisine benzer olarak fedakârlık ön plandadır. Aileyi birbirine bağlayan temel bağ fedakârlıktır. Eski Türk filmlerinde aileyi bir arada tutan bir unsur olarak karşımıza çıkan aile şerefi gibi vurgulamalara artık ihtiyaç duyulmamaktadır. Aile bireylerinin günlük yaşamının mekânsal olarak ayrışmasıyla ilişkili olabilir. Aile fertlerinin yalnızlaşması, dizilerde aile dayanışmasıyla telafi edilmeye çalışmaktadır. Yeşilçam filmlerinde aile şerefi için suç işleyen, mücadele eden veya kendini feda eden temsiller yerini; aile için fedakârlık yapan ve bu sayede mutlu olan bireyler almıştır. Daha önceki aile şerefini merkeze alan yapımlarda aile, topluma ve diğer ailelere karşı konumlandırılırken, incelenen yapımlarda aile kendi mensuplarının ihtiyaçlarına referansla tanımlanmaktadır. Aile için birlik, bütünleşmek ve dayanışma

temel ihtiyaç olarak aktarılmaktadır. Dizi filmlerin izleyiciye aktardığı mesajlara bakıldığında fedakârlık olmadan aile veya millet olmak mümkün değildir. Dizi filmlerin bir yandan izleyiciyi fedakârlığa çağırarak rıza üretimine katkı yaparken, diğer taraftan fedakâr rol modeller üzerinden izleyicinin arzularına cevap vererek reyting elde etmektedir.

Çocukların aile fertleriyle ilişkilerini inceledikten sonra çalışmamızın konusunu oluşturan dizilerde çocukların diğer temsil biçimlerine yönelmemiz bir zorunluluktur. Bu bağlamda, “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisinde zengin bir babanın kızı ama ondan ayrı olarak anneanesiyle yaşayan Deniz’in yaşamına bakıldığında, Deniz yemek masasında, evde veya dışarıda ailenin diğer fertleriyle sürekli oyun oynamaktadır. Çocuğun oyun oynaması aynı zamanda mutlu çocuk ve mutlu aile fotoğrafı olarak ekrana yansıtılmaktadır. Bununla birlikte, yemek masasının çok önemli bir metafor olarak öne çıktığı görülmektedir. Günlük yaşanan olayları Hüsnu Başkan’ın ailesi genellikle yemek sofrasında konuşmaktadır. “Muhteşem Yüzyıl”da Pargalı ve ailesi de genellikle yemek sofrasında bir araya gelmektedir. Aile olduklarına ilişkin mesaj yemek sofrası üzerinden verilmektedir. Medyanın belirli davranışları kalıplaştırması nedeniyle ailenin yemek sofrası etrafında bir araya gelen aile fertleri ekseninde tanımlandığı ve buna bağlı olarak aile saadetinin de yemek sofrasında bir araya gelebilmek olarak yansıtıldığı görülmektedir. Aile olmanın bir diğer yansıması ise özlemdir. Örneğin Hüsnu Başkan iş için evden uzak kaldığında ailenin bütün fertleri onu özlemektedir. Bu şekilde özlem aile olmanın bir nişanesi olarak ortaya çıkmaktadır. Hüsnu Başkanın evinde yemek masası etrafında aile toplanırken, Tunç ve babası Mesut ise arabada pizza yemektedir. İki aile arasındaki fark annenin yokluğudur. Annenin olmadığı ailede, evde yemek sınırlı oranda pişmektedir. Genellikle dışarıdan alınan yemeklerle öğünler geçiştirilmektedir. Kadının geleneksel rollerine doğrudan olmasa da dolaylı olarak atıf yapılmaktadır. Anne veya eşin olmadığı evlerde aş pişmez, çünkü erkekler yemek yapamaz mesajı örtük olarak verilmektedir.

“Muhteşem Yüzyıl” dizisinde çocuklar çok uysaldır. Saray’da çocuklar anneleri ve babalarıyla çok az zaman geçirebilmektedir. Anneleri veya babalarıyla

birlikteyken onların işlerinin çıkması durumunda, hizmetliler derhal çocukları odadan çıkarmaktadır. Buna karşın çocuklar, hiçbir şekilde ailelerine karşı koymamaktadırlar. Annelerinin hizmetlilere emir vermesiyle birlikte çocuklar odadan çıkarılmaktadırlar, çocuklar bu durumlarda ağlamamakta, annelerinin dediğini yapmaktadır. Bu nedenle genellikle çocukların itaatkâr olduğu söylenebilir. Çocukların itirazda bulunduğu ender sahnelerden biri ise Şehzade Cihangir'in, bakıcısının annesi Hürrem tarafından kovulması nedeniyle yemek yememesidir. Annesi ona 'niçin yemek yemiyorsun' dediğinde, 'Firuze gelinceye kadar yemek yemeyeceğim' şeklinde karşılık vermektedir. Buna benzer bir başka sahneyi de "Kurtlar Vadisi Pusu"da Polat'ın kızı yapmaktadır. Çocukların itaatkâr olması, dizinin akışı için bir ihtiyaç olduğu kadar, ideal çocuk tiplemesini de ortaya koymaktadır. Çocukların itaatkârlığı ve toplumun fedakârlığı birlikte değerlendirildiğinde sorunsuz, bütünleşmiş bir aileye ve topluma yönelik arzuların bu değerler üzerinden inşa edilebileceği ön görülmektedir.

Çalışma kapsamında incelen dizilerde, çocukların yer aldığı sahnelerde aile fertlerinin genellikle küçük çocukları öptüğü görülmektedir. Çocukların öpülmesi, aile fertlerinin onlara karşı olan sevgi ve ilgilerinin işaretidir. "Muhteşem Yüzyıl"da çocukların öpülmesi dışında aile fertlerinin çocuklarla oynaması, onlarla başka türlü zaman geçirmesi söz konusu değildir. Yalnızca bir sahnede Sümbül Ağa'nın, Cihangir'le oyun oynadığı görülmektedir. Çocukların oyunsuz kalmasının sebebi olarak, yetişkinlerin dünyasında, kavgasında bir küçük ayrıntı olarak yer almaları görülmektedir. Burada kardeşler bir birlerini sevmektedir. Selim ve Beyazıt dışındaki kardeşlerin hepsi bir birini çok sevmektedir. Ancak, Hürrem ile Mahidevran arasındaki çatışma dolayısıyla kardeşlerin yakınlaşmasına, anneler engel olmaya çalışmaktadır. Kardeş katli meselesi üzerinden kardeşlerin birbirlerinin rakibi olduğu, çocuklara ve izleyiciye aktarılmaktadır. Kardeşler arasına giren anne figürü "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisinde Mustafa üzerinden verilmektedir. Mustafa 9-10 yaşlarındadır. Yeğeni Deniz'in doğum gününe, annesinden (kötü karakter; Carolin) habersiz olarak katılmaktadır. Aile Mustafa'yı çok sevmektedir. Üvey kardeş-öz kardeş arasında birbirini dışlayan bir yaklaşım bulunmamaktadır. Cemile kocasını elinden alan ve ailesinin türlü zorluklar yaşamasına neden olan Carolin'e

rağmen Mustafa'yı çok sevmektedir. Ailenin hiçbir ferдинin dışlanmadığı iyi bir aile tablosu ortaya konmaktadır. Mustafa, üvey kardeşleriyle diyaloga girdiğinden dolayı annesi ve annesiyle nikâhsız olarak yaşayan adam tarafından azarlanmaktadır. Anneleri çocukları için yaptıkları fedakârlıklarla “melekleşirken” diğer yandan çocukları için mücadele ederken Carolin veya Hürrem kişiliğine bürünebilmektedirler. İyi anne olmak her zaman iyi insan olmayı beraberinde getirmemektedir. Çocuğu için yaptığı mücadelenin sonuçları bir anneyi kötü insan yapabilmektedir.

Dizide üvey baba ve annelere karşı ilişkiye bakıldığında “Muhteşem Yüzyıl”da padişahın birden çok kadından aynı anda çocukları olması nedeniyle çocuklar, kendi anneleri ve üvey anneleriyle aynı mekânda, Saray'da yaşamaktadır. Çocukların üvey anneleriyle temasları sınırlıdır. “Öyle Bir Geçer Zaman Ki”de de babanın iki eşinden olma çocukları anneleriyle yaşamaktadır. Annelerin çatışması çocukların mutsuzluğuna neden olmaktadır. Üvey baba ile gerçek baba arasında farklar ortaya çıkmaktadır. Bazı durumlarda, örneğin “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisinde Zehra annesi ve üvey babasıyla birlikte yaşamaktadır. Üvey babasının asıl babası olduğunu sanmaktadır. Dizinin ilerleyen bölümlerinde gerçek babası hapisten çıkmaktadır. Zehra gerçek babasını tanıyuncaya kadar üvey babasını çok sevmektedir. Zehra'nın dedesi Zehra'ya asıl babasının kendi oğlu olduğunu anlattığında, Zehra annesinden, kendisini babasından kopardığı için ayrılıp babasıyla yaşamaya başlamaktadır. Yine aynı dizide kötü üvey baba figürü de bulunmaktadır. Örneğin, Mustafa annesinin birlikte yaşadığı kişiyi sevmemektedir. Annesinin sevgilisi de onu sevmemektedir. Mustafa'yı küçümsemektedir. Bu nedenle, Mustafa mutlu değildir. Kemalettin Tuğcu'nun eserlerindeki üvey anne ve baba tiplemesinin yarattığı olumsuz algı yukarıda değinilen dizilerde de görülmektedir. Üvey anne ve baba Tuğcu'nun karakterlerindeki gibi çok büyük kötülüklerin kaynağı olmasalar da hala mutsuzluk kaynağı olarak aile dizilerinde yer almaktadırlar. Üvey anne babalar, ailenin iç düşmanı olarak varlıklarını sürdürmektedirler.

Dizilerin ana karakterlerine ve farklı bölümlerinde yer alan unsurlarına bakıldığında, temelde ana karakterlerin üyesi olduğu aileler *iyi ailedir*. Çocuklar

bireysel trajediler veya dramlar yaşamış olsa bile anne veya babanın eksiliğini diğer aile fertlerinin varlığı ile aşabilmektedir. Bir aileye sahip olmak, hem güvenliğe, hem sevgi kaynağına sahip olmak anlamına gelmektedir. Trajik olaylarda, erkek çocuklarından ziyade kız çocuklarının yer aldığı, çocukların zaman zaman yetişkin rollerine büründüğü, baba veya anne rolüne bürünerek yetişkinlerin çözemediği sorunları çözdüğü görülmektedir. Bu noktada, aciz duruma düşen babanın kurtarıcısı veya çaresiz kalan annenin dayanağı olmaktadır. Çocuklar sorun kaynağı değildir. Aksine çocuklar, sorunların çözümlerine katkı yapan aile bireyleridir. Yapının bireylere yüklediği sorumlulukları bazı zamanlarda çocuklar yerine getirmese de temelde onlar iyilik ve masumiyetin simgesi oldukları kadar, gerektiğinde ailenin sorumluluğunu alan yetişkinler de olmaktadır. Filiz Çelik'in Yeşilçam sinemasına ilişkin olarak yaptığı;

“Yeşilçam modernleşme çarkında eriyen ailenin parçalanışına çözüm getirememiş, modernlik deneyimini yaşayan insanlara alternatif düşünce ya da yaşayış biçimleri sunacak kadar entelektüel birikime sahip bir sinema değildir. Ancak yine de, sezgisel de olsa toplumun nabzını tutabilmiş, en ağdalı melodramlarında bile, bir bilinmeyene doğru yola çıkmış bu toplumun geçirdiği sarsıntıları hafifletmek için elinden geleni yapmıştır.”(Çelik, 2010: 37)

şeklindeki değerlendirmesi aslında incelediğimiz dizilerde de farklı biçimlerde ancak benzer temalara sahip olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın konusu olan dizilerde Türkiye’de göçler sonucunda aile fertlerinin birbirinden uzak yerlerde yaşama durumu ve ailelerin yaşlı fertlerine, yalnızlaşmalarına çözüm olarak çocukların güvenilir bakıcısı rolü yükleyerek geniş aileye göz kırptığı görülmektedir. Ancak, çekirdek aile eksenli yaklaşımın da ısrarlı olduğu, başkaca aile yapılarının görünür bile olmadığı bulgulanmıştır. Burada Neil Postman’ın tespitine yönelmemiz yerinde olur. Postman, Amerikan kültürünün aile fikrine karşı olmasına rağmen, hayatın ayrılmaz bir parçası olarak var olduğunu ve geçmişin bir yadigârı olarak ele alındığını ifade etmektedir (Postman, 2012: 151). Postman’ın bu tespitinden hareketle incelememizi oluşturan dizilere bakıldığında ailenin geçmişin bir yadigârı olarak ve şimdinin dayanışma komünü olarak var olduğu görülmektedir. Ancak, ailenin sınırlandırılan unsurlarının bertaraf edilmeye çalışıldığı da görülmektedir. Bu bağlamda, dini veya yasal evlilik bağlarından kurtulma çabasının olduğu görülmektedir. Eşler arası sadakat tartışılmaz bir konu değildir, sürekli

sınanmaktadır. Eşler birbirini aldatmasa da aldatılma hayaleti sürekli ailenin etrafında dönmektedir. Aileyi var kılan ruhun dayanışma olarak yeniden tanımlandığı görülmektedir. Aile, onu gerekli kılan geleneksel bağlarından koparılmaktadır. Karı-koca bağı zayıflayan ailede çocuk ailenin tek somut bağına dönüşmektedir. Bu bulgu, Türkiye’de boşanma oranlarının giderek arttığı,<sup>1</sup> (TUİK, 2014a) bu artışın yanı sıra evlenme yaşının da arttığı<sup>2</sup> (TUİK, 2014b) ve aile yapımızın giderek değer üretiminden uzaklaştığı ve krizin eşliğine hızla yaklaştığı (Şirin, 2006: 168-169) tespitleriyle birlikte göz önüne alındığında dizilerin ailenin aldığı yaranın yasını, dayanışma vurgusuyla tuttuğu görülmektedir. Bu bağlamda, “kapitalizm tüketerek yok eder” (Berman, 1983: 111) fikrinin dizilerde tecessüm ettiği görülmektedir.

Yeşilçam sinemasında 1960’lı yıllarda popülerleşmeye başlayan aile filmlerinde ailenin kutsallığının yüceltildiği öne sürülmektedir. Aile fertleri bir araya geldiğinde ise tüm sorunlar aşılmaktadır (Baş, 2001: 94). Yerli filmlerdeki dayanışma duygusu beş dizide de önemli oranda devam ettirilmektedir. Burada ailenin kutsallığı veya aile kurumunun biricikliğinden ziyade, dayanışmanın yüceliğine vurgu yapılmaktadır. Bu bağlamda, aile, dayanışmanın bir enstrümanı olarak yüceltilmektedir. Ancak, ailenin yetişkinlerin yaşamını zorlaştıran veya yaşamlarını bazı bakımlardan kısıtlayan aile bireylerinin ev içinde uzun süreli hastalık veya bağımlılıklarının göz ardı edildiği bir aile yansıtılmaktadır. Çalışmanın konusu olan diziler genellikle aile kurumunu olumlu olarak yansıtmaktadır. Fakat “Arka Sokaklar” dizisinde yer alan ve aileyi “karanlık” bir kurum olarak işleyen örnekler de görülmektedir. “Arka Sokaklar” dizisinde genellikle şiddet olayının geçtiği mekân gecekondu bölgesidir. Bu bağlamda, mekânın kriminalize edildiği görülmektedir. Bununla birlikte, şiddetin en büyük kaynağı ise ailedir. Aile fertlerinin, özellikle babanın uyuşturucu, kumar gibi alışkanlıkları nedeniyle aile üyelerine şiddet uyguladığı görülmektedir. Dizide çocukların şiddete tanık olduğu sahnelerin pek çok örneğine rastlanabilir. Birinci örnekte; kumarbaz bir babanın 8 ve 10 yaşlarında iki çocuğu, babalarının polisle çatışmaya girmesine tanık olmaktadır.

<sup>1</sup> 2007 yılında Türkiye genelinde boşanma oranı binde 1.36 iken bu oran 2013 yılında binde 1.65’e yükselmiştir.

<sup>2</sup> 2001 yılında erkeklerde ortalama ilk evlenme yaşı 27.1 iken, 2013 yılında 28.9’a yükselmiştir. Kadınlarda ilk evlenme yaşı 2001 yılında 22.9 iken, 2013 yılında ise 25.0 olmuştur.

Polis, çocukların babasını kızını fuhşa ittiği için gözaltına almaya çalışmaktadır. Dizinin aktarımına bakıldığında, baba sorumsuz ve kötüdür. Bu kötülük hali onun hem kızını fuhşa itmesiyle hem de çocuklarının gözü önünde polisle çatışmaya girmesiyle ortadadır. Burada çocukların şiddete tanık olmasından baba sorumludur, polisin sorumluluğu göz ardı edilmektedir. İkinci bir sahnede ise, çocukların babası kendisinden habersiz olarak evini ziyaret eden kayınbiraderi nedeniyle çocuklarının gözleri önünde annelerini dövmektedir. Çocukların dayısı da çocukların babasını onların yanında dövmektedir. Bir başka durumda ise baba, kızının yanında annesine şiddet uygulamaktadır. Örneklerde de görüleceği üzere, “Arka Sokaklar”da babanın bireysel zaaf ve yanlışları onu kötü yapmaktadır. Bu kötülüklerin toplumsal boyutu bulunmamaktadır.

Aile içi şiddetin bir diğer boyutu ise ensest vakasıdır. Yozlaşmış olan ailelerde babanın çocuğunu fuhşa zorladığı görülmektedir. Babanın kızını fuhşa zorlaması, fuhuş çetesine pazarlaması üzerine polisin bu konuda harekete geçerek 15 yaşındaki kız çocuğunu kurtarmasından sonra ortaya çıkmaktadır. Kızı kurtaran polis, kızın daha önce amcası tarafından taciz edildiğini de ortaya çıkarmaktadır. Bir başka ensest vakasında ise 6-7 yaşlarında bir kız çocuğunu ağabeyi taciz etmektedir. Bunu öğrenen baba, oğlunu öldürmektedir. Bir çocuğunu korumak için diğer çocuğunu öldüren baba burada mazur gösterilmektedir. Çocuğu için evladını öldürdüğü gibi, cezaevine girerek kurban olan baba figürünün yanı sıra suça bulaşmış olan babaların çocuklarını kurban etmesi de “Arka Sokaklar” dizisinde sıkça işlenmektedir. Örneğin, baba uyuşturucu satın almak için çocuğunu dilendirmektedir. Gecekonuda yaşayan baba, mafyadan aldığı uyuşturucunun parasını ödeyemediğinde, mafya kızını, organlarını almak için, hastaneye götürmektedir. Polis, çocuğu kurtarmaktadır. *Deliliğin Tarihi*’ndeki hekim ve hasta ilişkisi “Arka Sokaklar” dizisinde polis-gecekondu ilişkisine dönüşmüştür. Polis, gecekondu bölgesini suç ve mağduriyet alanı olarak kontrol altında tutmaktadır. Onun iyileşmesi için toplumu ve devletin ilgili organlarını harekete geçirerek hastalığın yayılmasını engellemeye çalışmakta ve korucu hekimlik yaparak, normal insanları gecekondu suç ve mağduriyet üreten yapısından korumaktadır. Bu şekilde, cüzamı kutsal bir uzaklıkta tutan ve cüzamlı kişiye bağlanmış değerler ve imgeler üzerinden herhangi bir kutsal

daire çizmeden toplumdaki korkutucu çehresiyle uzaklaştıran (Foucault, 2006: 27) yaklaşımlarla deliliğin sınırını belirleyen geçmiş Avrupa deneyimlerinin burada gecekonduların bölgeleri için uygulandığı görülmektedir. Yukarıda bütün dizilerde ailenin iyiyi temsil eden, normal insanların dayanışma duygularıyla bir arada yaşadıkları sıcak yuvayı tehdit eden gecekondular merkezli, suç ve mağduriyetleriyle normal insanlara çok yakın olan kişiler ile aralarında fiziksel bir sınır bulunmamaktadır. Normal ile suçlu veya mağdur arasındaki sınır polistir. Polis, mağdurları kurtarmak, suçluları ise cezalandırmak suretiyle iyiyi, normali korumaktadır. Polisin koruma görevi, onu normalin bekçisi yapmaktadır. Polis teşkilatının bu şekilde ekrana taşınması, teşkilatın toplumsal meşruiyetini pekiştirmektedir.

Bu bölümde son olarak değinilmesi gereken husus ise dizilerde yer alan ailelerin çocuk sayısıdır. “Kurtlar Vadisi Pusu”, “Arka Sokaklar” ve “Pis Yedili”de ana karakterlerin yalnızca bir çocuğu bulunmaktadır. Dizinin başrol oyuncusu olan çocuklar tek kardeşlerdir. “Muhteşem Yüzyıl” ve “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizilerinde ise ailenin birden çok çocuğu bulunmaktadır. “Arka Sokaklar” dizisinde suçluların genellikle iki çocuğu bulunmaktadır. Dizide çok çocuklu aile, genellikle yer almamaktadır. “Arka Sokaklar” dizisinde çok çocuklu olan kişi Hüsni Başkan’dır. Özge Zeybekoğlu Dündar’ın aktardığı ve 2010 yılında TÜİK tarafından yapılan araştırmaya göre, kentsel alanlarda yaşayan ailelerin %32’si iki çocuklu, %22’si üç çocuklu, %16’sı tek çocukludur (Zeybekoğlu-Dündar, 2012: 61). Türkiye’de aile planlaması çerçevesinde iki çocuklu aileyi teşvik eden kampanyaların etkisiyle, Türkiye’deki aile yapısının dizilere genel olarak yansımadağı, onun yerine tek çocuklu ve ebeveynli ailenin yaygın şekilde temsil edildiğı görülmektedir. Bununla birlikte, çok çocuklu ailelere dönem dizilerinde yer verilerek, çok çocukluluğun geçmişe dair olduğu, bu nedenle dizinin gerçekliğı temsil ettiğinin bir yansıması olarak gösterdikleri söylenebilir. Bununla birlikte, suçlu ebeveynlerin iki çocuklu aile sahibi olması, aynı zamanda yıllarca Türkiye’de sürdürülen kampanyaların bir yansımasını ve dizilerin üreticilerinin bu kampanyalar ve Türkiye gerçekliğine bakışını ortaya koymaktadır.

Mustafa Tekin'in ifadesiyle "Dinler aileyi, ütopyalar ise komün hayatını öngörürler" anonim sözü (Tekin, 2011: 236), incelenen dizileri anlamakta yol göstericidir. Dizilerde, ailenin dini ve yasal sınırlarını zorlamaya dönük temsillere yer verilirken, ailenin dayanışmacı fonksiyonunun diri tutulmaya çalışılması, aslında dizilerin aileyi bir komün olarak tasavvur etmeye teşebbüsü olarak da anlaşılabilir. "Kurtlar Vadisi Pusu" dışarıda tutulduğunda, aileyi parçalamaya götüren sadakatsizlik sürekli ailenin çevresinde bir hayalet olarak dolaşmaktadır. Buna karşın, diziler bir yandan da ailenin parçalanmasının yasını tutmaktadır. Geçmişte gecekondulu merkezli filmlerin göçün yarattığı travmayı azaltıcı rolünü, bugün diziler ailenin yasını tutarak ifa etmektedir.

#### 4. 2. Sosyal Sınıflar ve Çocuk

"Aile ve Çocuk" başlığı altında yaptığımız tartışmadan sonra, dizilerde en çok dikkat çeken bir diğer konu sosyal sınıfların konumlanmasıdır. Yerli filmlerde (Öztürk, 2004) ve romanlarda (Van Het Hof, 2010) zenginler ve yoksullar çeşitli şekillerde yan yana veya karşı karşıya gösterilmiştir. Bu tipler roman veya filmlerin ana konusu olduğu gibi, yan konular olarak da işlenmiştir. Çalışmanın konusu olan beş dizide "Pis Yedili" dışındaki dizilerde zenginlik ve yoksulluk dizilerin ana konusu değildir. Yan bir konu olarak işlenmiştir. Dolayısıyla bu başlık altında özellikle "Pis Yedili" dizisi tartışılacaktır. Ancak, ana tartışmaya geçmeden önce sosyal sınıflar kavramına ilişkin bir iki hususa değinmekte ve sosyoloji biliminin ana figürlerinin yürüttüğü tartışmalara bakmakta yarar bulunmaktadır. Bu sayede kullandığımız kavramların yerli yerine oturması mümkün hale gelecektir.

Sosyoloji biliminin kurucu figürlerinden olan Karl Marx'ın sınıf tanımı temelde üretim ilişkileri ekseninde şekillenmektedir. Üretim ilişkileri ekseninde sınıflandırma yapıldığında üretim araçlarına sahip olanlar ve olmayanlar ekseninde bir yarıma ve ayrıma gidilmektedir. Bu yaklaşımın sosyal sınıfları açıklamakta yetersiz olduğunu düşünen ve alternatif bir sınıf tanımı yapan kurucu sosyoloji figürlerden Max Weber'e göre;

“Sınıf, “verili bir ekonomik düzende gelir uğruna malları ve bilgileri-becerileri satma sonucu oluşan gücün türü ve miktarı ya da gereği ile belirlenen fırsat kadar malları, dışsal yaşam koşullarını (external living conditions) ve kişisel yaşam deneyimlerini (personal life experience) sağlayan tipik şansları ortak olan insan grubudur.” (Weber’den aktaran: Şengönül, 2008).

Bu iki kurucu sosyoloji figüründen Max Weber’in sınıf tanımını çalışmada esas almaktayız. Bu bağlamda, dizilerde iki ana sosyal tipten bahsedebiliriz, birincisi zenginler ikincisi ise yoksullardır. Ancak buradaki yoksulluk mutlak yoksulluk olarak değil görelî yoksulluktur.

“Pis Yedili” dizisinde Güney (Bayrampaşalı) ve Gülçiçek (Cimbom) yeni okullarına gelmeden önce birbirlerini seven iki gençtir. Geldikleri yeni okul, özel bir okuldur ve her ikisi de yoksuldur. Her ikisi de okulda burslu olarak okuyan ve aynı mahalleden arkadaş olan gençlerdir. Birbirlerinden ayrıldıktan sonra Güney, Elçin isimli; Gülçiçek ise Ferit isimli, ikisi de zengin ailelerin çocukları olan kişilerle flört etmeye başlamışlardır. Ancak daha sonra tekrar yakınlaşmaya başlamışlardır. Bu yakınlaşmayı öğrenen zengin çocuklarından Furkan, Can, Zeki; bunu Elçin ve Ferit’in görmesini sağlamaktadır. Bu şekilde, “Pis Yedili” olarak anılan ve yedi kişiden oluşan özel okulda burslu olarak okuyan ve kentin yoksul kesimlerinde yaşayan öğrenciler ile zengin ailelerin çocukları olan ve bütün dizi boyunca kötülük yapan öğrenciler arasında mücadele başlamaktadır. Gülçiçek ve Güney’i bir arada gören Ferit, Gülçiçek’e ‘sana kötü bir haberim var babam iflas etti’; Güney’e de ‘sen de bir şey bekleme Elçin’in babası benim kadar aptal değil, sana zırnık koklatmaz’ şeklinde tartışarak kendileri ile diğerleri arasındaki sınıfsal farklılığa vurgu yapmaktadır. İkisinin kendisi ve Elçin ile birlikte olmalarının doğrudan kendi maddî imkânlarıyla ilişkili olduğunu ifade ederek onları aşağılamaktadır. Bayrampaşalı üç kötü zengin çocuğuna saldırarak karşılık vermektedir.

Filiz Çelik’in Yeşilçam üzerine yaptığı çalışma neticesinde vardığı sonuçlardan biri Yeşilçam filmlerinde genellikle “yalınlık, dürüstlük ve sadakat gibi erdemleriyle zıtlık ilişkisi içinde” karşıtlarının verildiğidir. Yeşilçam sinemasının bir devamı olarak ele alınan dizilerde özellikle “Pis Yedili” dizisinde bu karşıtlığın belirgin özelliklerini görmek mümkündür. Diziler Yeşilçam geleneğinden beslenerek, günün sosyal yapısından da esinlenerek yeni bir söylem geliştirmektedir. Bu söylemde iyilik

içeren değerlerin taşıyıcıları yoksullar olarak, “üst sınıfın imkânları şık arabalar, çılgın partiler, açık saçık giysiler, sarışın kadınlar” ise arzulanın şeyler olarak gösterilmektedir (Çelik, 2010: 33). Foucault’un kavramıyla söylersek iktidar arzulanmanın kendisidir, bu bağlamda iktidar zenginliktir. İyilik içeren değerler temelde kişilerin iktidardan pay almasına olanak sağlamakla birlikte, iktidarsızlık hali karşısında sınımlanacak bir yuva görevi ifa etmektedir.

Yeşilçam sinemasında izleyiciye aktarılan birkaç ders sonucunda kolaylıkla üst sınıfa çıkma ve o sınıfın değerleriyle kolaylıkla uyum sağlama (Çelik, 2010: 33) imkânı, bu dizilerde görülmemektedir. Daha uzun ve gelecek perspektifi için özel okulda burs kazanma olanağı ile en az iki dil öğrenme olanağına ulaşarak gelecekte üst sınıfın mensubu olma imkânı sunmaktadır. Artık, hızlı bir sınıf atlama iddiası ve umudu yoktur. Daha uzun süreli ve kurumsallaşmış bir üst sınıf bulunmaktadır. Bu bağlamda Türkiye’nin son 60 yıllık, hızlı toplumsal ve ekonomik dönüşüm sürecinde kişilerin kentsel rantlardan pay alarak zenginleşmesi (örneğin gecekondu bölgesinin imara açılması ve apartmanlaşma vb.) “köşeyi dönme” umudu olarak yerli yapımlarda yer almıştır. Artık “köşeyi dönme” umudu izleyiciye aşılammamaktadır. Bunun yerine yoksulların kendilerine sunulan imkânları kullanarak beyaz yakalı işlere erişmesi bir seçenek olarak sunulmaktadır. Yeşilçam filmleri ile dizi filmler arasındaki bir diğer ayrım da Doğu ve Batı arasındaki değer farklılıklarının ortadan kalkmasıdır. Doğulu veya Batılı olma ayrımı ve bu ikisi arasındaki değer farklılıkları ortadan kalkmışsa da –“Pis Yedili”de olduğu gibi- popüler Batılı müzik gruplarını bilmek veya onları dinlemek gibi örneklerle, zenginle yoksul arasında ince bir çizgi oluşturulmaktadır. Bu bağlamda, alt sınıf mensubu çocuklar ile üst sınıf ailelerin mensubu çocukların değerleri arasında kısmi farklılıklar bulunmakla birlikte, bu farklılık değerlerin korunması tartışmasını taşımamaktadır. Çocuklar aynı şekilde giyinmekte, aynı şekilde eğlenmeye çalışmaktadır. Zengin çocukları bazı durumları yoksulları varoş değerleri üzerinden aşağılarken, aslında milli unsurları da eleştirmektedir. Burada halk oyunları gibi öğeleri varoş kültürün unsuru olarak kabul etmektedir.

Zengin ve yoksul çocuklar arasındaki farklılık temelde, bir değer farklılığından ziyade maddi olanaklardan yararlanma imkânına sahip olup olmama üzerinden derinleşmektedir. Zengin ile yoksul arasındaki ayırım aynı zamanda zenginlerin kendi arasında da bulunmaktadır. Zenginler arasında katmanlar bulunmaktadır. Örneğin Furkan'ın babası çok zengin olduğundan Furkan ve onun arkadaşları kendilerini tanıtırken Furkan'ın babasının ismini söyleyerek onun oğlunun arkadaşımı veya onun oğluyum şeklinde tanıtmaktadır.

Yoksul çocuklar genellikle kendi hallerinden memnundur. Yaşamlarına ilişkin, Karabiber'in annesinin işini gizlemesi dışında, memnuniyetsizlik ifadesi işlenmemektedir. Ancak, Cimbom'un annesi kendi durumundan ve çocuğunun yine mahalleden biriyle evlenerek aynı koşullarda yaşayacak olmasından memnun değildir. Yukarıda Ferit'in işaret ettiği zengin biri ile evlenerek üst sınıfa geçme düşüncesine Cimbom değil, annesi sahiptir. Bu nedenle kızının zengin bir çocukla evlenmesini arzulamaktadır. Ancak, Cimbom Bayrampaşalı'ya âşıktır. Fakat bu durum annesi için kızının yoksul ve mahrumiyet içerisinde kalacağına bir ifadesidir. Bayrampaşalının yerine kızının zengin bir çocukla evlenmesini arzulamaktadır. Annesi bu uğurda kızıyla sürekli mücadele etmektedir. Cimbom ise yalnızca aşkı düşünmektedir. Bu durum kuşak çatışması ve akıl ile duygular arasındaki çatışmanın bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Anne kızını ikna edemediğinde gidip Bayrampaşalıyı ikna etmeye çalışmaktadır. Elçin Cimbom'u Bayrampaşalı'dan ayırmak için onun annesiyle görüşmektedir. Onu başka bir okulda paralı olarak kendisinin okutacağını ifade etmektedir. Annesi buna razıdır, ancak *Pis Yedili* buna karşı çıkmaktadır. Daha sonra Elçin'in babası, Cimbom'un okul parasını Elçin'in ödemesine izin vermediğinde, Cimbom aynı okulda kalmaktadır. Paşalı'yla evlenmemesi için annesi, Cimbom'u zorla biriyle evlendirmeye çalışmaktadır.

*Pis Yedili* içinde kendi ekonomik ve sosyal konumundan memnun olmayan kişi ise Karabiber'dir. Karabiber'in annesi okulda hademedir. Sevil (Karabiber) bunu gizlemektedir. Zengin öğrenciler hademenin müdür yardımcısı Hasan Bey ile evleneceğini öğrendiklerinde hademeye dalga geçmektedir. Sevil bu duruma şahit olduğunda hademeyi savunmaktadır. Bu esnada, farkına varmadan hademe olan

annesine anne diye hitap etmektedir. Zengin çocukları hademenin Sevil'in annesi olduğunu öğrendiğinde Sevil ile dalga geçmeye devam etmektedir. Sevil annesine sarılırken, bu durumu müdüre hanım görmektedir. 'Sen bu varoşa anne mi dedin' diye çıkışmaktadır. Sevil 'ben onunla gurur duyuyorum, peki seninle gurur duyan var mı' diye karşılık vermektedir. Müdüre Hanım, 'okulu Türk filmine çevirdiniz' diye ona karşılık vermektedir. Bu şekilde dizide Türk filmlerinin klasik repliklerine yer verildiğini veya buna benzer sahnelere doğrudan veya dolaylı olarak atıf yapıldığı görülmektedir. Dizide Yeşilçam filmlerindeki yoksulun halinden utanması durumunun izleri halen devam etmektedir. Ancak, bu utanma duygusu gerçek ortaya çıktığında aşılmaktadır. Utanma geride bırakılarak, kendi konumuna rıza gösterilmektedir.

"Pis Yedili" dizisinde zenginliğin göstergesi, okul içindeki söylem üzerinden ortaya konulmaktadır. "Pis Yedili"de, yoksul öğrenciler burslu olarak okulun imkânlarından faydalandığından farklılık görünmez olmaktadır. Okulun müdiresi ve öğrencilerin gruplaşması bunu ortaya çıkaran en önemli unsurdur. Furkan'ın üstü açık spor bir araba ile okula gelmesi; Elçin'in geniş, bahçeli ve havuzu olan bir evde oturması, evde hizmetçilerinin bulunması, boğazda yemek yemesi zenginliğin simgesi olarak gösterilmektedir. Zengin ile fakir arasındaki farkı, temelde oturdukları veya yemek yedikleri yer, okula gitmek için kullandıkları vasıtalar belirlemektedir. Zengin çocukları araba ile okula gelirken, *Pis Yedili* okula otobüsle gelmektedir. Zeki, *Pis Yedili* üyesi olan Salça ile rahat buluşmak istediğinde onunla birlikte golf oynamaya gitmektedir. Fakat burada arkadaşı Furkan ve Can'ı görmektedirler. Burada aslında zenginlik fragmanları yansıtılmaktadır.

Elçin, Cimbom'la kavga ettiğinde "siyah beyaz dönem bitti artık renkli dönemdir, herkes kendi rengine uygun olarak yerini bilecek" şeklinde ifadelerle sınıfsal farklılığa dikkat çekmektedir. Renkli dönem televizyon üzerinden toplumsal süreçlere atıf yapılmaktadır. Toplumun, yekparelikten çıkarak ekonomik ve kültürel olarak farklılaşmasına dikkat çekilmektedir. Sözlü konumlanmanın mekânsal ayrışması da eğlenen ve oturlan mekânların farklılığı da görsel olarak ortaya konmaktadır. Bu farklılık yerli sinemanın uzun süre ana konularından biri olmuştur.

Yerli filmlerde, “İstanbul’un burjuva mekânları ve gece hayatının geçtiği Beyoğlu modern; gecekondular ise geleneksel yaşam biçiminin mekânı olarak yansıtılmıştır.” (Öztürk, 2004) Bu yaklaşımın farklı bir yansıması “Pis Yedili”de de görülmektedir. *Pis Yedili* varoş mahallesi olarak tanımlanan Bayrampaşa’da yaşamaktadır. *Pis Yedili*’nin yaşadığı yer kriminalize edilmemektedir. Ancak varoş kavramı üzerinden bir ötekileştirme olduğu görülmektedir. Dizinin yaklaşımı Bayrampaşa’yı olumlu gösterirken, varoş kavramı onu ötelemektedir

“Pis Yedili”nin mekânı Yeşilçam’ın gecekondusu, “İkoncanların” varoşudur. Gecekondu’nun Yeşilçam sinemasındaki olumlu imgesi “Pis Yedili”de görülmektedir. Yeşilçam’da gecekondu “yoksulluğa rağmen, yaşanılabilir bir alan” şeklinde gösterilmiştir. Öyle ki, soğuk, kibirli ve zengin şehirli adamlar bile, böylesine neşeli bir ortama sahip olan gecekondu halkına imrenir.” Bu imrenme hali “Pis Yedili”de çok fazla görülmemektedir. Ancak, Yeşilçam ve Hollywood filmlerindeki tiplerde olduğu gibi bu dizilerde de “iyi” ve “kötü” tipler şeklinde bir ayrıma gidilmiştir. *Pis Yedili*’nin bütün fertleri iyidir. Küçük kötülükler yapsalar bile iyilik hallerine geri dönmektedirler. Kötülük hallerinde Yeşilçam filmlerinde, gecekondu dışında yaşayan ve gecekondu alanından, rant sağlamak amacıyla faydalanmaya çalışan kişilerle işbirliği yapan gecekondulu tiplerin “fırsatçı gecekondulu tipler” (Öztürk, 2004) şeklinde kötü olarak temsil edilmesi durumu “Pis Yedili”de grubun dışında olan ancak gruba kötülük yapmaya çalışanlarla aşk ilişkisine giriştiği için onları iyi olarak tanımlayanlar ile aynı şekilde gösterilmiştir. Burada komedi unsurunun ön planda olması nedeniyle kötülük dramatize edilmemektedir. *Pis Yedili* iyiliği temsil ederken, pis yedili dışındakiler ise iyi veya kötü olabilmektedir.

“Pis Yedili” dizisinde zenginlik ve yoksulluk farklı şekillerde öğrenciler dolayımı ile konu edilmektedir ve iki grup arasındaki farklar tartışmaya açılmaktadır. Zengin ve yoksul çocuklarının gözüyle öteki tanımlanmaktadır. Örneğin, ‘Damla arkadaşlarına ben size fakir muhabbeti anlatayım mı? Kanka bir beşlik atsana sonra veririm, asgari maaş (ücret anlamında), görücü usulü ve akbil. Bir de bunlar doğal gazı bilmiyorlar’ demektedir. Burada Damla’nın asgari maaş gibi ifadeler kullanması

zenginlerin yoksulların yaşamına dair hiçbir bilgiye sahip olmadığını, onların Türkiye'nin gerçeklerinden haberdar olmadığını belirtmektedir. Bunun yanı sıra kendisinin haftalık beş bin dolar harçlık aldığını ifade etmesi de ekonomik statüsünü göstermektedir. 'Karbursa (karaborsa) diye bir yer var oradan alırsınız' diyor. Bu durumu destekler mahiyetteki bir ifadeyi ise Karabiber, Bayrampaşalı'nın babası Elçin'in babası tarafından işten atıldığında "bunlar işsiz adamın halinden anlar mı?" diyerek dile getirmektedir. Kendi gerçekliklerinin ikoncanlar tarafından bilinmediğini ifade etmektedir.

Ötekinin gerçekliğinden haberdar olmamak zenginliğin bir temsili olduğu kadar, zengin çocuklarının yabancılığını da ortaya koymaktadır. Örneğin, *Pis Yedili* adlı dizide, zengin çocukları halk dansları yarışmasına katılmaları söylendiğinde yabancı halk danslarını bilmelerine karşı, yerli halk danslarını bilmedikleri izleyiciye aktarılmaktadır. Bu şekilde zenginlerin yerel kültüre yabancı olduğu aktarılmaktadır. Bu yaklaşım eski Türk filmlerinin yaklaşımının bir devamı şeklindedir. Çayda çıra için giyinmeleri gereken kostümleri gördüklerinde 'bunun Avrupalısı yok mu' demektedirler.

Buna karşın düz lise ile özel lisenin bir olmadığı özel okulda iki dilin birden öğrenildiği ifade edilerek, zenginlerin araçları övülmektedir. Buna karşın, Bayrampaşalı okuldan Furkan yüzünden ayrılmak zorunda kaldığında, Müdür Yardımcısı Hasan Bey; "kalp boşalınca, kese dolarmış" şeklindeki ifadeyle zenginliği yermektedir. Zengin fakir karşılaştırması yaptığında Bayrampaşalı;

"siz sizi endişelendiren bir şey olduğunda hemen paraya başvuruyorsunuz, biz ise belki böyle bir imkânımız olmadığından arkadaşlarımıza sığınıyoruz. Demek istediğim şu; öğrenci dediğin dersleriyle hormonları arasında sıkışmış bir organizmadır"

demektedir. Bayrampaşalı devlet okuluna gittiğinde, burada kalabalık sınıflar bulunmaktadır. Öğrenciler bir birleriyle kavga etmektedir. Bayrampaşalı'nın başka okula bir bölümlüğüne gitmesi aracılığı ile özel okul ile devlet okulları karşılaştırılmaktadır. Tereddütsüz bir şekilde özel okulun övgüsü yapılmaktadır.

Yukarıda değinildiğimiz zenginliğin övgüsüne yerli sinemada örneklerinde rastlamak mümkündür. Örneğin Ayşeçik filmlerinde başrol oyuncusu olarak karşımıza çıkan Zeynep Değirmencioğlu yoksul olduğu dönemlerde kendisiyle dalga geçen zengin gençlerin hepsini kendisine bir vesileyle zengin olduktan sonra hayran bırakır; ancak bunun bir şartla yapmaktadır, onların statüsüne erişip onların kılık kıyafetleriyle onlara ders verebilmektedir. Yani o iktidar alanını kabul ettikten sonra ancak o iktidarla savaşılabilmekte ve hıncını alabilmektedir. Adalet ancak o zaman tecelli edebilmektedir. Bu da ancak iktidarın arzusunun nesnesi olmayı kabul ettiğinde ortaya çıkan bir şeydir. *Pis Yedili* adlı dizi filmde de buna benzer bir durum söz konusudur. *Pis Yedili* grubuna mensup gençler, zengin çocuklarından hınçlarını ücreti karşılığında onların ödevlerini yaparak kazandıkları parayla onların gittikleri konserin biletlerini satın alarak almaktadırlar. *Pis Yedili* adlı dizideki yoksul çocuklar, zengin çocuklarının eğlenme mekânlarına bilet bularak, onlarla eşit bir konuma gelmektedirler.

“*Pis Yedili*” dizisinde zengin ve yoksul çocuklar âşık oldukları kişiler üzerinden kısa süreliğine karşı grubun yaşamını deneyimlemektedir. *Pis Yedili* grubu Can sayesinde zenginler gibi yatta parti yapmaktadır. Buna öncelikle kızlar heveslidir. Bayrampaşalı buna karşıdır. Sonra Can’ın mağazasından kızlar bedava elbise almaktadır. Bayrampaşalı buna da karşı çıkmaktadır. Geleneksel değerleri erkek temsil etmektedir. Kızlar zenginlikten ve zenginlik kaynaklı imkânlardan hemen faydalanmaya çalışmaktadır. Salça, Can’la zenginlerin grubuna takıldığında grup onu aşağılamaktadır.

Zengin gözüyle varoş tanımına Zeki karakteri üzerinden bakılabilir. Zeki, *Pis Yedili*’nin kötü karakteri, Orçun’udur. Bağlamından kopuk konuşmakta ve doğrudan mesaj vermektedir. Elçin’i teselli ederken, “aldatıldım diye üzülme. Sana varoş mu yok? Bir inşaata gitsen yok mu, benle çay, çorba içen desen biri çıkar hemen. Bu varoşların arkadaşları inşaatlarda menemene ekmek bandırıyor” şeklinde konuşmaktadır. Menemene ekmek bandırmak, inşaatta çalışmak, varoşlar ile Bayrampaşalı arasında bağ kurmaktadır. Bu şekilde, yoksulluğun resmini çizmektedir. Onun emarelerinden bahsetmektedir. Damla ise konser için para

toplanırken kredi kartını uzatmaktadır arkadaşına. Arkadaşı ‘bu ne’ diye sorduğunda, ‘ben fakir miyim para taşıyayım’ demektedir. Zeki, Orçun’a “sizin mahalledeki kızlar zaten arabesk dinliyor”, “ne anlarlar Justin Bieber’dan” diyerek yoksulların müzik kültürlerine ilişkin ipuçları vermektedir.

“Pis Yedili”de yoksul çocuklar, zengin çocukların sevgililerini kendilerine âşık edebilmeleri, onlardan daha çalışkan olmaları ve fiziksel olarak onlardan daha güçlü olmalarını gibi birçok bireysel üstünlüklerine rağmen, zengin çocukları sürekli yoksulları ezmektedirler. Zengin çocukları eksikliklerini sınıfsal konumlarıyla aşmaktadırlar. Bireysel yetersizliklerine rağmen toplumsal konumları zengin çocuklarını yoksul çocuklarına karşı avantajlı kılmaktadır.

Zengin çocukların *Pis Yedili*’ye bakışı ile *Pis Yedili*’nin kendini konumlandırması aynı değildir. *Pis Yedili* bazı durumlarda ayrılıp parçalansa da temelde her zaman bir arada olmayı başaran bir gruptur. Onları birbirinden ayıran en temel unsur, aynı zamanda onları zengin çocuklarına yaklaştıran şeyin kendisidir, yani aşktır. Karabiber dışındaki bütün *Pis Yedili* grubunun üyeleri ya bir zengine âşıktır veya zengin öğrencilerden en az biri onlara âşıktır. İki grup arasındaki bağı aşk kurmaktadır. İki gruptan birbiriyle sevgili olanlar buluşmalarının ilk zamanlarında kendi durumlarını grubun üyelerinden saklamakta, onlardan gizli olarak bir araya gelmektedir. Grubun üyelerinden birinin başına bir şey geldiğinde de grup hemen birleşmektedir. O kişiye destek vermektedir. *Pis Yedili* zengin çocuklarını ikoncanlar olarak tanımlamaktadır. Annesi Cim bom’u okuldan almaya karar verdiğinde evin önünde ve Cim bom’un annesinin çalıştığı kuaförün önünde eylem yapmaktadırlar. Buna benzer bir durum, “Neşeli Günler” filminde yer almaktadır. Neşeli Günler’de Adile Naşit’le Münir Özkul’un bir türlü barışmamaları üzerine çocukları Taksim anıtında ölüm orucuna başlamak suretiyle eylem yapmaktadır.

Paşalının ailesi de eyleme destek verip, onlara yemek getirmektedir. Polis olaya müdahale etmeye geldiğinde kaçarak olay yerinden gitmektedirler. Burada toplumsal olaylardaki eylemci-polis ilişkisinin medyada haberleştirilme biçimine uygun bir klişe kullanılmaktadır. Aile içi bir mesele için genellikle toplumsal ve

siyasal talepler için başvuru sokak gösterisi yapılmaktadır. Bir bakıma siyasal yöntemler kullanmakla birlikte siyasetten uzak durulmaya devam edildiği görülmektedir.

*Pis Yedili*'nin en büyük korkusu okuldan atılmaktır. Zengin çocukları için ise okul eğlence ve bir formalitenin yerine getirilmesidir. Paşalı, aralarındaki kavganın nedeninin zenginlik olmadığını, bunların sahip oldukları veya sahip olmadıklarından kaynaklanan hazımsızlık olduğu söylemektedir. *Pis Yedili* sürekli dayanışma içindedir. Trafo nişan yüzüğü alamadığında kendi aralarında para toplayıp almaktadırlar. *Pis Yedili* grubu, yalnızca kendi arasında dayanışma içinde değildir. Aynı zamanda mahalleliyle de dayanışma içindedir. *Pis Yedili*, dizinin bir bölümünde mahalledeki dilek ağacındaki dilekleri yerine getirmeye çalışmaktadır. Bu çerçevede, ormana gidip odun kesip getirmektedir. Bir kişinin eşiyle yemeğe çıkmasını sağlamaktadır. Bir başka kişiye ise ilaç almaktadırlar. Bir çocuğu da Kolpa konserine götürmektedirler. *Pis Yedili* mahalleli ile girdiği dayanışmanın bir benzerini Ferit için de göstermektedir. Ferit karşı grupta olmasına rağmen okul taksitlerini ödeyemediğinde *Pis Yedili* grubunun öncülüğünde kendisi için para toplanmaktadır. *Pis Yedili*, biri zor durumda kaldığında ona yardım etmektedir. Furkan ise Ferit için toplanan yardıma katkı yapmamaktadır. "Sınıfsal olarak size yaklaşıyor." diye Ferit'in durumuyla dalga geçmektedir. Furkan, kendi sınıf bilincine sahip olduğunu ortaya koymaktadır. *Pis Yedili* grubu iyiliğin timsali ve dayanışmanın bir göstergesidir. Ferit babası iflas ettiğinde, ortada kalmıştır. Akrabaları bile ona sahip çıkmamaktadır. Buna karşın, varoşlar ona kucak açmaktadır. Bu hal, gecekondular filmlerindeki gecekondular halkının merhametli ve temiz kalpli şeklinde tasvir edilmesiyle uyumludur. Bununla birlikte, Türk sinemasının kenar mahalle halkını; onların dostluk, yardımlaşma ilişkilerini, dürüstlük ve insancıl değerlerini sempatiyle yansıtmalarıyla da paralellik arz etmektedir (Öztürk, 2004).

Zengin ve varoşların birleşmesi mümkün olabilmektedir. Ancak bu birliktelik uzun süreli olmamaktadır. Grubun kendi içinde yaşadığı parçalanmalar, belli bir zaman sonra yeniden birleşmeyi kaçınılmaz kılmaktadır. Bu parçalanmada, iki grup üyelerinin birbirine âşık olması tek sebeptir. Aşk ilişkisi sınıftaki oturma

pozisyonunu da etkilemektedir. Zengin çocukları ile *Pis Yedili*'nin sınıftaki oturma yerleri Bayrampaşalı-Elçin, Gülçiçek-Ferit ilişkisi bozulduğunda yeniden değişmektedir. Herkes yeniden konumlanmaktadır. *Pis Yedili* ile zengin öğrenciler arasında yeniden bir duvar ortaya çıkmaktadır. İki grup yeniden karşı karşıya gelmektedir. Can zengin bir ailenin çocuğu olarak *Pis Yedili*'den bir kıza âşık olduğunda, arkadaşları tarafından gruptan dışlanmaktadır. Bunun üzerine, Can *Pis Yedili* grubuna katılmaktadır. Can varoşa katıldığında 'sizden önce her şeyim sahteydi, sizin hayatınız gerçek' diyerek varoş hayatını yüceltmektedir. Ancak belli bir zaman sonra *Pis Yedili* ile menemen yemekten, aynı kahvehanede sürekli oturmaktan, onları minibüsü ile okula getirip götürmekten sıkılmaya başlamaktadır. Salça'yı sevmesine rağmen, *Pis Yedili*'ye dayanamaz ve bu gruptan ayrılır. Bu şekilde yoksulluğun ve varoş yaşamının çekilmez olduğu, yaşanıldığında sıkıcı olduğu gözler önüne serilir. Dizi, zenginlik ile yoksulluk; ikoncanlar ile varoşlar arasında *Pis Yedili*'yi yüceltmesine rağmen; zenginlik ile ikoncanların yaşamını tercih etmektedir. Arzulanan yaşam budur. Diğeri ise bir nostaji olarak vardır, yaşamak zorunda olanların iyi yanları ortaya konularak bu yaşamın katlanılabilirliği sergilenmektedir. Karşıtlık ilişkisine rağmen, yoksulluk ve varoş hali bir geçicilik halidir. Arzulanan değil, katlanılandır. Ancak, bu halde mutsuzluk aranmamaktadır. Mutsuzluk aynı zamanda ortadan kaldırılması gereken bir soruna tekabül etmektedir. Bu nedenle olanın eleştirisi yapılmaktadır. Olan üzerinden izleyici farklı yaşamlara götürülmektedir. Ancak iki yaşam arasındaki uçurum ve iki dünya okul üzerinden bir araya getirilmekle birlikte varoş ve yoksulluğun okul üzerinden yok edilme umudu verilmektedir. Burada kültürel boyuttan ziyade maddi gerçeklik üzerinde okulun etkisinin olduğu anlatılmaktadır. Varoş, kahvehane üzerinden yekpareliği ve durağanlığı simgelediği gibi; yerli sinemanın gecekondunun sosyal mekân organizasyonu olarak kahvehanelere sıkça yer vermesi (Hürtaş, 2012: 147) bakımından da bir sürekliliği ifade etmektedir. Dizide, varoş ile gecekondular ilişkisi kahvehane üzerinden bir birine bağlanmaktadır.

“*Pis Yedili*” dizisinde değerler bakımından varoş övülürken, imkânlar konusunda zenginlerin imkânlarına öykünme bulunmaktadır. Bu şekilde bir sentez bulunmaktadır. Mehmet Öztürk gecekondular üzerine yaptığı çalışmada “İstanbul

burjuvazisi ve ‘iktidar seçkinleri’ arabesk ve/veya gecekondu halkından nasıl nefret ediyorsa, onlar da bu kesimlerden nefret ediyor.” (Öztürk, 2004) şeklinde bir tespit bulunmaktadır. “Pis Yedili”de iki kesimin bir birlerine ilişkin ön yargıları, güldürü unsuruyla yumuşatılarak izleyiciye aktarılmaktadır. Örneğin, dizide zengin ve *Pis Yedili*’ye düşman olan Furkan, daha önce kendilerini bırakıp *Pis Yedili* ile belli bir zaman takılan Can kendileriyle partiye gitmek istediğinde “sen git *Pis Yedili* ile demleme çay iç” diyerek onu gruba tekrar kabul etmemektedir. Can gruba katılmak isteme sebebini “...bıktım şu fakirlerle yaşamaktan. Sürekli aynı yere oturuyorlar. Akşama kadar menemen yiyorlar. Her tarafım yumurta oldu. Menemenin içinde sucuk bile yok.” şeklinde ifade etmektedir. Zenginlik sürekli değişik mekânların tüketilmesi iken, yoksulluk ise daima aynı mekânların kullanılması şeklinde yansıtılmaktadır. Yoksulluk varoş olarak tanımlanmaktadır. Varoş olmak tek başına yoksulluğu ifade etmemektedir. Bu konuda Orçun’un tanıklığı değerlidir. *Pis Yedili*’nin üyesi olan Orçun, kendi gruplarına katılmaya başlayan Can’a varoşun ne olduğunu anlatmaktadır. Orçun “ben sana varoşa dair her şeyi anlatacağım; akbil nedir, boş arsa nerede bulunur, ucuza ev nasıl alınır, beş koyup on nasıl alınır, öğreteceğim” diyerek, ona yeni grubun kültürel kodlarını öğreteceğini ifade etmektedir. Zengin çocukları sorunlarını para vererek çözmeye alıştırdır. Can, *Pis Yedili* grubuyla zaman geçirdiği dönemde kendi alışkanlıklarından vazgeçmemektedir. Zabıtayla problem yaşadığında onlara rüşvet vererek kurtulmaya çalışmaktadır.

Zenginlik bir hedef olarak ortaya konulmaktadır. Ancak, değerlerden yoksun merhametsiz zenginlik eleştirisi de yer almaktadır. Bu yaklaşım Ferit’in babasının iflas etmesi üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır. Elçin, arkadaşı Ferit taksitleri ödeyemediği için okuldan atılacağını öğrendiğinde buna üzülmemektedir. Alice onun üzülmesine şaşmaktadır. “O varoşa hala üzülüyor musun?” diye söylenmektedir. Burada varoş yoksulluğu temsil etmektedir. Elçin Bayrampaşalı’dan ayrıldıktan sonra onlara kızarak o iki varoş artık benden korksun diye diğer grup üyeleri gibi aynı ifadeleri kullanmaktadır. Zenginlik ile merhametsizlik arasındaki ilişki Furkan üzerinden de kurulmaktadır. Furkan, arkadaşlarının kendisine yumruk atmasını istemektedir, sonra bunu Trafo’nun yaptığını söyleyerek onun okuldan atılmasını

sağlamaya çalışmaktadır. Okul'un Müdiresi *Pis Yedili*'nin okulda kalmasını istemediğinden Trafo'yu okuldan atmaya çalışmaktadır. Müdire, Furkan'ın babasının yüklü bağışlarından dolayı, onu desteklemektedir. Trafo'yu okuldan attıktan sonra zengin kötü üçlü ile kahve içmektedir, o varoştan kurtulduğu için sevinçlidir. Ayrımcı dil kullanmaktadır. Furkan, Bayrampaşalının babası Salih Bey'in Elçin'in şoförü olduğunu öğrendiğinde onun işten atılmasını sağlamaktadır. Bunu Salih Bey'in hapisten çıktığını kendisine söyleyerek yapmaktadır. Furkan *Pis Yedilin*in ailesiyle de uğraşmaktadır. Bayrampaşalı'nın evi 2b olması nedeniyle açık artırmayla satıldığında Furkan gidip onu satın almaktadır. Onları evlerinden kovmaya çalışmaktadır. Bu şekilde toplumsal ve siyasal bir mevzuya dikkat çekilip, dizi taraf olmaktadır. Bayrampaşalı yaptığı hatayı Can'a söylediğinde Furkan gidip onları şikâyet etmektedir. *Pis Yedili* grubu karakola düşmektedir. Varoşlar buna rağmen vicdan azabı çekmek yerine karakola düşmeyi tercih etmektedir. Dizinin taraf olduğu önemli alanlardan biri zenginlik üzerinden ortaya konan merhametsiz ve haksız fiillerdir.

*Pis Yedili* grubu yoksul olmasına rağmen zenginlerin sahip olduğu olanaklardan yararlanmaktadır. Özel okulda burs aracılığıyla okurken, okul gezileri paralı olduğunda Dizel'in (Müdirenin sevgilisi) yardımıyla Uludağ'a tatile gidebilmektedirler. Ancak, gittikleri yerlerde zengin çocukları tarafından kolay kabul edilmemektedirler. Çünkü bu mekânlar zenginlere aittir. Yoksullar ancak orada çalışandır. Bu durumu Furkan, *Pis Yedili*'nin de Uludağ tatiline kendileriyle geldiğini gördüğünde, "siz burada ancak çalışabilirsiniz, tatil yapamazsınız" şeklinde ifade etmektedir. Onun bu ifadesinin yanı sıra *Pis Yedili*'nin kendi imkânlarıyla orada olamayacağı, *Pis Yedili* grubunun uygun kar elbiseleri, eldivenleri olmaması üzerinden aktarılmaktadır.

"Pis Yedili" dışındaki dizilerde ise zenginlik ana konu olarak işlenmemektedir. Yoksulluk ise genellikle daha görünür olarak ele alınmaktadır. Zenginlik gösterge olarak değil yaşanan şey olarak "Kurtlar Vadisi", "Muhteşem Yüzyıl"da yer almaktadır. Bu dizilerde yoksulluk ve zenginlik karşılaştırmalı bir şekilde ele alınmamaktadır. Zenginlik yaşanıldır, meşrudur; iyilik veya kötülüğün kaynağı

değildir. Zenginlerin yaşamına odaklanılmaktadır. Burada iyi zenginler ve kötü zenginler yer almaktadır. Burada ekonomik kaynaklı bir farklılıktan ziyade kişisel farklılıklara bağlı bir iyilik ve kötülük vardır. “Öyle Bir Geçer Zaman Ki”de ise yoksul ailelerle birlikte zengin aileler de bulunmaktadır. Zenginlik ve yoksulluk iyilik veya kötülük unsuru değildir. Ancak, zenginlik bir imkân olarak iyilik getiren bir öğedir. Zehra’nın böbrek hastası olduğu ortaya çıktığında, onun iyileşmesi o günün koşullarında Türkiye’de mümkün olmadığından, dedesinin zengin olması sayesinde, İngiltere’ye gidebilmiştir. Zenginliğin sembolü olarak, yurt dışına giderken para bulma derdinin olmaması kullanılmaktadır. Zehra’nın böbrek hastası olduğu ortaya çıktığında dedesi diyaliz makinesi satın alarak Zehra’nın kendi evinde babasıyla birlikte kalmasını sağlamaktadır. Burada mal ve mülk sahibi olmanın olağanüstü durumlardaki işlevi ortaya çıkmaktadır. Sosyal devletin işlevini yerine getirmediği durumlarda, hastalık bir zengin ile yoksul arasındaki uçurumu ortaya çıkarmaktadır. Hastalık, ikili karşıtlığı görünür kılmakta ve aynı zamanda zenginlerin iş yapma biçimini de ortaya çıkarmaktadır. Babası diyaliz makinesini almak suretiyle oğlunu ve torununu evinde bir araya getirmeye ve yeniden bir arada olan bir aile kurmaya çalışmaktadır.

“Pis Yedili” dışında zenginleri ve zenginliği işleyen diğer bir dizi film, “Öyle Bir Geçer Zaman Ki”dir. Dizide zengin çocuğu olmanın iyi olarak yansıtıldığı durumlardan biri, zengin çocuklarının yaramazlık yapma hakkına sahip olmasıdır. Zengin ve yaramaz olan çocuklara hiç kimse dokunmamakta, çocuklar yaptıkları yaramazlık nedeniyle azarlanmamaktadır. Zengin çocuklarının her istedikleri anında yerine getirilmektedir. “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisinde Deniz’in şımarıklığının sürekli tolare edilmesi, ancak Mustafa’nın kaprisleri sebebiyle azarlanması, bu olguyu, örtük karşılaştırmalar üzerinden ortaya koymaktadır. “Kurtlar Vadisi Pusu”da da yaramazlık yapma hakkının zenginlik ile elde edilebileceği görülmektedir. Buna benzer bir zenginlik ile şımarıklık hakkı arasındaki bağa dair diğer bir örnek de Ayşeçik filmlerinde ortaya çıkmaktadır. Bu filmlerde de zenginlikle yaramazlık hakkı elde edilmektedir (Emre, 2007: 91).

Dizilerde sosyal sınıfları ele alma biçimine ilişkin genel bir değerlendirme yapıldığında, dizilerin Yeşilçam ve romanlarda ortaya konan tiplerden yararlandığı görülmektedir. Yeşilçam filmlerinde özellikle gecekonduların konu edildiği filmlerde; “İstanbul burjuvalar küstah, ayrımcı ve acımasızdır.” (Öztürk, 2004). Erken Dönem Cumhuriyet Romanında ise zenginler; “kötü, yoz, hain, milli duygudan yoksun, bencil insanlar” olarak öne çıkarılmaktadır (Van Het Hof, 2010: 82). Bu olumsuz sosyal tip, milli duygulardan yoksun, paradan başka değeri olmayan, dejenere, kozmopolit, bencil, “alafranga” veya Batı taklitçisidir. Romanlardaki bu zengin algısı 1930’lardan sonra kısmen değişmeye başlamaktadır (Van Het Hof, 2010: 83-84). Artık değerlerine sahip çıkan, zengin tipler ortaya çıkmaktadır. Bu vurguncu zengin tiplerinin ortaya çıkmasında savaşlar sırasında karaborsa yoluyla mallarını yüksek fiyatlardan satarak, kısa zamanda çok para kazanan bir topluma dönüşmenin etkisi bulunmaktadır. I. Dünya savaşının sonlarına doğru “harp zenginlerinin özellikle 1917’den sonra neredeyse aniden ortaya çıkmaları ve sefahat düşkünlükleriyle de dikkatleri üzerlerine çekmeleri (Van Het Hof, 2010: 90) edebiyat eserlerinde eleştiri konusu olmalarında etkili olmuştur. Bu eleştiriler yeni devlet kurulumu belirli oranda organize olduktan sonraki dönemlerde savaş zenginleri tiplerinin artık romanların konusu olmaktan çıktığı, onların yerini “milli iktisat politikalarının ortaya çıkardığı görgüsüz zenginler değil, sınıflı toplum ve onun yaratacağı antagonizmalardan nasıl kaçınılacağıdır.” (Van Het Hof, 2010: 96). Bu olgu, romanları meşgul etmeye başlamaktadır. Burada devletin dönüşümünün ve elit değişiminin etkili olduğu da söylenebilir. İttihat Terakki Cemiyeti’nin ileri gelenlerinin tasfiye olmasından sonra onların yerini Cumhuriyet elitlerinin alması sonucunda yeni elitin dünya tasavvuru romanlarda işlenmeye başlanmış ve ona uygun bir toplumun inşası mesele edinilmiştir. Romanlarda da zenginlik yoksulluk mekânsallaştırılmıştır. Ankara’da Tacettin Mahallesi ile Yenişehir arasındaki karşıtlık, İstanbul’da ise Nişantaşı, Şişli, Galata, Harbiye ile Fatih, Aksaray, Üsküdar arasında kurulan karşıtlık (Van Het Hof, 2010: 99) şeklinde yer almıştır. Bu mekânsallaştırma incelenen dizilerde de görülmektedir. Belirli mekânlar zenginliği, belirli mekânlar ise yoksulluğu ifade etmektedir. Aynı zamanda zenginliği temsil eden mekânlar genellikle arzulan ve istenen veya ulaşılabilecek noktalar. Genellikle her ikisinden de memnun olmayan bir söylem

üretilmektedir. Bu ikisi arasında sentez kurmak isteyen ve Ziya Gökalp (1995) tarafından kavramsallaştırılan *medeniyet* ile *hars* kavramları ekseninde ayrıştırılan konular bağlamında, Batı'nın teknolojisini alıp, kültüründen uzak durma şeklinde siyasal alanda kendini dışa vuran yaklaşımın yansımaları olarak ortaya çıkmaktadır. Batıcı elitin zihin dünyasını ortaya koyan muasır medeniyetlerin seviyesine çıkma ideali yalnızca bir siyasal sorun olarak ortaya çıkmamaktadır. Aynı zamanda kültür sanat ürünlerinin de önemli bir konusudur. Kendi zengininin olmamasını bir sorun olarak gören, var olan zenginleri de üretmediklerinden idealden yoksun oldukları için memnun olmayan Osmanlı son dönem yazarlarının Tanzimat dönemi romanları züppe olarak tanımladığı sosyo-psikolojik tip ortaya çıkmıştır. Bu tip tüketicidir, mirasyedir (Van Het Hof, 2010: 96). “Pis Yedili”deki zengin çocuklarının çoğunluğu bu tiplere uygundur. Derslerini çalışmazlar, bir gelecek kaygıları ve idealleri yoktur. Toplumsal meselelere duyarlı değildirler, hatta onlardan haberdar bile değildirler. Yerli olana yabancılardır. Bunun en iyi örneklerden biri Damla'dır. Damla zengin bir ailenin çocuğudur. Atasözlerini yanlış kullanmaktadır. En büyük eğlencesi Facebook ve Twitter üzerinden öğretmenlerine şaka yapmak, alışveriş yapmaktır. Komprador zenginlik çocuklar için uygun bir kavram olmadığından zenginliğin züppelikle eşitlendiği tiplene okul dizisi için daha uygun olmaktadır. Züppelik tiplenemesine verilebilecek bir başka örnek ise Zeki'dir. Zeki ‘eğer derslerim böyle giderse babam beni CEO yapacak’ diyerek geleceği konusundaki rahatlığını ortaya koymaktadır. Komprador zengin tiplene “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisinde sendika başkanıyla mücadele eden ve ona suikast düzenleyen Zehra'nın dedesidir. Onun dışındaki zenginler genellikle değer yargılarından görece bağımsız bir şekilde ekrana getirilmektedir.

Çocukların zenginlik ve yoksulluk halleri içerisinde işleyen dizilerde Cumhuriyet dönemi halkçılığının birleşmiş ve uyumlu toplum mitini (Çelik, 2009: 79) görmek mümkündür. Zenginlik ve fakirlik karşıt ilişki içerisinde çatışmacı bir dille ele alınmamaktadır. Onun yerine, yoksulluk zenginliğe gidilecek yolda geçici bir hal olarak vardır ve yoksulluk toplumun doğal bir farklılığıdır. Yoksullar ve zenginler bir birinden farklı bölgelerde hallerinden memnun olarak yaşamaktadır. “Pis Yedili” dizisindeki karşıtlık aynı okulda okuma ve aynı mekânları farklı

şekillerde de olsa paylaşabilmek üzerinden giderilmektedir. “Pis Yedili”de sosyal hareketlilik, Yeşilçam filmlerinde genç kadının birkaç ders alarak, sahip olduğu orta sınıf değerlerinden herhangi bir ödün vermeksizin üst sınıfın ekonomik avantajlarına erişmesi artık tartışılmamaktadır. Dizilerde, özelde “Pis Yedili”de, sınıf atlama için vaatte bulunulmamaktadır. Onun yerine yoksulun kendi halinden memnun olması sağlanmaya çalışılmaktadır. Yoksulun kendi halinden memnunuğu onu kıskançlıktan ve zengin ile çatışmaktan alıkoymaktadır. Farklılık doğal bir ayrım olarak vardır, o ayrım bir kesit, kaderdir. Onun dışına çıkmak için sağlanan burs aracılığı ile daha iyi eğitim alarak, bu durumu aşmak mümkündür. Bu fırsatı değerlendirmek, zenginlerle kamera önünde kavga edip okuldan atılmamaya bağlıdır. Bentham’ın ideal hapisanesinin yansıması “Pis Yedili”nin okuldaki kamerasıdır (Foucault, 2005: 183). Bu nedenle, yoksulların en büyük korkusu okuldan atılmaktır. Okuldan atılmamak için ise sürekli dayandıkları bir öğretmen veya kahveci bulunmaktadır. Kurallar değil kişiler önemlidir, yoksulların sahip oldukları imkânları kaybetmemeleri için nepotizme ihtiyaçları bulunmaktadır. Bu bağlamda, nepotizm bir yoksul yaşam stratejisidir. Yeşilçam filmlerinde kaymakam, savcı veya askerın yoksulları koruma rolünü “Pis Yedili”de öğretmenler devralmıştır. Kurallar hala kişilerin haklarını korumakta yetersizdir. Mağdurların haklarını hukuk sistemi yoluyla elde etmesi bir yöntem olarak izleyiciye sunulmamaktadır. Dizide zengin ve yoksul öğrencilerin sorun çözme yöntemlerinin farklı olduğu gösterilmektedir. Yoksul öğrenciler şiddete başvururken, zenginler bağış yaparak okul müdiresini taraflarına çekerek sorunları çözmeye çalışmaktadır. Zenginler aracı kullanıp, hileye başvururken, yoksullar sorunlarını kendileri çözmeye çalışmaktadır. Yoksul öğrenciler, sorunlarını çözemedikleri durumlarda ya bir öğretmen kendilerine yardımcı olmaktadır ya da arkadaşlarının desteğini almaktadırlar.

#### **4. 3. Değerler ve Çocuk**

Çocuk, aile ve sosyal sınıflara ilişkin yapılan tartışmadan sonra bu başlık altında üçüncü olarak tezimizin konusu olan beş dizi içerisinde “değer yargıları ve çocuklar”ın ele alınma biçimine odaklanılacaktır. Bunun için öncelikle değerlerin bir tanımını vermek gerekir. İnsan anlamlandırarak var olabilen bir varlık olması

nedeniyle toplumsal alanda ortaya çıkan her şeyi anlamlandırma ihtiyacı duymaktadır. Değerler bireyi aşarak toplumun sosyo-kültürel öğelerine anlam veren ölçütler haline gelmektedir. Toplumsal düzeyde yaşanan anlamlandırma sosyolojinin başlıca konuları arasında yer almaktadır. Bu bağlamda, kişilerin sahip olduğu değerler sosyolojik incelemelerin başlangıç noktasını oluşturur (Özensel, 2003: 220). Değerler bireylerin eylemlerinin yöntemini, amaçlarını ve bu amaçlara ulaşmak için kullanacakları araçları belirlemede etkilidir (ASAGM, 2010: 6). Değerler, bu yapıları nedeniyle bir toplumu anlamaya çok önemli katkıda bulunabilmektedir. Kişilerin davranışları değerlerine göre değerlendirilebildiğinden dolayı değer toplumda iyi ile kötüyü ayıran, arzulanan ve uzak durulması gereken davranışları belirleyen ölçüt olmaktadır. Değerlerin içerdiği farklılık toplumların tarihsel ve kültürel birikimleriyle doğrudan ilintilidir. Kişiler ve toplumlar sahip oldukları değerler sayesinde bazı davranış kalıplarını ölçebilmektedir (Özensel, 2003: 233).

Değerler toplumdan topluma farklılaştığı gibi aynı toplumun farklı dönemlerinde de farklılık arz etmektedir. Değerler, toplumsal dönüşüme paralel olarak değişimin ve toplumsal tasavvurun kendisini ifade edebilmektedir. Değerlerin önemsizleştiği veya izafileştiği dönemlerde Durkheim'a göre *anomi* durumu ortaya çıkmaktadır (Özensel, 2003: 221-222). Toplumun cisimleştiği unsurlardan biri olan değerlerin dizilerde ele alınma biçimi incelendiğinde toplumsal zihniyete ilişkin ipuçlarına erişmek mümkün olmaktadır. Çalışma çerçevesinde ele alınan beş dizide değerlerin önemli bir unsur olarak öne çıktığı görülmektedir.

Çalışma çerçevesinde incelenen beş dizinin hepsinin aynı değerleri benimsediği söylenemez. Ancak, bütünlüklü olarak ele alındığında milliyetçi vurguların öne çıktığı görülmektedir. Bu milliyetçi vurgu özellikle “Kurtlar Vadisi Pusu” dizisinde ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, “Arka Sokaklar” ve “Öyle Bir Geçer Zaman Ki”de de bazı unsurların ulusalcılık eksenli bir milliyetçilik vurgusu yaptığı söylenebilir.

“Kurtlar Vadisi Pusu”da milliyetçi olmak fedakârlık isteyen bir hal olarak tasvir edilmektedir. Bu bağlamda, Polat’ın çok yoğun çalışması nedeniyle kızını genellikle ihmal etmesi bir fedakârlık örneği olarak izleyiciye aktarılmaktadır.

Polat'ın kızının Polat'ı özlemesi onu uykularında sayıklaması ve pencerede beklemesi gibi sahnelerle Polat'ın devlet için yaptığı fedakârlık yüceltilmektedir. Polat'ın kızının, babasına duyduğu özlem ve babanın kızına yeterince zaman ayıramaması ihmal şeklinde ekrana getirilmemektedir. İzleyiciye Polat'ın vatan için, devlet için yaptıklarının ne kadar büyük fedakârlık olduğunu göstermek için kullanılmaktadır. Polat'ın çocuğuna karşı sorumluluklarını yerine getirmemesi büyükbaba, büyükanne ve Leyla Hanım'ın Elif'le ilgilenmesiyle telafi edilmektedir. Polat'ın çocuğu mağdur eden bir baba olarak gösterilmemesi, aynı zamanda Polat'ın devlet için yaptığı hizmetler ile çocuğun hakkı arasında izleyiciyi tercihe zorlanmamakta ve Polat'ın vatan için yaptıklarının gölgelenmesinin önüne geçilmektedir. Fedakârlığa vurgu yalnızca “Kurtlar Vadisi Pusu”da bulunmamaktadır. “Arka Sokaklar” dizisinde de fedakârlığın değerli olduğu aktarılmaktadır. Buna en önemli örnek ise bir polisin çocuğu olan Tunç'tur. Tunç, çalışkan bir öğrencidir. Bu çalışkanlığı sayesinde girdiği dersane sınavında derece yaparak, burs imkânı elde etmektedir. Ancak, Tunç kazandığı bursu kendi için kullanmak yerine babasının da izniyle, bir şehit polisin yakınına verecek kadar fedakâr ve başkalarını düşünen bir öğrencidir.

Dizilerde Milliyetçi söylemin çocuğa aktarıldığı, çocuğun bu söylemle sosyalleşmesinin hedeflendiği; ebeveynlerin bu çocuk tipine özendirildiği görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin parçalanma sürecine girmeye başlamasıyla birlikte, devleti kurtarma eksenli olarak tebarüz eden üç akımdan biri olan milliyetçilik 1930'lardan itibaren Cumhuriyetin ana omurgası olmaya başlamıştır. Milliyetçilik, 1930'larda altı oktan biri olmuş ve anayasada yer bulmuştur. Milliyetçilik yalnızca anayasayada değil toplumsal hayatın bütün alanlarına nüfuz etmiştir. Bunun en açık örnekleri “Kurtlar Vadisi Pusu”da görülmektedir. “Kurtlar Vadisi Pusu”da Polat'ın fedakârlığının yanı sıra, dedenin öykü anlatıcı rolünden faydalanılarak vatan kavramı işlenmektedir. Polat'ın babasının ve Polat'ın, Elif'e anlattığı hikâyeler, politik süreçler ve vatan algısı üzerinedir. Bu hikâyelerde kız çocuğu izleyicinin yerini almaktadır. Polat ve dedesi kız çocuğu üzerinden izleyiciye aşlamak istediği dayanışma duygusunu aktarmaktadır. Bununla birlikte, ideolojik söyleminin en saf ve doğrudan anlatımını kız çocuğu ile konuşma üzerinden

izleyiciye aktarmaktadır. Kız çocuğu eğitilirken, izleyici de eğitilmektedir. Çocuk burada ideolojik dilin aktarılması için bir aracı işlevini görmektedir. Polat'ın kızı, küçük olması nedeniyle öyküyü dinleyen, alımlayan pozisyonundadır. Siyasal sosyalleşmenin milliyetçilik üzerinden yapıldığına ilişkin bir diğer örnek ise “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisidir. Dizide farklılıklarına rağmen, sağ ve sol çatışmasının taraflarının ikisinin de emperyalizme karşı olduğu, bu bağlamda yerli olduğu, ülkenin bağımsızlığı için çabaladığı anlatılırken, iki hareketin bu ortak noktasının her ikisi için ortak zemin olabileceği Arif üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır. Bu zemin ortaklığı çatışmanın anlamsız olduğunun da bir işaretidir. Ancak, “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisindeki Arif Bey'in müdahalesi aslında günümüze ilişkin bir istektir. Bu bakımdan, dizi yalnızca geçmişe dair bir söylem üretmemekte günümüz siyasal çatışmalarına taraf olmaktadır.

Vatan gibi değerli olan bir başka şey ise çocuktur. “Kurtlar Vadisi Pusu” ve “Arka Sokaklar” dizilerinde çocuk sahibi olmak bir zaaftır. Mafya, istihbarat gibi alanda çalışanlar için aile ve çocuğun bir eksiklik olduğu aktarılmaktadır. Bunun örneklerini “Kurtlar Vadisi Pusu”da sıkça bulmak mümkündür. Örneğin Polat ve Kara aradıkları bir kişinin evine baskın düzenlemektedir. Baskın sırasında aradıkları kişi evde değildir, fakat karısı ve çocuğu evdedir. Polat ve Kara, kadının kocasını ele vermesini sağlamak için 9-10 yaşlarındaki erkek çocuğunu öldürmekle tehdit etmektedir. Kadın bu tehditler sonucunda, kocasına ihanet etme pahasına, oğlunu kurtarmaktadır. Kadın kocasına ilişkin bilgileri kendilerine vermektedir. Burada kadın kocasını zor durumda bırakan kişi olarak değil, çocuğunu kurtarmak için her şeyi yapan fedakâr anne olarak yansıtılmaktadır. Bunun benzeri bir başka olay ise Polat'ı yakalamak isteyen çeteler tarafından gerçekleştirilmektedir. Çeteler, Polat'ın evini basıp ailesini rehin almaktadır. Çete mensupları Polat'ın kızı Elif'i rehin alarak Polat'la pazarlık yapma şansı elde etmektedirler. Bu şekilde, aile ve çocuk sahibi olmak istihbarat ve devlet işlerinde bir ayak bağı, bir zayıflık olarak gösterilmektedir. Bu zayıflığı başka çeteler de kullanmaktadır. Çocuğu için her şeyi yapabilmeyen hastalıklı bir yansıması “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisinde görülmektedir. Carolin Hakan'ın babasının sevgilisidir. Hakan'ın kızı Zehra ise böbrek hastasıdır. Carolin'in böbreği ise Zehra'nın dokusuyla uyumludur. Carolin para için her şeyi yapan bir

kişidir, Hakan'a kendisiyle evlenmesi karşılığında böbreğini kızı Zehra'ya verebileceğini söylemektedir. Hakan fedakâr baba olarak babasının sevgilisi Carolin'le evlenmeye karar vermektedir. Aile için aile değerleriyle savaşılan bir yaklaşım ortaya konmaktadır. Ailenin önemi vurgulanırken, aileyi bir araya getiren değerler yok sayılmaktadır. Bahar eski öğrencisine böbreğini verdiği için Hakan Carolin'le evlenmekten vazgeçmektedir. Dizide senaryonun ilerlemesi için bütün değerlerin yok sayılması, Carolin üzerinden gerçekleştirilmektedir. Toplum tarafından genel kabul gören bazı değerlerin dokunulmazlığı ortadan kaldırılmaktadır. Sıkışmışlık üzerinden toplum tarafından tabu olarak kabul edilen konular işlenmektedir. Burada çocuk, bu sıkışmışlığın bir aracıdır. Çocuk için her türlü değer yok sayılabilir. Bu şekilde aktarılan çocuk sevgisinin değersizleşmenin aracı kılınarak değer karşıtlığı meşrulaştırılmaktadır.

Polat'ın ailesi, rakipleri için, Polat'ı korkutma aracıdır. Kızı üzerinden Polat'ın zayıflıkları ve korkuları izleyiciyle paylaşılmaktadır. Polat, kızının sahibinin Allah olduğunu söyleyerek kendisine ve izleyiciye güven telkin etmektedir. Çocuğu söz konusu olduğunda bile Polat davasından vazgeçmeyen, Allah'a sığınarak mücadelesine devam eden bir kahramandır. Polat hiçbir şart altında hain olmamaktadır. Polat kızını korurken, davasından vazgeçmemektedir. Ancak Kara bunu başaramamaktadır. Polat'la birlikte hareket eden Kara'nın torunu da dizinin belirli bölümlerinde ekranda yer almaktadır. Bir yaşındaki erkek torununun annesi ve babası ölmüştür. Kara'nın oğlu, babası yüzünden rakipleri tarafından öldürülmüştür. Bu ölüm Kara'nın yaşam biçiminin ailesine ödettiği bir bedeldir. Kara oğlunu koruyamadığı için duyduğu üzüntüyü torununu koruyarak atlatmaya çalışmaktadır. Torununu kaybetme korkusu yaşamaktadır. Burada da çocuk Kara'nın zayıf noktası olmaktadır. Kara'nın bütün rakipleri torununu ona karşı kullanmaktadır.

Tehlikeli görev ve işler yapanların aile ve çocuk sahibi olması nasıl bir zayıflık ise engellilik de ona benzer bir zayıflıktır. Engelli olmak her koşulda bir eksikliklerdir. "Muhteşem Yüzyıl" dizisinde Şehzade Cihangir engellidir. Hastalığından dolayı annesi sürekli üzülmemektedir. Bir yaşındayken onun sürekli ağlamasına dayanamaz. Hürrem'in güvenini kazanmak isteyenler, Cihangir'in derdine şifa olma gerekçesi

üzerinden Hürrem'e yaklaşmaktadır. Cihangir ise hep mahcupdur. Sessiz ve geride durmaktadır. Özü dolayısıyla kimse Cihangir'in Padişah olma olasılığı üzerine durmamaktadır. Annesi ve babası ona diğer çocuklarından daha farklı davranmaktadır. Bu davranış nedeniyle engelli olduğu için mağdur olarak görülmektedir. Bu mağduriyet dolayısıyla kendisine daha fazla şefkat gösterilirken, yine bu nedenle onun Padişahlık yapma ihtimali göz ardı edilmeye başlanmaktadır. Bu bağlamda, engelli olmak iktidar mücadelesinde geride kalınması gerekliliğini ifade etmektedir. Şehzade olsa bile engelli olmak bir sorun olarak görülmektedir. Babası bir tek Cihangir'i toplum içinde kucağına alıp sevmektedir. Bu açıdan incelendiğinde, Şehzadeler çocukken bile yetişkin gibi görülürken, engelli şehzade engeli dolayısıyla hep çocuk kalmaktadır. Cihangir "ben de sefere katılacağım" dediğinde herkes ona gülmektedir. Engelli olmasının bunda etkisi fazladır. Bu 'zavallı sakat' yaklaşımı, engelliye acıyarak yaklaşma edebiyat eserlerinde de sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Kemalettin Tuğcu'nun romanları bu yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir (Ünal, 2010: 45). Kişilerin fiziksel özellikleri üzerinden "normal" olarak kabul edilmemesi Erving Goffman'ın "Damga Kuramı" ekseninde *damgalanma* olarak kabul edilebilir (Ünal, 2010: 77). Bu damgalanmanın tesirini görmek bakımından Şehzade Cihangir'in utangaç olması, çekingen olması ve padişahlığa layık görülmemesi dışlamanın önemli bir göstergesidir.

Dizilerde öne çıkan değerlerden bir diğeri de iş ortamının bir aile ortamı olarak yansıtılmasıdır. Burada iş evden ayrı değildir. İş arkadaşları aynı zamanda aile dostudur ve bütün zor zamanlarda dayanışma esas alınmaktadır. Bunun en önemli örneği "Arka Sokaklar" dizisinde görülmektedir. "Arka Sokaklar" dizisinde, iş alanı aynı zamanda bir aile ortamı olarak tasavvur edilmiştir. Rıza Baba'nın amirliğinde polislerin oluşturduğu geniş bir ailedir. Kişiler iş arkadaşı olmaktan çok aile fertleri olarak görülmektedir. Ekip yalnızca işte değil aynı zamanda iş dışında da birliktedir. Örneğin polisler, çocukları ve aileleriyle birlikte mangal partisine gitmektedir. Polislerden biri yaralandığında veya hasta olduğunda onu ziyaret etmektedirler. Bu ziyaretlerde çocuklar baba ve annelerinin arkadaşları ile aynı ailenin ferdi gibi yakınlık duymakta, polislerde arkadaşlarının çocuklarını kendi çocukları gibi kollayıp korumaktadırlar. Bu şekilde, dizi filmde çocuklar üzerinde geniş bir aile ve

polisler arası dayanışmaya vurgu yapılmaktadır. Polis Ali bir çatışmada vurulduğunda birimde görev yapan bütün polisler hastaneye toplanmaktadır. Çocuklar onun iyileşmesi için dua etmektedir. Metin ve Tekin başka durumlarda sorumluluk almazken, Ali vurulduğunda çocuklara bakmak, hastanede ihtiyaç duyulanları getirip götürmek, sofrayı toplamak gibi birçok konuda sorumluluk almaktadır. Çocuklar anne ve babalarının görevleri dolayısıyla eve gelmediğinde veya başlarına kötü bir şey geldiğinde büyük üzüntü duymaktadırlar. İşin zorluğu ailenin diğer fertlerini de etkilemektedir. Bu bakımdan polisin yaptığı fedakârlık ekrana getirilmektedir. Ekibin üyeleri işte yaptıkları fedakârlığı aynı zamanda özel yaşamlarına da taşımaktadır. Ekibin üyesi olan Melek'in annesi hastalandığında Melek onun yanında refakatçi olarak kalmaktadır. Bu sırada Şirin, polis ailesinin amiri veya babası olan Rıza Baba'nın evinde kalmaktadır. Böyle zor anlarda bütün aileler birbirini desteklemektedir. Burada çocuk aynı zamanda geniş polis ailesinin dayanışmasının bir gösterenidir.

“Öyle Bir Geçer Zaman Ki”deki dayanışma duygusu “Muhteşem Yüzyıl”da görülmemektedir. Çocuklar genellikle siyasetin konusudurlar ve sosyal ilişkileri belirleyen unsur unvanlar ve konumlardır. Geleneksel yaşamdaki yaşın önemi burada etkili değildir. Şehzade ve Sultanların aile fertleri dışındaki kişilerle ilişkilerinde, Sultan ve Şehzadeler mahiyetindekilere isimleriyle hitap etmektedir. Halk arasında geleneksel olarak kullanılan abla, abi gibi ifadeleri kullanmamaktadır. Bütün ahali onların emirlerinin altındadır. Her yere mahiyetlerindeki birileriyle birlikte gitmektedirler. Saray ahali dışında halkla temasları sınırlıdır. Teravih namazı ve halkın ihtiyaçlarını tespit etmek için tebdili kıyafetle yapılan halk gezileri dışında halkla temas bulunmamaktadır. Mihriman Sultan, mahiyetindekiler istediği şekilde iş yapmadığında onlara kızmaktadır. Onların yerini başka kişilerin yer almasını sağlamaktadır. Bu şekilde, asalet ve saltanatın kuralları ile toplumsal kurallar arasında farklılık ortaya konduğu gibi, onun meşruluğu da teyit edilmektedir.

Türkiye’de edebiyattan sinemaya kadar geniş bir yelpazede uzun yıllar değerler çatışması, Doğu ve Batı’ya özgü olduğu varsayılan bazı tipler üzerinden gösterildi. Tanzimat dönemiyle birlikte, edebi eserlerde hayatın alafrangalaşması ve

Batı'yı yanlış anlama teması çokça ele alınmaya başlanmış ve Doğu-Batı'yı temsil eden tipler ortaya çıkarılmıştır. Bu minvalde, yabancılaşma olgusu sıkça işlenmiştir (Alver'den aktaran: Özdemir ve Göçen, 2014: 216). Bu trendin sinemaya yansımalarına baktığımızda, 1980 öncesi dönemde özellikle yerli filmlerin yaygın bir şekilde izlendiği 1960-75 yıllarında sinemamızın geleneksel-modern çatışması açık biçimde kendini hissettirmektedir (Abisel, 1994: 187; Çelik, 2010: 32). Sinemanın bu alandaki çatışmaları konu edinmesinde toplumsal alanda yaşanan geleneksel-modern çatışmasının izlerini bulmak mümkündür. Kentleşmenin yoğun olarak yaşandığı, kent merkezlerinde modern ve geleneksel olanın yan yana geldiği durumlarda, gecekondular ve onun uzantısı olarak görülen gelenek bir taraftan elitler tarafından arabesk üzerinden eleştirilirken, yerli sinema bu çatışmada gelenekten yana tavır alarak, “yerli filmler bilinçli ya da sezgisel olarak “geleneğin devamı” illüzyonunu koruyarak, toplumun “yeni” ile karşılaşmasındaki travmayı hafifletmiştir.” (Abisel, 1994: 32). 2012-2013 yılına gelindiğinde ise bu çatışmanın giderek artık mizah meselesi haline geldiği görülmektedir. “Arka Sokaklar”da Metin ve Tekin’in ablaları ve kız kardeşlerini erkek arkadaşlarına karşı korumaya çalışma biçimi yerli filmlerdeki repliklerin karikatürize edilmiş halidir. İki kardeş, kız kardeşleriyle birlikte okula giden çocuğu tartaklayıp korkutmaktadırlar. Çocuklar ise kız kardeşlerini korumayı görev bilmektedirler. Bunun yanı sıra çocukların kız arkadaşlarıyla ilişkilerinden aileleri de haberdardır. Bunu ailelerinden saklama gibi bir sorunları bulunmamaktadır. Yerli filmlerde ve geleneksel aile yapısında babaların sevgililerden haberdar edilmemesi yaklaşımı terk edilmiştir. Onun yerine eski filmlerde Batılıyı veya moderniyi temsil eden ailelerde görülen ilişki biçimi genel kabul haline gelmiştir. Aile fertlerinin çocukların yanında alkollü içki kullandığı da görülmektedir. Burada da bir kırılma olduğu görülmektedir. “Muhteşem Yüzyıl” ise geçmişi temsil ettiği varsayıldığında bu dizide kadın erkek ilişkisi “Arka Sokaklar”dakinden farklı olarak ele alınmaktadır. Mihrimah sevgilileriyle gizli gizli görüşmektedir. Geleneksel-modern arasındaki çatışmanın tamamen yok olduğu da söylenemez. “Arka Sokaklar” dizisinde Zeynep, oğlu Ömer’i bale kursuna gönderirken, eşi Murat buna ‘erkek çocuğu baleye mi gider’ diye karşı çıkmaktadır. Annesi yeniliklere açık ve modern iken, çocuğunun babası tutucu ve geleneksel olduğu örtük olarak verilmektedir.

Sinemamızda Doğu-Batı, geleneksel-modern çatışmasının en önemli göstergelerinden biri kadın-erkek ilişkisi üzerinden aktarılmıştır. Bu çatışmanın izlerini “Arka Sokaklar” dizisinde görmek mümkündür. Dizide, kadın veya erkeğin karşı cinse olan ilgisi yaş ekseninde ele alınmıştır. Hüsni Başkan’ın çocukları teyzeleriyle dalga geçmektedir. Bu dalga geçmenin ana sebebi teyzelerinin 50’li yaşlarda olmasına rağmen hala erkeklerin peşinde koşmasıdır. Ortaokula yeni başlayan kız çocuğunun erkek arkadaşından hoşlanması ise masum olarak ele alınmaktadır. Bu iki kategori dışındakilerin erkek arkadaş edinmesi veya kız arkadaş edinmesi durumunda, aralarında nişan veya söz gibi geleneksel seremoniler olmadan bunu aileden saklama ihtiyaçları bulunmamaktadır. Filmlerin var olan geleneksel değerlerin korunması yönünde tavır alması (Abisel vd., 2005: 72) ve “Batılı değerleri” ise bir yozlaşma tehlikesi olarak betimlemesi (Çelik, 2010: 32) şeklindeki yaklaşımın kaybolmaya başladığı görülmektedir. Burada artık, medya taraf olmaktan ziyade, daha önce Batılı, geleneksel olanın karşıtı, olarak tanımladığı ilişki biçimini içselleştirmiştir. Bir karşıtlık ilişkisi kurma ihtiyacı da hissetmemektedir. Aksine geleneksel davranış olarak gördüğü eski yaklaşımı çocukların kız kardeşlerini koruma biçimi üzerinden çocukçalaştırılmıştır. Eskinin Batılı olanı değil, geleneksel olanı anormaldir. “Pis Yedili” dizisinde ise yerli filmlerde sıkça karşımıza çıkan arkadaşının kız kardeşine âşık olup bunu arkadaşına anlatamama durumu görülmektedir. Trafo (Mert) en iyi arkadaşı Bayrampaşalı’nın kız kardeşi Gülcan’a âşıktır. İki Bayrampaşalı’dan gizli gizli görüşmektedir. Bayrampaşalı onları birlikte gördüğünde ihanete uğradığını düşünmektedir. Mert ile Bayrampaşalı’nın arkadaşlıkları bozulmaktadır. Bayrampaşalı, Mert’e arkadaşının kız kardeşine nasıl yan bakarsın diye kızmaktadır. Trafo ise ben ona yan bakmıyorum, onu seviyorum diye itiraz etmektedir.

Kadın erkek ilişkisine bir diğer örnek ise “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisinde yer almaktadır. Dizide Ayça reşit olmamasına rağmen kendinden büyük biriyle aşk yaşamaktadır. Ayça’nın âşık olduğu Mete yaşça çok büyük olmamasından olsa gerektir ki ilişkileri normal olarak aktarılmaktadır. Dizinin başka sahnelerinde erken evlilik yaşlı biriyle yapılmak suretiyle karşı çıkılması gereken bir durum olarak yansıtılırken, reşit olmadan kendinden büyük biriyle birlikte olmak ise normal olarak

yansıtılmaktadır. Yaşları birbirine yakın olan ancak reşit olmayan kişilerin nişanlanması “Pis Yedili” dizisinde Trafo ve Gülcan nişanlanması üzerinden olumlanmaktadır.

Dizilerde kadın ve erkek rollerine yüklenen anlamların açıkça tartışıldığı dizi “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisidir. Dizide Zehra’nın babası yemek yaparken, kızı onu görmektedir. Zehra, ‘erkekler yemek yapar mı ki’ diye sorarak bazı işlerin toplumsal cinsiyetle olan ilişkisini gündeme getirmektedir. Babası ‘evde kadın olmadığına yapar’ diyerek, bu iş bölümünü onaylamaktadır. Dizide erkeklerin oyun oynamak gibi bazı şeyleri yapacağı varsayılmaktadır. Ancak, özel durumlarda bunun yapılabileceği yine Zehra ve babasının ilişkisi üzerinden aktarılmaktadır. Dizide Zehra hastalanmıştır. Zehra iyileştiğinde, babasından çiftetelli oynamasını istemektedir, babası da oynamaktadır.

İşçi çocukların dizilerde nasıl temsil edildiğine bakıldığında, dizilerin genellikle çocukların çalışmasını kabul edilebilir bir durum olarak yansıttıkları görülmektedir. “Kurtlar Vadisi Pusu” dizisinde, 9-10 yaşlarındaki erkek çocuğu Polat’ın adamına çay servisi yapmaktadır. Polat’ın adamının verdiği bahşiş ile mutlu olmaktadır. Burada çocuğun çalışıyor olması olağan bir durum olarak aktarılmıştır. Herhangi bir değer ifade eden bir konuşma olmadığı görülmektedir. Yine “Kurtlar Vadisi Pusu”da çocukların çalıştırıldığına şahit olmaktadır. Dizinin bir bölümünde, Polat’ın adamı bir deponun boşaltılması ve temizlenmesi için sokakta çöp toplayan çocukları toplamaktadır. Yaşları on beş civarında olan erkek çocukları çok hızlı bir şekilde depoyu temizlemektedir. Polat’ın adamı işi uzmanına bırakmak lazım diyerek, onların yaptığı işi bir uzmanlık alanı olarak tanımlamaktadır. Burada çocuklar, yaptıkları işi iyi yapan profesyoneller olarak görülmektedir. Çocuklar devlet görevlilerinden birilerini görünce “abi basıldık” diye Polat’ın adamlarına seslenmektedir. Sokakta çalışan çocuklar ile suç arasında doğrudan, alt metin üzerinden bağ kurulduğu görülmektedir. Çocuklar yaptığı işi bir suç olarak görmekle birlikte bu suçu rahatlıkla işlemektedir.

“Pis Yedili” dizisinde ergenlerin çalışması olumlu olarak yansıtılmaktadır. Burada insanların yaptığı işlerden dolayı utanmaması gerektiği izleyiciye

aktarılmaktadır. Güney farklı işlerde çalışmaktadır. Yaptığı işlerden dolayı utanmamaktadır. Furkan gibi zengin çocukları kendisini yaptığı işi kullanarak ezmeye çalıştığına buna aldırılmamakta, tersine o işin avantajı ile Furkan'ı rahatsız etmektedir. Dizide bu anlamda yapılan işler ve emek olumlu olarak yansıtılmaktadır. Bir başka örnekte ise *Pis Yedili* grubu, Karabiber'in annesi Songül'ün düğünü için paraya ihtiyacı olduğunu öğrendiğinde hep birlikte para toplayıp kendisine yardımcı olmak için çalışmaya başlamaktadır. Gülçiçek annesinin çalıştığı kuaförde çalışırken Elçin gelip burada ona pedikür, manikür yaptırmaktadır. Gülçiçek alın teri ile kazanılan paradan dolayı utanılmayacağını kendisine söylemektedir. Burada biri bazı işleri utanılacak işler olarak görürken, diğeri buna karşı alın teri ve emeği esas alarak karşı argüman geliştirmektedir. Çalışmak olumlu olarak yansıtılmaktadır. “Pis Yedili”de çalışmak olumlu gösterilirken, “Arka Sokaklar” dizisinde girişimci olmak da teşvik edilmektedir. Dizide girişimcilik ve özgüven önemli değerlerdir. Metin ve Tekin çok girişken kişilerdir. Futbol yeteneklerini sergilemek için hazırladıkları CD'leri menajerlere vermek suretiyle yeteneklerini görünür kılmak için her türlü çabayı göstermektedirler. Olaylar karşısında suskun ve pasif değildirler, sürekli mücadele eden hareketli kişilerdir.

#### 4. 4. Politika ve Çocuk

Çocuklar, pek çok demokratik ülkede 18 yaşına kadar en temel haklardan biri olan oy kullanma hakkından mahrumdurlar. Yasal olarak oy kullanma hakkı olmamasına karşın birçok ülkede çocuklar politik aktörler olarak ortaya çıkmaktadır. Çocukların aile, arkadaş, okul ve medya aracılığı ile siyasal olarak sosyalleşmeleri (Yılmaz, 2013: 328) mümkün olmaktadır. Günümüz Batı toplumlarında çocuklar politikanın ve iş yaşamının öznesi olarak görülmemektedir. Çocuklar bu iki alanın dışında tutulmakta ve genellikle okul, aile ve komşuluk ilişkisi içerisinde ele alınmaktadır (Thorne, 1987: 99). Özetle, 18 yaşından küçükler oy kullanma hakkından mahrumdur, çalışma hayatında kısıtlamalara tabidir ve vatandaşlık haklarından tam olarak yararlanmaları mümkün değildir (Kitzinger, 1988: 83). Ancak, çocuklar yasal olarak birçok ülkede politik özne olamıyorken, dünyanın birçok bölgesinde fiili olarak politikanın konusu olmaktadır. Geçmişte, Güney Afrika

ve Nikaragua (Thorne, 1987: 99) yakın zamanda Filistin ve ülkemizde çocuklar politik olarak tanımlanan faaliyetler içinde yer almaları bakımından tartışma konusu olmuşlardır. Bu tartışmanın medyada yer alma biçimi aynı zamanda medyanın Türkiye’de olgularla kurduğu ilişkiyi de ortaya koyacaktır.

Ülkemizde politika, haber bültenlerinden edebiyat eserlerine kadar geniş bir yelpazede önemli bir tartışma konusudur. Örneğin; edebiyat tarihimizde, siyaset başat bir konu olarak ele alınmış; romanın başlangıcından günümüze kadar “politikayla birlikte ilerlediği ve özellikle Tanzimat’la birlikte romanın politik hüviyet kazandığı”, araştırmacıların üzerinde birleştikleri bir görüş olmuştur. Buna karşın, görsel ve işitsel medya ürünlerinde politika bir tabu olarak yer almaktadır. Politikadan uzak durma anlayışı, günümüz görsel işitsel medya araçlarının kurgusal ürünleriyle sınırlı değildir. 12 Eylül’ün toplumu depolitize etme anlayışı, edebiyat üzerinde de etkide bulunmuş ve politik romanlar sınırlı olmuştur (Balık, 2009: 2381).

Yukarıda aktarılan çerçevede dizilere baktığımızda çocukların doğrudan politik özne olduğu dizilerden biri “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” adlı dizidir. “Öyle Bir Geçer Zaman Ki”, 2006-2008 yılları arasında Atv’de yayınlanan “Hatırla Sevgili” dizisinin bir benzeridir. Bu dizi bir aile ekseninde 1960-1970’li yılları ve kısmen de 1980’li yılları anlatmaktadır. “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisi 2000’li yıllarda sinema filmlerinde, Bahoz (2008), Sonbahar (2008), Muro (2008), Devrimden Sonra (2011), Aşk ve Devrim (2011) gibi doğrudan devrimcileri merkeze alan filmlerle (Oylum, 2012: 125) benzer şekilde devrimcileri konu almaktadır. Bu bağlamda, “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisi, temelde aile odaklı olmakla birlikte, 1970’li yıllardaki siyasal çatışmaları da işlemektedir. Bu dönemin politik durumunu, Necmi Erdoğan, Gramsci’nin “eskinin öldüğü ve fakat yeninin henüz doğmadığı” dönem ifadeleriyle tanımlamaktadır. Siyasal otorite boşluğunun ve temsil sistemi bunalımının yaşandığı 1970’lerde; siyasal aktörler, muhaliflerini -hem kendi cephelerinde yer alanları ve hem de karşı cephedekileri- etkisizleştirmek, zayıflatmak; kitlesel tabanlarının da genişlemesini engellemek için çalıştı (Aktaran: Erdoğan, 1998: 33-34). “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizi filmi tam olarak bu çatışmayı konu edinmiştir.

“Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisinin ana karakterlerinden olan Osman 16–17 yaşlarındadır. Lise’de öğrencidir. En yakın arkadaşı ise Aydın isimli bir çocuktur. Aydın sol görüşlü aktivisttir. Osman ise kitap okumaya meraklıdır. Dizinin ilk bölümlerinde politikaya ilgisi bulunmamaktadır. Ancak, Aydın ile yakın arkadaş olması nedeniyle etrafında sürekli sol görüşlü çocuklar bulunmaktadır. Sol görüşlü çocuklarla ilişkisi nedeniyle ülkücü öğrencilerin hedefi olmaktadır. Aydın çok komik bir çocuktur, Osman’ı ve seyirciyi güldürmektedir. Zeki ve duyarlıdır. Bazen komşularının bahçesinden meyve çalmakta, bu nedenle bahçe sahibi onları kovalamaktadır. Politik bir kişilik olmasına rağmen Aydın’ın çocuk olduğu vurgusu öne çıkmaktadır. Osman ülkücü ve solcu öğrencilerin ortak noktalarından biridir. Osman, ülkücü grubun reisi olan kişinin kız kardeşine âşıktır. En yakın arkadaşı ise solcudur. Bu nedenle taraf değildir. İlk kavgalarda iki grubu Osman ve -sevdiği kız olan ve daha sonra abisine âşık olacak olan- Ayça ayırmaya çalışmaktadırlar. Ortada olmak ve yalnızca insani ilişkiler nedeniyle birliktelikler sürdürmek imkânsızdır. Osman okuduğu kitap ve Ayça’ya duyduğu aşk nedeniyle ülkücü gruptan dayak yemektedir. Aydın bunun üzerine ‘sen hala bu tarafsızlık ayaklarını sürdüreceksin’ diye onun üstüne gitmektedir. Osman, Aydın’a yaptığı küçük yardımlar nedeniyle, farkına varmadan politik faaliyetlerin içine girmektedir. Aydın’a olan yakınlığı ve okuduğu kitaplar nedeniyle Ayça’nın abisi tarafından kız kardeşine yaklaşması yasaklanmıştır. Osman giderek politik konularda konuşmaya, politik faaliyetlerin bir parçası haline gelmeye başlamaktadır. Osman politik örgütlenmede herhangi bir rol üstlenmemesine veya örgütlenmenin bir parçası olmamasına rağmen arkadaşlık ilişkisi üzerinden siyasetin çeperinde dolaşmaktadır. Osman’ın arkadaşları yalnızca siyasallaşmış kişiler değildir. Aynı zamanda aile efradı da politik aktörlerden oluşmaktadır. Osman’ın eniştesi bir sendikanın başkanlığını yapmaktadır.

Bir lisede ülkücü ve solcu çocukların kavgaları şeklinde süren politik kutuplaşma, okuldaki ülkücü reisin görüştüğü Şamil isimindeki 30’lu yaşlardaki kişinin yönlendirmesiyle şiddete doğru evrilmeye başlamaktadır. Burada şiddetin asıl kaynağının ülkücüler olduğu izleyiciye aktarılmaktadır. Daha sonra detayları aktarılacağı üzere sol görüşlü kişiler yalnızca kendilerini koruma güdüsü ve bir

babanın intikam duygusu üzerinden şiddetin parçası olmaktadır. Ülkücü çocuklar ise arkadaki örgütlenmenin talimatıyla silahlı çatışmayı başlatan gruptur. Silahlı çatışma sürecine geçilmeden önce Osman da Aydın dolayımı ile istemeden politik faaliyetlerin içindedir. Politik faaliyetlerde öne çıkan unsurlara bakıldığında, ilk olarak ülkücü çocuklarla girişilen kavgalar, ikinci olarak da polisten gizli olarak duvarlara yazılan sloganlar ilk sıralarda gelmektedir. Örneğin, Aydın sokakta yazı yazarken, polis tarafından fark edildiğinde, kaçmaya başlaması ve polisin onu kovalaması şeklindeki sahne aynı zamanda yapılan faaliyetin illegal olduğunu izleyiciye aktarmaktadır. Duvarlara sloganlar yazmak yasak olduğu gibi, bazı durumlarda şiir okumak da yasaktır. Bunun görüldüğü yerlerden biri de Osman'ın elindeki şiir dergisi sebebiyle polis tarafından gözaltına alınmasıdır. Osman'ın gözaltına alınmasına karşı çıkan Aydın'ın polis tarafından dövüldüğü de görülmektedir. Polisin şiir kitabı nedeniyle Osman'ı tutuklaması, aynı zamanda politik baskının da bir yansımasını temsil etmektedir. Çocukların giriştiği politik faaliyetlerin masumluğu kadar politik baskının büyüklüğü de ortaya konmaktadır. Yasal çerçevede siyaset yapma alanının daraltıldığı, bazı gazetelerin yasak oluşuyla alt metin olarak aktarılmaktadır. Aydın, bazı günler sokakta gazete satmaktadır. Ancak, gazetelerin hepsini satamadığı bir gün, gazetelerin bir kısmını eve getirmiştir. Gazeteleri eve gizli bir şekilde sokmaktadır. Aydın'ın babası bu gazeteleri gördüğünde, gazetelerin Osman'a ait olduğunu düşünerek, Osman'a kızmaktadır, aynı zamanda Osman ve oğlu Aydın'a nasihatlerde bulunmaktadır. Onlara 'okuyup adam olun. Sonra siyaset yaparsanız, siyaset yaparsınız' şeklinde ikazlarda bulunmaktadır. Burada çocukların siyasetten uzak durması gerektiği, onun yerine odaklanmaları gereken hususun eğitim olduğu Aydın'ın babası tarafından ifade edilmiştir. Bu durumun, çocuk ve politika konusundaki Batılı yaklaşımın bir yansıması olduğu söylenebilir. İlkesel karşı çıkışına karşın Aydın'ın babasının fark ettiği gazeteleri alıp evine götüren Osman, Aydın'ın gazetelerini abisine fark ettirmektedir. Bu defa Osman'ın abisi Osman'a kızmaktadır. 'Polis bunları görse seni içeri atar' diyerek onu uyarmaktadır. Bu şekilde seyirci gazetelerin mahiyetinden haberdar edilmektedir. Siyasetin tehlikeli bir alan olduğu ve siyasal faaliyetlerin içinde yer alanların cezaevine girebileceği izleyiciye aktarılmaktadır. Bir dönem dizisi olarak geçmişte yaşanan siyasal çatışmaları konu edinmektedir. Ancak siyaset,

şiddet ve tehlike birlikte anılmaktadır. Alternatif siyasi pozisyonlara imkân tanınmamaktadır. Bu şekilde, siyaset karşıtı bir tutum sergilenmektedir.

Dizide Osman bir tanıktır, aynı zamanda dizinin senaryosunda alt ses olarak olayları izleyiciye aktarmaktadır. Dizide asıl politik aktör olan çocuk ise Aydın'dır. Aydın o kadar siyasidir ki Arif'in evini boyarken, evin iç duvarlarına devrim yazmaktadır. Bu şekilde izleyici güldürülmektedir. Bunların çocuk olduğu, çocukluk aşklarından birinin devrim olduğu aktarılmaktadır. "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisinde siyaset, romantik çocukların devrim aşkı şeklinde konu edinmiştir. Şiddet ise bu romantik aşkı bastıran ve onu kirleten unsurdur. Şiddetin etkisiyle devrim mecrasından çıkarılmaktadır. Dizide politik meseleler ciddi tartışmaların konusu olmakla birlikte, temelde çocukların tutkuları ve heyecanları öne çıkarılmıştır. Aydın'ın öldürülmesinin gaddarlığı ve çocukluk vurgusu, Aydın'ın yeni terlemiş bıyıklarının arkadaşları tarafından zorla kesilmesiyle izleyiciye aktarılmaktadır. Bu sahnelerle bıyığı yeni terlemiş çocuk vurgusu yapılmaktadır. Masumiyet ve çocukluk ile devrimci rüyalar arasında romantik bir ilişki kurulmaktadır. Silahlı saldırıların ilk işaretleri, Aydın'ın içinde yer aldığı örgütlenmeden bir kişinin tehdit edilmesiyle görülmektedir. Aydın tehdit edilen arkadaşına bir silah ulaştırmak istediğinde, o kişinin ülkücüler tarafından öldürüldüğü görülmektedir. Daha sonra ise Aydın, kendi okulunda öğrenci olan ülkücü Mithat tarafından öldürülmektedir. Bu iki ölümden de sol görüşlü kişilerin intikam aldığı veya herhangi bir silahlı saldırıda bulunduğu görülmemektedir. Aydın'ın intikamını almak için örgüt arkadaşları değil, babası ve Osman çaba göstermektedir. Aydın'ın babası Halit daha sonra Mithat'ı öldürmektedir. Bu ölüm vakası dışında sol görüşlülerin öldürdüğü kişi bulunmamaktadır. Bu şekilde solcu gruplar seksen öncesi şiddetinden uzaktaymış gibi yansıtılmaktadır. Burada dizinin ideolojik yönü de ortaya çıkmaktadır. Aydın üzerinden romantik bir sol siyasal tarih anlatımına yer verilmektedir. Silahlı mücadeleyi destekler mahiyette herhangi bir ifadeye rastlanmasa da sol grupların yanlışlarına vurgu yapılan bir yaklaşım da bulunmamaktadır. "Öyle Bir Geçer Zaman Ki" dizisinde ülkücüler, şiddet unsuru kadar okuma yazmaya karşı tutumlarıyla da izleyiciye olumsuz şekilde aktarılmıştır. Dizide ülkücülerin kitap okuduğu için kişileri küçümsedikleri Osman'ın okulda kitap okuması üzerinden aktarılmaktadır.

Bu şekilde, ülkücülerin entelektüel faaliyet yerine politik aktivizmi önemsedikleri, öne çıkardıkları görülmektedir. Burada Foucault'un iktidar anlayışından faydalanmak mümkündür. Ona göre, iktidar daha çok bir tekniktir. Bu teknik bireyleri kategorize eder (Foucault, 1982: 781). Dizide kullanılan kategorileştirmede çift katmanlı bir tanımlama yapıldığı görülmektedir. Çocuk solcu olduğunda entelektüel, hayat dolu, fedakâr ve masumdur; ülkücü olduğunda da çocuk masumdur. Ancak sert ve entelektüel birikimden yoksundur. Bu iki masumiyetin karşı karşıya gelmesi ve şiddet üreten bir döngünün oluşabilmesi, çocukların masumiyetinin kullanılabilir olmasıyla mümkün olmaktadır. Dizide çocukların masumiyeti korunarak, üçüncü kişilerden dış bir düşman inşa edilerek çelişki giderilmektedir. Bu çelişkiyi giderme biçimi izleyici tarafından kolay kabul edilebilir niteliktedir ve kişilerin sorumluluğunu dışarıdaki birine bırakılarak masumiyet mertebesine geri dönmesine olanak sağlamaktadır.

Aydın'ın ölümünden sonra Osman'ın politik örgütlenme ile ilişkisi kalmamıştır. Tek başına silahla talim yapmaktadır. Aydın'ı vuran Mithat'ı ise Ülkücü Reis Şamil eğitmektedir. Burada ülkücülerin örgütlü, solcuların ise bireysel ve intikam amacıyla şiddete bulaştığı izlenimi oluşturulmaktadır. Aydın'ın babası ve Osman birlikte hareket etmektedir. Her ikisi de silah kullanmaya başlamaktadır. Osman silahını tetikleme de silah taşımaya başlamaktadır. Aydın'ın babası ise suikastlar düzenlemektedir, bu şekilde oğlunun intikamını almaktadır. Sol gruplar Aydın'ın babasının bağımsız olarak hareket etmemesi konusunda kendisini uyarsalar da Aydın'ın babası bağımsız hareket etmektedir. Osman ise arkadaşlık bağı nedeniyle Aydın'ın intikamını almaya çalışmaktadır. Osman'ın vefa duygusu onun siyasi fikirlerinin önündedir. Bununla birlikte, temelde Osman politik bir kişilik değildir, arkadaştır. Osman'ın ailesi ise Osman'ı Aydın'ın intikamını almaması için çabalamaktadır. Ancak, Osman'ı ikna edememektedirler. Bunun üzerine aile çocuklarını korumak için Mithat'a Osman'ın onu öldüreceğini haber vererek onun kaçmasını sağlamaktadır. Ailenin çabası sayesinde Osman, Mithat'ı öldürememektedir. Mithat Osman'dan kurtulmasına karşın, Aydın'ın babası kendisini bulup öldürmektedir. Osman, Mithat'ı ararken herhangi bir örgütsel desteği bulunmamaktadır. Ülkücüler ise Mithat'ı korumak için Osman'a pusu kurup, onu

yakalamaya çalışmaktadır. Bu sıkıntılı süreçte, Osman'ı yalnızca ailesi ve yakınları korumaya çalışmaktadır. Onu ülkücülerden ailesi silah kullanarak kurtarmaktadır.

Silahlı çatışmalara ilişkin doğrudan müdahale Kırtasiyeci Arif'in söyledikleridir. Kırtasiyeci Arif, Osman ve Aydın'a olaylara ilişkin görüşlerini aktarırken, şiddetten uzak durmaları gerektiğini belirtmektedir. Ülkücüler ve solcuların her ikisinin de anti-emperyalist olduğunu belirtmektedir. Milliyetçileri ve sosyalistleri ulusalcılıkta birleştirmektedir. Aslında Arif bugünden hareketle geçmişti tartışmakta ve geçmişi yine bugünün koşullarında yorumlayarak iki çizgiyi birleştirmektedir. Arif Bey, Osman ve Aydın'ın abisidir. Onların rol modelidir. Arif Bey onların hocasıdır, onların büyümesine yardımcı olmaktadır. Onların aşk ilişkisinde onlara yardım etmektedir. Çocukların aşamadığı sorunlarını çözmektedir. Ancak, buna rağmen Aydın öldürüldükten sonra Osman'ın intikam alma çabasının önüne geçememektedir. Arif 'kan kanla temizlenmez' dese de Osman'ı ikna edememektedir.

Osman üzerinden sol görüşlü çocukların yaşadıkları aktarılırken, genellikle ülkücülerin hikâyesi sol görüşlülerle kavgaları üzerinden aktarılmaktadır. Buna karşın, Şamil'in Mithat'a okul arkadaşı Aydın'ı öldürme görevi vermesinden sonra Mithat'ın yaşadığı çelişkiler detaylı bir şekilde göz önüne serilmiştir. Mithat'ın hikâyesine baktığımızda, Aydın'ı vurmakla görevlendirilen Mithat, onu vurmamak istememesine rağmen eğer Aydın'ı vurmazsa yalnız kalacağından korkmaktadır. Mithat sert görünümlü olmasına rağmen, Aydın'ı öldürmekle görevlendirildiğinde kardeşi Ayça'ya sarılarak ağlamaktadır. Burada, tetiği çeken kişiler değil de ona emir veren Şamil kötü adam olmaktadır. Mithat'ın durumu aslında günün şartlarında kişilerin, istemeseler de bazı şeylerin içine girdiklerini göstermektedir.

Ayça, abisi Aydın'ı öldürdükten sonra eve geldiğinde yakalandığı sıtma nöbetine olgun bir şekilde müdahalede bulunmaktadır. Ayça Aydın'ın cenazesine katılarak politik olanın yerine insani olanı koymaya çalışırken, Aydın'ın arkadaşları onu cenazede istememektedir. Osman ise onu korumaktadır. Osman ve Ayça politik alanın içinde insani olanı –aşkı- temsil etmektedir. Onlar politik olanı aşarak farklılıklarıyla birlikte aşka bütünleşmektedir. Ancak, Aydın'ın ölümünden sonra

Ayça ve Osman görüşmek istemelerine rağmen yan yana gelememektedir. Dıştan gelen bu baskıyı, Mithat, kız kardeşinin Osman'ın abisi Mete'yle birlikte olmasına niçin karşı çıktığını, 'eğer kız kardeşimin bir solcu ile birlikte olduğu duyulursa halim ne olur' ifadeleriyle dile getirmektedir. Bu şekilde kutuplaşma ve karşıtlığın, kişilerden bağımsızlaştığı ifade edilmektedir. İki taraflı şiddetin yükselmesiyle herkes kendi grubunun içine çekilmek zorunda kalmaktadır. Güvenlik ana unsur olmaya başlamaktadır. Buna karşın Osman ve Ayça yoğun politik gerilime rağmen birbirlerinin zarar görmemesi için mücadele etmektedir. Karşı karşıya gelmelerine rağmen sevgi ve vefa onlar arasında güçlü bir bağıdır. Abisi ve Osman karşı karşıya gelip birbirlerine silah doğrulttuğunda ikisinin arasına girmektedir. Ayça bu şekilde kendisini seven ikiliyi de kurtarmaktadır. Abisinin Osman tarafından öldürüldüğünü düşündüğü dönemlerde, Osman'ı öldürmeye karar verip bu konuda çaba göstermektedir. Aile bağları siyasi gerekçelerden farklı amaçla ona hizmet etmektedir. Osman'ın abisini öldürmediğini öğrendiğinde Ayça, onu kendi evinde saklamaktadır. Bu bağı, Mete Ayça ile nişanlandığında 'bizim bağımız o kan dökenlerin bağından daha güçlüdür' şeklinde tanımlamaktadır. Ancak, siyasi atmosferden dolayı aktörler dönüşmektedir. Politik çatışmaların tarafı olmayan, silahlı çatışmalardan hoşlanmayan ve bunu benimsemeyen kişiler (Osman, Arif, Aydın'ın babası) zorunluluk karşısında silahı bir araç olarak kullanabilmektedir. Diğer tarafta ise ülkücü olanlar (Betül vs.), Mete kendilerine yardımcı olmaya çalışırken, onu Osman'ın öldürülmesi için kullanmaktadır. Mücadelede orta yerde duran kişiler (Ayça) bile çatışmada yakınlarının baskı altına alınması veya onlardan istenilenlerin alınması için (Halit Beyin Mithat'ı yakalamak için Ayça'yı kaçırması gibi) kullanılabilirlerdir.

“Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisinde politika ve şiddet at başı gitmektedir. Dizi, bir dönem dizisi olması nedeniyle temelde 1970'li yıllardaki politik süreçleri işlemektedir. Bu bakımından dönemin yansıması olduğunu varsaymak gerekir. Ancak, buna karşın çocukların başkaca yollarla kendilerini politik olarak ifade etmelerinin mümkün olmadığı paradoksuyla izleyiciyi karşı karşıya bırakmaktadır. Temelde siyaseti romantik devrimcilik söylemi üzerinden olumlarken, öte taraftan onun sonuçları üzerinden politikanın lanetli olduğu izleyiciye aktarılmaktadır. Bu

bağlamda, Türkiye’de yakın döneme kadar siyaset karşıtı vesayetçi iktidarın söyleminin izlerini taşıdığı söylenebilir. Ancak, romantik devrimcilik yolunda yapılan hırsızlık, kamulaştırma şeklinde sempatik olarak yansıtılırken, politikanın bir bütün olarak olumsuzlanması, 1980 sonrasında uygulandığı ifade edilen siyasetle ilgilenmeyen nesil yetiştirme çabasının bir sonucu gibi görülebilir. Bu iki tezat görüşün birinin örtük birinin ise açık olmak üzere aynı anda savunulduğu söylenebilir. Romantik devrimci söylem yeniden üretilirken, öte yandan şiddet sarmalı üzerinden siyaset karşıtı bir duruş ortaya konmaktadır. Bununla birlikte, şiddetin sonuçları üzerinden devrimci romantizm üretilmektedir.

Siyasetin karanlık yanı, “Öyle Bir Geçer Zaman Ki”de istihbaratçı bir kişi (Arif’in amcası oğlu) üzerinden aktarılmaktadır. Bu istihbaratçı geçmişte Arif ile yaşadıkları nedeniyle Arif’e acı çektirmek amacıyla 14-15 yaşlarındaki bir kız çocuğunu öldürmektedir. Bu kızın Arif’in kızı olduğunu söylemektedir. Arif’in acı çekmesini sağlamaktadır. Bu şekilde, siyasette de çocukların babalara karşı kullanılabilir bir koz olduğu aktarılmaktadır. Bu istihbaratçı, öldürdüğü kızdan dolayı herhangi bir cezai takibe uğramamaktadır. Bu bakımdan, dizi bize hukuk dışına çıkmışlığın meşrulaştığı bir dönemi anlattığını, göstermektedir.

Dizide siyasetin ne kadar belirleyici olduğunu Osman’ın siyasi faaliyetler içinde yer almasına karşı çıkan abisine söyledikleri ortaya koymaktadır. Osman, abisine ‘kimsenin ortada kalmasına izin vermiyorlar’ diye sitemde bulunmaktadır. Osman’ın bu gözlemi, 1980 öncesi siyasete ilişkin en belirleyici gözlemlerden bir tanesidir. Bu söz bir taraftan bir döneme damgasını vuran siyasi ortama ilişkin çarpıcı bir yaklaşımı ortaya koyarken, öte yandan siyaseten taraf olmayı da bir zorunluluk olarak zihinlere dayatır. Ortada kalmak siyasi kriz ortamı içerisindeki 1980 Darbe dönemi öncesi Türkiye’inde adeta bir suçtur. Gerek Milliyetçi gerekse de Sosyalist görüşlü insanlar taraf olmama durumunun kabul edilebilir bir şey olarak görmezler, tarafsızlık sorumluluktan kaçmaktır. Her iki taraf da ortada kalmayı hoş görmemesine rağmen ve insanları taraf olmaya zorlamak, bizatihi faşizmin ta kendisi iken, nedense dizi ülkücüleri zorba, sol görüşlüleri ise hümanist göstermeyi tercih

eder. Taraf olmanın zorlayıcılığını göstermeye çalışırken aslında bizzat dizinin kendisi taraftır.

Osman'ın abisi Mete, siyasetin belirleyiciliğine, kendisi, Ayça'nın abisi Mithat ile kavga etmesinden sonra tanık olmaktadır. Mete ve Mithat'ın Ayça'dan dolayı yaptığı kavga bir anda ülkücü ve solcu grupların kavgasına dönüşmektedir. Dönemin karakterinde dominant olan unsurun siyasallaşma olması nedeniyle bütün durumlarda siyasete giden bir yol ortaya çıkmaktadır. Bu dönem *semboller dönemidir* aynı zamanda yeşil parkasını yatağının altına saklayan Aydın, devrimciliğin gizli ve sembolik yanını ortaya koymaktadır. Osman, Aydın'ın ölümünden sonra onun yeşil parkasını giymeye başlamaktadır. Bununla birlikte, okunan gazete de siyasal bir simgedir. Kişilerin okudukları veya sattıkları gazeteye göre siyasi kimlikleri açığa çıkmaktadır. Aydın, okulun bahçesinde gazete satmaya çalıştığında, ülkücü grup bundan dolayı Aydın'ı darp etmektedir. Gazete satılması, iki grup arasında kavgaya sebep olmaktadır. Kavgalara rağmen, polis ve genel olarak güvenlik görevlileri çok az ekranda görünmektedir. Osman ve Aydın eve geldiklerinde televizyonda ülkedeki siyasi kriz ve sıkıyönetime ilişkin haberleri dinliyor olmalarına rağmen, güvenlik güçlerinin siyasal kavgada nerede yer aldığı, niçin görünür olmadığı dizide tartışılmamaktadır. Bu şekilde, *1980 öncesi dönemin eleştirisinden dikkatle kaçınıldığı söylenebilir*. Devlet'in yaklaşımının eleştirildiği tek noktanın, Mete'nin cezaevinde işkence görmesinin izleyiciye aktarılması olduğu söylenebilir. 12 Eylül 1980 askeri darbesi neticesinde 650 bin insanın gözaltına alındığı, büyük bir kısmının işkence gördüğü gerçeği çeşitli resmi kaynaklarca doğrulanmaktadır. Dava açılanlar, fişlenenler, sürgüne gidenlerle birlikte 12 Eylül askeri darbesinin mağdurları milyonları (Alver, 2014: 9) bulmasına ve ismi üzerinde askeri darbe olmasına rağmen hiçbir askeri üniformalı kişi işkence yaparken, insanları mağdur ederken gösterilmemektedir. 12 Eylül'ün işkenceyle özdeşleştirilmesi ve bu işkenceyi yapan kişilerin istihbaratçı olarak gösterilmesi de dizinin yaklaşımın bir göstergesidir. “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisi Mete'nin işkence sonucunda, psikolojisinin bozulmasıyla kısmen 12 Eylül'ü yargılamasına rağmen, onun aktörlerini gizleyerek siyasi pozisyonunu ortaya koymaktadır. Asker, eleştirilmez bir

pozisyonudur. 12 Eylül'ün bazı aşırı sonuçları işkence gibi olmakla birlikte, darbe 12 Eylül öncesi siyasal şiddetin kaçınılmaz bir sonucudur.

Siyaset konusundaki tartışmayla birlikte siyaset yapanların ne türden özellikleri olması gerektiği de “Öyle Bir Geçer Zaman Ki”de dolaylı olarak ortaya konmaktadır. Osman ve Aydın aşktan bahsederken, Aydın ‘böyle lümpen işlerde bir devrimcinin ne işi olur’ diyerek aşk ile devrimcilik arasındaki çatışmayı gün yüzüne çıkarmaktadır. Devrimci olmanın zorunlu sonuçlarından biri de aşktan uzak durmaktır. Bu durumun romantik bir unsur olarak Aydın’a sevimlilik katmasının yanında, devrimciliğin sempatik yanı da belirtilmektedir. Aydın, Gözde isimli bir kızdan hoşlanmaktadır, Osman birlikte eve gitmeleri için Gözde’ye seslenmesini söylediğinde, Aydın ‘ben siyasiyim’ diyerek ‘olmaz’ demektedir.

“Kurtlar Vadisi Pusu” dizisinde ise çocuklar dış politika bağlamında konu edilmişlerdir. Suriye’de 2011 yılından beri süren iç savaş birçok açıdan Türkiye’nin gündemini işgal etmektedir. “Kurtlar Vadisi Pusu”, bu iç savaşta çocukların yaşadığı dramı anlatmaktadır. Suriye’de operasyon yapan Polat’a, Aleks isimli bir kişi ihanet etmektedir. Aleks’in Polat’a ihanet etmesinin sebebi ise oğlunun Esat güçleri tarafından rehin alınmış olmasıdır. Polat’ı Esat güçlerine teslim eden Aleks çocuğunu almak ister, ancak Esat güçleri 10-12 yaşlarında olan oğlunu vurmaktadır. Polat, ihanetine rağmen oğlu için ağlayan Aleks'i teselli etmektedir. Onun acısını paylaşmaktadır. Burada; politik, siyasi ve istihbari savaşlarda bile çocuğu için ihanet etmek, mazur görülmektedir. Bu sayede ihanet eden kişi affedilebilmektedir. Aynı zamanda, Esat güçlerinin hiçbir değeri önemsemediği, savaş kurallarını hiçe saydıkları gösterilmektedir. Polat, Suriye’de savaşın ortasında oluşan çocuk pazarını Esat güçlerinin yönettiğini göstermektedir. Kaçırılan, elleri arkadan bağlı ve sırtlarına bomba bağlanmış çocukları, Esat güçlerinden kurtarmak için Polat bir yere baskın yapmaktadır. O sırada çocuklar ağlamaktadır. Polat bu çocukları kurtarmak için onları rehin tutanlara çocukları bırakma karşılığında onlara teslim olmayı kabul edeceğini ifade etmektedir. Çocuklar kurtuldukları için çok mutludurlar. Burada 12 yaşından küçük birçok erkek çocuğu yer almaktadır. Suriye savaşına Türkiye’nin müdahil olma gerekçeleri, çocuk üzerinden ulvi bir amaca dönüştürülmektedir.

Politik bir dizi olması nedeniyle mağdur çocuklar da savaşın mağdurlarıdır. Yoksulluk ve yaşadıkları zorluklar da doğrudan savaşa ilişkindir. Bu çocukları kurtarmak için Polat'ın kendi canını tehlikeye atması, Suriye'de Türkiye'nin tarafının ne olması gerektiği, bu taraf olmanın ahlakiliği anlatılmaktadır. “Kurtlar Vadisi Pusu”da çocukların konu edindiği bir diğer olayın kahramanı ise Kara'nın adamıdır. Kara'nın adamlarından biri Çeçen'dir. Bir Rus'u öldürdüğü gösterilmektedir. Kara onu öldürdüğü için adamına çok öfkeli. Ancak, Rus'u öldüren kişi kendi çocuğuna dönmekte ve bu Rus'un onun annesini öldürdüğünü hatırlamaktadır. Çocuğun orada yaşadığı çaresizliği aktarmaktadır. Bu çaresizlik hali yine savaş koşulları ile doğrudan ilintilidir. Kara bunun üzerinden adamına hak vermektedir. İntikam alma hakkı, kişinin yaptığını meşru kılmaktadır.

“Muhteşem Yüzyıl” dizisinde ise politika saray içi mücadeledir. Mücadelenin tarafları aile fertleridir. Padişah olma hakkı yalnızca erkeklere ait olmasına rağmen dizide asıl mücadele kadınlar arasında geçmektedir. “Muhteşem Yüzyıl”da Şehzadelerin anneleri asıl iktidarın parçalarıdır. Çocuklarını tahta hazırlamakta ve üvey kardeşlerinin onların rakibi olduğunu sık sık onlara hatırlatmaktadır. Burada kardeş katli ve şehzadelerden birinin tahta geçiyor olması sebebiyle kardeşlik ve düşmanlık arasındaki rol paylaşımında çocuklar duygusal olarak birbirine yakinken, anneler, onların rakip olduğunu onlara hatırlatmaktadır. Annesi Şehzade Mehmet'e ‘bir veliaht nasıl olmalı göstereceksin’ dediğinde, Mehmet ‘abim Mustafa veliahttır. Ben değil’ şeklinde cevap vermektedir. Hürrem; ‘büyük olan değil güçlü ve akıllı olan tahta çıkar’ diye karşılık vermektedir. Bu şekilde hem tahta çıkanların bu temel özellikleri taşıdığı ifade edilmekte hem de tahta hak iddiası teşvik edilmektedir. Taht mücadelesinden uzak duran şehzadeler bile, kardeş katli ilkesinden dolayı korkmaktadır. Şehzade Mehmet, abisi Mustafa'nın padişah olması gerektiğini düşünmektedir. Ancak, Manisa'da tebdili kıyafetle halk içinde gezerken halkın, o ve annesi hakkında olumsuz görüşlere sahip olduğuna tanık olmaktadır. Bu etkinin tesiri ile abisiyle dertleşirken, Mustafa'ya halkın onu sevmemesinden dolayı üzüntüsünü ifade etmektedir. Burada rakip olarak değil, kardeş olarak konuşmaktadır. Bu kardeşlik duygusuna rağmen, ağabeyine tahta çıkarsan beni katletmezsin değil mi, diyerek korkusunu aktarmaktadır. Sıcak ilişkileri ve kardeşliklerine rağmen

katledilme korkusu Mehmet'te devam etmektedir. Çocukların bu korkusu anneler tarafından derinleştirilmektedir. Kardeş katli ilkesi kişiselleştirilerek Hürrem ve Kanuni karşıtı bir söylem içerisinde ele alınmaktadır. Şehzade Mustafa'nın (yakışıklı ve iyi) katledilmesi bir facia olarak dizinin konusuyken devleti koruma amacıyla kardeşlerin öldürülmesi açık bir şekilde ifade edilmemektedir. Onun yerine Mustafa'nın haksız yere katledilmesi bir trajedi olarak izleyiciye sunulmuştur.

“Muhteşem Yüzyıl”da Padişah'ın eşleri çocuklarının her davranışıyla ilgilenirken, onun padişah olması üzerine hesap yapmaktadırlar. Hürrem, oğlu Mehmet'in, babası hasta iken ağlamasını da iktidara yönelik kullanmaktadır. Güçlü olması telkininde bulunurken, onun padişah olacağını vurgulamaktadır. Bu nedenle, anneleri için şehzadelerin acısı, sevinci ve bütün yaşamı iktidara odaklı olarak düşünülmektedir. Annelerin çocuklar üzerinden iktidardan pay alması gibi, anneleri yenmek isteyenler de onların çocuklarıyla mücadele etmektedir. Çocuklar aynı zamanda, padişahla kurulan ilişkide çok önemlidir. Örneğin, Hürrem ile Padişahın arası açıldığında çocuklar, aralarındaki ilişkinin düzelmesinde etkili olmaktadır. Bu şekilde, iktidarın devamlılığı sağlanmaktadır. Çünkü Saray'da iktidar padişaha yakın olmakla elde edilmektedir. Bu nedenle, Osmanlı sarayında hiçbir şey ön görülemez. Belirsizlik nedeniyle herkes her an teyakkuz halindedir.

“Muhteşem Yüzyıl”da devşirme sistemine atıflar sınırlı şekilde yapılmaktadır. Serpil Kirel'in Ertem Eğilmez filmleri üzerine yaptığı çalışmada “filmlerde sisteme ya da iktidara karşı tavır geliştirmeye yetecek güçte bir karşı ses oluşturulamaz.” (Kirel, 2010) şeklinde tespit bulunmaktadır. Söz konusu tespitin devşirme sistemi konusunda doğru olduğu söylenebilir. “Muhteşem Yüzyıl”da devşirme sistemi sınırlı bir şekilde yansıtılmaktadır. Devşirme sistemini Pargalı'nın kendi serüvenini hatırlaması üzerinden görebilmekteyiz. Pargalı, gemide aç bir şekilde tüccarlar tarafından getirilmesini ve hayvan gibi satılmasını anlatmaktadır. Pargalı'nın bu derin acısı ve annesinden kopması anlatılırken onun paşalığından hareketle anlatıldığı için geçmişte yaşadığı acılar izleyici tarafından tolere edilebilir hale getirilmektedir. *Mağduriyet mükâfatla sonuçlandırıldığından acı muhalefet amacıyla kullanılmamaktadır, sistem masumlaştırılmaktadır.* Bu bakımdan diziler halkın genel

beklentilerini dikkate alarak onları tatmin ederek kendileriyle birlikte olmaya devam etmelerini sağlamaktadır. Bu bağlamda Foucault'un iktidar tanımıyla uyumlu bir seyir ortaya konmaktadır: Kişiler 'iktidarı' kendileri aracılığıyla iletmekle, iktidardan pay almaktadırlar. Onun parçası olarak, onun sahibi olmaktadır. Diziler de bu genel söylemin kendileri aracılığı ile topluma aktarılmasını sağladıkları oranda varlıklarını sürdürebilmektedirler.

Padişah olmak için yetiştirilen şehzadeler içinde bütün kardeşler birbirlerini çok severken, Beyazıt ve Selim birbirleriyle sürekli mücadele halindedirler. Şehzade Selim, derslerinden kaçmaya çalışan, tembel, korkak, hilebaz ve kıskanç bir çocuk olarak temsil edilmektedir. Kardeşi Beyazıt daha güçlü, çalışkan ve cesurdur. Ancak asidir. Asi olması nedeniyle annesi ve babası tarafından sık sık cezalandırılmaktadır. Güçlü ve cesur olmasına karşı abisi Selim'in hileler yaparak onu küçük düşürmesinin önüne geçememektedir. Selim ve Beyazıt didişmesinde, Hürrem kavgacı olarak görüldüğü Beyazıt'a karşı çıkmaktadır. Dizide kardeşler arasında yaşanan bu kavga temelde iktidar kavgasıdır. Çocuklar arasındaki herhangi bir kavga değildir. Çocukların kavga edip barıştığı, tekrardan normal bir ilişki sürdürdüğü görülmemektedir. Kavgalara büyüklerin müdahalesi söz konusudur. Beyazıt cesaretinden dolayı askerliğe yatkın iken Selim'in ise hilebazlık ile siyasi yönü öne çıkmaktadır. Selim ile Beyazıt ilişkisiyle, dizide çocuğun kısmen de olsa temsil edildiği söylenebilir. Beyazıt'ın asiliği onun savaşa Padişah'ın kararına rağmen gizliden katılmasıyla aktarılırken, Selim'in korkaklığı ise bir casusun başı kesilirken kusması şeklinde gösterilmektedir. Çocuk olmasına rağmen Selim'in kusması yeniçeri tarafından alay konusu olmakta ve bu durum bir zaaf olarak görülmektedir. Bu şekilde, dizide çocuklar, çocuk olarak değil, şehzade olarak vardılar.

“Muhteşem Yüzyıl” dizi filmi Kanuni ve ondan sonra onun yerine tahta geçen oğlu Selim üzerinden Osmanlı padişahlarına karşı açık bir olumsuz algı ortaya koymaktadır. Padişahlar, kötü veya zayıf olmaları sebebiyle bazı durumlarda nefret nesnesine dönüştürülürken, onların devlet/saltanatı korumak için yaptıkları yanlış değildir. Dolayısıyla, Padişahlar iyileri katlettikleri için kötü olmaktadır.

#### 4. 5. Eğitim/Okul ve Çocuk

Çalışma kapsamında ele alınan beş dizide çocukların eğitim ve okul bağlamında da konu edildiklerini görmekteyiz. Dizilerin içeriğini tartışmaya geçmeden önce eğitim kavramına değinmemiz uygun olur. Eğitim en geniş anlamıyla önceki nesillerin ürettiği birikimi yeni nesillere aktarmak ve “toplumun ihtiyaçları ve ideallerine göre insan yetiştirmek” (Özodaşık, 1999: XI) olarak tanımlanabilir. Mustafa Ergün’e göre, “sosyolojik açıdan eğitim, bireyin içinde yaşadığı toplumda yeteneğini, tutumlarını ve olumlu diğer davranış biçimlerini geliştirdiği bir süreçtir.” Bu sürecin taşıyıcıları eğitim kurumlarıdır. Eğitim kurumları bireyleri ulusal değerler çerçevesinde sosyalleştirmektedir. Sosyalleşme sayesinde bireyler dâhil olacakları grubun normları, değerleri, inançları, grupta yer aldıklarında alacağı rolleri öğrenip benimsemesi (Ergün, 2014) eğitim kurumlarının temel amaçlarından biri olarak okullar aracılığı ile gerçekleştirilmektedir.

Toplumsal ihtiyaçlar ve devletin ideolojik konumlanması çerçevesinde eğitim sisteminden çocuklara bazı yetenekleri kazandırması beklenmektedir. Eğitim sistemine ilişkin beklentiler konusunda Herder ve Rousseau’nun ortaklaştığı nokta, eğitimin devlet ve ulus arasındaki bağı oluşturacak ulusallık duygusuna katkı yapmasıdır (Şimşek, 2012: 2812). Toplum ile devlet arasında milliyetçilik söylemi aracılığıyla oluşturulacak bağ meselesi, Türkiye’de “devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü” ilkesi olarak tebarüz etmiştir. Bu ilkenin temsil ettiği bütünleşme meselesi ülkemizdeki iki yüz yıllık bir devinimi özetlemektedir (Heper, 2014: 461). Bütünleşme stratejisi çerçevesinde eğitimle amaçlanan toplumu “aynı”laştırmaktır. Bu çerçevede, Cumhuriyet döneminde, Türkiye’nin Osmanlı-İslam geçmişi silinmek istenmiştir (Şimşek, 2012: 2818-2819). Bunu İsmail Kaplan Cumhuriyet elitinin dini hem saf milliyetçilikle bağdaşmayan yabancı (beynelmilel) bir öge hem de modern teknoloji ve yöntemlerin benimsenmesini engelleyen bir unsur olarak görmeleriyle ilişkilendirmektedir (Kaplan, 2009: 792).

Türkiye’de, eğitimden murat edilen bütünleşme fonksiyonunun yanı sıra, eğitime katılım oranı ile modernleşme arasında kurulan ilişki (Aydın-Şafak, 2001: 56) bakımından da eğitim çok önemli bir mesele olarak gündeme gelmektedir. Hatta

“eğitim Şart” ifadesiyle, eğitim bütün sorunların çözüm aracı haline getirilmektedir. Eğitimin modernleŐmeyle ilişkilendirilmesi nedeniyle cumhuriyet döneminde, örgün eğitime katılım oranının artırılması sağlanmaya çalışılmıştır (Aydın-Şafak, 2001: 56).

Türkiye’de eğitimin devlet elitleri açısından bütünleŐmeye ve uluslaŐmaya yönelik taşıdığı önem tek başına eğitimin yaygınlaŐmasını sađlamamıŐtır. Eğitim, kendisi aracılığıyla bireylerin belli, yeni roller ve beceriler edinerek, yeniden toplumsal üretim sürecine dâhil olmaları ve, Bourdieu’nun tanımladığı anlamda bir kültürel sermayeye sahip olmaları sayesinde, Türkiye’de bireylerin toplumsal hareketliliği açısından da büyük öneme sahip olabilmesi (Aktaran: Akşit vd., 2000: 59) nedeniyle de yaygınlaŐmıŐtır. Köylerden Őehirlere yaşanan yoğun gçle birlikte eğitim, toplumsal hiyerarŐinin yeniden kurulmasında, kent ve modern hayata dair yeni sembol ve değerlerin öğrenilmesinde, içselleŐtirilmesinde ve dönüŐtürülmesinde daha karmaŐık iŐlevler yüklenmiŐtir (Akşit vd., 2000: 59). Bu bakımdan ebeveynler, kendi çocuklarının okuyarak “adam olmalarını” istemektedir. Bu isteğin ana omurgasını oluşturan düşünce ise Balkı Aydın-Şafak’ın modernleşme ve eğitim bağlamında iki köyü karŐılaŐtırdıđı çalışmasında köylülerin okumuŐ insanlar için ifade ettikleri "bizim gibi biçare değerler" (Aydın-Şafak, 2001: 64) yaklaŐımıdır. İkinci önemli sebep ise Aydın-Şafak’ın yukarıda aktarılan çalışmasında köylerinin yollarının toprak yol olmasından Őikyet eden bir köylünün ifadelerinde gizlidir. Köylü; “bizim köyün yolu hala yapılmadı ama bak yanı başımızdaki Alevi köyün yolu çoktan yapıldı. Çünkü onlardan çok okuyan var; hepsi de devlette söz sahibidir.” (Aydın-Şafak, 2001: 64) demektedir. Bu bakımdan, temel hizmetlere erişmek için patronaj ilişkilerine ihtiyaç duyulduğu görülmektedir.

Eğitim kurumlarının yaygınlaşmasının fırsat eşitliği sunduğunu ve bu fırsatlardan yararlanan alt tabakadaki ailelerin çocuklarının dikey sosyal hareketlilik olanağını artırdığı (Şengönül, 2008) tezini ileri süren endüstri toplumu savı Türkiye rneğinde doğrulamaktadır. Hızlı kentleşme ve değerim sürecinde, eğitim aracılığıyla toplumun dezavantajlı kesimlerinin dikey sosyal hareketliliğine yapılan katkıyı, ülkede kentleşmenin durađanlaŐmaya doğru gittiği ve özel okulların yaygınlaşmaya

başladığı günümüzde de sürdürüp sürdüremeyeceği muammadır. Ancak, günümüzde hala yükseköğretime erişmek daha fazla gelir kazandırmaktadır (Eğitim Reformu Girişimi, 2009: 20). Eğitim Türkiye’de sınıf atlamanın temel araçlarından biridir. Bu nedenle, babaların çocuklarının okuması için çaba göstermesi, kendisi gibi “cahil” ve ”zor işlerde çalışan” bir kişi olmaması yönlü tema yerli filmlerin çoğunluğunda görülmektedir. Bu filmlerde okuyamadığı için başkaları ve kendisi tarafından “küçük adam” olarak görülen baba, zor işlerde çalışıp kötü koşullarda barınmasına karşın oğlunu okutmaya çalışmaktadır. Çünkü çocuğun okuyup “büyük adam” olmasıyla hem kendi hayatını hem de ailesinin hayatını kurtaracağını umut etmektedir (Öztürk, 2004). Yerli filmlerde işlenen, eğitimin bu işlevi “Pis Yedili” adlı dizide sınırlı şekilde konu edinilmiştir. Burada, yoksul çocukların burslu olmasının bunda etkisi bulunmamaktadır. Ancak, çocuklar sınıf atlamaları konusunda özel okulun iki dil öğretiyor olmasının etkili olacağını farkındadır. Bu durumu dizide Bayrampaşalı’nın annesi dile getirmektedir. Daha önceki dönemlerde örgün eğitim ile çocuklarının bir statü kazanmasıyla yaşamlarının kolaylaşacağı düşüncesi (Aydın-Şafak, 2001: 64) burada özel okula yüklenmektedir. Özel okula yüklenen bu anlam, devlet okullarına devam etmenin kendi kaderine razı olma varsayımı olarak “Pis Yedili”de aktarılmaktadır. Bir taraftan özel okul üzerinden dikey hareketlilik yolu gösterilirken, öte taraftan devlet okuluna devam etmek ile kendi konumunu kabullenme ilişkilendirilmektedir. Burada, eğitime ilişkin modernleşme hipotezinin “sınıf kökeninin eğitim üzerine olumlu etkilerinin giderek azalmakta olduğu iddia”nın yerine “yeniden üretme” hipotezinin “eğitimin yaygınlaşmasının sonucu olarak alt seviyeden üst seviyeye geçişler için sosyal fırsatlarda bir artma eğilimi olmasına rağmen, daha sonraki süreçte sosyal eşitsizliğin artmasıyla bu geçişlerdeki artış gerilemektedir.” görüşü benimsenmektedir (Shavit-Blossfeld’den aktaran: Karaca, 2012: 66-67).

Eski Türk filmlerinde genellikle, çocukların özel ders almasını, zenginliğin bir göstergesi olarak gören yaklaşımın, incelenen dizilerde konu edinildiği görülmektedir. “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisinde, Deniz babasının evine gittiğinde müzik ve dil konusunda özel dersler almaktadır. Ancak çocuk, dersi veren hocalarını sevmediğinden, öğretmenleri kısa zaman içerisinde işten ayrılmak veya

kovulmak durumunda kalmaktadır. Deniz’in dersleri sevmesi kadar, öğretmeni de sevmesi önemlidir. Bu nedenle, zenginlik iyi eğitim imkânı sağladığı gibi eğlenceli öğretmen imkânı da sağlamaktadır. Deniz, bütün bakıcıları kovduktan sonra en son Bahar’ın yeni taktikleri sayesinde ona ısınmaktadır. Bu ısınma sayesinde Bahar ve Deniz sürekli yeni oyunlar oynamaktadır. Bahar, yaptırmak istediği bütün işleri oyun şekline sokarak onun yapmasını sağlamaktadır. Bahar Deniz’in sırdaşı ve arkadaşı olmaktadır. Öğretmenin öğretmenlik kaynaklı otoritesi zengin çocuklara ders verirken işe yaramamaktadır. Ancak, mesleğin özel bilgisine sahip olmanın sağladığı bilgi gücüyle çocukla iletişim sağlanmaktadır. Bununla birlikte, eğitimin zengin çocukları tarafından sadece eğlenceli olması durumunda kabul edildiği aktarılmaktadır. İyi bir dil eğitimi almak, iyi eğitim almanın ölçütü olduğu gibi asalet ve üst sosyo-ekonomik sınıfa mensubiyetin de ölçüsü olmaktadır. “Muhteşem Yüzyıl”da, benzer bir durum, Şehzadelerin dil eğitimi almasında gösterilmektedir. “Muhteşem Yüzyıl”da Şehzade Cihangir Farsça öğrenirken, bir başka sahnede ise Şehzade Mustafa Latince kitap okurken ekrana getirilmektedir. Bunun üzerinden Osmanlı Şehzadelerinin iyi yetiştiği, yabancı dil öğrenme ve kullanma becerileriyle aktarılmaktadır. “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisinde, *Pis Yedili*’deki Deniz’in müzik ve dil eğitimi almasıyla temsil edilen zenginlik, sendikacı üvey babanın evladı Zehra’nın okuldan sonra bale dersi alması ile sembolize edilmektedir. Zehra’nın okuduğu okuldan öğretmeni ayrıldığında çok üzülmemektedir. Çocukların kendi meselelerinin konu edildiği ender sahnelerden biri, Zehra’nın öğretmenin ayrılması nedeniyle yaşadığı üzüntüdür.

“Pis Yedili”de zengin ve yoksul öğrenciler aynı okulda okumaktadır. *Pis Yedilin*in üyeleri burslu olarak bu özel okulda okumaktadır. Okulun imkânları çok fazladır. Okulda iki dil öğretilmektedir. İki grubun da aynı koşulları paylaşması nedeniyle ikisi arasındaki ayrım genellikle okulun müdiresinin zengin çocuklarını yoksullara tercih etmesi yoluyla gösterilmektedir. Müdüre Hanım iki grup kavga ettiğinde zengin çocuklarını desteklemektedir. Zengin çocuklarını desteklemesinin temel nedeni ise ‘babana selam söyle okula yaptığı bağışlar için teşekkürlerimi ilet’ gibi ifadelerden de anlaşılmaktadır. Müdüre Hanım her durumda yoksulluğu ve yoksulları aşağılamaktadır. Kötü üçlü, ortalama sorununu çözmek için Müdirenin

heykelini yapmaktadır. O da ‘siz merak etmeyin ben sizin ortalamanızı düzeltirim’ demektedir. Okulda para bütün sorunları çözebilmektedir. *Pis Yedili* de bunun farkındadır ve bundan yakınmaktadır. ‘Artık okula da gelmesinler, bari’ diyerek haksızlığa itiraz etmektedirler. Müdüre Hanım zengin çocuklarının ortalamasını düzettiği gibi *Pis Yediliyi* kendisine ispiyonlayanlara da istediği kadar devamsızlık hakkı vermektedir. Müdüre Hanım’ın zengin çocuklarını desteklemesine karşın, bir Bakan’ın yakını olan Almanca öğretmenin *Pis Yediliyi* desteklemesiyle denge sağlanmaktadır. Bu durum, *Pis Yedilinin* Oya Bilirsen’e müstehcen mesaj yazdığı gerekçesiyle okuldan atılmasına karşı mücadeleyi kazanmasıyla görülmektedir. Almanca öğretmenin mücadelesi sayesinde *Pis Yedili* okuldan atılmaktan kurtulmaktadır. Almanca öğretmeni, bununla birlikte Trafo’nun ve okuduğu bir kitaptan dolayı okuldan atılmasına karar verilen Ferit’in de okuldan atılmasını engellemektedir. Trafo’nun okuldan atılmasını Bakan’ın “torpillisi” olduğundan yapabilmektedir. “*Pis Yedili*”deki bu patronaj ilişkisi Aydın-Şafak’ın yaptığı çalışmada köylünün; ‘bizim köyün yolu hala yapılmadı ama bak yanı başımızdaki Alevi köyün yolu çoktan yapıldı. Çünkü onlardan çok okuyan var; hepsi de devlette söz sahibidir.’ (Aydın-Şafak, 2001: 64) ifadeleriyle örtüşmektedir. Bu bakımdan, köy veya şehirde olmak ile farklı tarihsel dönemlerde yaşamak arasında bir farklılık bulunmamaktadır. Patronaj ilişkisi hala önemli bir unsur olarak yeniden üretilmektedir. Almanca öğretmeni, Bakan torpillisi olması nedeniyle adli meseleler nedeniyle çocukları okuldan atılmaktan koruyabilirken, okunması yasak olan bir kitabı okuduğu için okuldan atılmasına karar verilen Ferit’in okuldan atılmaması için- o kitabın kendisine ait olduğunu söylemektedir ve kendisi okuldan atılmaktadır. Bu bakımdan, yasak kitap okumak “Bakan torpillisi” olanların da okuldan uzaklaştırmasına yetecek kadar güçlü bir neden olabilmektedir. Patronaj ilişkisinin devlet güvenliği gibi siyasi meselelerde kullanılabilir bir araç olmadığı görülmektedir. Çünkü devlet güvenliği söz konusu olduğunda, devlet “Bakan torpillisi”ni de feda edebilmektedir.

*Pis Yedilinin* koruyucusu olan Almanca öğretmeni okuldan uzaklaştırılınca korumasız kalan çocuklar, Müdüre Hanım’ın sevgilisi kahveci ağabeylerinin kendilerini Müdüre Hanıma karşı korumaya alması sayesinde okulda okumaya devam

edebilmektedir. *Pis Yedilinin* Almanca öğretmeninin bakan tanıdığı olması, tanıdıkları kahvecinin Müdire Hanım'ın sevgilisi olması sayesinde okulda eğitimlerine devam edebilmeleri, hukukun ise hiç gündeme getirilmemesi dikkat çekicidir. Burada dizi, hukuku korumak yerine nepotizme başvurmuştur. Nepotizmin yoksullar ve zenginler açısından kullanılması yönetmen ve senaristin Türkiye algısını yansıtmamasının yanı sıra okul çağındaki izleyiciye var olmak için ilişkilere dayalı nepotizmin yeniden üretilmesi gerektiğini örtük bir şekilde hissettirmektedir.

Eğitime devam etmediğinde çocukların karşı karşıya kalacağı şeyin çalışma hayatı olacağını ve iş yaşamının zorluklarının eğitime göre daha fazla olduğunu anlatmak için gösterilen ve bunun bilincine varılması için çocuklarını bir yakınının yanında çalıştıran “Arka Sokaklar” dizisinden Hüsnü Başkan bunda başarılı olmaktadır. 16-17 yaşlarındaki iki oğlu, çalıştıkları yerde haylazlık yapmakta, turist kızlarla kaçamak yapmak için çalıştıkları şirketin yatını alıkoymaktadırlar. Burada alkol almaktadırlar. Çocuklar eve geldiğinde bütün aile bir masa etrafında toplanıp konuşmaktadır. Metin ve Tekin'in ablaları ‘bunlardan bir b. olmaz’ derken, anneleri ise çocukları savunmaktadır. Abla babanın yanında yer alırken, anne erkek çocukların yanında yer alarak ortamı yumuşatmaya çalışmaktadır. Çocukların ders çalışmaya başlaması ise Metin'in hoşlandığı kızla aynı sınıfta olmak için dershanede deneme sınavında yüksek puan alması gerektiğinde mümkün olmaktadır. Metin çalışarak, kız arkadaşının sınıfına geçiş yapmayı başarmaktadır. Hüsnü Başkan'ın derslerinde başarılı olan, ailesinin desteğine ihtiyaç duymadan ödevlerini yapan ve çalışkan kişiliğiyle öne çıkan çocuğu ortaokula devam eden kızıdır. Kız çocuğu başarılı olduğu kadar, aynı zamanda sorumluk sahibidir.

“Pis Yedili” dizisinde Zeki Almanca öğretmenine âşıktır. Oya Birsen isimli öğretmen de Zeki'nin dersinde tişörtünü çıkarmasından etkilenmektedir. Oya öğretmen Zeki'ye şehvetle bakmaktadır. Öğretmen öğrenci ilişkisinde de cinsellik kullanılmaktadır. Burada Hababam Sınıfı'ndan Şaban'ın aşklarına benzer bir durum söz konusudur. Arkadaşları kendisiyle dalga geçmektedir. Hababam Sınıfı'nın repliklerini andıran bir diğer sahne ise öğrencilerin, edebiyat öğretmeni Halil

Sezai'nin imzasıyla Fen Bilgisi öğretmeni olan Oya Birsen'e aşk mektubu yazmasıdır. Dizi toplumun aşına olduğu basmakalıp davranışları ve klişeleri kullanmaktadır. Öğrencilerin öğretmene âşık olması, komik olarak yansıtılırken, öğretmenin veliye âşık olması ise bir tehdit olarak aktarılmıştır. “Arka Sokaklar” dizisinde Murat kendisini arayan Ömer'in öğretmeninin kendisine kur yaptığını anlatmaktadır. Murat bunu çocuğundan gizlemeye çalışmaktadır. Ancak çocuk öğretmenin babasını aradığını anlamaktadır. Murat, oğluna, bunu annesine söylememesi konusunda söz verdirmektedir. Fakat çocuk başka bir gün bu durumu annesine anlatmaktadır. Bu şekilde çocukların sır saklayamayacağı geleneksel ‘çocuktan al haberi’ yaklaşımına atıf yapıldığı görülmektedir. Dizide geleneksel ve kalıplaşmış düşüncelerle, gelenek ve söylemler üzerinden toplumla iletişimi kolaylaştırmaya çalışıldığı görülmektedir. Burada kurgu ve kolay anlaşılabilirlik üzerinden yüksek reyting imkânı araştırılmaktadır.

Kalıplaşmış bir başka yaklaşım ise kopya çekmektir. Hababam Sınıfı filminde çokça ekrana getirilen bu husus, “Pis Yedili”de de konu edinilmektedir. Oya Bilirsen'in dersinde bütün sınıf birlikte kopya çekmektedir. Zengin ve yoksul bütün öğrenciler kopya çekmede birleşmektedir, sınıfsal fark ve ayrımcı tavırlar ortadan kalkmaktadır.

Bu bölümdeki tartışmamızı sonlandırırken, genel bir değerlendirme yapmamız gerekir. İncelemesini yaptığımız dizilerde eğitim çok önemli bir yer tutar. İyi bir eğitimin göstergesi ise yabancı dil öğrenebilme imkânı olarak sunulmaktadır. Dil bilmek hem iyi bir eğitim almanın bir göstergesidir hem de “Muhteşem Yüzyıl”daki gibi asaletin bir ifadesidir. Eğitim yoksullar için bir sınıf atlama aracı iken zenginler için bir eğlencedir. Zenginlik öğrenmenin eğlenceye dönüşmesine olanak sağlayan bir araçtır. Zengin olmayan için ise eğitim, çalışma yaşamından uzak durmanın aracıdır.

#### 4. 6. Suç ve Çocuk

Türkiye’de televizyon haberciliğinde, “kötü haber iyi haberdır” ilkesinin işlediği genel kabul görmektedir. Cinayet, patlama, gasp, hırsızlık gibi birçok olumsuz içeriğe sahip haberlere, bültenlerde sıklıkla yer verilmektedir. Televizyon haberciliğindeki bu genel yaklaşım çocuklara ilişkin haberlerde de söz konusu olmaktadır. Çocuklar haberlerde, mağduru veya faili oldukları bir suçta veya enteresan olarak görülen durumlarda haberin konusu olmaktadır. Medyanın bu yaklaşımının en belirgin olduğu çocuk grubu ise “tinerci” olarak adlandırılan çocuklardır. Hem madde bağımlısı olmaları nedeniyle mağdurlukları, hem de bu bağımlılık sonucunda suç işledikleri varsayıldığından bir dönem medyanın en popüler konularından biriydiler. Bu konudaki haberlere bakıldığında “Tinerci vahşeti”, “Sahipsiz canavarlar”, “Beşiktaş’ta tinerci çocukların dehşeti” (Aydın, 2009: 43) gibi ifadelerle bir acıma nesnesi ve korku kaynağı olarak yansıtıldıkları görülmektedir. Bir diğer taraftan ise çöp toplayan yoksul çocuklar genellikle acınacak, kendileri için üzülmeleri gereken çocuklar olarak yansıtılmaktadır. Bu iki karşıt yaklaşım bazı durumlarda birlikte haberin konusu olmaktadır. Birinde toplum, korku ile korunmaları gereken kişiler hakkında uyarılırken, öte taraftan bazı çocukların durumları beyaz cama aktarılarak toplum kendi haline şükretmeye, bu şükürün edası için yardım kuruluşlarına bağış yapmaya davet edilmektedir. Toplumsal eşitsizliklerin ürettiği bu çarpık yapıda, tinerci çocuk topluma yönelip, onun refahından zorla pay almaya çalışırken, diğer taraftan çöp toplayan çocuklar toplumun çöpünden kendine yaşam kurmaya çalışmaktadır. Bu iki farklı durumda, medya ikincisini mağdur ve iyi olarak görürken, birincisini mağdur ve kötü olarak uzak durulması gerekenler olarak damgalamaktadır.

Çocuklar genellikle toplum için tehdit olarak görüldüklerinde akademik çalışmaların veya haberlerin konusu olmaktadır. Çocukların suça itilmeleri, İngiltere ve ABD’de 19. yüzyılda bir olgu olarak ele alınmaya başlanmıştır. Yapılan ilk çalışmalar, işçi sınıfı ailelerine mensup çocuklar toplum için potansiyel tehdit olarak gösterilmektedir. Bu çerçevede, bahsi geçen çalışmalar, toplumu işçi sınıfına mensup çocuklardan korumayı öncelemektedir; işçi sınıfı ailelerinden gelen

çocuklar, mağdur olarak görülmekten ziyade tehdit olarak görülmektedir. Tarihsel mücadele neticesinde bu yaklaşım Batı'da değişmeye başlamıştır ve çocukların korunması bir mesele olarak ele alınmaya başlanmıştır. 'Evrensel Çocuk Hakları Bildirgesi' gibi bir takım somut adımların da atıldığı, çocukların da hakları olduğu kabul edilmiştir. Son yüzyılın son çeyreğinden itibaren Batı'da çocukların mağdur olarak ele alınması daha fazla yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu bağlamda, çocukların fiziksel ve cinsel istismarı medyanın da gündemi olmaya başlamıştır (Aktaran: Thorne, 1987: 90).

Medyanın çocukları suç bağlamında ele alma biçimi bazı durumlarda gerçeklikten farklı bir algı oluşturabilmektedir. Ancak, suça itilen çocukların medyada genellikle kent merkezinde suç işledikleri görülmektedir. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün araştırmasına göre, 1997'de hüküm giyen gençlerden şehirde yaşayanların oranı % 74.2'dir (Çoşar, 2005: 284). 1990'lı yıllarda yapılan akademik çalışmalara göre ise suça itilen çocukların çoğunlukla gecekondu bölgelerinde ya da şehirlerin sosyo-ekonomik düzeyi düşük bölgelerinde oturduğu bulgulanmıştır. Örneğin; 1990-1993 yılları arasında İzmir Çocuk Mahkemesi'ne çıkarılan 2466 küçük üzerinde yapılan araştırmaya göre, bunların % 80'inin gecekondu bölgelerindedir. Antalya'da yapılan araştırmada 225 çocuğun büyük çoğunluğu gecekondu bölgelerinde yaşamaktaydı (Karagöz'den aktaran: Çoşar, 2005: 305). Bu verilerin, aslında, Türkiye'deki şehirlerde yaşayan nüfusun % 50'sinin 1990'lı yıllarda gecekonducularda yaşadığı bilgisiyle birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Yapılan haberlerde, bu detaylar gözden kaçırıldığında, gecekondu bölgelerine ilişkin korkutucu bir manzaranın ortaya çıkmasına neden olunabilmektedir. Suça itilen çocukların hangi suçlardan yargılandığına bakıldığında, suç türüne göre ceza infaz kurumuna ve eğitime giren hükümlü çocukların, % 39,9 ile gasp (yağma) ve % 28,2 ile hırsızlık suçlarından hüküm giydikleri görülmüştür (Durgun, 2011: 151). Bu veriler eşliğinde, medyada çocuk ve suç ilişkisine diziler bağlamında bakmak yerinde olur.

Yukarıda bahsini ettiğimiz şekilde çocukların haber merkezli medyada konu edilmesinden sonra, haberlerdeki konuların dizilere aktarılıp aktarılmadığına ve ne

şekilde aktarıldığına bakmakta yarar vardır. Haber bültenleri, temelde toplumu anlama ve ondan geleni yine topluma aktarma işlevini yerine getirirken; TV dizileri, kurgunun olanaklarından da yararlanarak, anlam üretme ve bu anlamı pazarlama stratejisi bağlamında, toplumsal gerçeklikleri ne düzeyde ve nasıl işleyip topluma aktardığının araştırılması gerekir.

İncelenen beş dizide suçluların çocukları genellikle “Suç ve Çocuk” başlığı altında ele alınmıştır. “Arka Sokaklar” dizisinde, baskın yapılan evin zili çalındığında bir kadının kucağında bir çocukla dışarı çıktığı görülmektedir. Polis, bu kadının kocasını aramaktadır. Aynı dizinin bir başka bölümünde ise Semih adında ve 5-6 yaşlarında bir çocuğu babası annesinden kaçırmaktadır. Semih’in babası hapisneden yeni çıkmıştır ve oğlunu annesinden almaya çalışmaktadır. Babası Semih’i kaçırdığında, çocuk korkmaktadır. Babası polisle çatıştığında, bir arabanın altına saklanmaktadır. Polis çocuğu korumak adına, babası kendilerine ateş etmesine rağmen, çok dikkatli ve titiz bir şekilde çalışmaktadır. Ona doğru ateş etmemektedir. En sonunda, polis korkan çocuğu bulup annesine teslim etmektedir. Burada polis korkan çocuğu kollayan, koruyan ve onu mağdur edenlerden kurtaran rolündedir. Sorunlu olan aile fertlerinden biri iken sorunu çözen ise devletin kolluk kuvvetleri olmaktadır. Bu şekilde, kolluk kuvvetlerinin görevinin toplum açısından önemi izleyiciye aktarılmıştır. Bir başka olayda ise polis uyuşturucu satıcısı bir kişiyi gözaltına almaktadır. Bu kişinin 5-7 yaşlarında biri kız, biri erkek iki çocuğu bulunmaktadır. Polis bu çocukları koruma altına almakta ve onları ilgili kurumlara teslim etmektedir.

Dizinin bir başka bölümde ise uyuşturucu bağımlısı ve aynı zamanda fuhuş yapan bir kadın konu edinmiştir. Bu kadının 6-7 yaşlarında bir oğlu bulunmaktadır. Kadın çocuğu evde yalnız bırakmaktadır. Çocuk, annesinin kendi yanında kalmasını istemesine rağmen, kadın evden çıkmaktadır. Evde tek başına kalan çocuk peynir ekmek yemektedir. Polis anneyi yakaladıktan sonra, oğlunu annesinden alarak koruma altına almaktadır. Çocuğun annesi rehabilitasyon merkezine yatırılmaktadır. Anne, çocuğuna bu durumda gideceği yeni yerin onun için daha iyi olacağını belirterek, ona üzülmemesini söylemektedir. Annenin ifadeleri ve çocuğun içinde

bulunduğu halin görüntüleriyle, bakımevinin mevcut durumdan daha iyi olduğu açıklanmaktadır. Bu şekilde çocuğun annesinden ayrılması, trajedi olarak değil bir kurtuluş olarak yansıtılmaktadır. Aynı zamanda, dizide suç işleyenlerin bir ailesi olduğu, suçluları ve bağımlıları tespit edilirken bu ailelerin çocuklarının korunması gerektiği, bu gereklilik üzerinden devletin ilgili kurumlarının faydası anlatılmakta ve bu ihtiyaca cevap veren kurumların övgüsü yapılmaktadır. Burada, çocuğun acısı üzerinden medya reyting elde ederken, çocuğun kurtarılması üzerinden ise devletin ilgili kurumlarının varlığının ve işlevinin meşruluğuna katkı yapmaktadır. Bu işlev, 6-7 yaşlarındaki çocuğun dedesinin cezaevinden çıktıktan sonra toruna sahip çıkmasına polisin aracılık etmesi ve daha sonra çocuğun annesinin rehabilitasyon merkezinde tedavi edilmesi neticesinde belirli oranda iyileşmesi sayesinde çocuğu ile görüşebilecek hale gelmesi, bu işlevin yol açtığı mutluluk şeklinde yansıtılmıştır. Polis bu yaptıklarından dolayı bir güvenlik kurumu olmaktan ötedir.

Suçluların çocuklarının hemen hepsi 10 yaşından küçüktür. Dolayısıyla, çocuklar savunmasızdır. Bu savunmasızların koruyucusu ise polis ve onun haberdar ettiği diğer devlet kurumalarıdır. Suçluların çocukları mağdur olarak “Arka Sokaklar” dizisinin bazı bölümlerinde ele alınırken, bazı bölümlerde ise çocukların suça itilmesi konu edilmiştir. Dizinin bir bölümde, 16 yaşlarında olan İlhan’a amcası silah vermektedir. Ona gidip ağabeyinin intikamını almasını söylemektedir. İlhan’da gidip kanlılarını vurmaktadır. Aynı amca, İlhan’ın küçük yaştaki kız kardeşini 70 yaşlarında bir kişiyle evlendirmek için evden zorla almaktadır. Polis, İlhan’ı kurtaramasa da kız kardeşini kurtarmaktadır. Konuşan kişilerin şivelerine bakıldığında, Kürt oldukları anlaşılmaktadır. Bu şekilde kan davasına kurban edilen erkek çocuklar ile küçük yaşta gelin yapılan kızlar meselesi bir arada işlenmiş ve Üşür-Sancar’ın söylediği gibi eril şiddet, kan davası, namus cinayeti alt sınıf feodal erkek davranışı (Üşür-Sancar, 2004: 13) olarak Kürtlük ve yoksulluk ile de ilişkilendirilmiştir. İlhan’ın abisi ve annesi, İlhan’ı kan davasından korumaya çalışırken; amcaları kendi çıkarları için çocuğu suça itmektir. Kız kardeşini de erken yaşta evlendirmeye zorlamaktadır. Suça itilen çocuklar ve erken yaşta evlendirilmeler, kötü insanların saf kişileri kandırma yoluyla gerçekleştirdikleri birer eylem olarak yansıtılmaktadır. Burada tarihsel ve toplumsal meselelerin derinlikten

yoksun bir şekilde ele alındığı görülmektedir. Olana derinlikli bakmak bir mesele değildir. Mesele “herkesin yerinin belirlendiği, gözetlendiği, herkesin kendi kimliğine sıkı sıkıya bağlandığı bir sistemin içine dâhil eden” (Foucault, 2005: 183) iktidar biçiminin yansıtılmasıdır. Burada mekânsal dışlama yerine, şehrin içinde yoksulluğu temsil eden gecekondular ve gelenekselliğin etnikleşmiş biçimi olan Kürtlük şeklinde temsil edilmesi söz konusudur.

Suçta itilen çocukların dizilerde işledikleri suçlara bakıldığında kapkaç öne çıkmaktadır. Kapkaç yapan çocuklar aynı zamanda bir kızın taciz etmektedir. Suç işleyenler bir suçla sınırlı kalmamaktadır. Başka suçlara da bulaşmaktadır. Kapkaç yapan çocuklar aynı zamanda “sokak çocukları” olarak anılmaktadırlar. Dışarıda yattıklarından akranları tarafından baskı altına alınmakta, onlardan şiddet görmektedirler. Polis aradığı kapkaççıyı bulmak için sokakta yaşayan çocuklara gitmektedir, onlarla dostça görüşmektedir. Polis onları, ailelerine kavuşturmak için çaba göstermektedir. Bu çabanın sonuç vermediği, daha önce ailesine teslim edilen ancak tekrar sokağa dönen bir çocuk üzerinden aktarılmaktadır. Polis görevini yapmaktadır, ancak sistemin aile tarafı eksik kalmaktadır. Bu çocuklar, zorla veya kandırılarak suçta itildikleri, yetim veya öksüz oldukları, suç çeteleri tarafından sömürüldükleri için kendilerine merhamet edilmesi gerektiği izleyiciye aktarılmaktadır. Çocuklar suçlu olsa bile mazeretleri olduğu, bu mazeretlerinin aile kaynaklı olduğu görülmektedir. Polis, sokakta yaşayan çocuklar konuşurken, çocuklar “ölmesek bir değerimiz yok” ifadeleriyle polis ve toplumu eleştirmektedir. Polis de çocukların bu söylemlerinde haklı olduğunu belirtmektedir. Polis; “asıl mağdur onlar, ama millet onlardan korkuyor.” demektedir. Sonuçta, dizi sokakta yaşayan çocukların mağduriyetine dikkat çekerken, onların mağduriyetinin sebebinin toplumda aranması gerektiğini ortaya koymaktadır. Yeşilçam’ın romantize edilmiş “köprü altı çocukları” ile haberlerde sıkça tekrar edilen “tinerci çocuk” imgesi (Bora, 2005) arasında ikili mesaj verildiği görülmektedir. Bir taraftan haberlerin oluşturduğu tinerci çocuk algısına değinilirken, öte taraftan polisin söyledikleriyle de bu çocukların mağdur olduğu belirtilmektedir. Bu çocuklar sokakta yaşarken, özgür değillerdir. Çeteler ve fuhuş sektörünün baskısı altındadırlar. Çocuklar şiddet kullanan çetelerin hedefi olmaktan korkmaktadırlar.

Suça itilen bir başka çocuk ise gecekondu semtlerinin birinde yaşamaktadır. Bu çocuk bir terör örgütüne mensuptur. Örgütten bazıları çocukları suça sürüklemektedir. Bu sırada idealist iki öğretmen çocukları korumak ve onları geliştirmek konusunda olağanüstü bir çaba göstermektedir. Bu nedenle, çocuk bu iki öğretmenin sağladığı koruma ve polisin gayretleriyle örgüte katılmasının önüne geçilmektedir. Çocuk öğretmenin onu koruması nedeniyle örgüt elemanlarının öğretmenleri vurmasını engellemeye çalışırken vurulmaktadır. Burada öğretmenlerin fedakârlığı ile öğrencilerin dönüşebileceği ekrana taşınmaktadır. Geri kalan toplumsal ve siyasal çatışmalar göz ardı edilmektedir. Çocuklarla konuşulması, ilgilenilmesi durumundan kolaylıkla bu çocukların terör örgütlerinden koparılabilmesi ifade edilmektedir.

“Arka Sokaklar” dizisinde ortaokula devam eden erkek çocukların bir uyuşturucu satıcısından uyuşturucu aldığı ekrana getirilmektedir. Polis, uyuşturucu satıcısının çocuklara uyuşturucu sattığını tespit edince, kendisini ve bağlı olduğu şebekeyi gözaltına almaktadır. Burada dizi, çocukları korumak için gösterdiği gayret ve uyuşturucuyla mücadelesi çerçevesinde teşkilatın işlevini ortaya koymaktadır. Çocukların uyuşturucu satın alışıyla, dizide aynı zamanda ailelerin uyuşturucu konusundaki duyarlılığını artırmaya yönelik bir adım da atılmaktadır.

Polisin, suç mahallinde çocuklar yer aldığı daha titiz davrandığı, çocukları korumak adına kendi güvenliklerini tehlikeye attıkları görülmektedir. Polisin çocukları korumak adına aldığı önlemler, suç şebekeleri için bir fırsattır. Çeteler, polisten kurtulmak için çocukları kalkan olarak kullanmaktadır. Polis ve çeteler arasındaki fark ikili karşıtlık üzerinden ortaya konmaktadır. Çeteler çocukları yalnızca polise karşı kullanmamaktadır. Aynı zamanda, dediklerini yaptıramadığı ailelere karşı da onların çocuklarını kullanmaktadır. Çete mensupları kendi paralarını çaldığını düşündüğü kişinin eşini ve çocuğunu rehin alarak, onun gelip kendilerine teslim olmasını sağlamaktadır. Bu şekilde, ailenin suç işleyenler için bir zaaf olduğu görülmektedir.

“Muhteşem Yüzyıl” dizisinde baklava çalan iki çocuk temsili üzerinden 17 yıl önce Gaziantep’te 4 çocuğun baklava çaldıkları gerekçesiyle 9 yıl ağır ceza hapsine

mahkûm edilmeleri çağrıştırılmaktadır (Gaziantep Haberler, 2014). Muhtemelen bu olaya atfen dizide de iki çocuk baklava çalmaktadır. Bir esnaf tarafından iki çocuk kadiya şikâyet edilmiştir. Kadı, onları affetmektedir. Çocukların baklava çalmaları Türkiye'nin yakın geçmişindeki yargı kararlarını eleştirmektedir. Dolayısıyla, film tarih ile bugünü iç içe geçirerek onlar üzerinden adalet karşılaştırması yapmaktadır. Çocukların masumluluğu ile hırsızlık suçunun büyüklüğü mecz edilmektedir. Dizilerde yerleşik yapıya ilişkin ender eleştirilerden biri olarak baklava çalan çocukların durumu konu edilmiştir.

Suçlular ansızın mutlu insanların yaşamına girebilmektedir ve onların yaşamlarını altüst edebilmektedir. İlkokula devam eden bir çocuk annesi tecavüze uğradığı için okulda alay konusu olmaktadır. Bir başka sahnede ise daha iyi koşullarda yaşamak için kendisi ve arkadaşları için mücadele eden işçinin dolandırılması şeklinde, suçlular “normal” insanların hayatının parçası olmaktadır. Bu ailelerin normal olduğu, daha çok eşleri ve çocuklarıyla mutlu bir şekilde yaşadıkları ekrana getirilerek, izleyiciye aktarılmaktadır. Burada çocuklar hem normalliğin hem de acının katsayısının artırılmasının unsurları olarak kullanılmaktadır.

## SONUÇ

Çalışma kapsamı içerisinde “Kurtlar Vadisi Pusu”, “Muhteşem Yüzyıl”, “Arka Sokaklar”, “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” ve “Pis Yedili” isimli dizilerinin 2012 Sonbahar–2013 İlkbahar sezonlarında yayınlanan bölümleri incelenmiştir. Yapılan incelemede söylem analizi yönteminden yararlanılmıştır. Söylem analizinin üç aslı unsuru olan bağlam, tutarlılık ve fonksiyonellik çerçevesinde beş dizi analiz edildiğinde, dizi filmlerdeki çocuk temsillerinin Türk modernleşmesi bağlamında üretilen siyasal ve toplumsal tasavvurlarla bağlantılı olduğu görülmektedir. Dizi filmlerde çocuklar altı dominant tema etrafında konu edinmişlerdir. Bu altı dominant tema belirli düzenlilikler içermektedir. İyi-kötü baba, aile, eğitim, siyaset gibi tekil durumlar çekirdek aile, vatanperverlik, birlik için fedakârlık ve dayanışma gibi söylemlere bağlanmaktadır. Dizilerin içinden konuştuğu söylem, devlet kurumlarını meşrulaştırmakta, iyi aileyi tanımlamakta, belirli değerleri güçlendirirken, bazılarını tasfiye etmektedir. Beş dizi filmde çocuk temsilleriyle çocukların yaşamına odaklanılmadığı, çocuk temsilleri üzerinden bazı iktidar ilişkilerinin aktarıldığı görülmüştür. Dolayısıyla, çocukların yer aldığı bu dizi filmlerde çocukların topluma aktarılmak istenen belirli mesajların bir aracı olduğu görülmektedir. Dizi filmlerde çocukların yaşamlarının yer almadığı, yetişkinlerin yaşamı içinde çocuklar belirli mesajlar için kullanıldığı gözlenmektedir. Dizi filmlerde çocuk, genellikle yeniden aktarım malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çocuk kimi durumlarda devletin yüceliği için, kimi zaman ailenin dayanışması için ve kimi zaman da kadının mağduriyetini aktarmak için aracı kılınan bir figürdür. Çocuk, biyo-iktidar kavramının bir ifadesidir. Çocuk üzerinden, diziler izleyicinin ne zaman üzüleceğini, ne için fedakârlık yapması gerektiğini, neyi takdir etmesi gerektiğini, kimi mağdur olarak kabul edeceğini ve çocuklarını nasıl yetiştirilmesi gerektiğini aktarmaktadır. Çocukların yetişkinlere mesaj iletmek için araçsallaştırılması yanında, dizi filmlerde kendi kurgularını izleyiciye daha kısa bir sürede aktarabilmek için çocuk temsillerinden yararlanmaktadır. Dizi filmler, ihtiyaç duydukları hızlı duygu geçişleri için çocuklardan faydalanmaktadır. Dramatik bir halden mutluluğa geçmek gerektiğinde veya bir durum dramatize edilmek istediğinde

genellikle çocuklardan faydalanılmaktadır. Diziler teknik olarak çocuklara duyduğu bu ihtiyaç dışında, yukarıda değinildiği gibi çocuklar üzerinden aile, sosyal sınıflar, toplumsal değerler, politika, eğitim ve suç gibi konuları gündemlerine alabilmektedirler.

Dizi filmlerde genellikle çocuklar iki şekilde, “iyi” ve “mağdur” olarak temsil edilmektedirler. “Kötü” çocuklar gözden ırak tutulmuşlardır. İyi çocuk ile iyi aile, baba, toplum ve devlet işleyişi öne çıkarılırken, onun üzerinden normal olan ve arzulanması gereken aile, baba, toplum tipi ortaya konmaktadır. İncelenen beş dizinin başrolünde olan kişilerin çocukları sorunsuz bir yaşam süren mutlu ve iyi çocuklardır. Burada çocuğun iyilik hali aynı zamanda ailenin ve başrol oyuncusunun iyiliğini simgelemektedir. Bu nedenle iyi çocuk sahibi olmak mutlu ve iyi bir aileye sahip olmak şeklinde resmedilmektedir. Başrol oyuncularının aileleri, arzu edilecek bir aile olarak izleyiciye aktarılmaktadır. Çocuğun mutluluğu ailenin değerleriyle ve yaşam biçimiyle de doğrudan ilişkili olmaktadır. Polisin ve genel olarak idarenin övülmesine ihtiyaç duyulduğunda, çocuklar suça itildiklerinde, aile veya toplumda duyarlılık oluşturulmaya çalışıldığında, mağdur çocuk temsillerinden yararlanılmaktadır. Çocukların mağduriyet kaynakları yetim olmak, ihmalkâr babaya sahip olmak, uyuşturucu bağımlısı ebeveynlere sahip olmaktır. Polisiye olaylara konu olan ailelerin çocukları her zaman mağdur çocuk olarak ekrana taşınmaktadır. Burada, polis teşkilatının rolünün önemi ortaya çıkarılmaktadır. Polis mağdur çocukların kurtarıcısı olarak yansıtılmakta; iyi çocuk temsillerinin aileyi iyi kılması gibi mağdur çocuk temsilleri de idareyi iyi kılmaktadır. Polis, mağdurları kurtarmak, suçluları ise cezalandırmak suretiyle iyiyi, normali korumaktadır. Polisin koruma görevi, onu normalin bekçisi yapmaktadır. Parçalanmış ailede, babanın yerine getirmediği rolünü polis yüklenmekte ve koruyucu vasfıyla aileden kaynaklı sorunların topluma zarar vermesini engellemektedir. Dizilerde “kötü” çocuk temsillerine yer verilmemiştir. Çocukların “kötü” olarak tanımlanacağı durumlar dışarıda bırakılmıştır. Bu durumun sebepleri arasında başta dizilerin ticari ve siyasi kaygıları olmak üzere ekonomik; çocuğa ilişkin masumiyet algısının işaret ettiği masumiyet ile kötülük arasındaki bağın kurulması durumunda yapılmak zorunda

kalınacak olan sistem eleştirisi veya savunmasından kaçınmak gibi etik nedenler yer almaktadır.

Çalışmada bulguladığımız bir diğer husus, Yeşilçam sinemasında sıkça karşımıza çıkan Doğu-Batı, geleneksel-modern çatışması, dizilerde yerini Yeşilçam filmlerinin Batılı değerlerinin egemenliğine bırakmıştır. Artık çatışmadan çok fazla iz bulunmamaktadır. Geleneksel olan görünmez olmaya doğru itilmiştir. Geçmişte Batı taklitçiliğinin öteki olarak tanımlanışının yerini yoksullukla iç içe geçmiş ve etnikleştirilmiş bir gelenek almıştır. Bu gelenek anormali temsil etmektedir.

Dizilerde aile, emniyet veya arkadaşlık ilişkilerinde en fazla dayanışmaya vurgu yapılmaktadır. Kurumları veya ilişkileri iyi kılan onların dayanışmaya olanak sağlayan yapılarıdır. Dayanışma işlevini yerine getirmeyen yapı kendiliğinden iyinin dışında kalmakta ve arzu edilen olmaktan çıkmaktadır. Dayanışma vurgusunun, incelenen dizilerin temel değeri olduğu görülmektedir. Bu bakımdan, dayanışmanın olumlu ve yapılabilir, yapıldığında da iyilik inşa eden bir enerji olarak var olduğu bulgulanmıştır. Zengin-fakir farklılığının sınırı, sınıf çatışmasının olmamasıdır. Burada fark uyuma engel olmayacak kadardır. Bu bağlamda, diziler farklılığı yok etmektedir. Dayanışma ve fedakârlığa yapılan olağanüstü vurguların arka planında bu farklılığın dayanışma duygularıyla ve bireysel feragatle rızaya dönüşmesini sağlamak yatmaktadır. Öteki, mağdur olarak vardır. Devletin milletiyle bölünmez bütünlüğünde ifade bulan parçalanamazlık hali bireylerin o birlikte yok olmasını tekleşmesini, yaşam biçimi olarak yekpareliğe erişmesini arzulamaktadır. Dizi filmler tektipleştirici modernleşme hedefine uygun olarak bir birey inşasına mesajlarıyla yol vererek, kendini var kılmaktadır. Dolayısıyla, diziler kültürel hegemonyanın bir taşıyıcısıdır. İnşa etmeye çalıştıkları birey ve tasavvur ettikleri toplum yapısıyla uyumludur. Bu bağlamda, çalışmanın konusu olan diziler her biri farklı bir konuyu işlemesine karşın, kısmi farklılıklar ve aykırılıklara rağmen, Türk Modernleşmesinin tektipleştirici ruhunu taşımaktadırlar. Batılılaşma hareketleriyle başlayan ve Cumhuriyet döneminde siyasi bir projeye dönüşen Batılılaşma yaşam biçiminden siyasal söyleme kadar geniş bir alanda dini, mezhebi, etnik ve siyasi bağlarından koparılmış olarak bireylerin tek bir yaşam biçimine sahip olarak yaşadığı

bir toplumsal yapı tasavvur olarak dizilerde var olmuştur. Bu yaşam biçimi dışındaki yaşam biçimleri dizilerde ancak mağdur, öteki olarak yer bulabilmektedir.

Dizlerde, arzulanan zenginliktir. Arzunun kaynağı zenginlik, zenginler paranteze alınarak işlenmektedir. Daha iyi yaşam, genellikle zenginlik ile elde edilmektedir. Zenginler kötü olsa bile zenginlik iyidir. Dolayısıyla, zenginlik arzulaması gerektirir. Zenginlik arzu kaynağı olduğu için de iktidarın kendisidir. Kötü zengin ve onunla mücadele eden iyi yoksul da zenginliği arzuladığından zenginlik tartışma konusu değildir. Zenginliği arzulayan yoksul kendisine sunulan imkânları değerlendirerek zengin olmak istemektedir.

Zenginlik ile fakirlik arasındaki uçurum kabul edilebilir ölçüde sunulmaktadır. Birinin dramı ötekinin yaşamı aynı anda ve karşıt olarak sunulmamaktadır. Bu şekilde çatışmasız bir toplum algısı oluşturulmaktadır. Neyin sunulmadığına bakıldığında, sınıflı toplumun ve sınıflar arası farklılığın, alt sınıfların sosyal sermaye bakımından eksikliklerinin göz ardı edilmesi ve onların dezavantajlı konumlarının gizlenmesi olduğu anlaşılmaktadır. Zenginler ve yoksullar arası hiyerarşik tabakalaşma yerine zenginlik ve yoksulluk arasında hiyerarşik bir konumlanma söz konusudur. İyi ve kötü, yoksul veya zengin olmasına rağmen iyi olan zenginliktir, kötü olan ise yoksulluktur. Yoksulların arzulandığı veya iktidar olduğu alan ise aşk aracılığı ile dir.

Dizilerde toplumsal farklılıkların çoğulcu bir bakış açısıyla aktarmak dizilerin üreticileri açısından ya karşı oldukları için ya da toplumun, yayıncının karşı olacağı varsayımından hareketle tek tip bir yaşam biçimi ekrana taşınmaktadır. Bu tek ekranı tek tipleştiren yaklaşım siyasal alanda tutucu bir dile sahiptir. Özgürlüğü anlama ve anlamlandırma biçimi ötekini yok saymak üzerinedir. Öteki ile mağdur olarak karşılaşmayı tahayyül etmektedir. Ötekini orada, mağdur olarak yardım edeceği kişi olarak tasavvur etme arzusundadır. Kendisi ile toplumun diğer bütün bileşenleri arasındaki ortak paydası arzudur (Adanır, 2012). İnsanı bedensel olarak eşitlemektedir. Bedensel olarak eşitlediği insanların bu eşitliği sayesinde reyting elde ederken, onların farklılıklarını tek tipleştirmeye karşılık vererek bastırmaktadır. Bastırma ve eşitleme statü ve özgürlük simgeleri olarak ekranda temsil edilmektedir.

Türkiye’de siyasal alanda yapılan tartışmalarda Türkiye’nin giderek muhafazakârlaştığı iddiasına karşın, yaptığımız çalışmada görüleceği üzere medyada bir muhafazakârlaşma emaresi görülmemektedir. Hatta muhafazakârlığı temsil ettiği düşünülen değerler dizilerde artık eleştirilmeye bile ihtiyaç duyulmayacak kadar sistem dışına itilmiştir. Örneğin; çocukların eğitiminde Kurtlar Vadisi Pusu dışında dini değerlere atıf yapılmamaktadır. Anne ve babaların camiye gittiği görülmemektedir. Dizilerin yaşamında din hiçbir boyutu ile yer almamaktadır. Dizi yaşamı, dinin özel hayata hapsedilmesinin de ötesine geçerek özel alanda bile yok edilmiştir. Dizilerde, laik ve Batıcı yaşam biçimi “normal”i temsil etmektedir. Dinsel ve geleneksel yaşam dizilerde görünmez kılınmaktadır. Toplumun önemli bir kısmının önemseydiği aile, dini ve geleneksel işlevinden arındırılarak yalnızca bir sosyal dayanışma aracı olarak tüketilmektedir. Erken evliliklere karşı mücadele eden diziler, kadınların ve erkeklerin evlilik dışı çok eşliliğini ise teşvik etmektedir. Bu şekilde, evliliğin içi boşaltılmaktadır. Bu beş dizinin dışındaki diziler de düşünülerek genel bir yerli dizi analizi yapıldığında evlilik, çocuğun babasının soyadını taşıma aracına indirgenmektedir. Buna karşın, incelememize konu olan dizilerde işlenen temalar içinde çocuklara yer verdikleri alanlar incelendiğinde, çocuğun en çok aile ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Dizilerin ortak noktalarından biri çocuğun aile ile ilişkilendirilmesi, hatta çocuksuz aile tanımının yapılamayacağıdır. Beş dizide ailenin ele alınma biçimi Yeşilçam sinemasıyla karşılaştırıldığında, bazı kopuşların olmasının yanında süreklilik de içerdiği görülmektedir. Yeşilçam filmlerinde genellikle, aile kurumunun çözülmesini engellemek için aile fertlerinin özveride bulunması, aile fertlerinin dayanışması yansıtılarak yoksul olsa bile sevecen ve mutlu aile olunabilirken, zengin olan aileler genellikle mutlu olmayan, yerli olmayan yani Batılı değerleri benimsemiş, çöküntü içinde yozlaşmış aile olarak resmedilmektedir. Filmlerin konu alanlarındaki ailelerde olduğu gibi dizi filmlerde de farklı yozlaşmaların olduğu aile bireyleri görülmektedir. Bununla birlikte, ailenin geleneksel aile olarak ele alınış biçiminde bir değişim olduğu görülmektedir. Yakından bakıldığında, yerli filmlerde ailenin ele alınış biçiminin bu dizilerde farklılaştığı görülmektedir. Kötü aile artık bir bakıma suç, bağımlılık yapan maddelere esir olan ebeveynlerin olduğu ailelerdir. Zenginlik kaynaklı bir değerler çatışması yaşayanlardan ziyade, yoksul kalmış ve geleneksel değerler nedeniyle

kadına şiddet uygulayan, töre gerekçesiyle aile fertlerine eziyet eden aile fertleri olumsuz figürler olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda, çalışmanın konusu olan dizilerin aileyi ele alış biçimi ile yerli sinema filmleri arasında bir kopuş olduğu söylenebilir. Artık öteki olarak “Batılı” değerlere sahip kişilerin tanımlanmadığı, buna karşın geleneksel değerlere sahip olduğu düşünülen ve temelde yoksulluk kaynaklı olan ve suç ile ilişkili olan aile biçiminin ötekileştirildiği görülmektedir.

Diziler, geleneksel babayı, aile reisini öldürmüştür. Baba, anne ile birlikte evin geçimini sağlayan kişi olmakla birlikte kaybettiği “reis”liğini, çocukları üzerinde terbiye edici rolünü de kaybederek arkeolojik bir dizi figürüne dönüşmektedir. Anne iş yaşamına dahil olarak terk ettiği evi çekip çevirme ve çocuğu büyütme rolünü büyükanneye devrederek ailenin devamına katkı yapmaktadır. Aile babanın otoritesiz, annenin ise babanın rolüne bürünerek evden uzaklaştığı şekilde vardır. Anne ve babanın geleneksel rollerinden arındırıldığı ‘yeni aile’, modern bireyin dışarıda taktığı maskesini çıkarabildiği bir özgürlük alanıdır. Aile, Kilise’nin günah çıkarılan kabini görevini ifa etmektedir. Aile, rahip gibi bütün günahların affedilebildiği yerdir. Dara düştüğünde, fertlerinin yanındadır. Onları ruhsal olarak ayağa kaldırmaktadır.

Dizide öne çıkarılan değerlere bakıldığında vatan kavramının en yüce değerlerden biri olduğu görülmektedir. Dizilerde milliyetçi söylemin çocuğa aktarıldığı, çocuğun bu söylemle sosyalleşmesinin hedeflendiği; ebeveynlerin bu çocuk tipine özendirildiği görülmektedir. Milliyetçilikten sonra en çok öne çıkarılan değerler ise dayanışma ve fedakârlık vurgusudur. Yüce değerlerin karşına bazen onlar kadar değerli olan çocuk konmaktadır. Bu şekilde, kişiler açmaza sürüklenmektedir. Polat, çocuğu öldürülmekle tehdit edilirken, vatanına ihanet etmeyerek kahramanlaşırken, Suriyeli komutan çocuğu için Polat’a ihanet ettiğinde ise mazur görülmektedir. Bu çıkmaz bazı durumlarda, aileyi var kılan bütün unsurların bertaraf edilmesi için de kullanılmaktadır. Öyle Bir Geçer Zaman Ki dizisinde, toplum tarafından genel kabul gören bazı değerlerin dokunulmazlığı ortadan kaldırılmaktadır. Sıkışmışlık üzerinden toplum tarafından tabu olarak kabul edilen konular işlenmektedir. Burada çocuk çetin tercihler arasında sıkışmışlığın bir

aracıdır. Tercih yaparken, bütün değerler çocuğa feda edilmektedir. Bu şekilde, çocuk üzerinden değerler tartışmaya açılmaktadır.

Siyaset, “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” adlı dizide, çocukların devrime olan aşkları ile sınırlıdır. Şiddet ise bu romantik aşkı bastıran ve kirleten unsurdur. Çocukların masumiyeti ve devrimci romantizmi at başı gitmektedir. Çocukların devrimci rüyaları üzerinden 1970’lerin sol siyasal pozisyonu, hataları olsa bile güzel bir rüya olarak vardır. Devlet’in kurumları siyasal alanın dışındadır, görünmezdir. Zaman zaman kötü kalpli istihbaratçı; kötülük yapan, şiddeti körükleyen unsur olarak görünür olsa bile devlet görünmezdir. 1970’li yılların sonlarında ülkenin birçok bölgesinde sıkıyönetim ilan edilmiş olmasına rağmen “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” dizisinde asker yer almamaktadır. Ancak bu dizilerde, 2000’li yıllarda AK Parti’nin uzun süreli iktidar sürecinde, muhalefete düşen kesimlerin “Öyle Bir Geçer Zaman Ki”, “Hatırla Sevgili” gibi dizilerde yeniden siyasallaşmasının izlerini görmek mümkündür. Bu çerçevede, geçmişteki devrimci romantizmden yararlanarak yeni politikleşmenin zemininin güçlendirilmeye çalışıldığı tespitinde bulunulabilir.

Yapılan çalışma çerçevesinde ortaya çıkan bir diğer önemli bulgu da görsel işitsel medya sektörünün ürettiği içeriğe ilişkin yeterli bilgi bulunmamaktadır. Bilgi eksikliği yalnızca görsel medyanın içeriğine ilişkin değildir, görsel medya ürünlerini üreten taraflarla da ilgilidir. Bu bağlamda, senarist, yönetmenler, yayıncı kuruluşların dizilere onay veren birimleri vb. üzerine araştırmalar yapmak gerekir. Bu araştırmalar neticesinde, dizilerin mesajları ile onları üretenlerin dünyaya bakış açıları arasındaki ilişkiyi karşılaştırmak mümkün hale gelebilecektir. Bununla birlikte, dizilerin toplum üzerindeki etkilerini incelemek amacıyla ulusal bazda alan araştırmaları yaparak, üretilmiş mesaj ile mesajın alımlanması arasındaki ilişki sosyolojik perspektifle irdelenebilir.

## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1994). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: İmge Kitabevi.
- Abisel, Nilgün ve diğerleri (2005). Çok Tuhaf Çok Tanıdık. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adanır, Oğuz (2012). Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul: Say Yayınları.
- Althusser, Louis (2010). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. (Çeviren: Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki.
- Alver, Ahmet. (2014). *12 Eylül 1980 Askeri Darbesi “Devrimciler” ile “Yüz:1981” Romanlarından Hareketle 12 Eylül Döneminde Yaşanan Devlet Güdümlü Baskı ve Şiddet Sorunsalı.* [http://dedekorkutdergisi.com/wp-content/uploads/2014/07/alver\\_ahmet2.pdf](http://dedekorkutdergisi.com/wp-content/uploads/2014/07/alver_ahmet2.pdf), Erişim Tarihi: 20. 04. 2014.
- Akot, Bülent (2013). Değerler Eğitimi Açısından İnsan-ı Kamil Düşüncesi ve Günümüzde Karşılaşılan Zorluklar. *İslâmî Araştırmalar*, 24 (1), 56-70.
- Akşit, Bahattin, Şen, Mustafa ve Coşkun, Mustafa Kemal (2000). Modernleşme ve Eğitim: Ankara'daki Orta Öğretim Okullarındaki Öğrenci Profilleri. (Editör: Fulya Atacan, Fuat Ercan, Hatice Kurtuluş ve Mehmet Türkay). *Mübeccel Kıray için Yazılar*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 57-76.
- Alpöge, Gülçin (1997). Günümüz Çocuk Kitaplarında Çocuk İmgesi. (Editör: Prof. Dr. Bekir Onur). *I.Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 286-300.
- Ailenin Korunmasına Dair Kanunun Uygulanması Hakkında Yönetmelik. (2008). T.C. Resmi Gazete, 26803, 1 Mart 2008.
- Araz, Yahya (2013). Osmanlı Toplumunda Çocuk Olmak. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Avşar-Kurnaz, Şebnem (2009). *Türkiye’de Çocuk Yoksulluğu*, Sosyal Yardım Uzmanlık Tezi, T.C. Başbakanlık Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Aydın, Delal (2009). “Tinercilerin” Bir Korku Nesnesi Olarak Temsili. *Toplum ve Kuram*, 2, 43-52.
- Aydın, Mustafa (1997). Kurumlar Sosyolojisi. Ankara: Vadi Yayınları.
- Aydın-Şafak, Balkı (2001). Modernleşme ve Eğitim: İki Köy Karşılaştırması. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi*, 18 (2), 55-66.

Ayrancı, Ünal, Köşgeroğlu, Nedime ve Günay, Yasemin (2004). Televizyonda Çocukların En Çok Seyrettikleri Saatlerde Gösterilen Filmlerdeki Şiddet Düzeyi. *Anadolu Psikiyatri Dergisi*, 5, 133-140.

Bal, Metin (2006). İktidarın Felsefesinden Yeni Bir Etik Tavıra: Michel Foucault. *Felsefelogos*, 30-31, 147-157.

Balık, Macit (2009). Türk Romanında 12 Eylül Darbesi. *Turkish Studies*, 4 (1-II), 2373-2411.

Balkıs, Murat, Duru, Erdiñç ve Buluş, Mustafa (2005). Şiddete Yönelik Tutumların Özyeterlik, Medya, Şiddete Yönelik İnanç, Arkadaşlık Grubu ve Okula Bağlılık Duygusu İle İlişkisi. *Ege Eğitim Dergisi*, 6(2), 81-97.

Balo, Yusuf Solmaz ve Akço, Seda (2005). Birleşmiş Milletler Çocuk Haklarına Dair Sözleşmesi: İlgili Sözleşmeler, Yasalar, Tüzükler ve Yönetmelikler. Ankara: UNICEF.

Barış, Janet (2006). *Sinemasal Özne ve Gözetlemenin İktidarı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi İletişim Bilimleri, İstanbul.

Baş, Elif (2001). *Türk Sinemasında Kötü Kadın İmgesi: Melodram Filmleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Baştürk, Efe (2012). Michel Foucault'da Liberalizm Eleştirisi: İktidar, Yönetimsellik ve Güvenlik. *Felsefe ve Sosyalbilimler Dergisi*, 2012 Güz (14), 65-78.

Bereaud, Susan R. (1975). Sex Role Images in French Children's Books. *Journal of Marriage and Family*, 37 (1), 194-207.

Berman, Marshall (1983). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience Of Modernity*. London: Verso.

Binder, Amy (1993). Constructing Racial Rhetoric: Media Depictions of Harm in Heavy Metal and Rap Music. *American Sociological Review*, 58 (6), 753-767.

Bloom, Paul ve Markson, Lori (1998). Intention and Analogy in Children's Naming of Pictorial Representations. *Psychological Science*, 9 (3), 200-204.

Bourdieu, Pierre (2014). Simgesel Sermaye ve Toplumsal Sınıflar. *Cogito*, 76, 192-203.

Bora, Aksu. (2005). *Yoksul Çocukların Medyada Temsili*. <http://www.bianet.org/bianet/cocuk/70342-yoksul-cocuklarin-medyada-temsili>, Erişim Tarihi: 10. 07. 2014.

Calvert, Sandra L., Huston, Aletha C. ve Watkins, Bruce A. (1982). The Relation between Selective Attention to Television Forms and Children's Comprehension of Content. *Child Development*, 53 (3), 601-610.

Canatan, Kadir (2011). Ailenin Tanımı, Türevleri ve İşlevleri. (Editör: Kadir Canatan ve Ergün Yıldırım). *Aile Sosyolojisi*, İstanbul: Açılım Kitap, 53-64.

Castells, Manuel (2005). Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür Ağ Toplumunun Yükselişi (Çevirmen: Ebru Kılıç). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Çelebi, Vedat (2003). Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5 (1), 512-523.

Çelenk, Sevilay (2005). Televizyon, Temsil, Kültür: 90'lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri. Ankara: Ütopya.

Çelik, Filiz (2010). Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 17, 31-37.

Çelik, Hilal ve Ekşi, Halil (2008). Söylem Analizi. *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27, 99-117.

Çelik, Nur Betül (2009). Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem. (Editörler: Tanıl Bora, Murat Gülteginil). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt 2: Kemalizm*. İstanbul: İletişim, 75-91.

Çoşar, Yakup (2005). Kentleşen Türkiye'de Çocuk Suçluluğu. *TBB Dergisi*, 56, 281-327.

Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten B. (2008). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis.

Dizifilm. (2012). *Geçtiğimiz Haftanın En Çok İzlenen 10 Dizisi*. <http://www.dizifilm.com/haberdetay.asp?tarih=15.02.2013&Newsid=213339&Categoryid=1>, Erişim Tarihi: 20.09.2012.

Durna, Tezcan (2008). Türk Modern/Muhafazakâr İmgeleminde Kadının Kamusal Varlığının Sınırları: Falih Rıfkı Atay ve Peyami Safa Örneği. *Kültür ve İletişim*, 11(2), 75-106.

Dursun, Çiler (2001). *TV Haberlerinde İdeoloji*, İstanbul: İmge Kitabevi.

Durgun, Özlem (2011). Türkiye'de Yoksulluk Ve Çocuk Yoksulluğu Üzerine Bir İnceleme. *The Journal of Knowledge Economy & Knowledge Management*, 4 (1), 143-154.

Eğitim Reformu Girişimi. (2009). Eğitimde Eşitlik: Politika Analizi ve Öneriler. İstanbul: ERC Raporları.

Emre, Kumru Berfin (2007). *Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Erdoğan, Necmi (1998). Demokratik Soldan Devrimci Yol'a: 1970'lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar. *Toplum ve Bilim*, 78, 22-37.

Ergün, Mustafa. (2014). Eğitim Sosyolojisi. <http://www.egitim.aku.edu.tr/egsos.pdf>, Erişim Tarihi: 22.04.2014.

Fass, Paula S. (2003). Children and Globalization. *Jornal Social History*, 36 (4), 963-977.

Fritz, Noah J. (1987). The Mass Media and the Social Construction of the Missing Children Problem. *Social Quarterly*, 28 (4), 473-492.

Foucault, Michel (2006). Hapishanenin Doğuşu. (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge.

Foucault, Michel (2002). Toplumunu Savunmak Gerekir. (Çeviren: Şehsuvar Aktaş). İstanbul: YKY.

Foucault, Michel (1987). Söylemin Düzeni. (Çeviren: Turhan Ilgaz). İstanbul: Hil Yayın.

Foucault, Michel (2001). Kelimeler ve Şeyler. (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, Michel (2006). Deliliğin Tarihi. (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitapevi.

Foucault, Michel (2005). Entelektüelin Siyasi İşlevi: Seçme Yazılar 1. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel (1982). The Subject and Power. *Critical Inquiry*, 8 (4), 777-795.

Foucault, Michel (1980). Power/Knowledge. (Çeviren: Colin Gordon). New York: Pantheon Books.

Franklin, Bob (1993). Çocuk Hakları. (Çeviren: Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı.

Gaziantep Haberler. (2014). *Gaziantep Yine Gündemde. Baklava Çalan Çocuğa 9 Yıl Hapis, Banka Müdürüne Tahliye*. <http://www.gaziantephaberler.com/gaziantep-yine-gundemde-baklava-calan-cocuga-9-yil-hapis-banka-mudurune-tahliye-haberi-30143.html>, Erişim Tarihi: 3.8.2014.

Gerbner, George (1982). Charting the mainstream: TV's Contributions to Political Orientations. *Journal of communication*, 32 (2), 100 -127.

Goffman, Erving (2012). Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu. (Çeviri: Barış Cezar). İstanbul: Metis.

Gökalp, Ziya (1995). Hars ve Medeniyet. İstanbul: Toker Yayınları.

Gramsci, Antonio (1992). Selections from the Prison Notebooks. (Çeviren ve yay. haz.: Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell Smith), USA: International Publishers.

Gündüz-Kalan, Özlem (2010). Reklâmlarda Çocuğun Toplumsal Cinsiyet Teorisi Bağlamında Konumlandırılışı: Kinde Reklâm Filmleri Üzerine Bir İnceleme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, 38, 75-89.

Güngör, Arif Can (2010). Derviş Zaim Sineması'nda Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanılması: Filler ve Çimen - Ebru, Cenneti Beklerken - Minyatür, Nokta - Hat. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 38, 41-64.

Gürbüz, Hasan (2013). Taş Atan Çocuklar “Mersin Örneği”. *VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi: Bildiri Kitabı I*, Muğla: Sosyoloji Derneği, 101-124.

Güven, Selahattin (2011). *Medyada Küçüklerin Korunmasına İlişkin Düzenlemeler*, Uzmanlık Tezi, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu, Ankara.

Heper, Yunus (2014). *Anayasa Mahkemesi Kararlarında Devletin Ülkesi ve Milletiyle Bölünmez Bütünlüğü*, Doktora Tezi, Polis Akademisi, Ankara.

Hall, Suart (2003). Representation, meaning and Language. (Editör: Stuart Hall). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 13-75.

Hayes, Carlton J. H. (1995). Milliyetçilik Bir Din. (Murat Çiftkaya). İstanbul: İz Yayıncılık.

Helimoğlu Yavuz, Muhsine (1997). Türk Masallarında Çocuk İmgeleri. (Editör: Prof. Dr. Bekir Onur). *I.Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 132-140.

Heywood, Colin (2003), Baba Bana Top At!: Batı'da Çocukluğun Tarihi. (Çeviri: Esin Hoşsucu). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Hobsbawm, E. J. (2006). Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik. (Çeviren: Osman Akınhay) İstanbul: Ayrıntı.

Hürtaş, Arkin (2012). 1960-80 Arası Türk Sinemasında Gecekondu Olgusuna Bir Bakış. (Editör: Ensar Yılmaz). *Türk Sinemasında Sosyal Meseler*. İstanbul: Başka Yerler Yayınları.

İnal, Kemal (2006). Türk Medyası'nda Egemen Çocukluk İmgesi. *Sivil Toplum*, 4(16), 7-19.

Kanal D. (2013a). *Öyle Bir Geçer Zaman Ki*. <http://www.kanald.com.tr/OyleBirGecerZamanKi>, Erişim Tarihi:1.1.2013.

Kanal D (2013b). *Arka Sokaklar*. <http://www.kanald.com.tr/arkasokaklar>, Erişim Tarihi:1.1.2013.

Kaplan, İsmail (2009). Milli Eğitim İdeolojisi. (Editör: Tanıl Bora, Murat Gültekingil). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4: Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim, 788-799.

Karabıyık, Sema (2014a). Türk'ün Dizi ile İmtihanı: Ekranın Kısa Tarihi 1. İstanbul: Profil.

Karabıyık, Sema (2014b). Dizierkil Ailede Baba Rolü: Ekranın Kısa Tarihi 2. İstanbul: Profil.

Karaca, Feyyaz (2012). Toplumsal Yapıda Görülen Kuşaklar Arası Sosyal Hareketlilik: Denizli İli Örneği. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 16 (2), 59-81.

Karadaş, Nergiz (2013). Televizyon Dizilerinde Gücün Temsili. *e-GİFDER*, 2 (2), 67-90.

Karaduman, Sibel ve BATU, N. Mert (2011). Televizyon Haberlerinde Terörizm Olgusunun TRT'nin Haber Söylemi Bağlamında İncelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25, 359-374.

Karakaş, Mehmet (2006). Türkçülük ve Türk Milliyetçiliği. *Doğu Batı*, 9 (38), 57-77.

Karakuş, Hüseyin ve Karakuş, Ece (2012). Yoksulluğun Medyadaki Temsili: Kimse Yok mu Gönüllüler Programı Örneği. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 35, 135-146.

Kaya, Kamil, Tuna, Meryem (2008). İlköğretim Çağındaki Çocukların Sosyalleşmesinde Televizyonun Etkisi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 159-182.

Kayalı, Kurtuluş (2006). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması. Ankara: Deniz.

Kırel, Serpil. (2010). *Ertem Eğilmez'in Namuslu Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak*. <http://www.kurgu.anadolu.edu.tr/dosyalar/27.pdf>, Erişim Tarihi: 5. 6. 2014.

Kitzinger, Jenny (1988). Defending Innocence: Ideologies of Childhood. *Feminist Review*, 28, 77-87.

Kür, İsmet (1997). 1869-1928 Yılları Arasında Türkiye'de Yayınlanmış Çocuk Dergilerinde Eğitimci Yazarların Benimsedikleri Çocuk Tipleri. (Editör: Prof.Dr. Bekir Onur). *I. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 141-151.

Maigret, Eric (2011). *Medya ve İletişim Sosyolojisi*. (Çeviren: Halime Yücel). İstanbul: İletişim.

McLuhan, Marshall (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University Of Toronto Pres.

Muhteşem Yüzyıl (2013). *Muhteşem Yüzyıl Hikaye*. <http://www.muhtesemyuzyl.tv/Hikaye>, Erişim Tarihi: 1.1.2013.

Mutlu, Erol (1991). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Mutlu, Erol (2005). *Globalleşme Popüler Kültür ve Medya*. İstanbul: Ütopya Yayınları.

Neuman, W. Lawrence (2008). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*. (Çev: S. Özge). İstanbul: Yayın Odası.

Oğuz, Mustafa Cem (2008). Söylem Analizi. *Sosyoloji Notları Dergisi*, 5, 52-65.

Oktan, Ahmet (2008). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. *Selçuk İletişim*, 5 (2), 152-166.

Olgundeniz, Seda Sümbül (2010). *Televizyon Dünyasında Çocuğun Temsili: Televizyon Dizilerinde ve Reklâmlarda Çocuk Kimlikleri*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Onur, Bekir (2007). *Çocuk, Tarih ve Toplum*. Ankara: İmge Kitapevi.

Oskay, Ünsal (2001). *Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine, Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Oylum, Rıza (2012). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Devrimcilik. (Editör: Ensar Yılmaz). *Türk Sinemasında Sosyal Meseleler*. İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 117-134.

Önür, Nimet, Olgundeniz, Seda Sünbül, Çatalcalı, Ayşen ve Balcı, Burcu (2005). “Toplumsal Cinsiyet Ayrımının Kurumsallaşmasında Medyanın Rolü”, Proje No:2000/İLTF-002, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü, Bilimsel Araştırma Projesi.

Özdemir, Mehmet ve Göçen, Gökçen (2014). Ahmet Midhat Efendi ve Felâton Bey ile Rakım Efendi Romanında Değerler Eğitimi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (31), 215-240.

Özden, Mehmet (2005). Atatürk Döneminde Kemalist Metinler: A’rafda Bir Kemalizm: Tekin Alp ve Kemalizm (1936). *Bilig*, 34, 45-81.

Özensel, Ertan (2003). Sosyolojik bir olgu olarak değer. *Değerler Eğitimi Dergisi*, 1 (3), 217-239.

Özodaşık, Mustafa (1999). Cumhuriyet Dönemi Yeni Nesi Yetiştirme Çalışmaları 1923-1950. Konya: Çizgi Kitapevi.

Özsoy, Aydan. (2006). *Televizyon Metinlerinde Halkla İlişkiler Mesleğinin Temsili Üzerine Eleştirel Bir Bakış: Yağmur Zamanı ve İhlamurlar Altında Dizi Metinlerinde Halkla İlişkiler Nesnesi olarak Kadın*. [http://if.kocaeli.edu.tr/hitsempozyum2006/kitap/02-aydan\\_ozsoy.pdf](http://if.kocaeli.edu.tr/hitsempozyum2006/kitap/02-aydan_ozsoy.pdf), Erişim Tarihi: 6.6.2014.

Öztürk, Mehmet. (2004). *Türk Sinemasında Gecekondular*. <http://ejts.revues.org/94>, Erişim Tarihi: 7.6.2014.

Pescosolido, Bernice A., Grauerholz, Elizabeth ve Milkie, Melissa A. (1997). Culture and Conflict: The Portrayal of Blacks in U.S. Children's Picture Books Through the Mid and Late Twentieth Century. *American Sociological Review*, 62 (3), 443-464.

Postman, Neil (1995). *Çocukluğun Yok Oluşu*. (Kemal İnal). Ankara: İmge.

Postman, Neil (2012). *Televizyon Öldüren Eğlence*. (Çeviren: Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı.

Pufall, Peter B., Unsworth, Richard P. (2004). *Rethinking Childhood*. London: Rutgers University Pres.

Punch, Keith F. (2005). *Sosyal Araştırmalara Giriş: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*. (Çeviren: Dursun Bayrak, H. Bader Arslan, Zeynep Akyüz). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Sarup, Madan (1997). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çeviren: Baki Güçlü). Ankara: Ark Yayınları.

Selçuk, Ayhan (2006). Kurtlar Vadisi Irak filminde kültürel öğeler ve kimlik sunumları üzerine bir inceleme. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 22 (Kış-Bahar), 183 -210.

Sözen, Edibe (1999). Söylem. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Suğur, Nadir (2008). Eğitim ve Toplumsal Hareketlilik. (Editör: A. Boyacı). *Eğitim Sosyolojisi ve Felsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, 1-16.

Sungur, Suat (2007). Marksist Düşünce Sisteminde Kitle Kültürü ve TV'de Yayınlanan Çizgi Filmlerin İdeolojik İşlevlerine Bir Bakış. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 30, 125-140.

Şener, Sevda (1997). Türk Çocuk Tiyatrosunda Çocuk İmgeleri. (Editör: Prof. Dr. Bekir Onur). *I.Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 271-285.

Şengönül, Turhan. (2008). *Sosyal Sınıf Kökeni, Eğitimsel Kazanım ve Dikey Sosyal Hareketlilik İlişkisi*. <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/tsengonul.pdf>, Erişim Tarihi: Mayıs 20014.

Şeker, Mustafa ve Şimşek, Fadime (2011). Ötekilik Bağlamında ‘Muhteşem Yüzyıl’ Dizisinin Farklı İdeolojideki Gazetelerin Köşe Yazılarına Yansımaları. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 29, 483-502.

Şimşek, Ufuk, Küçük, Birgül ve Topkaya, Yavuz (2012). Cumhuriyet Dönemi Eğitim Politikalarının İdeolojik Temelleri. *Turkish Studies*, 7 (4), 2809-2823.

Şirin, Mustafa Ruhi (2006). Televizyon, Çocuk ve Aile: Yeni Çocukluğun Televizyon Sarmalı. İstanbul: İz Yayıncılık.

T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü (ASAGM). (2010). *Medya Profesyonellerinin ve Medyanın Aile Algısı*, Ankara: ASAGM.

Tekin, Mustafa (2011). Dinlerin Perspektifinden Aile Kurumu. (Editörler: Kadir Canatan ve Ergün Yıldırım). *Aile Sosyoloji*. İstanbul: Açılım Kitap, 235-265.

Thorne, Barrie (1987). Re-Visioning Women and Social Change: Where are the Children?, *Gender and Society*, 1 (1), 85-109.

TUIK. (2014a). *İstatistikî Bölge Sınıflandırmasına Göre Kaba Boşanma Hızı*. [http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt\\_id=1060](http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1060), Erişim Tarihi: 3.3.2014.

TUIK. (2014b). *İstatistikî Bölge Sınıflandırmasına Göre Ortalama Evlenme Yaşı*. [http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt\\_id=1060](http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1060), Erişim Tarihi: 3.3.2014.

Ünal, Ayfer (2010). *The Representation of The Disabled in Turkish Children's Literature (1969-2009)*, Yüksel Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ünlü, Şirin ve Serarşlan, Meral (2012). Türk Sinemasında Köylü-Kentli Karşılaşması: 'Hakkâri'de Bir Mevsim' ve 'Uzak' Filmleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 27, 217-227.

Üşür-Sancar, Serpil (2004). Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi. *Doğu-Batı Dergisi*, sayı 29, 1-15.

Van Dijk, TEUN A. (2003). Critical discourse analysis.(Editör: D.Schiffrin, D. Tannen ve E., H. Hamilton). *In The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blakwell Publishing, 352-372.

Van Het Hof, Seçil Deren (2010). Erken Dönem Cumhuriyet Romanında Zenginler ve Zenginlik. *Kültür ve İletişim*, 2010 13(2), 81-106.

Varol, Sibel Fügen (2012). Kitle İletişim Araçlarındaki Eğlence İçeriklerine İlişkin Kuramsal Yaklaşımlar Hakkında Bir Değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 43, 141-161.

Yılmaz, Ayfer (2008). "Yılanların Öcü" Hakkında Bir İnceleme. *Ekonomik Yaklaşım*, 19, 251-282.

Yılmaz, Nihat (2013). Sosyalleşme Sürecinin Siyasallaşma Boyutu. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 9 (19), 319-332.

Yiğit, Zehra (2009). Anadolu Toplumunu Zihinsel Yapısı Bağlamında Kabadayı Filmi. *Turkish Studies*, 4 (8), 2504-2505.

Zeybekoğlu-Dündar, Özge (2012). Değişen ve Değişmeyen Yönleriyle Aile:Yapısı, Türleri, İşlevleri. (Editör: Nurşen Adak). *Değişen Toplumda Değişen Aile*. Ankara: Siyasal Kitabevi, 39-64.

Willing, Carla. (2008). Söylemsel Psikoloji. (Çeviren: S. Arkonaç). <http://trdocs.org/docs/index-80927.html>, Erişim Tarihi:2.1.1014.