

T.C. EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TV-SİNEMA ANABİLİM DALI

**TÜRK TELEVİZYON KANALLARINDA YAYINLANAN
OSMANLI DÖNEM DİZİLERİNİN GÖRSEL ANLATI VE
ESTETİK YAPISI**

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan:
Murat AYTAŞ

Danışman:
Prof. Dr. Alev FATOŞ PARSA

İZMİR - 2016

T.C. EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TV-SİNEMA ANABİLİM DALI

**TÜRK TELEVİZYON KANALLARINDA YAYINLANAN
OSMANLI DÖNEM DİZİLERİNİN GÖRSEL ANLATI VE
ESTETİK YAPISI**

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan:

Murat AYTAŞ

Danışman:

Prof. Dr. Alev FATOŞ PARSA

Prof. Dr. Lale KABADAYI

Prof. Dr. Pelin DÜNDAR

Doç.Dr.Halim ESEN

Yrd.Doç.Dr.Ragıp TARANÇ

İZMİR - 2016

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü M¼d¼rl¼ę¼'ne sunduğum "T¼rk Televizyon Kanallarında Yayınlanan Osmanlı D¼nem Dizilerinin G¼rsel Anlatı ve Estetik Yapısı" adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda g¼sterdięimi onurumla doğrularım.


Murat Aytas



**T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



DOKTORA

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : MURAT AYTAŞ

Numarası : 92100005317

Anabilim Dalı : RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA

Tez Başlığı (Türkçe) : TÜRK TELEVİZYON KANALLARINDA YAYINLANAN OSMANLI DÖNEM
DİZİLERİNİN GÖRSEL ANLATI VE ESTETİK YAPISI

Tez Başlığı (İngilizce) : VISUAL NARRATIVE AND AESTHETICS STRUCTURE OF OTTOMAN
ERA TV SERIES IN TURKISH TELEVISION CHANNELS

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı (Danışman)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Alev F. PAZSA
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza : [Signature]

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Zale Kalkanlı
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza : [Signature]

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Recep Tamer
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza : [Signature]

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Halim ESEN
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza : [Signature]

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. İ. Pelin DÜNDAR
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza : [Signature]

Tez savunması sonucunda öğrenci;

☒ Başarılı bulunmuştur.

☐ Başarısız bulunmuştur.

☐ Tezinde Düzeltme Yapması Gerekmetedir.

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Doktora programlarında düzeltme alan öğrencinin 6 (altı) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

ÖZET

Günümüzde yazılı tarih ürünlerinin yanı sıra görsel bir anlatı formu üzerinden geçmiş kurgulayan pek çok eser üretilmekte ve geçmiş bu eserler yoluyla sonraki kuşaklara aktarılmaktadır. Geçmiş dönemlerde mitler, masallar, destanlar yoluyla gerçekleşen bu aktarım çağımızda hikayeler, romanlar, filmler, televizyon dizileri gibi sanatsal ve ticari formlar yoluyla gerçekleşmekte ve tarih anlatıya, anlatı da tarihe dönüşmektedir. Bu dönüşüm çerçevesinde ortaya çıkan en önemli kavramlardan biri de tarihsel dönem dizileri ekseninde ortaya konulan görsel tarih yazımıdır. Günümüzde hareketli görüntü üretimine dayalı kitle iletişim araçları ve görsel tarih yazımı bu araçlar üzerinden gerçekleştirilmektedir. Görsel tarih yazımının gerçekleştirildiği en önemli kitle iletişim araçlarından biri olan televizyon öykü ve anlatısını kendi ekran yapısına özgü olarak öncelikle biçime dair estetik kodlar ve anlam sistemleriyle gerçekleştirmektedir.

Bu çalışmanın amacı Türk televizyon kanallarında izleyiciler ve reyting sistemi açısından popüler olan tarihsel dizi filmlerden özellikle Osmanlı İmparatorluğu dönemini işleyen yapımların görsel estetik ve anlatı yapısının biçim ve içerik anlamında hangi görsel ve estetik kodlarla inşa edildiğini çözümleyerek görsel tarih yazımı açısından farklılıkları ortaya çıkarmaktır.

Çalışmaya konu edilen Osmanlı dönem dizileri amaca yönelik örneklem yoluyla ticari ve kamusal yayıncılık sistemini temsil eden Türk televizyon kanalları içerisinde kamusal, yarı kamusal ve özel alan temsiliyle ilgili özellikleri bağlamında incelenmiştir. Türk televizyon kanallarında yayınlanan Osmanlı dönem dizilerinin tarihsel kurgularını görsel ve işitsel anlatı yapısı içinde nasıl kurdukları, biçim ve içerik ile oluşturulan estetik anlayış içerisinde anlamın nasıl inşa edildiği sahnenin çekimlere ayrılarak çözümlenmesi yöntemi ve temsiller çerçevesinde çözümlenerek yorumlanmıştır.

ABSTRACT

Nowadays as well as the documental historical works, many works are being produced that manipulates the past by a visual narration form and the past is transferred by these works to the next generations. This transfer that was done by myths, tales and epic in the past periods, today is being done by the artistic and commercial forms like stories, novels, films, and television series and history is transformed narration and narration is transformed history. One of the most important concepts that have emerged in this transformation is visual history writing that was introduced in the centerline of historical period television series. Today mass media which is based on dynamic image production and visual history writing is being done by these tools. Television, as one of the most important mass media tools that visual history writing is being done, makes its story and narration firstly with aesthetic codes about forms and narration systems peculiar to its screen structure.

The purpose of this work is to bring out the differences from the perspective of visual history writing by analyzing the construction of visual aesthetic and narration structure of historical television series which are popular in the way of viewers and rating system in Turkish television channels especially the productions about Ottoman Empire by using which visual and aesthetic codes.

The Ottoman period television series are investigated by the goal-oriented sample method among the Turkish television channels which represents the commercial and public broadcasting system according to specialties about public, semi-public and private space. How the Ottoman period television series that are broadcasted in Turkish television channels make their historical montages in visual and audio narration structure and how they make the meaning in the aesthetic understanding that is made with form and content are analyzed and interpreted in the perspective of representations and with the method of analysis of the scene by dividing shots.

TÜRK TELEVİZYON KANALLARINDA YAYINLANAN OSMANLI DÖNEM

DİZİLERİNİN GÖRSEL ANLATI VE ESTETİK YAPISI

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
İÇİNDEKİLER... ..	III
TABLO & ŞEKİL LİSTESİ	VI

GİRİŞ	1
--------------------	----------

BİRİNCİ BÖLÜM:

TÜRK TELEVİZYON KANALLARINDA DÖNEM DİZİLERİNİN GELİŞİMİ VE GÖRSEL TARİH YAZIMI

1.1. Televizyonda Görsel Tarih Yazımı Olgusu.....	7
1.1.1. Anlatı ve Tarih.....	9
1.1.2. Televizyon ve Görsel Tarih.....	11
1.2. Televizyon Dizilerinde Türler ve Dönem Dizilerinin Ortaya Çıkışı.....	14
1.2.1. Dünyada Televizyon Dizilerinin Tarihsel Gelişim Süreci.....	16
1.2.2. Docu-Dramalar ve Tarihsel Dönem Dizilerinin Ortaya Çıkışı.....	21
1.3. Türk Televizyon Kanallarında Dizi Filmlerin Gelişimi.....	22
1.3.1. TRT Dönemi Yayıncılık Anlayışı ve Program Türleri.....	24
1.3.1.1. TRT Dönemi Program Yapısı.....	26
1.3.1.2. TRT'de Dönem Dizileri.....	27

1.3.2. Özel Yayıncılık Dönemi.....	30
1.4. 2000'li Yıllar Sonrası Dönem Dizileri ve Görsel Tarih Yazımı.....	34
1.4.1. <i>Muhteşem Yüzyıl</i> TV Dizisi.....	37
1.4.2. <i>Bir Zamanlar Osmanlı</i> TV Dizisi.....	39
1.4.3. <i>Diriliş: Ertuğrul</i> TV Dizisi.....	40
1.5. Televizyon Dizileri ve Anlatı Çözümleme Biçimleri.....	41
1.5.1. Yapısalcılık ve Göstergibilim.....	43
1.5.2. Seymour Chatman "Öykü ve Söylem".....	47
1.5.3. Vladimir Propp "Masalın Biçimbilimi.....	48
1.5.4. Algirdas Julien Greimas ve Eyleyensel Örnekçe.....	51
1.5.5. Joseph Campbell "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu.....	53
1.5.5.1. Mitolojik Şablonlar.....	55
1.5.5.2. Kahramanın Döngüsel Şeması.....	57
1.5.5.3. Arketip ve Metinlerarasılık.....	58

İKİNCİ BÖLÜM:

TELEVİZYON OKURYAZARLIĞINDA GERÇEKLİĞİN İNŞASI VE ESTETİK ANLAMLANDIRMA

2.1. Sözlü Kültürden Elektronik Görüntü Kültürü Çağına Geçiş.....	62
2.1.1. Sözlü Kültür Çağı.....	64
2.1.2. Yazılı Kültür ve Tipografik Toplum.....	65
2.1.3. Görüntü Kültürü ve Okülersentrizm/Gözmerkezcilik.....	69
2.1.4. Dijital Kültür Çağı.....	73

2.2. Televizyon ve Gerçeklik.....	75
2.2.1. Telegörsel Gerçekliğin İnşası.....	81
2.2.2. Televizyon ve Modern Görsel Kültür.....	84
2.2.3. Çağdaş Mit Üreticisi Olarak Televizyon.....	88
2.3. Televizyonda Biçime Dair Estetik Kodlar ve Anlam Sistemleri.....	89
2.3.1. Televizyon Ekranı,Görüntü ve Yayın Formatı.....	90
2.3.2. Jenerik.....	93
2.3.3. Kompozisyon.....	94
2.3.4. Kamera Açısı ve Ölçekleri.....	96
2.3.5. Aktüel ve Sanal Çekim.....	99
2.3.6. Aydınlatma.....	100
2.3.7. Görsel Efektler.....	103
2.3.8. Kurgu.....	106
2.3.9. Filmsel Ritim.....	108
2.3.10. Yayın Akışının Rolü.....	109
2.4. Televizyonda İçeriğe Dair Estetik Kodlar ve Anlam Sistemleri.....	110
2.4.1. Tema.....	111
2.4.2. Dramatik Yapı / Öyküleme.....	111
2.4.3. Karakter.....	113
2.4.4. Olay Örgüsü.....	114
2.4.5. Diyalog/Monolog.....	115
2.4.6. Zaman.....	116
2.4.7. Mekan.....	118

2.5. Metin Olarak Televizyon Dizi Filmleri ve Görsel / İşitsel / Yazılı Kodlar...	120
2.5.1. Görsel Kodlar.....	123
2.5.2. İşitsel Kodlar.....	127
2.5.3. Yazılı Kodlar.....	131

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MUHTEŞEM YÜZYIL, BİR ZAMANLAR OSMANLI VE DİRİLİŞ:ERTUĞRUL DİZİLERİNDE ANLATI VE ESTETİK OLGUSUNUN ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Çözümlemenin Çerçevesi.....	133
3.1.1. Çözümlemenin Amacı, Kapsamı ve Sınırlıkları.....	133
3.1.2. Çözümlemenin Yöntemi.....	134
3.2. TV Dizisi 'Muhteşem Yüzyıl'a Yönelik Çözümleme.....	138
3.2.1. Muhteşem Yüzyıl / Mohaç Savaşı Sekansı.....	141
3.2.2. Muhteşem Yüzyıl / Divan-ı Hümayun Sekansı.....	164
3.2.3. Muhteşem Yüzyıl / Harem Sekansı.....	176
3.3. TV Dizisi 'Bir Zamanlar Osmanlı'ya Yönelik Çözümleme.....	194
3.3.1. Bir Zamanlar Osmanlı / Prut Savaşı Sekansı.....	196
3.3.2. Bir Zamanlar Osmanlı / Divan-ı Hümayun Sekansı.....	209
3.3.3. Bir Zamanlar Osmanlı / Harem Sekansı.....	226
3.4. TV Dizisi 'Diriliş: Ertuğrul'a Yönelik Çözümleme.....	238

3.4.1. Diriliş: Ertuğrul / Tapınak Şövalyeleri Kalesinin Fethi Sekansı....	240
3.4.2. Diriliş: Ertuğrul / Toy Sekansı.....	263
3.4.3. Diriliş: Ertuğrul / Süleyman Şah ve Hayme Ana Sahnesi.....	283
SONUÇ.....	297
KAYNAKÇA.....	305

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1	"Seymour Chatman, <i>"Anlatının Temel Öğeleri"</i>	47
Şekil 2	Algirdas Julien Greimas, <i>"Eyleyenler Modeli"</i>	52
Şekil 3	Algirdas Julien Greimas, <i>"İşlevler Modeli"</i>	52
Şekil 4	Joseph Campell, <i>"Kahramanın Döngüsel Şeması"</i>	56
Şekil 5	Joseph Campell, <i>"Kahramanın Yolculuğu" Şeması"</i>	57

TABLO LİSTESİ

Tablo 1	Mimesis ve Diegesis.....	124
---------	--------------------------	-----

GİRİŞ

Bir doğa ve kültür nesnesi olarak zaman kavramının ontolojik statüsü, insanın kendi kendine icat ettiği bir düzenleme ve sembolik bir ayırlamanın sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Uygarlaşma sürecinin zamansal düzenlemesi geçmiş, bugün ve gelecek ayrımlarıyla doğrusal bir tarihsellik anlayışı içerisinde inşa edilmektedir. İnsanın içinde bulunduğu şimdiki 'an' konumuna karşı yarattığı geçmiş kavramı toplumsal formasyon yapılarına bağlı olarak tarihselleştirdiği öğeler ile somutlaşır. Tarihsel bir ayırım içerisinde geçmiş dönemlerin bir sonraki kuşağa aktarılması; sözlü kültür döneminde masallar, destanlar ve mitolojilerle, ilkel yazılı toplumlarda kil tabletlerle, parşomenlerle, tipografik çağda kitaplar ve yazılı eserlerle, elektronik görüntü kültürü çağında ise başta televizyon ve sinema olmak üzere görselliğe dayalı teknolojik ve sanatsal formlar yoluyla gerçekleştirilmektedir. Tarih yazımının anlatıya dönüşmesi aktarıldığı kültürün önde gelen iletişim aracı ve medyasına özgün özellikleri doğrultusunda gerçekleştirilmektedir.

Modern dönem görsel kitle iletişim araçları içerisinde ulaştığı kişi sayısı bakımından ayrıcalıklı bir konuma sahip olan televizyon, kendine özgü ekran estetiği içerisinde görsel, işitsel ve yazılı kodlar kullanarak anlatısını inşa etmektedir. Televizyon, bu özellikleri itibariyle tipografi çağından sonra ikinci sözlü kültür çağı olarak ifade edilen süreci yeniden başlatmıştır. Barry Sanders *Öküzün A'sı* isimli kitabında sözlü kültür çağında 'masalcının, büyü aracılığıyla medyum haline gelip yaşamın ucuna ve ötesine yolculuk edebildiğinden' bahsetmektedir. Masalcı topluluğa yol gösteren ruhtur: İnsan imgeleminin her yönünü mümkün olan en geniş açıdan tanımlayabilir ve nihai yolculuğa; yaşamın en büyük yolculuğuna çıkan kişiye yol gösterebilir (1999: 15). Bu noktadan hareketle günümüz görsel kültüründe masalcının konumunu; başta sinema olmak üzere televizyon ekranından izlenilen diziler, filmler ve anlatılar almıştır. Televizyonun popüler anlatıları, özellikle kurmaca ya da dramatik metinleri bugün dünyanın farklı ülkelerindeki çeşitli kültürlerle, belki bütün bir dünya kültürüne hitap etme isteği ile karakterize olmaktadır. Bu yönü ile televizyon hiç kuşkusuz günümüzün evrensel öykücüsüdür.

Televizyon, ileti sistemlerini ve simgelerini üretirken bunu kendine özgü anlatım biçimlerini sergileyebildiği değişik program türlerinden yararlanarak yapar. Bu program türlerinden biri de dizilerdir. Dizilerde değerler, ritüeller, roller, stereotipler, insanları içinde bulundukları çevre ve kendi hakkında da içerikler sunarak insanların dünyayı şekillendirmelerine aracı olurlar. Televizyonun çeşitli türdeki, içerikteki ve biçimdeki üretim alanı toplumun her katmanından izleyiciyi kapsar. Özellikle diziler bu anlamda önemli bir popüler kültürel üretim ve tüketim alanıdır. Farklı yaşam biçimlerinin konu edildiği diziler toplumun hemen her kesiminden izleyiciye seslenirler. Görsel kültürün önemli isimlerinden olan John Berger *Görme Biçimleri* kitabında bir imgenin, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm olduğunu ifade eder. İmgenin ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan kopmuş ve saklanmış görünüm ya da görünümler düzeni olduğunu söyler ve zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğunu anlaşıldığını belirtir (2007: 10). Modern bir imge üretim ve dağıtım aracı olarak televizyon malzemesini gerçek dünyadan almakla birlikte, bu dünyayı kendine has görsel ve işitsel kodlar yoluyla tekrar kurmaktadır. Bu yeniden kurulumda dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, imgesel olarak canlandırılan dünyanın aslının önüne geçmesidir.

Ünlü edebiyat eleştirmeni, düşünür ve estetik kuramcısı Walter Benjamin'e göre (1993: 15) her çağın düşlere dönük bir yanı, çocuksu bir yanı vardır. İnsanlar yalnızca fiziksel bir evrenin parçası değil aynı zamanda sembolik bir evreninde parçası ve yaratıcılarıdır. Söz konusu bu sembolik evren içerisinde anlatılar ve öyküler metinlerarası olarak hem art hem de eş zamanlı olarak çeşitli modern görsel iletişim araçları tarafından da yeniden üretilmektedirler. Batı toplumu kendi konumunu tarihsel bağlamda mitos ve logos karşıtlıkları üzerinden belirlemektedir. Logos; mantık, akılcılık, neden sonuç ilişkisi gibi rasyonel ve deterministik unsurlara karşılık gelmekteyken, mitos ise karanlık, inanç ve doğayla ilişkili kavrayışa karşılık gelmektedir. Batı kendini logos ile doğuyu ise mitos kavramıyla ilişkilendirir. Mitos kavramı aynı zamanda sıra dışı öyküleri, ilk çağ kahramanlıkları gibi mitolojik öykülerin kaynağını da işaret etmektedir. Her bir kültür kendi anlam dünyasını kurarken geleneksel öykü ve anlatılarını modern kitle iletişim araçlarının kendine has estetik,

sözel, görsel, işitsel ve metinsel kodlarını kullanmaktadır. Televizyon, tarihsel alanla ilişkili olarak mitos kavramıyla ilişkili olarak tarihsel dizi film ve yapımlarla çeşitli anlatılar kurarak geçmişle ilgili öyküler sunmaktadır.

Televizyon ve tarih ilişkisi çerçevesinde farklı tarih yorumları ve anlatıları içeren görsel yapımlar tüm dünyada gittikçe artan bir çizgide ortaya koyulmaktadır. Görüntü üretimi alanında teknolojik gelişmelerin sağladığı kolaylıklar ve tarihsel alana olan ilgi hem küresel hem de yerel olarak tarihsel televizyon programlarını ve dizi filmlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Tarihsel dönem dizileri ayrıca televizyonun toplum içerisinde ulaştığı kişi sayısı ve gündem oluşturma gücü bağlamında ele aldığı tarihsel dönemle ilgili ortaya koyduğu temsillerle pek çok tartışmayı başlatmakta ve tarihin popülerleşmesine katkı sunmaktadır. Türkiye’de yerli televizyon dizileri özellikle 2000’li yılların başından itibaren, gerek sayı gerekse yayın akışında yer aldığı zaman dilimi bakımından, televizyon kanallarına hakim olmaya başlamıştır. Günümüz özel televizyon kanalları, reyting sistemiyle ilişkili olarak diziler üzerinden birbirleriyle rekabet içinde olurken, kamusal yayın yapan TV kanalları da bu rekabete dahil olmaya başlamıştır. Son yıllarda çekilen diziler incelendiğinde ise, özellikle tarihsel dönem dizilerinin televizyon kanallarının en ilgi çeken ve prodüksiyon anlamında yüksek yatırımların yapıldığı görsel ürünler olduğu gözlenmektedir.

Bu anlamda çalışmanın amacı Türk televizyon kanallarında yayınlanan tarihsel dönem dizilerinin, gerçeklik kurgularını görsel işitsel anlatı yapısı içinde nasıl kurdukları, biçim ve içerik ile oluşturulan estetik anlayış içerisinde anlamın nasıl inşa edildiğini çözümleyerek temsiller çerçevesinde yorumlamaktır. Türk televizyon kanallarında bu çerçevede, yayınlanan dizilerin hem teknik kalite hem de sayısal olarak arttığı ve büyük bütçeli pek çok yapımın üretildiği 2010 yılı sonrası dönem, tez çalışması için önemli bir dönüm noktası olarak belirlenmiştir. Türkiye’de yayınlanan pek çok yerli ve yabancı dizi bulunmaktadır. Bu noktadan hareketle, tezin konusunu oluşturan içeriğe ve görsel tarih yazımına karşılık gelmesi açısından tarihsel dönem yapımlarından bir özel ve bir kamu kanalı olmak üzere üç popüler yerli dizi örneğinin seçilmesi araştırmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, tez çalışmasının sınırlılıkları göz önünde bulundurularak araştırma evreni içerisinden; amaca yönelik

örnekleme yöntemiyle, farklı tarihlerde ve farklı yönetmenler tarafından yapılmış olan tarihsel dönem dizileri kapsam içine alınmıştır.

Bir kitle iletişim ve modern dönem görsel imgelerinin dolaşım aracı olarak televizyonu tüm katmanlarıyla kavrayabilmek için onun farklı düzeydeki niteliklerini saptamak ve bunlar arasındaki ilişkileri tutarlı bir çerçeve içerisine yerleştirmek önemlidir. Televizyonun kendine has özellikleri çerçevesinde çizdiği dünya öncelikle biçimsel ve içeriksel anlamda iki katman olarak ele alınmaktadır. Bu farklı iki katman arasında televizyonun ekran estetiği ve anlatı yapısının birbiriyle eşleştiği noktalar doğrultusunda eşlenerek anlamın nasıl oluşturulduğu kompozisyon, anlatı, temsil, yazılı, işitsel ve görsel kodlar çerçevesinde ele alınmaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan konuya ilişkin ulusal ve uluslararası boyutta literatür taraması yapılarak çalışmalar irdelenmiş ve birincil kaynak kullanımına özen gösterilerek kuramsal alt yapının oluşturulması sağlanmıştır.

Bu çalışmada neticesinde amaç hem özel hem de kamusal Türk televizyon kanallarında yayınlanan tarihsel dönem dizilerinin anlatılarını hem biçim hem de içerik anlamında hangi görsel ve estetik kodlarla inşa ettiklerini çözümleyerek görsel tarih yazımı açısından farklılıkları ortaya çıkarmaktır. Çalışma içerisinde ele alınan dönem dizileri birer görsel metin (ing.text) olarak ele alınarak anlatı ve estetik kodları çerçevesinde milliyetçilik, düşman, iktidar, kahraman, hain, kadın, aile ve dinsel alanla ilgili olarak temsillerin nasıl gerçekleştiği de ortaya konmaktadır.

Üç bölümden oluşacak tezin ilk bölümünde, Türk televizyon kanallarında dönem dizilerinin gelişimi ve görsel tarih yazımı kavramları anlatı ve tarih ilişkisi üzerinden temellendirilmektedir. Bu ilk bölümde televizyon dizileri içerisinde tür kavramı ve dönem dizilerinin ortaya çıkışı araştırılarak, tarihsel dönem dizilerinin gelişim süreci üzerinden, görsel tarih yazımı kavramı açıklanmaktadır. Yine bu bölüm içerisinde kamusal ve özel televizyon kanalları içerisinde ortaya konan tarihsel dönem dizileri yayıncılık sistemlerinin tarihsel gelişimi açısından incelenmiştir.

İkinci bölümde televizyon okuryazarlığında gerçekliğin inşası ve estetik anlamlandırma süreçlerinin oluşumunu açıklayabilmek adına sözlü, yazılı, tipografik ve elektronik görüntü kültürü çağlarının temel yapısal özellikleri sıralanmaktadır. Televizyon ve gerçeklik ilişkisi hem modern görsel kültürün oluşumu açısından hem de televizyonun çağdaş mit üretme gücü açısından ele alınmaktadır. Televizyon malzemesini gerçek dünyadan almakla birlikte, bu dünyayı kendine has görsel ve işitsel kodlar yoluyla tekrar kurmaktadır. Bir başka deyişle insanlar televizyon ekranlarında gerçek dünyayı değil, gerçek dünyadan unsurlarla ve bu unsurların temsilleriyle kurulan bir telegörsel dünyayı izlemektedir. Söz konusu telegörsel dünya ve kurgusal gerçeklik; biçimsel olarak televizyon ekranı, jenerik, kompozisyon, çekim açı ve ölçekleri, görsel efektler, ışık ve renk, içeriksel açıdan ise tema, dramatik yapı, karakter, olay örgüsü, zaman ve mekan gibi kodlarla inşa edilmektedir. İkinci bölüm bu düşünceler ekseninde ortaya konmaktadır.

Tezin üçüncü ve son bölümünde ise, Türkiye’de son dönemde izleyiciler ve reyting sistemi açısından popüler olan tarihsel dizilerden özellikle Osmanlı İmparatorluğu dönemini işleyen yapımlar üzerinde biçim ve içerik açısından anlatı yapısının nasıl kurulduğu William V. Costanzo’nun önerdiği 'Sahnenin Çekim Çekim Çözümlemesi' yöntembilimiyle çözümlenmiştir. Çalışmanın kuramsal bakışı doğrultusunda ve araştırmanın örneklemini oluşturan üç dizi içerisinden kamusal, yarı kamusal ve özel alan temsiliyle ilgili üçer bölümün ayrıntılı bir şekilde izlenmesiyle belirlenen temaları merkeze alan bir içerik analizi yönergesi hazırlanmış ve her bir dizi bölümü sekanslara ayrılarak yönerge doğrultusunda çözümlenerek yorumlanmıştır. Türk televizyon dizilerinde görsel tarih anlatısı ve estetiğine dair yapısal anlatı ve göstergebilimsel çözümlemenin yanı sıra J.Campell’in kahraman şemasından da faydalanılmıştır. Elde edilen bulgulardan hareketle dizilerde daha çok üzerinde durulan temalar/vurgular belirlenmiş ve belirgin vurgular çerçevesinde başlıklar oluşturulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK TELEVİZYON KANALLARINDA DÖNEM DİZİLERİNİN GELİŞİMİ VE GÖRSEL TARİH YAZIMI

Fransız dilbilimci Roland Barthes *Camera Lucida* isimi eserinde tarihsel alanla ilgili olarak ontolojik anlamda şu ironiyi dile getirir: “Tarih isteriktir: yalnızca onu düşünür, ona bakarsak oluşur ve ona bakabilmek için onun dışında kalmamız gerekir” (2000:83). Dışarıdan izleyici konumunda tek taraflı alıcısı olduğumuz televizyon, ‘şimdiki an’ üzerine kurulu bir kitle iletişim aracı olarak görsel tarih yazımını gerçekleştirmekte ve bir diğer taraftan da televizyon dizileri aracılığıyla tarihi kişileri, olayları, savaşları, güncel döneme taşımaktadır. Dünyada ve ülkemizde pek çok televizyon kanalında tarihsel gerçeklere dayanan pek çok dizi film yapılmakta ve yayınlamaktadır.

Televizyon kanallarının yayın akışı içerisinde pek çok türde program yapılmakta ve izleyicilerin beğenisine sunulmaktadır. Televizyon program türlerini sınıflandırmada kullanılan çeşitli yaklaşımlar bulunmakla birlikte en genel ayırım, gerçeğe dayanan ve kurmacaya dayanan biçiminde yapılmaktadır. Tarihsel, korku, komedi, polisiye, savaş, bilimkurgu, vb. gibi örneklendirilebilecek çeşitli dizi türlerinin kendine has bir görselliği, anlatım yapısı, mekanları, karakterleri ve türsel temsilleri vardır. Türlerine bağlı olarak televizyon dizilerinde mekan kullanımı görsellik ve ikonografi açısından son derece önemlidir. Her tür filminin görsel anlatımını destekleyen karakteristik mekanları vardır.

Son yıllarda Türk televizyon kanallarında dizilere ayrılan yer ve süre, yayın akışındaki diğer tüm program türlerine göre artış göstermektedir. Hem özel kanallarda hem de devlet eliyle yayın yapan TRT gibi kamu kanallarında yayınlanan dönem dizilerinin sayısı giderek çoğalmaktadır. Televizyon estetiği içerisinde görsel tarih yazımı olarak kavramsallaştırılabilecek bu süreç özellikle 2010 yılı sonrasında yayınlanmaya başlayan Osmanlı dizileriyle birlikte doruk noktasında ulaşmıştır. Söz konusu diziler görsel tarih yazımı noktasında kamu kanalları ve özel kanallar arasında bir rekabeti de gözler önüne sermektedir.

Bu bölümde televizyon yayıncılığının tarihsel gelişimi, Türk televizyonlarının en popüler zaman diliminde kendine yer bulan tarihsel dönem dizileri, görsel tarih yazımı kavramı açısından ele alınmaktadır.

1.1. Televizyonda Görsel Tarih Yazımı Olgusu

Geçmiş dönemlerin bir sonraki kuşağa aktarılması sözlü kültür döneminde masallar, destanlar ve mitolojik öykülerle, ilkel yazılı toplumlarda kil tabletlerle, parşömenlerle, tipografik çağda kitaplar ve yazılı materyallerle, elektronik görüntü kültürü çağında ise başta televizyon ve sinema olmak üzere tüm analog ve dijital görsellik teknolojileriyle gerçekleştirilmektedir. Görüntü üretme teknolojileri ve tarih ilişkisi çerçevesinde farklı tarih yorumları ve anlatılarını içeren görsel yapımlar ortaya koyulmaktadır. Bütünsel tarih anlayışını yapısökümüne uğratan bu yayınlar herkesin ideoloji, kimlik ve inanç evrenine uygun bir tarihe inanmasına sebep olmaktadır (Bilis, 2013: 25). Tarihsel dönem dizileri ayrıca televizyonun toplum içerisinde ulaştığı kişi sayısı ve gündem oluşturma gücü bağlamında ele aldığı tarihsel dönemle ilgili ortaya koyduğu temsillerle pek çok tartışmayı başlatmakta ve tarihin popülerleşmesine katkı sunmaktadır.

Televizyon ve tarih arasında görselliğe dayanan güçlü ilişki dönemsel TV dizi filmleri yoluyla giderek yoğunlaşmakta ve yeni yapımların ortaya konmasına sebep olmaktadır. Günümüzde yazılı tarih ürünlerinin yanı sıra görsel eserler de ön plana çıkmaya başlamış, devasa teknolojik gelişmelerle zirve noktasına erişen görüntülü aktarım sistemleri, dizi ve film olarak göz kamaştırıcı tarihsel eserlerin üretimine imkan sağlamıştır (Kanat, 2012: 19). Türk televizyon kanallarında sayıları oldukça artan dönem dizileri, televizyon estetiği ve tarih ilişkisi açısından görsel tarih yazımı olarak kavramsallaştırılabilecek bir olguyu işaret etmektedir. Görsellik üzerine kurulmuş olan günümüz dünyasında insanın hemen her tür algısının etkilendiği gibi tarih algısı da görsel mesajlardan etkilenmektedir. Bu bağlamda toplumu ve hatta toplumları en fazla etkileme potansiyeline sahip kitle iletişim araçlarından biri olan televizyon tarih ile günümüz arasında farklı anlamların çıkarılabileceği bir söylem inşa etmektedir (Bilis, 2013: 20). Tarihsel kişi, olay ve gerçekliklerden referans alan dönem dizileri, televizyon

ekranının kendine has estetik kodlarıyla belirlenen anlatı ve söylem özellikleri çerçevesinde görsel tarih yazımını gerçekleştirmektedir.

Nurçay Türkoğlu, tarihin kaydedilmesindeki, yazılmasındaki, yeniden ortaya çıkarılmasındaki 'gerçeklik' ve 'bugünün yararına kullanmak' ifadelerinde kitle iletişim araçlarına gönderme yapıldığından bahsetmekte ve şu şekilde devam etmektedir; “Toplumsal belleğin dolayımı kitle iletişim araçları yoluyla olasıdır çünkü. Yirminci yüzyılın gelişen teknolojik olanaklarıyla tarihin kaydedilmesi ve yeniden ortaya çıkarılmasında önceki dönemlere göre önemli farklılıklar görülmektedir” (Türkoğlu, 2000: 164). Tarih yazımı ile ilgili olarak geliştirilen kuramların belki de en uç noktasında postmodern görüşler yer almaktadır. Tarihin insan faktörü marifetiyle yeniden yazılması, aslında onun yeniden kurgulanmasıdır (Kanat, 2010: 60). Tarihin yazılmasındaki öznellik olgusu modernite ve postmodernite paradigmaları arasında tartışmalı bir alandır. Konuya kitle iletişim araçları açısından bakıldığında ise söz konusu araçların doğası gereği görsel tarih yazımıyla ilgili bir yeniden üretimin varlığı kaçınılmazdır.

Bir tarih yazımında tarihçi üç farklı düzeyde metin ve metnin okunması sorunuyla karşılaşmaktadır. Birinci düzey tarihçinin yararlandığı çoğu kez bir metin olan belgeyle olan ilişkisidir. İkinci düzey tarihçinin kendi yazdığı metinle olan ilişkisidir. Üçüncüsü ise tarihçinin yazdığı metni okuyan okuyucunun durumudur. Bu üç düzeyde metin ile tarihçi arasındaki ilişkinin ne olduğunun zihinsel söylem ve kamusal söylem dönemlerinde çok farklı anlamlar kazanacağı açıktır (Tekeli, 2007:60). Oskay’a göre televizyonda yayınlanan belgeseller ve tarih dizileri tarihe ait olan konuları bugünün insanına ve bugünün reel toplumunun gereksinimlerine göre yeniden yazmakta, bununla da kalmayıp çok yakın zamanda gerçekleşmiş olayları bile tarih dizileri haline getirebilmektedir. Tarihi diziler bu yeniden yazım sürecinde “günün insanının zamanı ve mekânı algılama biçimlerine göre yapıntı bir tarih oluşturmaktadırlar” (1999: 142-143). Televizyon üzerinde yayınlanan diğer tüm program türlerinden ayrı olarak televizyon dizileri en fazla yayın zamanına sahip yapımlardır. Gerek teknik imkanların gelişmesi gerekse ekonomik olarak reklam

desteğiyle son yıllarda pek çok tarihsel dönem dizisi ekranda yerini alarak adeta birer fenomen haline dönüşmüşlerdir.

1.1.1. Anlatılar ve Tarih Yazımı

Ulusal bir bilince ve kolektif değerlere sahip toplumların oluşmasında ve paylaşılmasında uzlaşım sal olarak ortak bir dile, coğrafyaya, dine ve tarihe ihtiyaç duyulmaktadır. Söz konusu değerler sözlü, yazılı ve görsel anlatılar yoluyla bir sonraki kuşaklara aktarılmaktadır. Mitler, masallar, destanlar, hikayeler, romanlar, filmler, televizyon dizileri gibi eserler yoluyla gerçekleşen söz konusu bu aktarım çerçevesinde tarih anlatıya, anlatı da tarihe dönüşmektedir.

Bireylerin tarihleri olmamakla birlikte her birey içersinde yaşadığı toplum tarafından belirlenen bir tarih bilincine sahip bulunmaktadır. Toplumlar, varlıklarını sağlamlaştıırıp gelecekleri güvence altına alma kaygısıyla dil, kültür vb. eğitim vermekle birlikte bir tarih bilincini de bireylere aktarmaktadırlar. Bu bilincin edinilmesi toplumdan bireye doğru bir bilgi akışını içermektedir (Bilis, 2013: 24). Thukydides, Herodotos'un kullandığı *historie* sözcüğünün sadece 'tanık olunan ve haber alınan olayların anlatılması' olarak anlaşılmaması gerektiğini, olayları değerlendirme ve yorumlamayı da içermesi gerektiği üzerinde durmuştur. Bu bir anlamda, tarihe bir tür yargılama, geçmişten ders çıkarma rolü vermektedir. Thukydides'in tarihe yüklediği rol, tarih üzerinde düşünölmeye başlandığında, ilk akla gelebilecek yorumdur. Aristoteles ise tarihi diğer sosyal bilimlerden ayrı görmenin ilk tohumunu atmıştır denilebilir. Tarihi, akıl bilgisinden, genellemeler yapan 'logos'tan ayırmıştır (Tekeli, 2007: 45). Tarihin en basit tanımlarından yola çıkarak, tarihin önce olay örgüsü olduğunu ve o olay örgüleri içersinden seçilenlerin alınmasıyla oluşturulduğunu söyleyebiliriz (Gazi, 2010: 34). Tarih yazımında ayrıca çağa hakim düşünce sistemleri de etkili olmuştur.

1.Dünya Savaşı'ndan sonra tarih yazımı ile ilgili arayışlar hız kazanmıştır. Bu arayışlar sonucunda ortaya çıkan, toplumsal tarih alanında daha fazla sayıda ve daha saygın çalışma ve seçkin kişiler ve seçkin kesimler üzerindeki vurgunun kalktığı bir tarih yazımı anlayışı olmuştur. Tarih kavramı, Marksist ve Amerikan liberal tarihçilere göre geçen yüzyılların görkemli bir öyküsüne işaret etmektedir (Kanat, 2012:30-31).

Tarih yazımı anlayışı çağa hakim düşünce sistemleri ve ideolojiler doğrultusunda farklılıklar göstermiştir. İdeolojik yapı ve düşünce sistemleri tarih yazımı kavramına çeşitli noktalardan bakış açıları ve katkılar sunmuştur. Eric Hobsbawm'a göre tarih yazımının modernleştirilmesinde Marksizm'in etkisi aşağıdaki maddelerde sıralanmıştır:

- 1."Tarihin ekonomik yorumu", yani, (R. Stammler'in tanımını kullanacak olursak) "ekonomik etmen öbürlerinin de bağımlı olduğu temel etmendir" ve daha özgül olarak, şimdiye kadar ekonomik olaylarla ilgili olduğu düşünülmeyen olguların bağlı oldukları temel etmendir. Bu yorum, bir noktaya kadar aşağıdaki ile çakışmıştır.
- 2."Altyapı ve üstyapı" modeli. Marx ve Engels'in kendi uyarılarına ve Labriola gibi ilk Marksistlerin üst düzeydeki gözlemlerine karşın bu model genellikle "ekonomik temel" ile "üstyapı" arasındaki egemenlik ve bağımlılığın basit ilişkisi olarak yorumlanır.
- 3."Sınıf çıkarları ve sınıf mücadelesi". Bir sürü bayağı Marksist tarihçinin Komünist Manifesto'nun birinci sayfasından ve "varolan toplumların şimdiye kadarki tüm (yazılı) tarihleri sınıf mücadelelerinin tarihidir" cümlesinden sonrasını okumadıkları kanısı uyanıyor insanda.
- 4."Tarihî yasalar ve tarihi kaçınılmazlık". Marx, tarihte insan toplumunun, hiç değilse uzun vadeli hareketlerle ilgili genellemeler düzeyinde, rastlantıyı büyük ölçüde tarihin dışına atan sistemli ve zorunlu bir gelişme izlediğini söyler. Bu nedenle tarih ile uğraşan ilk Marksist yazarlar tarihte bireyin ve rastlantıların rolü gibi sorunlar ile sürekli uğraşmışlardır. Öte yandan bu, katı ve zorlama bir düzenlilik olarak da yorumlanabilirdi ve çoğu kez öyle yorumlandı; yani, sosyo-ekonomik formasyonlar silsilesinde başka türlü gelişme alternatifini olmadığını öne süren bir mekanik determinizm.
- 5.Tarihi araştırmanın Marx'ın kişisel ilgilerinden çıkarılan özgül konuları, örneğin, kapitalist gelişme ve sanayileşme tarihi. Bazen de geçerken söylenmiş sözlerden çıkarılan sonuçlar
- 6.Doğrudan doğruya Marx'dan değil de, onun teorisi ile ilişkili hareketlerin ilgi alanlarından kaynaklanan özgül araştırma konuları, örneğin baskı altında tutulan sınıfların (köylüler, işçiler) ajitasyonu ya da devrimler (1975:55-56).

Hobsbawm'ın yukarıda sözünü ettiği tarihin ekonomik yorumu, altyapı ve üstyapı, sınıf çıkarları ve mücadelesi, tarihi yasalar ve tarihi kaçınılmazlık gibi konularda Marksist yapısalcı eleştiriler tarih yazımının çehresini değiştirmişlerdir. Ersanlı, ideolojik yapıyla ilgili olarak "Tarih yazımı incelenirken siyasal iktidarın niteliği mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır" demektedir. Ona göre ülkenin siyasal kültürü geçmişinin tanımlanmasında belirleyici rol oynamaktadırlar. Büyük dönüşümler, devrimler o ülkeye yeni bir kimlik kazandırır ve böylece betimlemenin ve tanımın unsurları değişir, tarih de buna paralel olarak tümüyle yeniden yazılmasa bile büyük ölçüde değiştirilir" (2009: 21).

Tarih yazımı olgusunda siyasal iktidarın meşrulaşmasından kimlik inşasına uzanan pek çok ideolojik bir taraf ve aynı zamanda bir yeniden üretim söz konusudur. İster üst yapı ister altyapının belirlediği bu yeniden üretim içerisinde bir takım olay örgüleri oluşmakta ve sonuç olarak sözel, yazılı ve görsel anlatılar meydana gelmektedir. “Tarihin, amaçları, somut nedenleri, rastlantıları bir araya her getirilişinde, bir olay örgüsü oluşur: Olay örgüsü somut nedenlerin, amaçların ve rastlantıların son derece insani ama son derece az ‘bilimsel’ bir karışımıdır. Kronolojik düzen, olay örgüsü için önemli değildir (Ricœur, 2009: 139). Tarih yazıcılığında anlatı biçiminin ikna ediciliğinin arkasında toplumsal yaşamın sürekliliğine ilişkin güçlü sezgi yatmaktadır. Oysa ne tarihin yararlandığı belgeler ne de insanın deneyi sürekli değildir. Anlatı yolunu seçen tarihçi bu kesikli olaylardan, belge ve bilgilerden sürekli olan bir öykü kurar (Gazi, 2010: 37). Tarih yazımı, gerçek olay, belge ve bilgilerden yola çıkılarak bir öykünün ve anlatının kurulması yoluyla gerçekleştirilmektedir.

Platon *Devlet* isimli eserinde, anlatı içerisinde hareketin gösterildiği mimesis ve olayların sözlü olarak aktarıldığı diegesis kavramlarından bahseder ve sanatların ortaya çıkışıyla ilgili olarak taklit etme isteğinin baskınlığını işaret eder (2013:366). Elektronik medya kültürü içerisinde tarih yazımı, belge ve bilgilere dayanarak taklit yoluyla görsel olarak sergilenen performansın estetik kodlara çevrilmesiyle yazılmaktadır. Günümüzde ulaştığı kitle açısından en önemli kitle iletişim aracı olan televizyon, görsel tarih yazımını kendine özgü bir estetik içerisinde anlatıya dönüştürmektedir.

1.1.2. Televizyon ve Görsel Tarih

Kendini ilk olarak yazınsal alanda gösteren tarih yazımı kavramı modern dönem kitle iletişim araçlarının gelişmesine paralel olarak görsel tarih yazımı kavramının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sinema ve televizyon eserlerinin tarihi ele alış biçiminde anlatı ve tarih ilişkisi konusunda yaşanan tartışmaların etkisi büyüktür. Tarihte olguların başı çekişi ve özerkliği teorisine karşı ilk mücadele çağrısı, 1880’lerde ve 1890’larda Almanya’da ortaya çıkarken Fransa’da ise bazı tarihçiler ‘ecole narrative’ in (anlatıya dayalı tarih) “ yargılamak için değil, anlatmak için yaz” ilkesini uyguladılar. Bu ekolün mensupları ayrıntılarla işli, bol dramlı, çok renkli ve muhteşem resimler

çizdiler. Tarih onlarla birlikte geçmişin canlandırıldığı muazzam bir tablo haline gelmiştir (Kanat, 2012: 31). Daha önceki dönemlerde ele alınan olgusal ve tarafsız tarih yazma anlayışına karşı ‘anlatıya dayalı tarih olarak ortaya çıkan bu fikir modern görsel iletişim araçlarında gösterilen, kurgulanan ve yazılan tarihin ilk kuramsal kökenini oluşturmaktaydı. Tarihçinin bir sosyal bilimci olarak nesnel olması gerektiğinden bağımsız, tarihi bir anlatı olarak ele alındığı belirterek düşünürse burada geçmişin zaman sıralamasına uygun olarak yaratıcı bir biçimde yeniden kurulması, betimlenmesi ve bir ölçüde de anlamda kurulan bir duygudaşlık içinde yorumlanması söz konusudur” (Tekeli, 2007: 60). Ulusal anlamdaki yapıların tarihinin dayanağı halkın belleği değil; tarihçilerin, ya da antikacıların geçmiş hakkında doğrudan ya da okul kitapları aracılığıyla aktardıkları şeyler, öğretmenlerin bu okul kitaplarıyla öğrencilerine öğrettikleri bilgiler, romanlar, film yapımcıları veya televizyon ve video programcılarının kendi malzemelerini dönüştürme yöntemleridir (Hobsbawm, 2009: 342). Ulusal bilincin ve tarihin öğrenilmesinde insanların belleklerinden çok yazılı ve görsel iletişim araçları yoluyla ortaya koyulan kurgusal eserlerin etkisi çok büyüktür.

Bir güncellik ürünü olarak film ve televizyon ise güncel olanın peşindedir. Tarih biliminin çıkış noktası kayıt etme içgüdüsünün belirginleşmesidir. Sinemanın görsel dilinin tarihin hizmetine alınmasıyla birlikte kurgu ve gerçekçilik arasında gidip gelen sonsuz bir döngü başlar. Film bir görüntü- nesne özelliğiyle yalnızca tanıklık ettiğini değil, toplumsal tarih yaklaşımıyla da geçerli bir ürün olarak belirginleşir (Torun ve Zeybek, 2007:2). Geçmişin yaratıcı bir biçimde yeniden kurulması ise güncelliğin ön planda olduğu film ve televizyon yapımları yoluyla gerçekleşmektedir.

Oskay’a göre, “televizyonda yayınlanan belgeseller ve tarih dizileri tarihe ait olan konuları bugünün insanına ve bugünün reel toplumunun gereksinimlerine göre yeniden yazmakta, bununla da kalmayıp çok yakın zamanda gerçekleşmiş olayları bile tarih dizileri haline getirebilmektedir. Tarihi diziler bu yeniden yazım sürecinde günün insanının zamanı ve mekânı algılama biçimlerine göre yapıntı bir tarih oluşturmaktadırlar” (142-143). Tarihsel dönem dizileri televizyonun gramerini oluşturan, görüntü dili, kamera açıları zaman, mekan uzam gibi başlıklarla ele alınan yapılarla oluşturulmaktadır.

Popüler kültürün değerleriyle biçimlendirilen televizyonun görsel dili, modernitenin ortaya çıkardığı tarih yazıcılığı anlayışının ve tarih kuramlarının bütüncül anlayışına bağlı kalmayan anlatıların gelişmesine neden olmuştur. Genelde postyapısal düşünceyle özelde ise yapısökümü kavramıyla ilişkilendirilebilecek bu durum, televizyonun en güçlü kurgusal metinleri olan dizilerin tarihi dönem, olay ve kişilere olan ilgisinin artmasıyla tarih-toplum ilişkisinde kendini göstermektedir.(Bilis, 2013: 20). Postmodern çağın görsel eserlerinde olayların geçtiği iddia edilen zamanda olmayan olayların işlenmesi yani bir diğer deyişle anakronizm oluşturucusu artık yazılı metinlerden çok televizyon aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Televizyon aracılığıyla ortaya konulan diziler ve yapımlarda tarihsel temsiller oluşturulur ve geçmiş bugünün çıkarlarına uygun tasnifle sahneye konulur. Tarihi yadsıma eleştirisinin burada herhangi bir işlevi yoktur, çünkü oluşturulan tarih, izleyicinin kendini yalnız hissetmesine olanak tanımaz. Televizyon aracında tüm anlatı biçimleri 'biz'in geçmişiyle ilgili olarak büyüleyici kahramanlık öyküleri sunar (Gazi, 2010: 18). Televizyon sözü edilen kahramanlık öykülerini ve anlatısını kendi özelliklerine uygun olarak dizi film formatı içerisinde gerçekleştirmektedir. Televizyon dizi filmlerinin en önemli özelliği öyküsünü zaman içerisine yayarak parçalı bir biçimde sunmasıdır.

Televizyon dizi film türleri kendi içlerinde yapılarına ve konularına göre pek çok farklı türlere ayrılmaktadır. Televizyondaki belgesel/dramatize tarih dizileri üzerinde çalışan kimi iletişim kuramcıları, günümüzde, televizyonun ‘Tarih yiyen bir makineye’ döndüğü” söylemini dile getirmektedirler. Televizyonun tarih yeme yöntemlerinden en önemlisi 'tarih'i bugünün insanının merak ettiği, ilgi duyduğu, korktuğu, sevdiği, olumlu bulduğu, aradığı şeyleri öne çıkaracak biçimde sunmasıdır (Oskay, 2000: 144). Günümüzde televizyon farklı ideoloji ve düşüncelerin temsiline olanak sağlayan bir yapıdır. Televizyon yayın akışı içerisinde tarih anlatıları çeşitli türler yoluyla gerçekleştirilmektedir.

Televizyondaki türlerin kaynakları olarak sinema ve edebiyat olarak gözüксе bile televizyon ekranına getirilen içeriklerin zamanla bu yeni araca uyarlanma gereği duyulmuş; bu sürecin sonunda da sadece televizyona özgü türler ortaya çıkmıştır (Mutlu, 1991:43). Özellikle sinemadaki tür kavramına yakın bir özellik gösteren televizyon türleri, akademisyenler ve eleştirmenlerin katkıları dışında, izleyicilerin ve sektörün gereksinimleri ve beklentileri doğrultusunda biçimlenmiştir (Önk, 2011: 94). Günümüz yayıncılık anlayışı çerçevesinde televizyon yayın ve program türleri birbiri içine geçmiş melez bir yapı sergilemekte ve bu nedenle türleri tanımlamak zorlaşmaktadır.

1.2. Televizyonda Türler ve Dönem Dizilerinin Ortaya Çıkışı

Televizyon yayıncılığında hem içerik hem de biçimsel açıdan pek çok farklı konuya, işleyişe ve formata dayalı program türleri bulunmaktadır. Tür kavramı (ing.genre) başta edebiyat ya da müzik gibi alanlarda olmak üzere çok eskiden beri sınıflandırma amaçlı olarak kullanılmaktadır. Abisel'e göre (1995: 14) tür, çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanmasının sonucu olarak, bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir. Ryan ve Kellner'a göre türler bir tür doğruluk hissi yaratıp harekete geçirerek, uygun duygu, düşünce ve davranış biçimlerini tayin eden ve ortak bir toplumsal gerçeklik inşa etmekte kullanılan bakış açılarını, kodları ve işaretleri belirleyen doğrucu sınırlar oluşturarak dünyayı yerli yerinde tutarlar (1997: 129).

Televizyon program türleri yayıncılık anlayışı ve politikası içerisinde konu, içerik ve yöntem açısından birbirine paralel türleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Söz konusu türleri haber ve gündemle ilgili olarak;bültenler, açık oturumlar, hava durumları, eğlence türüyle ilgili olarak; yarışma, müzik, kültür sanat, dramatik yapıyla ilgili olarak; belgesel, dramalar, durum komedileri (ing.sitcom), polisiye, dönem dizileri, pembe diziler gibi sınıflandırmalar örnek olarak gösterilebilir. Günümüz yayıncılık anlayışı içerisinde yukarıda sayılan türler giderek konu ve yöntem açısından birbirine yakınlaşarak melez türleri oluşturmaktadır. Televizyonun yayın akışı içerisinde söz konusu türler noktasında televizyon dizileri önemli yer kaplamaktadır.

Türkçe’de televizyon dizisi olarak adlandırılan tür geniş kapsamlı olarak televizyon draması (ing.television drama) biçiminde kullanılmakla beraber, bölümlü dizi ve bölüklü dizi ayrımını vurgulayan '*television series*' ve '*television serials*' kavramları da tercih edilmektedir (Önk, 2011: 96). Sinemada ise tür filmlerine yönelik kuramsal yaklaşımlarda, türün nasıl tanımlandığı, temel bir sorun olagelmıştır.

Tür kavramıyla ilgili bu durum hem genel anlamda türün nasıl tanımlandığıyla, hem de özel olarak özgün bir türün nasıl tanımlandığıyla ilgili bir sorunsaldır. Ortak anlatısal ve görsel geleneklere sahip olması, popüler bir doğası olması ve ticari bir niteliğe sahip olması, kuramcıların tür filmlerine ilişkin saptadığı ortak yönlerdir (Akbulut, 2008 367). Bu ortak yönler her türün kendine özgü ‘dünya’sını yöneten ve türe dahil olan her yeni girdinin kurulduğu ve işlendiği, yönetmenlerce ve izleyicilerce paylaşılan belirli bir beklentiler ve kurallar bütününe temsil etmektedir. Tür eleştirmeninin görevi, bu dünyanın alanını araştırmak, onun karakterlerini, ikonografisini, mekânlarını ve öykü/olaylar dizisi olasılıklarını tanımlamak, anlatısal bağlanma ve çeşitlenme kurallarını saptamaktır (Gledhill, 2008: 384).

Televizyonun temel yapım biçimlerinden olan dizi filmlerin kaynağını edebiyatta ‘tefrika roman’ ya da bir diğer deyişle süreli yayın ya da bölümlü olarak yayınlanan roman olarak ifade edilebilecek olgunun gelişmesiyle ilgilidir. İlk kez Fransa basınında ortaya çıkan 'tefrika roman', 'tefrika resimli roman' daha sonraları özellikle Amerika’da yaygınlık kazanmaya başlar. Sanayi devrimi sonrasında, basım alanında rotatiflerin devreye girmesiyle geniş kitlelere seslenme olanağı bulmuştur (Tarañç, 1991:12). Gazete ve dergilerde her gün bir bölümünün yayınlandığı tefrika romanların ortaya çıkışı dizi film mantığına kaynaklık etmektedir.

Televizyon dizilerini kendi içinde sınıflandırmak ise televizyon türlerini sınıflandırmak kadar zordur. Bu bakımdan bölümlü ve bölüklü dizi ayrımı dışında pek çok farklı gruplandırma yapılmaktadır. Örneğin, Glen Creeber’in belirlediği kategorilerde konunun ağırlıklı belirleyici olduğu Western, aksiyon, suç, hastane, bilim kurgu, gençlik, drama belgesel, kostüm drama gibi dizilerin yanı sıra kimi farklı yapım

özellikleriyle dikkat çeken mini diziler ve postmodern diziler ile soap opera, telenovela, ‘sitcom’lar bulunmaktadır (akt: Önk, 2011:100).

Bir televizyon dizisinin işlevi ise tarihsel bir olgu ya da olaya ilişkin failer arasındaki ilişkilerin çeşitli çatışma unsurları üzerinden, televizyonun temsil gücü ve imkânlarını kullanarak yeniden yaratılmasını sağlamaktır. Bu noktada tarihsel gerçekliği anlama kaygısından ziyade kahramanlıkların, zaferlerin, entrikaların, gizli ilişkilerin, hainliklerin ön plana çıkarıldığı ilgi çekici bir dramatizasyon yaratma gayesi yer almaktadır (Bilis, 2013: 26).

Tarih yazımı kavramı ile ilintili olarak karşılıklı bir etkileşim içerisinde birbirini etkileyen edebi tarihi roman ve tarihi filmlere dayandırabileceğimiz televizyon dönem dizileri öncülleriyle aynı nedenlerden dolayı ilgi çekmektedirler. Miller’a göre, “tarihi filmlerin ilgi çekici tarafı ele aldıkları döneme ilişkin bilgiler vermelerinden kaynaklanmaktadır ve bu filmlerde temsil edilen değişik yaşam tarzları, ilginç ve egzotik mekânlar izleyicinin ilgisini hemen yakalayabilmektedir” (1993: 94). Tarihsel dönem, olay, olgu ve karakterlerden ilhamını alan televizyon dizileri eserleri kurgusal olarak yeni bir estetik ve bölümlmeye dayalı anlatı yapısıyla izleyicileri kendilerine çekmektedirler.

1.2.1. Dünyada Televizyon Dizilerinin Tarihsel Gelişim Süreci

Televizyon dizilerinin tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkışı, öncelikle yazılı yayıncılık içerisindeki gazete ve dergiler olmak üzere radyo tiyatroları ve sinema için ortaya konan eserlerin televizyon anlatısına uyarlanması sonucuyla kendini göstermiştir. Televizyon dizilerinin bir diğer önemli kaynağı ise Amerika kaynaklı olan ve yalnızca televizyon için üretilen filmlerdir. Televizyon dizilerine öncülük eden televizyon filmleri olarak ifade edilen eserler ise görsel estetiği, anlatı yapısı ve kurduğu atmosfer ile başından itibaren televizyona özgü olarak planlanmışlardır. Televizyon dizi film mantığını ve günümüzde geldiği konumu anlayabilmek için dünyada tarihsel olarak televizyon dizilerinin gelişim sürecine değinmek önemlidir.

Dizi anlayışının mantığı ise 1836'da Emile de Girardin Fransa'da gazeteyi gerçek bir kitle iletişim aracı yapma çabalarına dayanmaktadır. Gazetenin okuyucusunu bağlamak için bir yöntem olarak, dizi romanı bulur. Dizi romanın en önemli iki ismi Balzac ve Eugene Sue'dir (Tanrıvermiş, 2007: 5). 1895 yılında sinematografin icadından sonra gazetelerdeki tefrika roman geleneğinin sinema alanına 'bölüklü filmler-serials' olarak geçer. Eugene Sue'nün '*Paris'in Esrarı*' (1912) Fransa'da Alberto Capellani tarafından dizi film haline getirilir. Bölüklü filmler büyük ilgi çekince *Fantoma* ve *Judex* gibi birçok bölüklü film yapılır (Parsa, 1994: 37). Dizi film fenomeni, televizyondan çok önce radyoda uzun yıllar önemli bir yer almıştır. "Radyoda yayınlanmış olan dramatik dizi programlarının dinleyiciyi cezbetme bakımından en etkili programlar olduğunun anlaşılmasından sonra televizyon bu formatı radyodan olduğu gibi aktarır ve diziler aynı çekiciliğini bu yeni araçta da sürdürür" (Mutlu, 1991: 203). 'Arkası Yarın' programları ile radyoda sözel olarak bir dizi öykü anlatımıyla başlar. Radyo yayıncılığında, zamanla dramatik dizi programlarının yapılmaya başlaması ve dinleyicilerin bu programlara ilgisinin artması, radyoda dramatik dizi programların hızla çoğalmasına neden olur.

Dizi filmlerin Amerika'daki gelişimi bir Fransız yönetmen olan Gasneier'in savaş sırasında Amerika'ya geçip bu türü orada canlandırmasından sonraya rastlar. Thomas Ince, Cecil Blount de Mille, D.W. Griffith, Max Sannett ve Charlie Chaplin'in büyük yapıtlarıyla aynı zamanda Amerika'da 'bölüklü' ya da Fransız örneğine göre yapılan epizotlu film denen tür de büyük ticari başarı kazanmıştır (Taraç, 1991:15). Televizyonun ortaya çıkmasıyla önceleri gazete ve dergilerde daha sonra, sinema ve radyoda, geniş halk kitlelerine bir anda ulaşabilen dizi kavramı, televizyonda da önemli bir yer alır. Önceleri daha çok canlı ve tek bölümlük oyunlarla kısıtlı olan televizyon dizileri, 1950 sonlarından itibaren diğer formatları çekicilik bakımından geride bırakmaya başlar. Canlı televizyon yönteminden film ve video kasede geçiş ve diğer yandan dramatik programların büyük çoğunlukla Hollywood'da gerçekleştirilmeye başlaması, dizilerin ABD şebeke televizyonlarında başat format haline gelişinin önemli nedenlerini oluşturur.

Televizyonda ilk drama yayınlama girişimi 11 Eylül 1928'de, General Electric firmasının yaptığı program denemeleri sırasında gerçekleştirilir. Hareketsiz üç kamerayla ve sadece yakın çekimlerle yapılan bu denemede *The Queen's Messenger* adlı bir melodram yayınlanır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki bu ilk denemenin yanı sıra, İngiltere'deki ilk televizyon drama yayını da, BBC'nin 30 Mart 1930'da başlattığı deneme yayınlarında, aynı yılın Temmuz ayında yapılır. Yayınlanan eser Pirandello'nun *Ağzında Bir Çiçek Olan Adam* adlı tiyatro oyunudur (Mutlu, 1991:85). 1970'lerden itibaren bölümlü ve bölüklü diziler arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir.

Son yirmi yılda ise birbirine karışarak melez bir yeni tür olarak popülerlik kazanan bölümlü-bölüklü melez dizileri, özellikle 2000 sonrası televizyon programcılığına damgasını vuran yapımlar olmuştur. Bölüklü formatın açık uçlu öykülerinin belirlediği ana olay örgüsüyle bölüm bitiminde sona eren daha küçük öykülerin birleşmesiyle karakterize olan bu yapı, yapımcıların karakterleri derinlemesine işlemesine de olanak tanımaktadır (Önk, 2011: 108). Mutlu, televizyonun kendine özgü drama türleri yaratmasının başlıca kaynaklarını dört maddede özetlemektedir;

- "1. Televizyonun küçük ekranı, izleyicilerin televizyondaki karakterlerle daha yakın ilişki kurmalarına ve doğrudan katılımına olanak sağlamaktadır. Ayrıca izleme deneyiminin kişinin evinde gerçekleşiyor olması da bu yakınlığı artırmaktadır.
2. Televizyonun özelliği olan süreklilik/zamana yayılma da yakınlık etkisini güçlendirmektedir.
3. İzleme mekânının kısıtlamalarından uzak olan televizyon izleyicisi, dikkati sık sık dağılan ve zor ele geçirilen bir özellik taşımaktadır. Bu özellik televizyon yapımcılarını izleyicinin dikkatini çekecek ve bu ilgiyi sürekli tutacak programlar yapmak üzere yeni anlatım yöntemleri ve teknikleri geliştirmek zorunda bırakmaktadır.
4. Televizyondaki tek tek programlar sürekli ve genel bir televizyon yayını içinde bir bütünün parçası olarak yer almaktadır. Dolayısıyla televizyon yayınının tümünü belirleyen program stratejileri program türlerinin yapılarını da etkilemektedir"(1991:49-50).

Televizyon ekranı günümüzde eskisine oranla çok daha geniştir ancak bu yukarıda yer alan ilk maddede geçen önermenin önemini değiştirmemiştir. Televizyon ekranıyla izleyicinin kendi özel alanı içerisindeki ilişkisi televizyon dizilerinin yakınlık özelliğini güçlendirmektedir. Tarihsel, korku, komedi, polisiye, savaş, bilimkurgu, vb. gibi örneklendirilebilecek çeşitli dizi türlerinin kendine has bir görselliği, anlatım

yapısı, mekanları, karakterleri ve türsel temsilleri vardır. Türlerine bağlı olarak televizyon dizilerinde mekan kullanımı görsellik ve ikonografi açısından son derece önemlidir. Her tür filminin görsel anlatımını destekleyen karakteristik mekanları vardır. Örneğin polisiye filmlerde sigara dumanlı ve loş iç mekanlar ile yağmurlu ve karanlık şehir sokakları olmazsa olmazken, westernlerde çorak vadiler, barlar ve hapisaneler; korku filmlerinde mezarlıklar, boş ve ıssız evler/oteller karşımıza çıkmaktadır. Mekanların yanı sıra dizi filmlerdeki bazı objelerin de türsel çağrışımları vardır: ışın kılıcı bilimkurgu türüne, kovboy şapkası western türüne, makineli tüfek ya da silah ise gangster türüne ait simgesel objelerdir.

Tür dizilerinde mevcut düzene göre idealize edilip, meşrulaştırılan kültürel temsiller, türlere ait türsel temsiller haline gelerek stereotipleşmektedir. Bu türsel temsiller televizyon anlatı yapısı içinde yer alan karakterlerde vücut bulmaktadır. Televizyonda dizilerin gelişimi bağlamında durum komedisi türünün gerçek anlamda ilk örneği 1961 yılında yayınlanan '*I Love Lucy*' dizisidir. 1970'lerde yayınlanan durum komedilerinde konular, karakterler ve komik durumlar değişir. 50'ler ve 60'ların orta sınıflarından gelen anne, baba, çocuklardan oluşan kusursuz aileler yerine tek ebeveynli aile temsilleri yer alır. Tek başına yaşayan kadın imgesi, çocuk aldırma, eşcinsellik, iktidarsızlık, menapoz gibi tabu konular ekrana gelir. 1980'li yıllarda feminist hareketin etkisi bu değişimi daha da tetikler (Can ve Uğurlu, 2011: 623).

Televizyon dizilerinin ülkeden ülkeye, televizyon ve yayın yönetim sistemlerine, sosyo-ekonomik ve kültürel özelliklerine göre türleri vardır. Bu noktadan hareketle televizyon dizi filmleri için bir sınıflandırma yapılacak olursa şu iki tür dizi filmler karşımıza çıkmaktadır;

a)Baş oyuncuların değişmediği, konu bakımından kronolojik bir sıranın izlenmediği, ancak konuların ve olay örgüsünün değişiklik gösterdiği dizi filmler: *Mavi Ay*, *Mattlock*, *Cosby Ailesi*, *Perihan Abla*, *Bizimkiler*, *Görevimiz Tehlike* gibi. *Küçük Ev* dizisinin her epizotunda ayrı bir tema işlenmektedir. Bu tema kimi zaman çalmanın kötülüğü, kimi zaman dostluğun önemi kimi zaman da çalışmanın erdemi gibi etik bir yaklaşımdır. Bu yaklaşıma *series* yani bölümlü diziler adını veririz.

b) Baş oyun kişilerinin değişmediği gibi konusu ve olay örgüsünün de belirli kronolojik sıra izlediği, her epizotun birbirini tamamladığı dizilere ise *serial* bölümlü dizi adı verilir (Taraç, 1991:19).

Bölüklü dizi filmler, karakter ve konu sürekliliğine dayanan, bölümün sonunda karakterlerin yaşadıkları olayların bir sonuca kavuşturulmadığı, her bölüm birbirini seyreden küçük değişimlerle ilerleyen bir akış izlemektedir. Jane Feuer (1987: 119: 120) bütün televizyon türlerinin bir anlamda endüstri olarak, ‘medya’ ve izleyici arasındaki uzlaşma göre tanımlanan tarihsel türler olduğunu, durum komedilerinin bile televizyon endüstrisi içinde tarihsel olarak tanımlandığını söylemektedir.

“Kırkılı yılların sonlarında, gangster filmleri, belgeseller ve dedektif filmleri unsurlarından oluşan ve gangsteri mit olmaktan çıkarma çabası götüğü kadar polisin çalışmasını da serinkanlılıkla yansıtan yeni tarz bir polisiye filmi, yarı-belgesel bir tür geliştirdi” (Roloff ve Seebler, 1997; 232). Buna göre filmde gerçek olaylar, gerçek mekanlarda ve gerçek belgelere dayandırılarak konu ediliyordu. Toplum huzurunu yeniden tesis etmek için suçlularla mücadele eden dürüst ve fedakar kahramanlar olarak polisin yüceltildiği bu filmler zamanla B tipi film olarak nitelendirilmeye başlandı.

“Ellili yıllarda Sam Spade’le Phillip Marlowe’un mirasını, onların çıldırmış kardeşiymiş etkisi uyandırabilen bir dedektif devraldı: Erkek-kadın demeden insanları istediği gibi boğazlayan, şiddet, kan ve seks batağında azgın bir küçük burjuva gibi debelenen, cesetleri üst üste yığan Mike Hammer’dı bu” (Roloff ve Seebler, 1997; 283). Mickey Spillane tarafından kaleme alınan bir roman kahramanı olan ve 1953 yılında Kanun Benim (*I, the Jury*) filmi ile beyazperdede boy gösteren Mike Hammer kanunları adaletin gerçekleşmesinde engel olarak gören ve bu doğrultuda hem yargıç hem de cellat gibi hareket eden, aynı zamanda da şiddet eğilimli ve kadın düşmanı bir dedektiftir.

1970’li yıllara gelindiğinde ise özel dedektif filmleri, Vietnam savaşı ve Watergate skandalının ardından Amerika toplumunda hakim olan karamsar ve kuşkucu ruh haline tekabül etmekteydi. Aynı ruh hali polis filmlerinin de önünü açmıştır. Söz konusu dönemde kara filmin de tekrar dirilmesinin ekonomik ve politik seçkinleri bozulmaya uğramış bir toplum tablosu çizerek bu dönemin liberal görüşünü dile getirdiğini belirten Ryan ve Kellner’a göre bu filmler popülist güvensizliğin ya da güven kaybının bir parçasıdır. (1997; 139). Tüm bunların yansıması olarak dedektif ve

polis tiplemesinin de değişmesi kaçınılmaz olmuştur. “Amerikan polis filmlerinin kahramanı, etin ceviz, kulağı kesik dedektifin devamıdır. O artık sistemin temsilcisi olmuştur ve bunu kolay kolay hazmedemez. Ne var ki ondan bireyselliği adına geri kalan şey de ancak şiddet eylemlerinde gizlenmiştir” (Roloff ve Seeblen, 1997; 313).

1.2.2. Docu-Dramalar ve Tarihsel Dönem Dizilerin Ortaya ıkışı

Tarihsel kişilere, dönemlere ya da olgulara dayalı gerçek olayların konu edildiği dramatize belgeseller 1960’larla birlikte televizyonun öncülük ettiği sanatsal tür biçimlerinden biridir. “Docudrama” ya da “Drama-Doc” olarak adlandırılan bu tür 1970’lerle birlikte çeşitli biçimlerde televizyonda gelişen bir sanayi halini aldı. Bu yeni tür köklerini Yunan trajedyası ve hatta mağara resimlerinde bulur. Bu türün ilginç örneklerinden biri 1977 yılında yayınlanan ve Alex Haley’in romanından sekiz bölüm olarak uyarlanan *Roots / Kökler*’dir (Tara, 1991: 41).

Tarihi diziler, tarihi bir olayı, olguyu, karakteri ya da dönemi konu alan, bu olayın geçtiği ağı, çevreyi, kişileri yansıtan film türüdür. Sanat ya da daha özel olarak sinema, ilk başından beri içinde oluştuğu tarihsel ve toplumsal dönemin koşullarını bize yansıtmış ve tarihe tanıklık yapmıştır. Sinema çok geniş yığınlarca birlikte izlenme ve onları etkileme potansiyeli dolayısıyla ortak ve toplumsal bilinci oluşurmada oldukça önem taşımaktadır. Dizileri sınıflarken farklı yaklaşımı ve yapım tekniğiyle dikkat çeken bir alt tür de belgesel dramalardır (docu-drama). Trn ortaya çıkışındaki ilk etken kuşkusuz televizyonla belgeselin 1960’lardan itibaren hız kazanan ve bugün tematik belgesel kanallarının varlığına kadar varan işbirliğidir (nk, 2011: 107).

İzleyicinin geçmiş merakı için ‘gerçek’ olandan alınan g, bu dizileri TV’de ayrı bir işlevsel alana taşır. Belgesel tadında olan tüm geçmiş kaynaklı tarihi dönem dizileri aynı zamanda bir ortak tarih bilincinin oluşmasına katkıda bulunur. Bu anlamda geçmişten beslenen tüm TV dizileri, sinema, belgeseller tarihi gösterme, öğretme, hatırlatma özellikleri ile geçmişi bugüne taşırlar (Gazi, 2010: 49). İngiltere’de yayınlanan *Cathy Come Home* (1966) dramatize belgesel ve 1977 yapımı *Kökler* belgesel dramının en başarılı örneklerindendir. Kurtuluş ve Cumhuriyet dizileri ise yerli

belgesel dramalardır. (Önk, 2011: 108) Fransız yönetmen Claude Chabrol *Başkalarının Kanı* adlı dizide geçişlerde ve II.Dünya Savaşı sırasında çekilmiş siyah-beyaz belgesel filmleri kullanarak docu-dramanın anlatımına yeni bir tat ve boyut katmıştır (Taranç,1991:45).

John Corner bu yaklaşımları dramatize belgesel (*ing.dramatised documentary*) ve belgesel drama (*ing.documentary drama*) olarak birbirinden ayırmaktadır. Dramatize belgeseller, görüntülemeyi güçlendirmek için, (yazım ve canlandırma yoluyla) içine çeşitli derecelerde dramatizasyon eklenmiş belgesel projelerdir(akt. Önk, 2011: 108). Belgesel drama olarak tanımlanan tür ise dramatik yapının içine gerçekçi bir atmosfer kurmak amacıyla belgesele özgü sunum ve estetik özelliklerinin eklendiği yapımları işaret etmektedir.

Sinema için yapılan filmlerin kendisi de kaynaştırılarak televizyon için bir anlatı dizisi haline getirilmiştir. Bu televizyon versiyonu, geri dönüşler aracılığıyla eril liderliğin aşınmasından, aile birliğinin çöküşünden ve sabitlenmiş anlamın üzerine belirsizliğin gölgesinin düşüşünden önceki bir altın çağı geri getiren nostaljik canlandırmalar olarak yapılandırılmıştır (Ryan ve Kellner, 1997: 120).

1.3. Türk Televizyon Kanallarında Dizi Filmlerin Gelişimi

Türkiye’de ilk televizyon yayıncılığının tarihi 1950’lere uzanmaktadır ancak ülke çapında yayınların yaygınlaşması ve televizyona özgü ürünlerin üretilip tüketilmesi çok daha uzun bir sürede gerçekleşmiştir. Türkiye’de televizyon yayıncılığının gelişimiyle beraber çeşitli türlerde programlar ve yerli dizi yapımlar çekilmeye başlamıştır. Türk televizyonlarında gerek toplumsal bazda uyandırdığı etki, gerekse televizyonculuk açısından başarının ölçütü olan yüksek reyting bağlamında başarıyla uygulanan önemli bir dizi türü ise kostüm drama olarak da bilinen dönem dizileridir (Önk, 2011: 109). Dönem dizilerinin Türk televizyonlarında yer almaya başladığı TRT yıllarına geçmeden önce dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik bir analizini yapmakta fayda vardır.

II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye'de, dünya kapitalist sistemiyle bütünleşmesinden aldığı ivmeyle hızlı kentleşme, sanayileşme, kitle iletişim araçlarının, eğitim ve ulaştırma olanaklarının da gelişmesini ve yaygınlaşmasını getirmiştir. Bu toplumsal dinamiğin sonuçları 1945 sonrası çok partili siyasal yaşama geçişle birlikte, ilk seçimlerle kendisini gösterir. Zaman içindeki maddi gelişmelerle birlikte kültürel, toplumsal ve ideolojik olgularla da değişim başlar (Özbek, 1991: 25). 1950'lerle birlikte tüketim genç cumhuriyetin sınırlarından içeri sızar. Radyo, buzdolabı sahibi olmak düşünülemeyecek kadar yukarılarda bir statü sembolü olur (Özpazarcık, 1998: 39).

1960'ların sonu 1970'lerin başı ile Türkiye televizyonla tanışmaya başlar. Televizyonla hayata yeni yüzler, yaşamlar, kimlikler girer ve tüketim toplumu olma özelliğine doğru hızla ilerlenen bu dönemlerde tüketimin daha fazla kamçılanması için televizyon en etkili kitle iletişim aracı olarak sunulur. Kültür daha önce görülmedik boyutlarda, kitle iletişim araçlarıyla piyasaya tabi olur, reklamcılık kısa sürede sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma sokar, çok satan haber dergilerinin yayın hayatına girmesiyle yeni bir kamuoyu, yeni bir haber dili oluşur. Hepsinin etkilerinin kesiştiği, iç içe geçtiği kısa bir zaman dilimi içinde, Türkiye'de cümle yapısından sözcüklerin yüklendiği simgesel değerlere, seyretme biçimlerinden fiil zamanlarına kadar kültür denen bölgenin çeşitli cephelerinde kendisini gösteren, kısmen kurgusal ve sentetik bir dilde ifadesini bulan bir değişim yaşanır (Gürbilek, 2001: 21-22).

Özellikle 1980'li yıllardan sonra popüler kültür toplumu öylesine etkilemeye başlar ki, adeta her evde bir televizyon bulunur ve kanal sayısı da oldukça artar. Bu hızlilik ve değişim, bazı kültür kalıplarını değiştirmeye ve bir kitle toplumunu çıkarmaya başlar. Gittikçe hızlanan bu süreç özellikle, Özal (1983-1990) döneminde, özel radyo ve televizyonların serbest bırakılmasından sonra hissedilir ölçüde hızlanır (Kızıldağ, 2001: 24). Bu yıllardan sonra değerler, duyuşlar, düşünceler, inançlar, edimler ve pratikler manzumesi olan kültür, sermaye haline gelir. Bu sermayenin birikimi, seyirle sağlanır. Bu süreç oldukça farklı bir insanlık algısının ve anlayışının da biçimlenmesine yol açar. Artık düşünmekten çok seyretmek, bilmekten çok görünmek, kafaya değil göze hitap etmek, meslek sahibi olmaktan çok şöhret sahibi olmak,

çalışmaktan çok kolay para kazanmak ve emekten çok eğlenmek, toplumsal tercih olarak rağbet görmeye başlar (Atay, 2004: 12).

Günümüzde Türkiye’de egemen olan televizyon programcılığı, dünyadaki eğilimlerle örtüşmekle beraber kimi zamanlarda dönemsel ve kültürel farklılıklar da göstermektedir. Televizyon programları içerisinde dönemsel ve kültürel farklılıklar yayıncılık sisteminin özel ya da devlete bağlı olmasıyla şekillenmektedir.

Kitleleri etkilemekte oldukça başarılı olan dramatik televizyon dizileri, 1973’de Türk televizyonuna daha yoğun olarak girer; sonraki yıllarda da toplam yayın süresi içindeki oranı artan bir seyir izler. Türk seyircisinin ilk örneklerini Uzay Yolu, Kaçak, Görevimiz Tehlike gibi dizilerle tanıdığı, "Drama Dizileri" bütün dünyada televizyon yayınlarının önemli bir bölümünü oluşturur.

1.3.1. TRT Dönemi Yayıncılık Anlayışı ve Program Türleri

Türkiye’de televizyon yayınları ile ilgili çalışmaların ilki İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Elektrik Fakültesinin 1949 yılındaki girişimleriyle olmuştur. İTÜ’nün bir verici kurmasındaki amaç, bu üniversiteye bağlı Elektrik Fakültesi Yüksek Frekans Tekniği Kürsüsü öğrencilerinin laboratuvar çalışmalarına olanak sağlamaktır (Oskay, 1978;18).

Halka televizyon yayını hizmetini götürmeye yönelik herhangi bir amaçla çalışmaya başlamayan *İstanbul Teknik Üniversitesi Televizyonu* olanaklarının el verdiği ölçüde amatör bir anlayışla haftada bir akşam yayın yapmıştır. 1951-1952 eğitim-öğretim yılında başlayan yayınlar 1971 yılına kadar devam etmiştir (Sarmaşık, 2000: 19). İTÜ deneme yayınları ilk olarak henüz televizyon alıcısına sahip olmayan halk tarafından Cuma günleri 17:00 – 18:00 saatleri arasında, İTÜ’nün Gümüşsuyu’ndaki binasında, daha sonra ise Beyoğlu bölgesinde izlenmiştir (Cankaya, 1997: 31). Beyoğlu’ndaki ilk yayında Kore Savaşı ile ilgili bir film gösterilmiş ardından canlı olarak gazeteci Burhan Felek bir konuşma yapmıştır (Tekinalp, 2003: 239).

9 Temmuz 1952’de başlayan yayınlar 1960 yılına kadar aralıksız devam etmiş. 1960 İhtilali televizyon yayınlarını etkilemiş, bir süre yayınlara ara verilmiştir. 10 Ekim 1960’da ihtilalle ilgili haber filmlerinin gösterilmesiyle yayınlara başlanmış, 17 Kasım 1960’da normal yayına geçilmiştir (Sarmaşık, 2000: 19).

Bu yayınların içeriğini, tiyatro, klasik müzik, Türk sanat ve Halk müziği konserleri, sağlık, çocuk ve kültürel programlar oluşturmuştur. Kısıtlı imkanlarla bu kadar zengin program yayını takdir edilmesi gereken bir gelişme olarak kabul edilmektedir. Yayın saatlerinin ve program sayılarının artması televizyon alıcısı satışlarını canlandırmıştır. 1966 yılında evlerde ve işyerlerinde kullanılan televizyon sayısı 2000 dolayındadır. Ancak o dönemde tek bir alıcının, oteller, kahvehaneler, pastahaneler, okullar ve evlerde toplu olarak seyredildiği hesaba katılacak olursa, izleyici sayısının tahmin edilenin üstünde olduğu düşünülebilir (Aziz, 1999: 19).

1952 yılında dört Amerikalı uzmandan oluşan özel bir komisyon Türkiye için televizyon ve bağlantı ağı incelemesi yapmış ve hazırladığı raporu Başbakanlığa sunmuştur. Televizyonla ilgili girişimler 1954 yılında tekrarlanmış, Amerika’daki ünlü bir firmanın (ITT) temsilcisi Türkiye’ye gelmiş ve ulusal televizyon örgütünün ve ağının kurulması için ön görüşmeler yapmıştır (Sarmaşık, 2000: 19). O dönemlerde Basın Yayın Genel Müdürlüğü’ne atanan Altemur Kılıç, hatıralarını anlatan bir yazısında bazı gerçekleri ortaya çıkarmaktadır. Kılıç, çalışma ofisinin rafında tozlu bir dosyanın içinde Amerikan Konsorsiyumu’nun 1957 yılında Türkiye’de televizyon ve FM radyo yayın ağı kurmak için, o zamanki hükümete verdiği bir teklif bulunduğunu iddia eder. Ancak, 27 Mayıs 1960 İhtilali’yle devrin iktidarı yıkılmış ve girişimler sonuçsuz kalmıştır (Tekinalp, 2003: 239). Daha sonraki yıllarda televizyon cihazı satın alanlar komşu ülkelerin televizyon yayınlarını izlemeye başladılar. 1964 - 1968 yılları arasında televizyon alabilenler, Bulgar, Romen, Yugoslav televizyonlarının izleyebilmek amacıyla antenler yerleştirmişlerdi (Cankaya, 1997: 31). Bu da gösteriyor ki Türkiye kitle haberleşme aracı olarak televizyon yayın şebekesini son kuran ülkelerden biridir. 1970’lere kadar devam eden İTÜ Televizyonu’nun dışında, TRT ilk televizyonunu Ankara’da kurmuştur. TRT’de 31 Ocak 1968 tarihinde deneme yayınları başlamıştır.

1.3.1.1. TRT Dönemi Program Yapısı

TRT Ankara'dan yapılan ilk televizyon yayını, TRT'nin ilk yönetim kurulu kararıyla, Devlet Planlama Teşkilatı'nın olumsuz görüşüne karşın, siyah beyaz olarak 31 Ocak 1968 tarihinde saat 19:30'da Almanların hediye ettikleri vericiyle gerçekleşmiş ve yayınları 1 milyon kişi izlemiştir. Toplu oturlan yerlerde merak nedeniyle büyük kalabalıklar oluşturan ilk televizyon yayınları saat 19:15'te başlamış ve 20:50'de sona ermiştir. Tarihe geçecek ilk Türk televizyon yayının akışı şöyleydi;

“Saat 19:15 Ekranda TRT harfleri beliriyor ve ardından sinyal müziği başlıyor.
Saat 19:25 Ekrandaki görüntü değişiyor, sinyal müziği susuyor. Sol üst köşede Ankara Televizyonu yazısı ve ortada bir Atatürk heykeli görünüyor.
Saat 19:29 Gong vurulup saat ayarı veriliyor.
Saat 19:30 Televizyonun ilk spikeri Nuran Ermen yayının açılışını yapıyor.
Saat 19:31 Televizyon Daire Müdürü Mahmut Tali Öngören'in Başlarken adlı konuşması.
Saat 19:35 Prof. Afet İnan ve öğrencileri Türk Devrim Tarihi adlı belgesel programını sunuyor.
Saat 20:00 Bir kez daha gonga vurulup saat ayarı veriliyor. Ardından ekranda televizyonun ilk haber spikeri Zafer Cilasun. Sağ üst köşede 31 Ocak 1968 – ilk TV haberi yazısı.
Saat 20:10 Zeynep Esen hava raporunu okuyor.
Saat 20:15 Bir çizgi film gösterimi. “Kötü Adam – İnatçı Çiçek”
Saat 20:38 “Antalya Ormanları” adlı bir belgesel gösterimi.
Saat 20:50 Nuran Ermen kapanış anonsunu yapıyor. Anonsun hemen ardından ekranda Türk Bayrağı dalgalanıyor. İstiklal Marşıyla yayın bitiyor” (Gülizar, 1995: 14).

Deneme yayınları başlangıçta haftada üç gün olarak düzenlenmiş daha sonra haftada dört gün ve 1972 yılında da beş güne çıkarılmıştır (Sarmaşık, 2000: 21). Yazılı basında, 1968 yılına ilişkin, program adları ve içerikleri yayınlanmamıştır. Deneme niteliğindeki yayınlar, çok önceden planlanıp basına iletilemiyordu.

1968 yılında Ankara Televizyonu toplam 453 saat 56 dakika yayın yapmıştır. Günlük yayın amatör bir ruhla, sayıca yetersiz programcı kadrosuyla, yerli yapımların ağırlıkta olduğu bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Programlar incelendiğinde “TV Halk Okulu”, “Sanat Olayları”, “Cumartesi Gecesi”, “Şehzadebaşı 1918”, “Gençler Bilmek İstiyor”, “Televizyonun Penceresinden” gibi yerli yapımların çoğunlukta olduğu görülmektedir (Cankaya, 1997: 32).

Ülkemizde Almanya'nın teknik desteğiyle başlayan televizyon yayınları için Ankara Yenimahalle'nin arkasındaki Dededoruk tepesine bir televizyon verici istasyonu inşa edilmiştir. Bağışlanan bu vericinin gücü 600 Watt, anten çıkış gücü ise 5 KW'dır. Resim taşıyıcı frekansı da 180, 75 Mhz'di. Ankara televizyon verici istasyonunun kapsama alanı 1276 kilometrekare ve ulaştığı nüfus 1.070.000 idi. 1968 yılında deneme yayınları yalnızca bir stüdyodan yapılmış, bunlara ek olarak iki stüdyo daha planlanmış ve teçhizatı sözleşmeye bağlanmıştır (Cankaya, 1997: 33).

TRT yayınlarının içerikleri incelendiğinde, televizyon yayınlarının başladığı ilk günlerde televizyonun bir eğlence aracı olarak değil, bir kültür ve eğitim aracı olarak değerlendirildiği ve içeriğin bu mantıkla planlandığı görülür. Yayıncıların eğlenceyi amaç değil araç olarak kabul etmesi ve programları bu işleyişe göre yapılandırdıkları görülür. Avrupa'da eğitim gören TRT personelinin, doğal olarak, II. Dünya Savaşı'nın dolaylı etkilerini hala taşıyan Avrupa'nın devletçi ve kamusal yayıncılık anlayışına sahip oldukları söz konusudur. Ancak, en önemlisi, gelişmekte olan Türkiye'de, kitle iletişim aracı olarak televizyonun, gerek halk gerekse yayıncılar tarafından bir "gelişme" aracı olarak algılanmasıdır (Tekinalp, 2003: 242).

1968-1969 yılları arasında yapılan ve her türlü olanaksızlıklar içinde gerçekleştirilen yayınlar deneme yayınları olarak adlandırılmıştır. Kadrolar tam olarak yerini bulmamış; televizyon son derece sınırlı bir personelle yayına başlamıştır (Cankaya, 1997: 32).

1.3.1.2. TRT'de Dönem Dizileri

TRT'nin tekelinde yayınlara başlayan televizyon Türk toplumunun en önemli eğlence aracı olarak kendini göstermeye başlar. Televizyonculuğun gelişimi ve sinema işbirliği ile çekilen yerli dizi filmler en çok ilgi çeken yapımlar halini alır.

Televizyonların gelişmesi, yeni gazete baskı tekniklerinin çıkması, reklam piyasasının canlanması, plak ve kaset sanayindeki gelişmeler Türk toplumunun değişim sürecini hızlandırırken, bir yandan da bugünün popüler kültürüne ulaşmayı sağlar. Üreticilerin sanayi toplumunda ürettikleri ürünler ve değerler, medya ve reklamlarla

hedef tüketiciye ulaştırılırken, karşı koyabilme gücü olmayan bir kitle oluşur. (Kızıldağ, 2001: 32). Türk toplumunun sayısız kavgaya ve ölüme tanık olduğu, gaz, şeker, yağ kuyruklarının neredeyse doğal sayıldığı, siyasi çekişmelerin en üst boyutlara vardığı 1973-1980 dönemi Türkiye'de televizyonun da gelişmeler kaydettiği bir dönemdir. 1974'de önce beş güne çıkarılan yayın, 15 Mayıs 1974 tarihinden itibaren haftanın yedi gününe çıkarılmış, televizyon cumartesi günleri saat 15:00'de pazar günleri de 14:00'de yayına başlamıştır. Haftanın diğer günleri ise, 19:00'da açılır (Cankaya, 1997: 32).

Türk televizyonlarındaki en yaygın ve izlenilen program türü televizyon dizileridir. İlk olarak edebiyat uyarlamalarının ekrana yansıtıldığı yerli yapımlarla beraber 1980'lerde teknik imkanların da güçlenmesiyle asıl dramatik ve estetik özelliklere sahip yapımlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

TRT'de İsmail Cem'in genel müdürlüğe gelmesinin ardından ise dizi yapımında yeni bir dönem başlamıştır. Özellikle dönem dizileri açısından altın çağını yaşayan TRT'de o dönem Türk sineması yönetmenleri ve oyuncularından pek çok nitelikli dönem dizisi ekranlarda yer almıştır.

Yeşilçam'dan transfer edilen Lütfi Akad, Ömer Seyfettin *Hikayeleri*'ni; Metin Erksan, *Beş Hikâye*'yi (Sait Faik Abasıyanık *Müthiş Bir Tren*, Kenan Hulusi Koray-Sazlık, Sabahattin Ali-Hanende Melek, Ahmet Hamdi Tanpınar- *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, Samet Ağaoğlu-Bir *İntihar*), Halit Refiğ ise Halit Ziya Uşaklıgil'den *Aşk-ı Memnu*'yu televizyona uyarlayarak dizi olarak çekmişlerdir (Serim, 2007: 76). TRT tarafından Yeşilçam yönetmenlerine sipariş edilen dönem dizileriyle ilgili bilgi vermeden önce televizyonun yayıncılığını dönemin sosyal ve siyasal yapısına bakarak açıklamak faydalı olacaktır.

Yücel Çakmaklı ve TRT kökenli yönetmenler; Okan Uysaler, Ünal Küpeli, Ziya Öztan ve Hüseyin Karakaş ürettikleri dizilerde biçim arayışlarına yönelirken, içerik açısından ideolojileri doğrultusunda da motifleri belirlemektedirler. Yücel Çakmaklı Türk-İslam sentezini savunan anlatımıyla diğer dördünden ayrıdır. Küpeli ve Uysaler daha çok bireysel sorunları anlatırken Ziya Öztan görsel tarih yazma eğilimiyle dizilerini belirli bir estetik platforma oturtmaktadır (Taraç, 1991:9).

1974 ve 1975 yıllarında toplam yayın süresi içinde yabancı yapımlar ağırlığını korur, ama bu dönemlerde yerli dizilerin sayısında da artış olur. Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, Sait Faik'in *Kumpanya*'sı 1974'de dizi haline getirilirken, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* adlı romanı da Halit Refiğ tarafından filme alınarak dizi haline getirilir. Dönemin, yayını uzun süre devam eden ve seyircinin büyük ilgisini gören dizilerinden biri de *Kaynanalar*'dır. Can güvenliği ve anarşinin ülkenin gündemini belirlediği 1980 yılında gündem dışı konular ister istemez ikinci plana itilir. Dahası sadece anarşi değil, ekonomik bunalım da doruk noktasına ulaşır ve Türkiye Elektrik Kurumu ülkenin enerji darboğazına girmesinden dolayı televizyon yayınlarının mümkün olduğu ölçüde kısıtlanmasını ister. 1980 yılında TV yayınları Türkiye yüzölçümünün yüzde 62.96'sını kapsar ve nüfusun yüzde 74'üne ulaşır (Cankaya, 1997: 61).

Görsel tarih yazma tutkusunu sürdüren Ziya Öztan'ın 1980 yılında yönettiği *İttihat ve Terakki* adlı docudramanın ardından, Halide Edib'in *Ateşten Gömlek*'inden uyarladığı *Ateşten Günler*'de (1987) Mustafa Kemal karakterini görsel olarak kullanılmıştır. İlk defa bir Türk filmi ve dizisinde Mustafa Kemal'in karargahı bağlayıcı bir unsur olarak kullanılmıştır (Taraç, 1991:46). Yerli dizilerde ele alınan konular ve olay örgüsü çerçevesinde mekânlar da yerli filmlerin geçtikleri yerleri anımsatmaktadır. Zenginlerin büyük ve gösterişli villalarına karşı fakir ama mutlu ailelerin mütevazı evleri, sıcak dostlukların ve dayanışmanın yaşandığı mahalleler; büyük fabrikaların ve holdinglerin sahiplerinin büroları; ağaların konakları hem yerli dizilerin hem de Türk filmlerinin vazgeçilmez mekânlarıdır (Önk, 2011: 145).

Yerli dizilerdeki karakterler de Yeşilçam karakterleriyle benzer özellikler taşımaktadır. Fedakâr anneler ve babalar; namusuna asla leke sürdürmeyen vefakâr aşıklar; fakir ve güzel köylü kızları; haylaz, zeki ve çokbilmiş çocuklar; tonton dedeler; bıçkın mahalle delikanlıları; yardımsever esnaflar; fakir, gururlu ve yakışıklı erkekler; zengin fabrikatörler/holding patronları; babacan polis müdürleri; kötü kalpli ağalar; kötü mafya babaları; zengin ve kötü üvey anneler; sadık uşaklar/hizmetçiler hep bilindik Yeşilçam karakterleridir. Karakterler aynı Yeşilçam filmlerindeki gibi iyiler ve kötüler olarak ayrılmıştır (Önk, 2011: 145). Taraç ise bu yapımlar içinde *Aşk-ı Memnu*'nun ayırt edici özelliğine dikkat çekmektedir. Diğerlerine göre uzun bir hazırlık ve yapım

aşaması geçiren Aşk-ı Memnu, TRT'nin tüm koşullarını zorlanmış, altyapı olanaklarının gelişmesini sağlayarak sonraki yapımlar için elverişli bir ortam hazırlamıştır (Taranç, 1991: 109).

1990'lı yıllara geldiğimizde dönem dizileri arasından ön plana çıkan en büyük yapım *Kurtuluş* (1994) adlı yapımdır. Yönetmenliğini Ziya Öztan'ın yaptığı dizi II. İnönü Savaşı sonrası kurtuluş mücadelesini konu edinmektedir. Kurtuluş'un senaryosunu Turgut Özakman yazmıştır. TRT tarafından finanse edilen ve aynı kurumun stüdyolarının kullanıldığı dizi dönemsel atmosfer ve görsel tarih yazma konusunda önemli bir yapımdır.

1.3.2. Özel Yayıncılık Dönemi

Türkiye’de, radyo ve televizyon yayıncılığı alanındaki devlet tekelinin kırılıp, özel-ticari yapılanmaya sahip yayınların başlaması öncesi, doğrudan etkisi altında kaldığı Avrupa ülkelerindeki radyo ve televizyon yayıncılığı sistemlerinin incelenip, özelleşmeye neden olan faktörlerin dünyada yaşanan gelişmeler noktasında ele alınması önemlidir.

Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde radyo ve televizyon yayıncılığında 1980’li yıllarda yaşanan devlet tekelinin kalkmaya başlaması süreci çeşitli nedenlerin varlığı ve etkilemeleriyle gerçekleşmiştir. İngiltere’de devlet tekelinin 1954 yılında kırılmasına rağmen, Avrupa’nın diğer ülkelerinde devlet tekeli devam etmiştir. Kamu yayıncılığı modeli sürerken, reklam yayınlarına izin verilmeyen bazı ülkeler dışında, diğer ülkeler gelirlerini, reklam ücretlerinden karşılamaktaydılar. Kamu yayıncılığı anlayışı çerçevesinde reklamlardan gelir sağlamak, ticarileşmenin ve özel yapılanmanın temelini oluşturmuştur. Ayrıca, dünya ekonomisinde yaşanan değişimler, teknolojik gelişmeler, siyasal ve kültürel nedenler, özel radyo ve televizyon yayıncılığı sürecini hızlandırmışlardır (Cankaya, 1997: 71).

12 Eylül 1980 Harekatından sonra Türkiye’de ortaya çıkan siyasal, hukuki, ve ekonomik değişimler sonucu oluşturulan 1982 Anayasası’nın radyo ve televizyon istasyonlarının ancak devlet eli ile kurulup işletilebileceğine dair amir hükmü (Madde

133) yaklaşık 20 yıl işletilmiştir. Daha sonra 1989 yılında çıkarılan 3517 sayılı Kanun'la 'Özel Televizyon' kapısı açılmış ve mevcut yasalardan da istifade ederek yurt dışında uydu kiralanmak suretiyle özel televizyon yayınları fiilen başlamıştır. Yaklaşık 5 yıl hiçbir gerekçeye dayanmadan sürdürülen yayınlar 13 Nisan 1994 tarihinde yürürlüğe giren 3984 sayılı “Radyo ve Televizyon Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun” ile özel televizyon yayınları meşruluk kazanmıştır (Mete, 1999: 5).

Türkiye’de 1980’li yıllara gelindiğinde özel radyo ve televizyonların başlatılması için girişimler yapılmaktaydı. 1985 Haziran ayında özel radyo kurmak için, TRT’ye 106 başvuru yapılmıştır. 1980’li yılların sonlarında, çeşitli gazeteler, yayıncılar ve video şirketleri özel radyo ve televizyon yayınları yapmak için girişimlerde bulunmuşlardır. Hürriyet Gazetesi, Türkiye Gazetesi, Sabah Gazetesi, Karacan Yayınları ve Nadir Grubu başvuran kuruluşların başındadır. Yerel yönetimler; yasal düzenlemenin olanak tanımamasına karşın, radyo ve televizyon kurmak için ön hazırlıklarına başlamışlardır (Cankaya, 1997: 77).

1989 yılı Şubat ayında Rumeli Holding’den Kemal ve Cem Uzan adlı iki özel girişimci Eutelsat’tan *Magic Box* adlı televizyon istasyonu için iki yayın hattı kiralamışlardır. 1989 yılı Ağustos ayında Avrupa’da Liechtenstein Prensiği’nin başkenti Vaduz’da, aralarında dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal’ın oğlu Ahmet Özal’ın da ortak olduğu *Magic Box Incorporated* yayıncılık şirketi kurulmuştur (Tekinalp, 2003: 276).

Bütün bu gelişmelerin sonucunda, Cumhurbaşkanı Turgut Özal, 1990 yılının başında ABD’ye yaptığı bir gezi sırasında “...yurt dışından Türkçe yayın yapılmasını engelleyen bir kural yok, dış memlekette bir kanal kiralayan, Türkiye’ye yayın yapabilir...” şeklindeki açıklamasıyla uzun süredir hazırlıkları yapılan *Magic Box* yayınlarının başlatılması için Devletin en üst yönetiminden izni çıkarmış oluyordu (Aziz, 1999: 103). Özel televizyona yer açabilmek için her türlü boşluğu değerlendiren Uzanlar, Türkiye Cumhuriyeti Anayasası ve 2954 sayılı TRT Yasası’nda uydu yayınlarının statüsünü belirleyen hiçbir hüküm bulunmamasından faydalanıyorlardı. Cem Uzan, girişimlerinin Anayasaya aykırı olabileceği konusunda,

“...Dünyada bir defa kanunlar ve hukuk bulundukları ülkelerde geçerlidir. Türk Anayasası, Türk vatandaşları için ve Türkiye sınırları içerisinde geçerlidir...” diyerek uluslararası kanunların enformasyon akımını garanti ettiğini iddia ediyordu (Yengin, 1994: 116).

Magic Box adlı özel televizyon şirketinin yönetimine TRT eski genel müdürlerinden Tunca Toskay ve ekibi getirilmiştir. Yönetim için bulunan bu çözüm, daha sonra her yeni kurulan kanalın personelini TRT’den karşılama geleneğini başlatmış olmuştur. 1 Mart 1990 tarihinden başlayarak, Eutelsat F5 uydusundan test sinyalleri yayınlamaya başlayan *Magic Box Star 1* televizyon kanalı, 7 Mayıs 1990’da günde 5 saat yayına geçmiştir (Cankaya, 1997: 85). *Star 1* yayınlarının ana kaynağının, Federal Almanya’da *Manheim* yakınlarındaki AKK adlı stüdyo olduğu, yayınların önce Alman Posta İdaresi’nin kanallarıyla *Üringen*’deki uzay istasyonuna, sonra F5 uydusuna gittiği oradan da Balkanlar, Türkiye, Kuzey Karadenize, Doğu Anadolu’ya kadar uzanan bir coğrafyaya ulaştığı iddia edilmekteydi (Sarmaşık, 2000: 114).

‘Türkiye’nin ilk özel televizyonu’ sloganıyla yayınlarını istediği biçim ve içerikte sürdüren *Star 1*, TRT’nin karşısına hiçbir kurala tabi olmayan bir rakip olarak çıkmıştır. Bu rakip daha önce TRT’nin tekelinde olan futbol karşılaşmalarının naklen yayın haklarını büyük paralar verip satın alıyor; dilediği biçimde program yapıp yayınlıyordu. Bütün bunları yaparken dönemin Cumhurbaşkanı ve iktidardaki partisi ANAP’tan destek görüyordu. Yetkili kurumlar da hem halkın hem de iktidardakilerin tepkisinden çekiniyorlardı (Tekinalp, 2003: 277). *Star 1*’in Türkiye’den düzenli ve görüntülü haber vermesi, Türkiye liglerinden naklen maç yayını yapması, tüm siyasi parti temsilcilerini ekranlara çıkartması, bunların ve hükümet yetkililerinin konuşmalarını yayınlamalarıyla “yabancı bir televizyon kanalı” olmadığı anlaşılmış ve bu kanalın ve yayınların meşruluğu konusundaki tartışmaları yoğunlaştırmıştır (Mutlu, 1999:66). Cankaya televizyonun kamuoyunun oluşmasında ve toplumun yaşamında egemen olan değerlerin yerleşmesinde televizyonun etkisi oldukça fazla olduğunu belirtir (1990: 109). 1990 sonrasında özel televizyon kanallarının yayına başlamaları ve sayılarının hızla artmasıyla, bu kanalların izleyicilerini arttırmak için girdikleri yarışta TRT döneminde denenmemiş farklı biçimlerin ekranlara geldiği gözlenir.

Özel kanalların artmasıyla birlikte haber değerleri değişir, yarışma programlarının sayısı artar, biçimi ve içeriği dönüşür. Türkiye'de üretilen televizyon dizilerinde neredeyse bir patlama yaşanır (ve halen de yaşanmaktadır). Bir süreliğine ekranları işgal eden reality showlar yerlerini televolelere bırakır (İnal, 2001: 273). 1990'lı yılların sonunda ortaya çıkan ve kısmen farklılaşan bir başka anlatı biçimi ise, yasa dışı olan eylemlere karşı savaşımların kahramanlaştırıldığı ve hukuku temsil eden güçlerle suç işleyenler arasındaki mücadelenin anlatıldığı diziler olur.

Magic Box şirketinin sahipleri tarafından kurulan *Teleon*, 27 Ocak 1992 tarihinde Türkiye'nin ikinci özel televizyonu olarak yayınlarına başlamıştır. Telsiz Genel Müdürlüğü yetkilileri tarafından, *Teleon* kanalının korsan yayın yaptığı gerekçesiyle yayınlarının durdurulması, aksi halde yasal düzenleme bekleyen kuruluşlara haksızlık olacağı belirtilmiştir. Kaliteli filmlerin ve bol dış kaynaklı müziğin yer alacağı, *Magic Box* Star 1'in ikinci aşaması olarak görülen *Teleon*'un Genel Müdürü Serpil Akıllıoğlu, televizyonun en çok izlenen saatlerde yerli yapımlara, dizi, şov ve eğlence programlarına ağırlık verirken diğer yayın saatlerinde ağırlıklı olarak yabancı film ve dizilere yer verecekleri konusunda açıklama yapıyordu (Yengin, 1994:143). Türkiye'de yerli dizi üretimi, TRT'nin ilk yıllarından itibaren çeşitli edebiyat eserlerinin televizyona uyarlanmasıyla başlamıştır. Türkiye'de özel yayıncılığın başlamasıyla birlikte televizyon kanalları yerli dizilerin üretilmesine hem finansal hem de yayın organı olarak destek olmuşlardır.

Söz konusu yıllarda gelişen teknoloji ve yayıncılık avantajlarının da etkisiyle yerli diziler hem içerik hem de teknik açıdan kalitelerini arttırmışlardır. Yerli diziler, teknik açıdan aynı yıllarda yayınlanan yabancı dizilerle kıyaslandığında ışık kullanımı, kamera, kompozisyon, kurgu gibi alanlarda yurt dışındaki rakipleriyle yarışarak başarılı yapımlar ortaya koymuşlardır. Söz konusu gelişim yalnızca televizyon alanında kalmamış sinema için üretilen filmlerde de aynı süreç gerçekleşmiştir.

1980'li yıllardan itibaren Yeşilçam'ı aşmak amacıyla birçok film gerçekleştirilmiştir. Bu dönem filmlerinde, Yeşilçam'da pek görülmeyen kamera hareketleri, farklı kurgu ve mizansen denemeleri ve çağdaş öyküleme teknikleri

kullanılmış, Yeşilçam'ın yeterince işlemediği karakter olgusuna ağırlıklı yer verilmeye başlanmıştır. Melodramdan dramatik yapıya geçişi hedefleyen yeni kuşak yönetmenler, bireysel bir üsluba yönelmelerinin yanı sıra, filmlerinde ana karakterleri çevresi ile birlikte işlemeye özen göstermişler ve Yeşilçam sinemasının zaman, mekân ve kişilikler arasında kuramadığı bağı bir nebze de olsa kurmaya çalışmışlardır (Yüzbaşı, 2012:48). Sinema filmleri ile etkileşim halinde olan televizyon dizileri Türk televizyon yayıncılığı içerisinde en çok izlenen ve talep edilen tür haline gelmiştir.

Radyo Televizyon Üst Kurulu'nun 2013 yılında yaptığı televizyon izleme eğilimleri araştırması sonuçlarına göre kanallar her ne kadar yeni formatlara yönelseler de en çok izlenen program türleri dizilerdir ve izleyicilerin kanal tercihlerinde de dizi filmlerin beğenilme düzeyi etkili olmaktadır (RTÜK,2013). Söz konusu sonuçlara göre Türkiye televizyon izleme oranı en yüksek olan ülkelerden biri olarak en fazla seyirciyi yerli diziler toplamaktadır. Yerli diziler içerisinde önemli bir seyirci kitlesine sahip olan bir tür de tarihsel gerçeklere dayalı olarak kurgulanan dönem dizileridir. Özellikle 2000'li yıllarla birlikte Türkiye'de üretilen dönemsel dizi sayısı artmış ve söz konusu diziler yayınlandıkları dönemler itibariyle diğer dizi türlerine göre en çok seyirci sayısı ve izlenme oranını yakalamayı başarmışlardır.

1.4. 2000'li Yıllar Sonrası Dönem Dizileri ve Görsel Tarih Yazımı

2000'li yıllar sonrasında özel ve kamusal televizyon kanallarında pek çok tarihsel dönem dizisi yayınlanmıştır. Bu dizilerin bazıları konu seçimlerinde tarihsel olarak askeri, siyasi ve adli olayları referans alırken, bazıları da özgün senaryolarıyla dönemsel temsilleri merkeze almışlardır. Türk televizyon kanallarında yayınlandıkları dönem itibariyle en çok izleyici sayısına ulaşan tarihsel dizilere değinmek çalışmaya konu edilen dizilerin özellikleri açısından faydalı olacaktır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Kanuni Sultan Süleyman dönemiyle ilgili olarak 2003 yılında *Hürrem Sultan* adlı bir mini dizi Star TV kanalında yayınlanmıştır. Yönetmenliğini Fatih Aksoy ve Fatmanur Sevinç'in yaptığı dizi toplam 8 bölüm olarak ekranlara gelmiştir. Özel televizyon kanallarında ilk defa Osmanlı dönemini konu

edinen bir dizi olarak popüler oyuncu seçimlerine rağmen istenilen başarıyı elde edememiştir. Dizide Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa'nın öldürülmesi ve Şehzade Mustafa'nın boğdurulması gibi tarihsel gerçekliklerden referans alan olaylar görsel tarih yazımı açısından estetize edilmiştir.

Çemberimde Gül Oya (2004-2005) : Yönetmenliğini Çağan Irmak'ın yaptığı *Çemberimde Gül Oya* Mayıs 2004 tarihinde Kanal D kanalında yayınlanmış bir dönem dizisidir. Dizi tarihsel olarak 12 Eylül 1980 Darbesi öncesini konu almaktadır. 1980 yılı öncesinde siyasal çatışmaların yaşandığı bir dönemin işlendiği dizi iki sezon ve toplam 40 bölüm olarak yayınlanmıştır. 1970 yılından başlayarak öğrenci olaylarını dönem kostümleri ve dekorları ile estetize eden dizi Tunus, Suudi Arabistan ve Fas ülkelerine satılmıştır.

Hatırla Sevgili (2006) : 27 Mayıs Darbesi ve dönemin Başbakanı Adnan Menderes'in idam edilmesini konu edinen dizinin yönetmenliğini Ümmü Burhan yapmıştır. Dizi tarihsel olarak 1960 ve 1970'li yıllardaki öğrenci grupları ve 12 Mart Darbesi, Erdal Eren'in idam edilişi, 12 Eylül 1980 ve sonrasında yaşanan siyasi gelişmeleri televizyon dizi estetiği içerisinde görselleştirmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin yakın tarihinde yaşanan siyasi gelişme ve olayları merkeze alan dizi Atv kanalında 68 bölüm olarak yayınlanmıştır.

Dizide Türk Siyasi tarihine yön vermiş Adnan Menderes, Fatin Rüştü Zorlu, Hasan Polatkan, Kenan Evren, Erdal Eren, Celal Bayar ve İsmet İnönü gibi tarihi karakterlere yer verilerek görsel tarih yazımı anlamında temsiller gerçekleştirilmiştir.

Elveda Rumeli (2007-2009) : Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleriyle ilgili olarak çekilen *Elveda Rumeli* dizisinin yönetmenliğini Türk Sineması'nda bir dönem yeni sinemacılar grubu içerisinde de yer alan Serdar Akar yapmıştır. Dizi tarihsel olarak 1896-1897-1898-1907 yıllarında Osmanlı İmparatorluğu'nun kontrolü altında bulunan Makedonya ve Balkanlar bölgesinde yaşanan bağımsızlık mücadelelerini ele almaktadır. Dizinin çekimleri Makedonya'nın Manastır bölgesinde yapılmış ve Makedon oyuncular da görev almıştır. Atv kanalında yayınlanan dizi

toplam 3 sezon ve 83 bölüm boyunca yayınlanmıştır. Dizi görsel anlatım ve televizyon estetiği açısından başarılı bir dönem dizisi örneğidir.

Hanımın Çiftliği (2009) : Yazar Orhan Kemal'in aynı isimli romanından televizyona uyarlanan Hanımın Çiftliği dizisinin yönetmenliğini Faruk Teber üstlenmiştir. Bir edebiyat uyarlaması olan dizi 1950'li yıllar Adana'sında toprak ağası Muzaffer Bey ve Güllü karakteri ekseninde bir aşk hikayesini konu edinmektedir. Kanal D kanalında yayınlanan toplam 2 sezon ve 70 bölüm boyunca yayınlanmıştır. Dizi içerisinde dönemin şartlarını ve tarihsel atmosferi doğru yansıtmak adına çok yüksek bir bütçe ve oyuncu kadrosuyla çalışmıştır*.

Dizi ilk bölümüyle AB Reyting ölçümlerine göre en yüksek puanı alarak birinci olmuştur. Türkiye'nin yakın tarihi içerisinde taşranın görsel temsillerini sunan Hanımın Çiftliği dizisi ayrıca Romanya, Sırbistan, Hırvatistan, İran ve Fas gibi ülkelere satılmıştır. Dizinin ilk uyarlaması yönetmen Ünal Küpeli tarafından çekilmiş ve TRT kanalında yayınlanmıştır.

Öyle Bir Geçer Zaman ki (2010): Yönetmenliği Zeynep Günay'ın yaptığı *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* dizisi 1960'lı yıllar Türkiye'sini konu alan tarihsel bir dönem dizisidir. 1960'lı yıllarda İstanbul'da bir aile dramının işlendiği dizi toplam üç sezon ve yüz yirmi bölüm boyunca yayınlanmıştır. Dizi dönemsel olarak konu edindiği İstanbul'u dönemin koşullarına uygun bir şekilde televizyon estetiği içerisinde görselleştirmiştir. Türkiye'nin yakın tarihini ele alan *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* dizisi Bosna Hersek, Bulgaristan, Karadağ, Makedonya, Kazakistan, Sırbistan, Hırvatistan, Afganistan, Suudi Arabistan, Mısır, Yunanistan, Şili olmak üzere toplam 12 ülkeye satılmıştır.

Filinta (2014) : Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde bir polisiye hikayesini konu alan Filinta'nın yönetmenliğini ilk sekiz bölüm Kudret Sabancı yapmış ve sonrasında Ömer Gökhan Erkul'a devretmiştir. Tarihsel dönem ve polisiye tür özelliklerini içeren dizi TRT 1 kanalında yayınlanmaktadır. Dizin çekimleri İzmit'te kurulan bir platoda gerçekleştirilmektedir. Plato içerisinde Pera semti başta olmak üzere

* (bkz. <http://www.hurriyet.com.tr/hanimin-ciftligi-ne-1-8-milyon-lira-yatti-1950-adana-si-canlandi-12416948> - Erişim Tarihi 12 Ağustos 2015)

İstanbul'un dönemsel özellikleri yansıtılmaktadır. Dizinin danışmanlığını dünyaca ünlü Lost ve Fringe gibi dizilerde yönetmenlik yapmış olan Bobby Roth üstlenmektedir*. Dizi, görsel tarih yazımı bağlamında 1910 yılında İstanbul'un Pera semti ve dönemsel koşulları televizyon estetiği içerisinde izleyiciye sunmaktadır. Dizide yer alan mekan tanıtımlarında Osmanlıca yazılara da yer verilmektedir.

2000'li yıllardan itibaren sinema ve televizyon teknolojilerinde yaşanan teknolojik gelişim yayıncılık sistemi içerisinde dönem dizilerinin üretilmesini hem prodüksiyon hem de maliyet açısından kolaylaştırmıştır. 2010 yılından sonra Osmanlı dönemini konu edinen diziler içinden *Muhteşem Yüzyıl*, *Bir Zamanlar Osmanlı* ve *Diriliş: Ertuğrul* dizileri izlenme oranı ve yer aldıkları yayıncılık sistemlerinin temsili açısından önemli yapımlardır.

1.4.1. *Muhteşem Yüzyıl* Televizyon Dizisi

Muhteşem Yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun yükseliş dönemi Padişahı olan Kanuni Sultan Süleyman'ın eşi Hürrem Sultan'la olan ilişkisi ve Hürrem Sultan'ın harem içerisindeki iktidar mücadelesini konu edinmektedir. *Muhteşem Yüzyıl*'ın Türkiye'de yayınlanan diziler arasında TNS ve SBT kuruluşlarının araştırma sonuçlarına göre, yayınlandığı dönem içerisinde Çarşamba akşamları hem AB hem de toplamda birinci sırada yer aldığı görülmektedir (<http://sbtanaliz.com/index.php?page=sayfa&id=2>). Dizi, aynı dönemde yayınlanan diğer tarihsel dönem dizileri arasında aldığı reyting oranı ile en çok izlenen yapımlardan biridir.

Yönetmenliğini Yağmur ve Durul Taylan (1-104), Yağız Akaydın (104-139) ve Mert Baykal'ın (104-139) yaptığı dizi Star TV ve Show TV kanallarında olmak üzere dört sezon ve yüz otuz dokuz bölüm boyunca yayınlanmıştır. *Muhteşem Yüzyıl* dizisi yayınlandığı dönem itibarıyla Türk Televizyon tarihi açısından en yüksek maliyete sahip projesidir*. Dizi, tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun coğrafi sınırlarını en

* (bkz. <http://www.ensonhaber.com/ilk-osmanli-polisiyesi-filinta-cekimlere-basladi-2014-10-20.html> - Erişim Tarihi: 10 Haziran 2015)

* (bkz. <http://www.haberpan.com/haber/35-milyon-liralik-muhtesem-yuzyil> - Erişim Tarihi 8 Temmuz 2015)

geniş hale getiren Kanuni Sultan Süleyman'ın yaşadığı 1520-1566 dönemini referans almaktadır. Dizinin ilk bölümü 5 Ocak 2011 tarihinde saat 20:00'da yayınlanmıştır.

Dizinin çekimleri Topkapı Sarayı gibi tarihsel mekanların dışında İstanbul'da 2.100 metrekarelik bir alana kurulan platoda gerçekleştirilmiştir. Dizinin senaryosu, kostümleri ve dekoru Deniz Esemeli, Günhan Börekçi ve Latife Tekin'in danışmanlığında Osmanlı İmparatorluğu'na ait seyahatnameler, belgesel ve tarihsel kaynaklardan derlenerek, tarihsel gerçekliklere uygunluğu denetlenmiştir.

Dizi, ilk sezonunun yayınlanmasının ardından Antalya Televizyon Ödülleri'ne 12 dalda aday gösterilmiş ve En İyi Dönem, En İyi Drama, En İyi Drama Erkek Oyuncu gibi ödüller almıştır. Dizi, Osmanlı İmparatorluğu'nu coğrafi olarak en geniş sınırlarına ulaştıran Kanuni Sultan Süleyman'ın ulaştığı sınırların çok ötesine ulaşmıştır. Türk televizyon tarihi açısından 60'tan fazla ülkeye satılarak, uluslararası dağıtım alanında en fazla ülkeye satılan Türk dizisi olmuştur. Dizi'nin yayınlandığı yurt dışındaki ülkeler ile toplam izleyici sayısı 204 Milyon kişiye ulaşmıştır.** Çekimleri ağırlıklı olarak iç mekanlarda geçen Muhteşem Yüzyıl, Topkapı Sarayı, Has Oda, Harem, Hatice Sultan ve Şehzade Mustafa'nın sarayları gibi yerler Topkapı Sarayı'ndaki sanatsal ve kültürel görseller alınarak yeniden tasarlanmıştır.

Dış mekan olarak saray bahçesi, halk pazarları, Şehzade sancakları, savaş alanları gibi yerler kullanılmıştır. Dizi, Kanuni Sultan Süleyman'ın tahtta olduğu Osmanlı tarihinin yükseliş dönemini televizyon estetiği içerisinde suçlu-masum, kahraman-hain, iyi ve kötü gibi karşıtlıklar üzerinden yakın plan çekim ağırlıklı olarak görselleştirmiştir.

Saray içerisindeki kadınların iktidar mücadelesi üzerine kurulmuş olan dizi özellikle Hürrem Sultan'ın Mahi Devran ve Valide Sultan, Pargalı İbrahim Paşa gibi karakterler ile giriştiği mücadelesini işlemektedir. Dizinin her bir bölümünde sözü

** Dizinin yayınlandığı bazı ülkeler: İtalya, Yunanistan, Çek Cumhuriyeti, Slovakya, Slovenya, Ukrayna, Bosna, Sırbistan, Karadağ, Romanya, Kosova, Makedonya, Bulgaristan, Arnavutluk, Rusya, Kazakistan, Afganistan, İran, Pakistan, Azerbaycan, Hırvatistan, Macaristan, Gürcistan, Birleşik Arap Emirlikleri, Cezayir, Lübnan, Bahreyn, Mısır, Irak, Ürdün, Kuveyt, Libya, Fas, Umman, Filistin, Katar, Suudi Arabistan, Suriye, Somali, Tunus, Yemen, Sudan (<http://www.haberturk.com/medya/haber/830894-suleymanin-italya-seferi>)

edilen karakterlerin birbirleriyle olan iktidar mücadeleleri karşıtlıklar üzerinden işlenmektedir. *Muhteşem Yüzyıl* dizisiyle ilgili detaylı olarak görsel estetik ve anlatı çözümlemesi dördüncü bölümde yer almaktadır.

1.4.2. *Bir Zamanlar Osmanlı* Televizyon Dizisi

Bir Zamanlar Osmanlı, TRT tarafından Herşey Film'e yaptırılmıştır. Dizi Osmanlı İmparatorluğu'nun III.Ahmet'in tahtta olduğu 'Lale Devri' dönemini konu edinmektedir. Yönetmenliğini Altan Dönmez'in yaptığı *Bir Zamanlar Osmanlı* dizisi tarihsel olarak 'Patrona Halil İsyanı' öncesi dönemine denk gelen süreci işlemektedir.

Burası Osmanlı: Sır Kanunu 1711 adıyla ortaya çıkan yapım TRT Genel Müdürü'nün diziyi ilgili olarak belgesel nitelikte olduğu itirazları sonucu "Bir Zamanlar Osmanlı: Kıyam" olarak adını değiştirmiş ve yeniden çekilmiştir. 12 Mart 2012 tarihinde ilk bölümü yayınlanan dizi içerisinde pek çok kere oyuncu değişikliğine gidilmiş ve son olarak dizinin adı "Bir Zamanlar Osmanlı" olarak değiştirilmiştir. "Muhteşem Yüzyıl" dizisine rakip olarak hazırlatılan dizi izleyici oranlarının düşmesi nedeniyle 20. bölümde yayından kaldırılmıştır.

Dizi, Osmanlı Devleti içerisinde yer alan örgütlenme ve çetelere ilişkin pek çok öyküyü de ekrana getirmiştir. Bir kamu yayın kuruluşu olan TRT tarafından finanse edilerek yayınlanan dizi, Osmanlı Devleti'ni konu alan Muhteşem Yüzyıl isimli diziyi getirilen eleştiriler sonrası, harem çekimleri ve haremi ele alış açısından farklılıklar içermektedir. TRT Genel Müdürü İbrahim Şahin dizinin farklılığını 'tarihi doğru, düzgün, gerçek anlayabileceğimiz tarzda' olarak ifade etmiştir.

Çekimleri İzmit'te kurulan bir platoda gerçekleştirilen *Bir Zamanlar Osmanlı* dizisi TRT tarafından Yunanistan, Birleşik Arap Emirlikleri, Lübnan ve Fas'a satılmıştır.

1.4.3. *Diriliş: Ertuğrul* Televizyon Dizisi

Diriliş: Ertuğrul, Osmanlı İmparatorluğu'nu konu alan *Muhteşem Yüzyıl* ve *Bir Zamanlar Osmanlı*' dizilerinin aksine, Osmanlı İmparatorluğu'nun öncülü Kayı Boyu'nun öyküsüne odaklanmaktadır. Dizinin yönetmenliğini Metin Günay yapmaktadır. *Muhteşem Yüzyıl* dizisi ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nu konu edinen dizilerin yükselişine paralel olarak, Tekden Film'in yapımcılığını üstlendiği *Diriliş: Ertuğrul* aynı yıl içerisinde TRT kanalı tarafından yayınlanan ikinci tarihi dönem dizisidir.

13. yüzyılda Anadolu'ya gelen Türk boylarından Kayı Boyu'nun Tapınak Şövalyeleri ve Moğollar'a karşı olan mücadelelerini konu edinen *Diriliş: Ertuğrul*'un ilk bölümü 10 Aralık 2012 tarihinde TRT 1 kanalında yayınlanmıştır. Yayınlandığı ilk gün AB Reyting grubu içerisinde en çok puanı alan dizi birinci olmuştur. Dizi, tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun öncülü olan Kayı Obası ve devlete ismini veren Osman Gazi'nin babası olan Ertuğrul Gazi'nin yaşadığı dönemi referans olarak almaktadır. Halen TRT 1 kanalında yayınlanmakta olan *Diriliş: Ertuğrul*, Gebze Teknik Üniversitesi tarafından 2015 yılının en iyi TV dizisi ödülünü almıştır. Dizinin çekimleri İstanbul, Beykoz Riva'da kurulan iki dev platoda gerçekleştirilmektedir. Kayı Obası'nın aslına uygun olarak yeniden canlandırıldığı Riva ve Beykoz Kundura Fabrikası platosunda 600 metrekarelik Süleyman Şah Otağı ve 35 farklı çadır tipinin yanında, Tapınakçı Zindanları, Selçuk Kasrı, Halep Sarayı gibi tarihsel mekanlar kurulmuştur. Dizinin çekimleri genel olarak dış mekanlarda gerçekleştirilmektedir.

Dizinin görsel estetiğini zenginleştirmek adına uluslararası Moğol sanatçı Gammat tarafından yapılan illüstrasyon çizimleri kullanılmıştır. Dizi içerisinde kullanılan jenerik ve diğer müzikler 13.yüzyıl dönemine ait olan cura, kopuz, bendir ve cembe gibi enstrümanlarla yapılmıştır. Kamusal yayın kuruluşu olan TRT tarafından yayınlanan *Diriliş: Ertuğrul*, Osmanlı Devleti'ni konu alan diğer iki diziden hem tarihsel dönem itibarıyla hem de temel anlatı öğelerinin kullanımı açısından farklı bir noktada yer almaktadır.

1.5. Televizyon Dizileri ve Anlatı Çözümleme Biçimleri

Modern görsel kitle iletişim araçlarından ulaştığı kitle açısından en önemlilerinden biri olan televizyonun kendine özgü anlatı özellikleri bulunmaktadır. Televizyon anlatısında ise çözümlenmeye alınan yazılı/görsel televizyon programına metin (ing.text) adı verilmektedir. Televizyon bir öykü anlatma aracıdır. Ünlü edebiyat eleştirmeni, düşünür ve estetik kuramcısı Walter Benjamin'e göre (1993: 15) her çağın düşlere dönük bir yanı, çocuksu bir yanı vardır. İnsanlar yalnızca fiziksel bir evrenin parçası değil aynı zamanda sembolik bir evreninde parçası ve yaratıcıdır. Söz konusu bu sembolik evren içerisinde anlatılar ve öyküler metinlerarası olarak hem art hem de eş zamanlı olarak çeşitli modern görsel iletişim araçları tarafından da yeniden üretilmektedirler.

Büyük kitlelere hitap etmesi noktasında televizyonun yeri, hem bir kitle iletişim aracı olması, hem de modern dönem görsel kültürünü inşa etmesi nedeniyle hepsinden biraz daha farklıdır. Zira resim, heykel veya fotoğraf yalnızca bir anı ya da bir durumu anlatır. Muhakkak ki her gerçek sanat eserinin anlattığı bir hikaye vardır ama daha önemlisi o sanat yapıtına fenomenolojik olarak ne anlam atfedildiğidir. Bu da televizyonu diğer görsel kültür inşa öğelerinden ayırt etmemiz için geçerli bir gerektir. Bir anlamda diğer görsel/işitsel araçlar genel itibariyle tarihten ve sosyal gerçekliklerden besleniyor olsa da sonuçta içinde bulunulan anı resmederler. En önemlisi televizyon modern dönem iktidarını görsel kültür bağlamında sosyal inşasını yapabilmektedir. Bu kısımda televizyonun öykü anlatma aracı oluşuna paralel olarak söz konusu anlatı yapısını çözümleyebileceğimiz yöntemler, bir metin olarak ele aldığımız televizyon dizileri bağlamında irdelenmeye çalışılacaktır.

Anlatı kavramı insanlık tarihi kadar eski bir kavramdır. İnsanlığın dil öncesi dönemlerine kadar uzanan anlatı kavramı, dilin gelişimi ile birlikte kendine has bir sentaks yapısına ve bir mantık formülasyonuna kavuşmuştur. Görsel olarak anlatı ise Fransa'da bulunan Lascaux mağarasına yapılan ilk resimlerle birlikte oluşmuş, oradan çeşitli görsel sanat dallarının kendi özel estetik kuralları çerçevesinde kendini üretmiştir. Anlatı (ing. narrative) kavramı bugünkü anlamı ile Lévi-Strauss'ın söylen

çözümlemelerinden sonra ve yapısalcılık süreci boyunca oluşmuştur. *Göstergebilim'in ABC'si* isimli kitabında Mehmet Rifat ise anlatılardaki anlamlar, çeşitli aşamalardan geçerek, birbirleriyle bütünleşerek, birbirleriyle karşıtlaşarak, başka yapılara dönüşerek oluştuklarından bahseder. “Her insanın hem kendi kendisiyle, hem bir başka insanla hem de dünyayla, değişik düzlemlerde kurduğu ilişkileri en yalından en karmaşığa uzanan bir görünüm içinde sunabilecek anlatılar, yaratıldıkları an, yine insanlar tarafından algılanmaya ve kavranmaya başlanırlar” (2009: 21). Mutlu’ya göre anlatı “mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın nakledilmesidir (1998:41).

Anlatı ve anlam alanında çalışan Hermeneutik bilimci Hans Georg Gadamer’e göre (2002:285) anlatı içerisinde kurulan anlam yorumcuya göre değişir. O’na göre anlam asla sadece bir tek unsurdan (yani aktörler ve bunların niyetlerinden) oluşmaz; anlam iki unsurdan yorumlananlar (edimler, metinler) ile bunları yorumlayanlardan oluşur. Anlam, bir edim ile bu edimi anlamaya çalışanlar arasındaki ilişkiden doğar, yani iki öznenin etkileşimin bir ürünüdür. Başka bir deyişle, anlam herhangi bir edimde sadece potansiyel olarak vardır ve bu potansiyel anlam, yalnızca yorumlama sürecinin kendisi ile hayat bulur. Gadamer’in yorum bilgisine göre, başkalarının davranışlarının ya da bunların sonuçlarının anlamı, onların bu davranışlar hakkındaki düşüncelerinden oluşmaz (Fay, 2001:198). Yazılı ve görsel metinlerde anlam, anlatı ve mesajların çözümlenmesi alanında kullanılan en önemli yöntemlerden biri de göstergebilimdir.

Göstergebilim, anlamın metinlerde yani filmler, televizyon dizileri ve öbür sanat alanlarında nasıl düzenlendiği, nasıl işlev gördüğü ve göstergelerin ne olduğuyla ilgilenmektedir. İlk bakışta göstergeleri inceleyen bilim dalı ya da göstergelerin bilimsel incelemesi olarak tanımlanır. Göstergebilimin günümüzdeki etkinlik alanı, kendisini oluşturan 'gösterge' ve 'bilim' sözcüklerinin anlamsal toplamından çok daha fazlasına karşılık gelmektedir (Barokas, 2006:17). Çözümleme tekniklerinin gelişmesine katkıda bulunan bir diğer isim olan Rus Halkbilimci Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi / Morphology of the Folktale* adlı eseri ile bütün masal çözümlemelerinde geçerli olabilecek otuz bir işlev ve yedi eylem alanı bulur. Bu eylem alanları “saldırgan, aranılan kişi, yardımcı, bağışçı, gönderen, kahraman ve düzmece kahraman” şeklinde

yer alır. Propp'un işlevleri yalnızca masal ve yazılı metinlerle sınırlı kalmamış günümüzde ister televizyon ister sinema eseri olsun tüm görsel/işitsel metinlerde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle televizyon dizilerini bir metin olarak ele alırsak, dizi içerisindeki karakterlerin yolculukları anlatı açısından çözümlendiğinde Propp'un ortaya koyduğu işlevlere rastlamak mümkündür. Kaplan (1993:65) ise bir televizyon dizisinde, metinden alınan haz/tat, öykü olaylarında nelerin anlatıldığını değil, öykü olaylarının nasıl anlatıldığını ve nasıl yapıldığını kaynaklanmaktadır demektedir.

Görsel tarih yazımı ve anlatı kavramı ekseninde televizyon dizilerinin bir metin olarak çözümlenebildiği yöntemler ve anlatı alanında çalışan belli başlı kuramcılarının çözümleme tekniklerini incelemek faydalı olacaktır.

1.5.1. Yapısalcılık ve Göstergebilim

Yapısalcılık, en basit ve bilinen tanımında incelenen nesnenin yapısına yönelmektir. Yapısalcılık yalnızca bir kuram değil, çeşitli bilim alanlarına uygulanabilen ve çözümleme işlevini yüklenen bilimsel bir yöntemdir. Yüzeydeki bir takım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır. Tahsin Yücel'e göre yapı kavramı, iki terimin ve bu iki terim arasındaki bağıntının var olduğunun vurgulanmasıdır (Yücel,1982: 86). Yapısalcılıkta önemli olan şudur; sistemdeki birimler kendi başlarına bir anlam taşımazlar, sistem içinde birbirleriyle bağıntıları onlara anlam kazandırır ve böylelikle ancak o zaman sistemin parçası olarak ele alınabilirler (Moran,1991:169–170). Yapısalcılık, gerçeği tek tek nesnelerde değil, nesneler arasındaki ilişkilerde arama yoludur. Yapısalcı yöntem, metnin kendi içinde incelenmesi gerektiğini savunur. İncelenen metindeki olguları aynı düzlem içinde bir yapı olarak ele alır, eklemlenmelerini ve anlamlarını öğeleri arasında kurulan bağıntılardan ortaya çıkaran bir yöntem olur. Metni oluşturan parçaların birbiriyle olan bağıntılarını ve bütün bağlamında oluşan işlevlerini saptar, böylece metnin 'derin anlamına' ulaşmaya çalışır (Yüksel, 1995: 13).

Yapısalcılık 1857–1913 yılları arasında yaşamış olan İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* (1916) adlı yapıtının üzerine temellendirilmektedir. Dilbilimde yeni bir çılgır açan bu kitap yapısalcı çözümlemenin ilk örneklerini vermektedir. Saussure öncelikle dil olgusunun ne olduğunun saptanması ve tanımlanması gereğini ortaya koymuş ve dilin öğelerinin belirlenmesini sağlayacak bir yöntem geliştirmiştir. Dilin dizgesel boyuta sahip olduğunu belirterek, onun kendi başına incelenecek bir nesne durumuna geldiğini belirlemiştir (de Saussure 1978). Bu da yapısal dilbilimin temelini oluşturmaktadır. Fransa'da altmışlı yıllarda Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, Algirdas Julien Greimas, Tzveton Todorov gibi eleştirmen ve yazarların edebiyatta başlattığı yapısalcılık, sonraki yıllarda dilbilimin sınırlarının dışına çıkmıştır. Yapısalcılığın ilkelerini ilk kez dilin dışına çıkaran antropolog Claude Lévi-Strauss olmuştur. Ona göre yapısalcılık değişmez öğelerin araştırılmasıdır. Ardından Fransa'da G. Dumézil ve F. Braudel yapısalcılığı tarihe, Jacques Lacan ise psikanalize uygulamışlardır. Lacan bu yöntemle Freud'un kuramını yeniden yorumlamış, bilinçaltının yapısı ile dilin yapısı arasındaki benzerlikleri belirlemiştir. Michel Foucault felsefeye, bilgi ve kültür sorununa yapısalcı yöntemle yaklaşmıştır. Jacques Derrida, felsefe tarihini ve felsefe metinlerini yapısalcı yöntemle analiz etmiştir. Derrida, Lacan ve Foucault'un yapısalcılık anlayışına Post-Yapısalcılık adı verilmiştir (Moran 1991: 169). Daha sonraları yapısalcılığı Louis Althusser toplumbilime, Christian Metz sinemaya, Umberto Eco, John Fiske, Arthur Asa Berger ise televizyona uygulamışlardır. Yapısalcılığın çıkış yeri dilbilim olsa da, daha sonraları A. J. Greimas'ın geliştirmesiyle göstergebilimle özdeşleşmeye ve onunla anılmaya başlamıştır. Göstergebilim bünyesinde sayılan yapısalcı çözümlemeler sinemaya, televizyona, reklamlara, tiyatroya, tıp alanına, mimariye, iletişime ve enformasyonla ilgili pek çok alana uygulanabilmektedir.

Göstergebilimin öncüleri olarak iki isimden söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki Charles Sanders Peirce, ikincisi ise İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'dür. Saussure'e göre dil, bir terimler dizini değil, bir göstergeler dizgesidir; bizim genel dilde sözcük adını verdiğimiz şeyler değil, doğrudan doğruya insan zihnine özgü ruhsal birer iyeliklerdir (Aksan 2007,153). Göstergebilimle ilişkili olarak yapısalcılığa göre dil,

bir işaretler sistemidir ve bu işaretlerin anlam ve düzeni, toplumsal yaşamdan ya da bireysel konuşmacıların yaratıcı niyetlerinden değil, sadece sistemdeki öteki unsurlarla ilişkilerinden doğar (Fay, 2001: 78). Dolayısıyla sosyal bilimlerde bireyin davranışlarını anlamak için, bir bütün olarak toplumsal sistemi oluşturan çeşitli unsurları düzenleyen iç mantığı çözmek gerekmektedir.

Modern yapısalcı anlatı çözümlemeleri Fransız dilbilimci Claude Levi-Strauss'un söylenler (mit) üzerinde gerçekleştirdiği incelemeler sayesinde ortaya çıkmıştır. Lévi-Strauss söylenleri incelerken eşsüremlî bir yaklaşımla çeşitli söylenleri farklı görünüşlerine karşın, bir dizi ortak izlek üzerinde kurulduklarını düşünerek tüm söylenlerdeki ortak yapıyı ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Heris, 2012:9). Saussure'a kadar uzanan zamanda dilbilimin dil dizgesine olan yaklaşımı, onun deyişi ile artsüremlî (fr.diachronique) bir yaklaşımdı ve buna artsüremlî dilbilim (tarihsel dilbilim) adını vermektedir. Artsüremlî dilbilimde bir dil ele alındığında onun tarihsel olarak birbirini izleyen aşamaları incelenir ve tarihsel süreçte geçirdiği evrim ön planda tutulur. Bunun yanı sıra Saussure eşsüremlî (fr. synchronique) bir anlayışta geliştirmiştir (Rifat, 2009:27). Göstergebilimin dilbilim alanından başlayan serüveni, yöntem olarak amaçları ve kullanım alanları metinler, kodlar ve sistemler düzeyinde çeşitli düşünürler tarafından geliştirilmiştir. Fiske'e göre göstergebilimin üç temel çalışma alanı vardır:

"1. Göstergebilimin kendisi: Bu alan, gösterge çeşitlerinin, bunların çeşitli anlam taşıma yollarının ve göstergeleri kullanan insanlarla ilişkilendirme biçiminin araştırılmasını içerir. Göstergeler insan inşaları oldukları için, yalnızca, insanların onları kullandıkları biçimler içerisinde anlaşılabilirler.

2. İçinde göstergelerin düzenlendiği kodlar ya da sistemler: Bu çalışmalar içinde, toplumun ya da kültürün gereksinimlerini karşılamak için geliştirilen kodları ya da bu kodların iletilmesi için var olan iletişim kanallarını işletmek için başvuru yolları ortaya koymak yer almaktadır.

3. Kodlar ve göstergelerin içinde işlediği kültür: Kültürün kendi varoluşu ve biçimi de bu kodların ve göstergelerin kullanımına bağlıdır."(Fiske,2003:62)

Göstergebilim, dikkatini öncelikle metne yöneltir. Doğrusal süreç modelleri (diğer iletişim inceleme modelleri), metne, süreçteki diğer aşamalardan daha fazla önem atfetmezler. Göstergebilim, alıcı ya da okuyucunun birçok süreç modelinin iddia ettiği kadar çok daha etkin bir rol oynadığını kabul eder.(Fiske, 2003: 62) "Alıcı" terimi yerine "okur" terimi tercih eder, çünkü "okur" terimi çok daha önemli bir etkinliği ifade

eder ve dahası, okuma öğrenilen bir şeydir, yani okurun kültürel deneyimi tarafından belirlenir.

Görsel sanat ürünlerini okunabilecek bir metin olarak varsaydığımızda okur kavramının yerini izleyici alacaktır. Bir çeşit görsel metin olan sinema, gösterenin gerçeğe çok benzediğinden dolayı düz anlamı güçlü bir şekilde oluşturur. Yani yönetmen bir kadın göstermek isterse bir kadın, bir ağaç göstermek isterse bir ağaç gösterir. Burada önemli olan nasıl bir yan anlam oluşturabileceğini, bunun için nasıl bir düzenleme yapması gerektiğini düşünüp düşünmemesidir. Yani görüntünün önünde veya sonrasında gelecek olan görüntüyü düşünmesi ve yan anlam oluşturacak şekilde bir kurgu yapması gerekmektedir (Büker,1995:37). Modern yapısalcı anlatı çözümlemesi olan göstergebilim ve sinema ilişkisi hem yönetmenin kurduğu dünya hem de alımlayıcı anlamında farklı düzeylerde oluşur.

Sinema içerisinde yalnızca görüntüler değil yazılı metinler de yan anlam oluşturmaktadır. Örneğin Citizen Kane'de 'rosebud' sözcüğü bir kızıağın adıdır, ama çocukluk anılarının anne sevecenliğinin yerine geçer. Bu yan anlam bir metin oluşturur ve yan anlam metnin ötesine geçer, yerleşik bir simgeye dönüşür (Büker,1995:38).

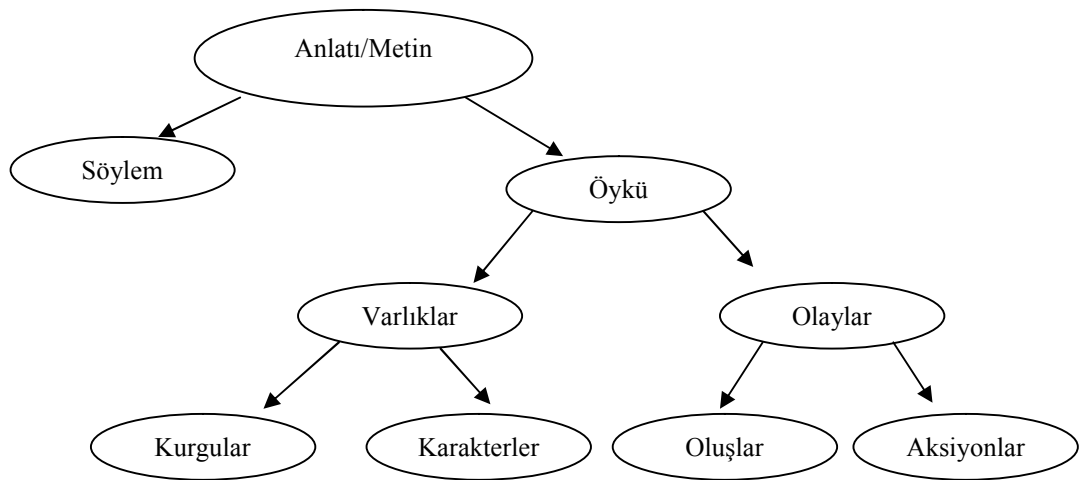
Roland Barthes göstergelerin bir dizgeden diğerine kaymalarını şöyle açıklar: Her göstergebilim türünde iki terim; gösteren ve gösterilen arasında ilişki olduğu varsayılmaktadır. Genel dilbilimde gösterenin, gösterileni belirttiği söylenmektedir. Ancak Barthes her türlü göstergesel dizgede iki değil, üç farklı terim karşısında bulunduğumuzu savunmaktadır. Kavranan şey art arda gelen birer terim değil, kendilerini birleştiren ilişkidir. Buna göre gösteren, gösterilen, bir de bu iki terimin çağrışımsal toplamı olan gösterge bulunmaktadır (Parsa,1999:20). Göstergebilim yapısalcılık ekseninde tüm yazılı ve görsel metinlerde göstergelerin anlamsal katmanlarını ortaya çıkaran bir anlambilim ve yöntemdir. Anlatı çözümlemelerinde çalışan bir diğer önemli yazar ise Amerikalı edebiyat eleştirmeni Seymour Chatman'dır.

1.5.2. Seymour Chatman: Öykü ve Söylem

Amerikan edebiyat eleştirmeni Seymour Chatman, anlatı kuramının en önemli düşünürlerinden ve bu ekolün yapısalcı dalının önde gelen temsilcilerinden biridir. Chatman'ın *Öykü ve Söylem: Filmden ve Kurmacada Anlatı Yapısı / Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* isimli kitabı anlatı konusunda en önemli eserler arasında yer almaktadır.

Chatman'a göre (2008:20) anlatı bir form olarak belirli bir zaman ve mekan üzerinde, neden ve sonuca dayalı olan olaylar dizisinin sinema, müzikal, pantomim gibi araçlarla maddeleşmesidir. Anlatı, kendi içinde ve kendisi için bir anlam taşıyan yapılar bütünüdür. Rifat (2009:19) her gösterge dizisiyle, hemen her düzeyde, sürekli olarak anlatı üreten insanlar, hem bu anlatıları yaratırken hem de yaratılan anlatıları kavramaya çalışmaktadır demektir. Anlatı, insanların dünyayı anlamlı bir bütün olarak görebilmelerine karşılık gelir. Başka bir deyişle gerçek olayların yeniden sunulması ya da resmedilmesidir.

İnsanlık tarihi kadar eski olan anlatı kavramının antik dönemden günümüze pek çok çeşitli edebi, tiyatral ya da görsel tarzda örneği bulunmaktadır. Anlatı kavramının temel unsurlarını/öğelerini açıklamak için Chatman şu şekilde bir grafiksel şema oluşturmuştur.



Şekil:1 Anlatının temel öğeleri (Chatman, 2008:17)

Chatman, anlatı/metin ilişkisinde, anlatı söyleminin yani “nasıl” sorusunun yanıtının iki alt bileşene bölündüğünden bahseder. Anlatı bir form olarak belirli bir öykü yapısı içinde, varlıklar, olaylar başlıkları altında, kurgular, karakterler, oluşlar ve aksiyonlar gibi alt unsurlardan oluşmaktadır. Anlatının içeriği öz ve biçim olarak ayrımlanabilecek iki kısımda ele alınmalıdır. Olayların ve varlıkların özü tüm evren içerisinde. Anlatı, bütünü oluşturan unsurlardan, olaylardan, varlıklar ve karakterden meydana gelmektedir. Olay ve varlıklar tekil iken, anlatı unsurları bileşiktir. Anlatı içerisindeki olayların dizilimi, şans eseri değil, birbirleriyle karşılıklı etkileşim sonucu ilerlemektedir. Gerçek bir anlatı içerisinde yaşananlar, şans eseri değil tasarlandıkları şekliyle çıkmaktadırlar. Bu fark edilebilir bir yapı ve düzen içerisinde gerçekleşmektedir. Anlatı kavramıyla ilgili önemli bir nokta da anlatıların dönüşüm ve öz düzenlemeye olan ihtiyacıdır. Öz düzenleme anlatı yapısının kendi kendini sürdürmesi ve bitirmesini işaret etmektedir (Chatman, 2008:19-21). Yapısal anlatı çözümlemesinde önemli bir diğer önemli yazar ise Vladimir Propp'tur.

1.5.3. Vladimir Propp ve Masalın Biçimbilimi

Rus biçimcileri arasında göstergebilimin ve anlatı çözümlemesinin gelişiminde en çok katkısı olan kişi hiç kuşkusuz Vladimir Propp'tur. 1918 yılında öğrenimini Petersburg'daki üniversitenin Slav filolojisi bölümünde tamamlar ve Rus dili ve yazını üzerine dersler vermeye başlar. V. Propp'un en önemli eseri 1928 yılında Rusça dilinde yayımladığı *Masalın Biçimbilimi* (Rus: *Morfologiya skazki*) ismini taşımaktadır. Masalın Biçimbilimi isimli eserinde yazar masalların çok renkli, olağanüstü çeşitliliği ve görünürdeki bu çeşitlilik altında yatan tek biçimlilik özelliğinin etkisinde kalmış, buradan yola çıkarak binlerce masala ortak olabilecek "işlevsel birimleri" ortaya çıkarmış, bir başka deyişle masal yapısını düzenleyen değişmez yasaları belirlemiştir.

Propp dünya kültürlerinde bulunan masalların çeşitliliğine karşın temelde benzerlikleri üzerine bir masal ya da öyküde kahramanın ya da kişilerin 'ne' yaptıklarının temel bir ölçü olarak ele alınabileceği sonucuna varır. Böylece bir olay örgüsü boyunca bir kişinin gerçekleştirdiği eylem, akış içindeki anlamı açısından önemlidir. Propp buna 'işlev' ismini verir ve masalı, belirli ve sınırlı işlevler zinciri

olarak tanımlar (Heris, 2012:8). Kahramanların yaptığı görev, aileden, evden, krallıktan uzaklaşmadır, ama 'Kırmızı Başlıklı Kız' ormana, 'balıkçı' göle, 'padişahın oğlu 'ise ülkesinden uzak bir yere gider, yani yapılan işlev aynı, görevleri gerçekleştirenler, kahramanlar farklıdır. Onun için masalın temel taşları, bir bakıma değişmez yasaları ya da kemik yapısı 'işlevler'dir. Propp'a göre masalın değişmez değerleri bunlar, değişen değerleri ise kişi adları, kişilerin nitelikleridir'. Buradan masalın çoğunlukla aynı eylemleri farklı kişilere yaptırdığı sonucu çıkarılabilir. Bu da, masalların Propp'un sözünü ettiği kavramlardan yola çıkılarak incelenmesini gerektirir. 'İşlev', bir kişinin masal örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemdir. Kişilerin sözü edilen görevleri masalın temel bölümlerini gösterir, onun için önce işlevlerin belirlenmesi gereklidir. Propp, masallarda 31 tane işlev belirlemiştir;

- "1. Uzaklaşma:** Aileden biri evden uzaklaşır.
- 2. Yasaklama:** Kahraman bir yasakla karşılaşır.
- 3. Yasağı çiğneme:** Yasak çiğnenir, bu aynı zamanda felaketin başlangıcıdır.
- 4. Soruşturma:** Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
- 5. Bilgi toplama:** Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
- 6. Aldatma:** Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.
- 7. Suça katılma:** Kurban aldanır ve istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.
- 8. Kötülük:** Saldırgan aileden birine zarar verir
- 9. Aracılık, geçiş anı :** Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır,
- 10. Karşıt eylemin başlangıcı:** Kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir.
- 11. Gidiş:** Kahraman evinden ayrılır.
- 12. Bağışçının ilk işlevi:** Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama veya bir saldırı ile karşılaşır.
- 13. Kahramanın tepkisi:** Kahraman ilerde kendisine başışta bulunacak kişinin eylemlerine genelde olumlu olarak tepki gösterir yani ona yardımda bulunur.
- 14. Büyülü nesnenin alınması:** Büyülü nesne kahramana verilir, bu nesneler, at, kartal, ot, yaprak, yüzük veya sihir gücü vb. olabilir.
- 15. İki krallık arasında yolculuk, bir kılavuz eşliğinde yolculuk:** Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür.
- 16. Çatışma:** Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.Genellikle kahraman bu çatışmadan zaferle ayrılır.
- 17. Özel işaret:** Kahraman özel bir işaret edinir. Örneğin kahraman çatışma sırasında bir yara alır, bir yüzük ya da başka bir nesne kazanır.
- 18. Zafer:** Saldırgan yenik düşer. çatışmadan saldırgan yenilerek ayrılır.
- 19. Giderme:** Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.
- 20. Geri dönüş:** Kahraman geri döner.
- 21. İzleme:** Kahraman izlenir.
- 22. Yardım:** Kahramanın yardımına koşulur.
- 23. Kimliğini gizleyerek gelme:** Kahraman kimliğini gizleyerek, kendi ülkesine ya da başka bir ülkeye varır.
- 24. Asılsız savlar:** Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer
- 25. Güç iş:** Kahramana güç bir iş önerilir.

- 26. Güç işi yerine getirme:** Güç işi yerine getirilir.
27. Tanıma: Kahraman tanınır..
28. Ortaya çıkarma: Kahramanın gerçek kimliği ortaya çıkar.
29. Biçim değiştirme: Kahraman yeni bir görünüm kazanır
30. Cezalandırma: Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.
31. Evlenme: Kahraman evlenir ve tahta çıkar. Kahraman mutlaka ödüllendirilir.
Masal böylece sona erer(2008:28-55).

Propp'a göre işlevler masalın oluşturuu bölümleridir ve sayısı sınırlıdır, dizilişleri hep aynıdır. Ama her masalda 31 işlevin hepsine tıpa tıp rastlamak mümkün değildir. Bazı masallarda bunlardan bazıları atlanmış olabilir, yani masalın birinde 26 tanesi vardır, diğerinde 30, bir başkasında 15, ama belirlenen ve masalın değişmez temel taşları olan işlevler hep vardır ve aynı diziliş sırasına göre ortaya çıkmaktadırlar.

Masalın değişmez yasalarını Türk masallarında da aradığımızda çoğunu bulabilmek mümkündür. Propp'a göre masallardaki işlevleri yinelenir ve masal kişileri çoğunlukla aynı eylemleri gerçekleştirir. Masal incelemesinde önemli olan tek şey, kişilerin ne yaptıklarını bilmektir; kim neyi nasıl yapıyor, bunlar ancak ikinci dereceden sorulardır. İşlevlerin son derece az, kişilerin ise son derece çok olduğunu tespit eden Propp, bu durumun masalın şu çift özelliğini açıkladığını söyler: Bir yanda olağanüstü çeşitliliği, son derece renkli görünümü, öte yanda olağanüstü sayılabilecek tekbiçimliliği, tekdüzeliği (Parsa ve Parsa, 2002:96).

Propp'a göre, bütün masallarda söz konusu işlevlerden hepsine birden rastlanmaması masalların olay örgüsündeki ortaya çıkış düzenini sarsmaz; işlevler tüm masallarda aynı sırayı takip ederek ortaya çıkarlar. Kişiler değişik masallarda değişik özelliklere sahip olsalar da eylemlerinin temel yapısı bir başka ifadeyle işlevi aynıdır. Dolayısıyla işlevler adıyla anılan eylemler masalların sürekli var olan öğeleridir; kişilerin özellikleri ne olursa olsun anlatıyı oluşturan işlevlerdir. (Kıran Kıran, 2002: 118-126)

Masalın Biçimbilimi adlı çalışmasında V. Propp'a göre de masallardaki aksiyonu gerçekleştiren yedi işlevciiden biri olan yardımcı, kahramanın uzamda yer değiştirmesi, kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi, izlenme sırasında yardım, güç işleri yerine getirme, kahramanın biçim değiştirmesi işlevlerini yerine getirir (Özkan,

2009:29). Masal anlatısı içinde sözü edilen işlevler birbirini destekler ve tamamlar niteliktedir.

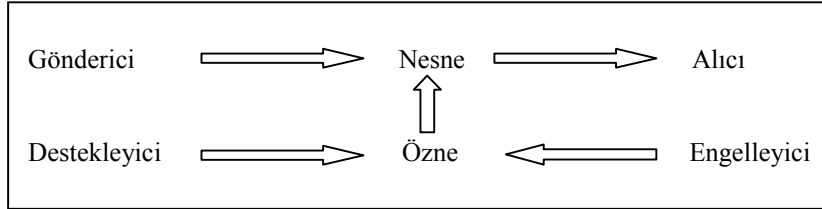
Masallardaki yolculuk, geleneksel halk anlatısının öyküsünü oluşturur. Bütün olayları ve işlevleri birbirine bağlayan neden-sonuç ilişkisi ve anlatıda dramatik gerilimi sağlayan, dikkati uyanık tutan merak ve gizem öğeleri ise masalın olay örgüsünün temel öğeleridir (Yüzbaşı, 2012:17). Geleneksel mitolojik anlatılardan modern anlatıya geçerken insanoğlunun anlatım gereksiniminin temel hareket noktalarında pek büyük değişiklikler olmamıştır. Modern dönem görsel kitle iletişim araçları için üretilen dramatik yapımlarda Propp'un sözünü ettiği pek çok ortak işlevi görebilmekteyiz. Televizyon için üretilmiş pek çok dizi ve film eseri içerisinde yer alan kahramanlarda Propp'un sözünü ettiği işlevlere rastlamaktayız. Örneğin, tarihsel gerçekliklerden referans alınarak ortaya koyulan dönem dizilerinden olan Muhteşem Yüzyıl'da Hürrem Sultan karakteri yukarıda sözü edilen işlevlerin çoğunu yerine getirmektedir. Görsel metinlerin çözümlemesi noktasında bir diğer önemli yöntem ise Algirdas Julien Greimas'ın Eyleyenler Modeli'dir.

1.5.4. Algirdas Julien Greimas ve Eyleyenler Modeli

Greimas'ın bir göstergebilimsel çözümleme modeli olarak önerdiği "Eyleyensel Örnekçe" metin olarak televizyon dizilerinin anlatı yapısını ortaya koymak adına önemlidir. Bu noktada göstergebilim, anlamın ne olduğuna değil, öncelikle anlamın nasıl yaratıldığına bakmaktadır. Modern göstergebilim kuramı, aynı zamanda ideolojinin anlamı üzerine eğilen Marksist yaklaşımı da içine almaktadır (Erdoğan, 2005:117). Göstergebilimin neyi içerdiği hakkında, temel tanımı ötesinde ortak bir fikir yoktur. Bu nedenle, kullanılan yaklaşım ve kuramlarda kimin yaklaşımının ve tanımının kullanıldığı belirtilmelidir.

Propp'un eylem alanı ile ilgili açıklamaları Algirdas Julien Greimas tarafından "eyleyen" açısından değerlendirilir. Eyleyen, "eylemin belirttiği oluşa etken ya da edilgen biçimde katılan varlık ya da nesnelerin her biri" (Vardar 1998,102) olarak ele alınmaktadır. Eyleyenler genellikle insan ancak bazı anlatılarda soyut kavramlar olarak

da belirebilmektedir. A.J. Greimas, eylemleri altı eyleyene dönüştürerek aralarındaki ilişkileri şu şekilde gösterir (Yücel, 1999 :119):

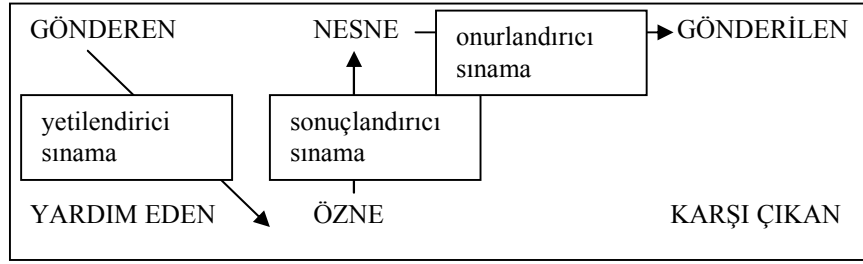


Şekil 2: Greimas'ın Eyleyenler Modeli

Greimas, kişilerin eylemlerini, altı eyleyene indirdikten sonra bunları işlevleri açısından kendi aralarında ikiye bölünmüş biçimde birleştirir (Kıran ve Kıran, 2003: 216):

1. İsteyim eksen: özne ve nesne karşıtlığı.
2. İletişim eksen: gönderici ve alıcı karşıtlığı.
3. Güç eksen: destekleyici ve engelleyici karşıtlığı.

A. J. Greimas yukarıda sözü edilen eyleyenler işlevini gerçekleştiren karakterlerin varlığını ve karakterin birden fazla eyleyeni gerçekleştirebildiğini ifade eder. Söz konusu eyleyenleri iletişim, isteyim ve güç eksen çerçevesinde bir kaç karakterle harekete geçebileceğini söylemektedir. Altı eyleyenin altısı da kimi anlatılarda ortaya çıkabilirken kimi anlatılarda çıkmayabilir. Ancak temel olarak eyleyensel bir düzenden söz edilirse en az iki eyleyenin (Özne-Nesne) bulunmasının zorunluluğu da belirtilmelidir. Öte yandan özne ile nesne arasındaki bağıntı bir eyleme dayanmaktadır. Dolayısıyla bu bağıntı edimsel bir bağıntıdır. Ve temel sözceyi oluşturmaktadır (Altunkaya, 2012:763). Anlama göstergebilimini yöntemsel açıdan anlatı boyutu için geliştirilmiş modellerden ikincisi işlevler modelidir(Rifat, 2009:73-74).



Şekil 3 : Greimas'ın İşlevler Modeli

İşlevler modeli: Anlatılar işlevler diye adlandırılan, eylem tiplerinin zincirlenişine göre betimlenebilirler. Bu işlevlere verilen adlarla da anlatıdaki eylemler (işlevler) betimlenmiş olur. A.J.Greimas V.Propp'un kuramını kendi göstergebilimsel bakış açısına göre yeniden dizgeleştirir. Buna göre her anlatı bir başlangıç durumu ile bir sonuç durumu arasındaki dönüşümün gerçekleşmesiyle oluşur. Dönüşüm eylemi de söz konusu iki durum arasındaki üç sınıma ayrılır:

- Yetilendirici sinama:** Özne arayışını gerçekleştirebilmek için gereken yetenekleri edinir, edinmeye çalışır;
- Sonuçlandırıcı sinama:** Özne aradığı, kavuşmayı arzuladığı Nesne'ye ulaşabilmek için gereken edimleri yerine getirir;
- Onurlandırıcı sinama:** Özne'nin temel eylemini başarıyla sonuçlandırmasından sonra, yani nesneyi gönderilene teslim etmesinden sonra ödüllendirilmesi ya da başarısızsa cezalandırılması (Rifat, 2009:74-75)

Greimas'ın yukarıda sözü edilen işlevler modeli, bir anlatı olan televizyon dizilerinin çözümlenmesi için kullanılabilir niteliktedir. Televizyon dizileri içerisindeki anlatıda, gösteren ve gösterilen arasında filmsel, görsel bir evren ekseninde anlam üretilmektedir.

1.5.5. Joseph Campbell ve Kahramanın Sonsuz Yolculuğu

Amerikalı mitoloji uzmanı ve yazar olan Joseph John Campbell, başta “*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu / The Hero With A Thousand Faces*” olmak üzere Türkçeye çevrilen Batı Mitolojisi, Yaratıcı Mitoloji, Doğu Mitolojisi, İlkel Mitoloji üzerine pek çok temel kaynak kitabı yazmıştır. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında anlatıların metinlerarası oluşundan hareketle kahramanın macerasının evrensel mitolojik formülünü sunar. Kitabın yayınlanmasından bu yana pek çok sinema ve televizyon yapımı bu kitap içerisindeki aşamaları, döngüsel şablonları kullanarak senaryolarını şekillendirmişlerdir. Yusuf Kaplan (1993:24) televizyonun en önemli ayırt edici ve tanımlayıcı özelliğinin öykü anlatma (dolayısıyla mit üretme) olduğunu ileri sürmektedir. Mit üretme aracı olarak televizyon kendi içerisindeki dramatik yapılar için yazınsal olarak mitolojilerden ve kahraman arketiplerinden faydalanmaktadır. Söz konusu mitolojiler ve

kahramanlarla ilgili olarak *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabındaki aşamalar pek çok film ve televizyon draması içinde kullanılmaktadır. Campbell'in kahramanın evrensel mitolojik formülü ilk büyük aşama, yani ayrılma ya da yola çıkmayla başlayarak üç bölüm içerisindeki alt başlıklarla beraber şu şekildedir:

“Bölüm 1:

- 1- 'Maceraya Çağrı' ya da kahramanın seçilmesinin işaretleri;
- 2- 'Çağrının Reddedilişi' ya da tanrıdan kaçma budalılığı,
- 3- 'Doğaüstü Yardım' kendisi için uygun macerasını üstlenmiş olana gelen beklenmedik yardım;
- 4- 'İlk Eşiğin Aşılması' ve
- 5- 'Balinanın Karnı' ya da gecenin diyarına geçiş. Erginlenmenin sınavları ve zaferleri aşaması

Bölüm 2:

- 1- 'Sınavlar Yolu' ya da tanrıların tehlikeli yönü;
- 2- 'Tanrıçayla Karşılaşma' ya da çocukluk mutluluğunun yeniden elde edilmesi;
- 3- 'Baştan Çıkarıcı olarak Kadın' Oidipous'un anlaması ve acısı;
- 4- 'Babanın Gönlnü Alma';
- 5- 'Tanrılaştırma'; ve
- 6- 'Nihai Ödül.'

Bölüm 3

- 1- 'Dönüşün Reddedilişi' ya da inkar edilen dünya;
- 2- 'Büyülü Kaçış' ya da Prometheus'un kaçışı;
- 3- 'Dışarıdan Gelen Kurtuluş';
- 4- 'Dönüş Eşiğinin Aşılması' ya da sıradan dünyaya dönüş;
- 5- 'İki Dünyanın Ustası';
- 6- 'Yaşama Özgürlüğü,' nihai ödülün doğası ve işlevi.”(Campbell,2010:48-49).

J.Campbell (2010:72) yolculuğun 'maceraya çağrı' olarak belirlediği bu ilk aşamasını kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumunun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirttiğini ifade eder. Campbell'in tarihsel mitolojiler üzerinden derlediği bu aşamalar televizyon ve sinema için üretilmiş görsel anlatı formları içerisindeki karakterlerin gelişiminde sıklıkla kullanılmaktadır.

Campbell'a göre (2010:42) kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütölmüş halidir: ayrılma-erginlenme-dönüş, buna monomitin çekirdek birimi denebilir. Campbell, İlkel Mitoloji adlı eserinde bütün eşik geçişlerinde yalnız rahmin karanlığından gün ışığına çıkarken değil çocukluktan yetişkinliğe ve yaşamın aydınlığından ölüm kapısının ardındakine kadar doğumla karşılaştırma olduğunu ve bu geçişlerin ritüel olarak pratikte her yerde rahme dönüş simgesi ile temsil edildiğini söyler (1995: 70). Campbell ilk eşiğin aşılması ile ilgili: “Kahraman, kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasının aşırı güç bölgesinin girişindeki 'eşik muhafızı' aşamasına gelinceye dek ilerler. Bu tür muhafızlar, kahramanın şu anki alanı ya da yaşam ufkunun sınırlarını

belirterek dünyayı dört yönde -ayrıca aşağıda ve yukarıda- sınırlar” demektedir. Balina karnı için ise “Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür” der. Kahramanın, yolculuğunda karşılaştığı dışlanmışlık için; 'Sık sık tanınmaz ya da reddedilir' açıklamasını yapar. Tanınmamak, dışlanmak ve balinanın karnına hapsolmek kahramanın çıktığı yolculukta kendisini anlaması ve olgunlaşmasının belirginleşmiş aşamaları olarak ifade eder. Campbell sınavlar yolunu ise şöyle açıklar: ”Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasına ilerler” Kahraman, yolculuğun son evresinde sonsuz yolculuğun/sınavın birikintileriyle birlikte yitimini hazırlar. Hazırlanan son, “ölüm ya da ayrılıktır” (2010: 94-388).

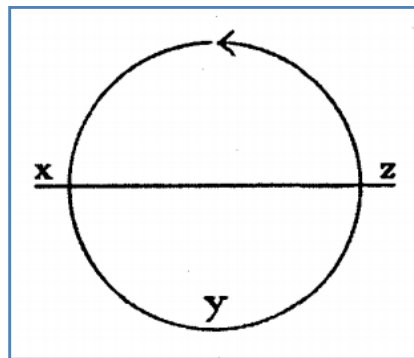
Televizyon dizilerinde ya da filmlerindeki kahramanlık temsillerine bakıldığında, bu dizilerin pek çoğu içerisinde kahramanların, Campbell'in ortaya koyduğu yolculuk aşamalarını izledikleri görülür. *Muhteşem Yüzyıl, Diriliş:Ertuğrul, Bir Zamanlar Osmanlı* gibi dizilerde yukarıda sözü edilen aşamaların izleri bulunmaktadır. Yani mitsel, dinsel kahramanın yaptığı yolculuğu dizilerdeki kahramanlar da deneyimlemektedir.

1.5.5.1. Mitolojik Şablonlar

J.Campell'in dünyanın tüm mitolojilerinde izini sürdüğü kahraman arketipiyle ilgili ortaya koyduğu mitolojik şablonları incelemenden önce Levi Strauss'un yapısalcı antropolojik çalışmalarını mitsel düşüncelere değinmekte fayda vardır. 1960'larda Strauss'un çalışmaları yapısalcı antropolojik çalışmaların temellerini oluşturmuştur. Levi Strauss çalışmalarında arkaik toplumların hepsinde aynı evrensel düşünce biçiminin egemen olduğu görüşünü geliştirmiştir. Ona göre bir kültürün düşünsel sınırları belli bir toplumun anahtarıdır. Mitleri ve mitsel düşünceleri oluşturan yapısal mantık vardır. Mitler toplumun bilinçaltını ortaya çıkarmaya yarar. Strauss dil bilim yöntemini kültüre uyarlayarak kültürel sistemlerin yapısını ortaya çıkarmaya çalışır. Tıpkı kültürde olduğu gibi dilin de altında yatan bir yapı vardır. Bu yapının analizi

toplumun kolektif bilincinin açığa çıkarılmasını sağlar. Her dil ve kültür ikili karşıtlıklarla var olur. Kültür özerktir kendisini destekler ve sürdürür. Çünkü kültürün bir yapısı işleyişi ve mantığı vardır. Bu anlayışlarda Strauss iktidar kavramına yer vermez. Yaklaşımı işlevselcidir toplumsal çatışmaları görmez. Kültürü insan pratiğinden soyutlar. Kültüre belirleyicilik atfederek idealist bir konuma düşer (Yaylagül, 2008:107-108). Telegörsel anlatım noktasında Roland Barthes, mitlerin bir kültürün ve toplumun değişen ihtiyaçlarını karşılamak ve değerlerini yeniden oluşturmak için kimi zaman hızla değiştiğini ileri sürmektedir. Campbell, (1994:14) Yaratıcı Mitoloji isimli kitabında mitolojinin işlevlerini şöyle sıralar. Mitolojinin ilk işlevi uyanan bilincin bu evrenin Latince dilinde '*mysterium tremendum et fascinans*'* olarak olduğu gibi kabul edilmesini sağlamaktır. İkinci işlevi bu biçimi yorumlayıcı bütüncül bir imge geliştirmesidir. Üçüncü ve son işlevi ise ahlaki bir düzeni savunması olduğunu belirtir.

Genel olarak kahraman; sahip olduğu şeyleri, evini, ailesini, yurdunu ve malını mülkünü terk ederek, bilinmeyene yönelen, yabancı yerlere gitmek cesaretini gösteren erkek ya da kadın olarak tanımlanmaktadır. Yaptığı yolculuk da aslında kahramanın içsel yolculuğudur (Göze, 2013: 1793). J. Campbell tüm mitolojik metinlerde kahramanın döngüsel bir şablonu olduğundan bahseder ve söz konusu mitolojik şablonun ilk taslağını şu şekilde oluşturur:



Şekil 6: Kahramanın Döngüsel Şeması

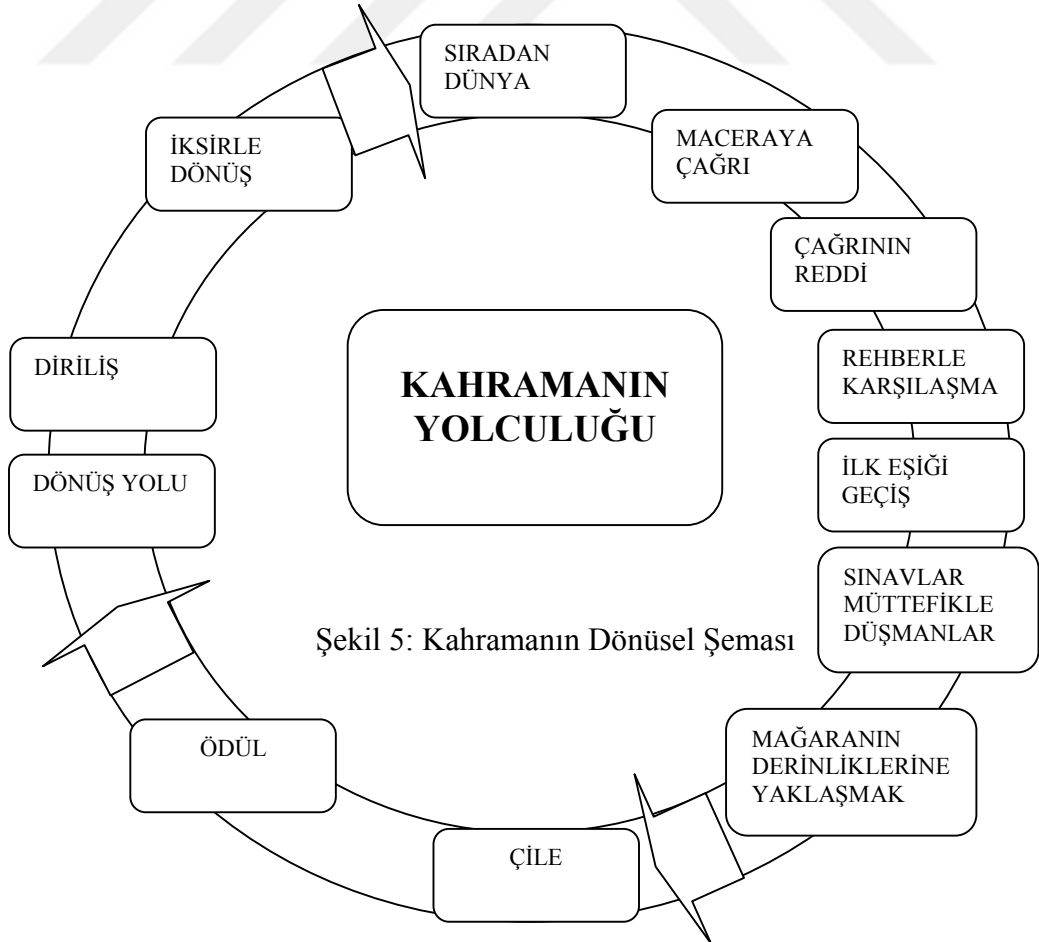
Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler, burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu

* Ürpertici ve bağlayıcı giz.

gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner (Campbell, 2010: 42). Kahramanın döngüsel şeması, hem yazınsal hem de görsel eserlerin dramatik yapıları içerisindeki karakterlerin öykü içerisindeki gelişimlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Dramatik yapı içerisindeki karakter ya da karakterler maceraya çağrı, rehberle karşılaşma, ilk eşiği geçiş ve sınavlar, müttefiklerle birlikte denge unsurunu bozarak, çile, mağaranın derinliklerine yaklaşmak ve ödül aşamalarıyla birlikte kaybedilen dengeyi tekrar oluşturmaktadırlar. Bir sonraki Kahramanın Döngüsel Şeması bölümünde J.Campbell'in kahramanın yolculuğu olarak tanımladığı döngüsel eylem şemasını detaylı olarak açıklanmaktadır.

1.5.5.2. Kahramanın Döngüsel Şeması

Televizyon dizilerinde yer alan ana karakterlerin anlatı ile ilişkisini Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserindeki kahraman arketipi ve mitsel şablonu ile kısmende olsa açıklamak mümkündür.



Şekil 5: Kahramanın Döngüsel Şeması

Campbell kahraman arketipi üzerinden, dünyanın pek çok yerinde Hindistan'dan Anadolu'ya, Ege kıyılarından İskandinav kıyılarına kadar, Gılgamış'ta, Thor'da, Odysseus'ta anlatılan tüm kahramanlık hikayelerinin ortak noktalarına dikkati çekmektedir. J.Campbell'ın dünya üzerindeki mitolojileri inceleyerek ortaya koyduğu kahraman arketipi ve bu arketipin yolculuğuyla ilgili aşamalar yukarıdaki şablonda gösterilmektedir. Kahraman başlangıç durumundan başlayarak, çağrıya uyar, rehberle karşılaşır kendisini bekleyen tehlike ve engelleri aşarak ödülüne ulaşır başa döner.

Campbell'ın kapsamlı biçimde incelediği gibi kahramanlar, önce maceraya çağrıyı duyarlar ve alışık oldukları düzeni terk ederek yola çıkarlar. Eşik bir kez aşıldıktan sonra zorlu engeller, mucizevi yardımlarla dolu düşsel bir yolculuk başlar. Kahraman, yolculuktaki sınavlarda daha önce edindiği birçok şeyden vazgeçer, değişir, arınır ve büyür. Macera sona erdiğinde kahramanın son sınavı, geri dönerek öğrendiklerini topluma geri vermektir. Büyük uğraşlarla kazanılan ödül paylaşılmalı, topluluğun dönüşümü için hizmete sokulmalıdır. Türk televizyon dizilerinden örnek vermek gerekirse Muhteşem Yüzyıl dizisindeki Kanuni Sultan Süleyman, Hürrem Sultan, Pargalı İbrahim Paşa karakterlerinin her biri için söz konusu şablon uygulanabilir niteliktedir.

1.5.5.3. Arketip ve Metinlerarasılık

İletişim bilimci Barry Sanders'a göre (1999:15) öyküler sözlü kültürlerin can damarı, masalcı ise kabile ya da topluluğun yüreğidir. Masalcı, öykülerin bütün sistem boyunca dolaşmasını sağlar. Öyküler insanlara kim olduklarını bir kez daha anlatır, inandıkları şeyleri hatırlatır; topluluk üyelerini birbirine bağlar. Masalcı öykülerinin ağında her şeyi yakalar; tarih, gerçek, kahramanlık, din, felsefe, ahlak, sevgi.

Yazılı kültürlerde öykü anlatımını çeşitli edebiyat türlerinin –roman,öykü vs- üstlendiği bir etkinlik olarak görürüz. Oysa gerçekte öykü anlatımı, sözlü kültür dünyasıyla arasındaki derin bağları bilinçsiz de olsa korumakta ve yazılı kültürlerde yaşamı etkilemeye devam etmektedir.

Kahraman arketipinin anlatı ve öyküsel şablonlarını ortaya koyan Campbell çalışmasının kuramsal altyapısını Carl Gustav Jung’ın analitik psikolojisi ve bu kuramın terminolojisi üzerine yapılandırmaktadır. Jung’un *Dört Arketip / Four Archetypes* adlı çalışmasında kahramanın, macerası sırasında engelleri aşmasına, sınavları geçmesine yardım eden, yaşlı bir adam ya da bir hayvan figüründen söz etmektedir.

Carl Gustav Jung (2001) kökensel bir imgeyi belirleyen ve bilinçaltında olduğunu varsaydığı arketip kavramından bahseder. Arketip olgusunun doğuştan gelen bir kompleks ve enerji merkezi olarak ele alan Jung, canavar kavramını kökensel arketip imgelerinden biri olarak şöyle örneklemektedir:

“Eğer yaşamım boyunca içindeki canavarla karşılaşmıyorsam, bu karşılaşmadan yoksun bir yaşam sürüyorsam sonunda kendimi iyi hissetmem. Canavarla yüz yüze gelmem gerekir. Karşılaşma gerçekleşmediği durumda, bu eksiklik, insanın doğal gereksiniminin eksikliğiyle eşdeğerde olacaktır. Canavarla karşılaşma çeşitli biçimlerde olabilir. İnsan, kendisiyle karşılaşmadıkça, kendisine yönelmedikçe, kendini pek iyi hissetmez; ruhsal sıkıntılarla yüz yüze gelmedikçe, kendi yüzeyinde kahr, kendisiyle çarpıştığı anda, darbeden sonra, huzur verici yararlı bir izlenim edinir.” (2001:231)

Jung, bilincin denetimi dışında kalan eylem ve etkinlikler alanı olarak tanımlanan bilinçdışı kavramı üzerinde yoğunlaşır. Freud’un kişisel bilinçdışı kavramına kolektif bilinçdışı kavramını ekler. Binlerce yıllık deneyimlerin birikimini temsil eden kolektif bilinçdışı, kendini arketiplerle ifade etmektedir. Tüm insanlığın ortak mirası olan kolektif bilinçdışı, toplumsal düzeyde kendini mitoslar efsaneler, sanat yapıtları, dinsel-inançsal motiflerle ifade edilmektedir (1997:400-403). Farklı çağlarda ve farklı yörelerdeki mitoslarla yinelenen bu öğeler, ortak bir anlam yaratırlar ve benzer psikolojik tepkileri açığa çıkararak, kültürel işlevlerini yerine getirirler.

İKİNCİ BÖLÜM

TELEVİZYON OKURYAZARLIĞINDA GERÇEKLİĞİN İNŞASI VE ESTETİK ANLAMLANDIRMA

Televizyonun malzemesini gerçek dünyadan almakla birlikte, bu dünyayı kendine has görsel ve işitsel kodlar yoluyla tekrar kurmaktadır. Bir başka deyişle insanlar televizyon ekranlarında gerçek dünyayı değil, gerçek dünyadan unsurlarla ve bu unsurların temsilleriyle kurulan bir telegörsel dünyayı izlemektedir. Burada gerçekliğin yerine geçen bir kurmaca gerçeklikten söz edilmektedir (Mutlu, 2005: 411). Neil Postman, görünenin aksine televizyon gerçekliğin herhangi bir parçasını temsil etmekten çok, onu üretir ya da inşa ettiğini belirtir ve devam eder "televizyon kamerası ve mikrofonu gerçekliği kaydetmez, onu kodlar; kodlama ideolojik olan bir gerçeklik duygusu üretir" (1994: 99). Televizyon telegörsel gerçeklik üretimi sırasında nesnel gerçekliği değil kapitalizmin ideolojik bir yeniden üretimini gerçekleştirmektedir. Televizyon, gerçeklik üretimini kendine özgü estetik kodlar ile birleştirilmiş anlatılar yoluyla yapmaktadır. Aristo ve Plato'nun metinlerinde sıklıkla rastlanılan *Diegesis* ve *Mimesis*, anlatı tarzlarının 'gerçekle' ilişkisi bağlamında gündeme gelen kavramlardır. Estetikçiler bu kavramları kurmaca dünyanın adlandırılmasında ve tayin edilmesinde kullanmaktadır (Yüzbaşı, 2012: 30).

Kurmaca sanat eserinin estetik ve anlatı ilişkisi bağlamında Frankfurt okulunun önde gelen temsilcilerinden olan Theodor W. Adorno *Toplum, Sanat ve Estetik* isimli makalesinde çağdaş estetiğin merkezinde, bir tarihsel oluş ürününün bile hakiki olabileceği varsayımı bulunduğundan bahseder. Ona göre (1998: 111-113) 'estetik kuruluş' (ing.constitution) sorunları diye adlandırılan şeyin sınırları, sanatın güdüleyici gücü ile geçmiş tarih olarak sanat arasındaki gerilim tarafından çizilir. Sanat, bir takım değişmez ilkeler aracılığıyla değil, kendi dinamik yasaları aracılığı ile anlaşılabilir. Söz konusu dinamik yasalar sanatta olduğu kadar modern dönem görsel iletişim araçlarının kendi tarihsel gelişim/dönüşüm süreci içerisinde etkileşimli bir diyalektikle biçimlenmelerine yol açmıştır. Günümüzde tiyatro oyunları, filmler ve dramatik

yapıdaki televizyon yapımları özellikle mimesis kavramının anlatı bilimi ile ilişkisi bağlamında ele alınması gereken türlerdir.

Modern dönem görsel iletişim araçları içerisinde ulaştığı kişi sayısından ayrıcalıklı bir konuma sahip olan televizyon, kendine has ekran estetiği içerisinde görsel, işitsel ve yazılı kodlar kullanarak anlatısını inşa etmektedir. Televizyon, bu özellikleri itibarıyla tipografi çağından sonra ikinci sözlü kültür çağı olarak ifade edilen süreci yeniden başlatmıştır. Ünlü yazar ve akademisyen Barry Sanders Öküzün A'sı isimli kitabında (1999: 15) sözlü kültür çağında 'masalcının, büyü aracılığıyla –trans yoluyla ya da bir başka yolla kendinden geçerek- medyum haline gelip yaşamın ucuna ve ötesine yolculuk edebildiğinden' bahsetmektedir. Masalcı topluluğa yol gösteren ruhtur: İnsan imgeleminin her yönünü mümkün olan en geniş açıdan tanımlayabilir ve nihai yolculuğa; yaşamın en büyük yolculuğuna çıkan kişiye yol gösterebilir. Korkuları yatıştırır, umutları uyandırır. Değiştiğini fark ettirmeden değişir. Eğer bilinç, kişinin kendi dışına çıkarak kendini gözlemlemesi olarak tanımlanabilirse masalcı, okuryazarlığın bireylerin içinde yarattığı bilincin sözlü kültürde yaşayan bir örneğidir. Bu noktadan hareketle günümüz görsel kültüründe masalcının konumunu; başta sinema olmak üzere televizyon ekranından izlenen diziler, filmler ve anlatılar almıştır.

Popüler kültürün diziler ve filmler gibi önde gelen tüm görsel üretim ve tüketim alanlarında *diegetik* ve *mimetik* anlatıya dayalı ilişkiler söz konusudur. Özellikle de televizyon bu açıdan çok dikkat çekici bir alan olarak görülmelidir. Televizyonun çeşitli türdeki, içerikteki ve biçimdeki üretim alanı toplumun her katmanından izleyiciyi kapsar. Özellikle diziler bu anlamda önemli bir popüler kültürel üretim ve tüketim alanıdır. Farklı yaşam biçimlerinin konu edildiği diziler toplumun hemen her kesiminden izleyiciye seslenirler.

Bu bölümde televizyon okuryazarlığı olarak ifade edebileceğimiz ana eksen üzerinden, görsel işitsel estetik kodlar yoluyla anlatının yeniden inşası ve estetik anlamlandırma kavramları üzerinden temellenmektedir.

2.1. Sözlü Kültürden Elektronik Görüntü Kültürü Çağına Geçiş

Günümüzde başta televizyon olmak üzere diğer tüm görsel iletişim teknolojilerinin yarattığı, yansıttığı, yeniden tanımladığı ve kurguladığı temsiller, televizüel gerçeklik olarak ifade edebileceğimiz okülersentrik bir evrenin parçası olarak görülmektedir (Parsa, 2004; Jay, 1991:15). Söz konusu bu göz merkezli evreni incelemeden önce sözlü kültür çağından, tipografik devrime ve elektronik medya kültürüne doğru yaşanan dönüşümü tarihsel bağlamda irdelemek önemlidir.

Massimo Baldini (2000: 6), iletişim teknolojilerinin tarihsel gelişimi bağlamında son altı bin yıl içinde birbirini izleyen dört farklı kültürden söz etmektedir. Bunların ilki ‘sözlü (oral) kültür’ (salt konuşma yolu ile bilgiyi aktarır); ‘yazılı kültür¹’ (sessiz söz teknolojisi olan yazıyı kullanır); ‘tipografi kültürü’ (bilgiyi basılı kitap yolu ile aktarır) ve son olarak ‘elektrik-elektronik medya kültürü’ (bilgilerin giderek daha hızlı bir biçimde TV ve radyo gibi iletişim araçları ile aktarılması). Bu devrimlerin en belirgin özelliği bilgilerin giderek daha hızlı ve ucuz biçimde dağıtılması olmuştur. Ayrıca bu devrimler belli bir süre içinde birbirlerini gittikçe daha yakından izlemişlerdir.

Walter Jackson Ong (2003: 161), iletişimin yalnızca konuşma dilinden oluştuğu kültürleri, ‘birincil sözlü kültür’ olarak nitelendirirken, günümüz ileri teknolojisiyle yaşantımıza giren, telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçların ‘sözlü’ nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü için ‘ikinci sözlü’ kültür oluşturduğunu ifade etmektedir.

İletişim teknolojileri tarihine kısaca bir göz atmak gerekirse ilk büyük devrim niteliğindeki gelişme yazının bulunuşu olmuştur. Uzunca bir süre sonra gerçekleşen matbaanın bulunuşu ise insanoğlunun düşünme biçiminde önemli değişikliklere yer açmış ve var olan ekonomik, sosyal, siyasal yapıyı kökünden değiştirmiştir. İletişim teknolojilerinin insanların birbirleriyle olan iletişim süreçlerini hızlandırdıkları ve sözel

¹ Yazılı kültür burada M.Baldini’nin terminolojisinden ‘chirographic’ kelimesine karşılık gelmektedir. Kelimenin etimolojik kökeni ise Yunanca Kheire: el, ve graphon: yazı olmak üzere iki sözcükten oluşmuştur (Baldini, 2005:6).

kültürden yazılı kültüre, tipografi ve elektrik-elektronik kültüre olan evriminde mekânsal engelleri ortadan kaldırarak yeni bir boyut kazandırdıklarını söyleyebiliriz.

David Reisman, endüstrileşme ile birlikte, 19. ve 20. yüzyıl toplumlarında kişilerin toplumsallaşmasının ve dünyayı öğrenmesinin yeni bir iletişim biçimi olan kitle iletişimi aracılığıyla olduğunu, bu dönemde iletişimdeki 'anlatan ve dinleyen' in dünyalarının ayrıldığını söylemektedir (akt. Türkoğlu, 2004: 138-139). İlk gazetenin yayımlanmasıyla kültüre katılan insan sayısı her seferinde biraz daha artmıştır. Zincirin son halkası olan kitle iletişim araçları ise günümüzde herkese ve her bireye ulaşmayı mümkün kılmaktadır (Dollot, 1991: 98-99). 19. Yüzyılla birlikte kitle iletişim teknolojilerinde art arda yaşanan hızlı gelişmeler, hem ulusal hem de küresel anlamda yeni iletişimsel deneyimlerin ve yeni bir toplumsal formasyonun ortaya çıkışına öncülük etmiştir. Alexandre Graham Bell'in 1876 yılında telefonu icadıyla sözlü iletişim tekrar önem kazanmış ve sonrasında 1920'lerde A.B.D.'de gerçek anlamda ilk düzenli radyo yayınlarının başlamasıyla sözlü iletişim kitleler arasında yaygınlık kazanmıştır.

İngiliz kültürel çalışmalarının önemli ismi Stuart Hall, günümüzde iletişim kurumlarının ve ilişkilerinin toplumsal alanı nasıl tanımladığını şu şekilde ifade etmektedir; "İletişim araçları siyasal alanın inşasına yardım ediyor; üretken ekonomik ilişkileri dolayımıyorlar, modern endüstriyel sistemler içinde maddi bir güç haline geldiler, bizatihi teknolojik olarak tanımlanıyorlar, kültürel olana hükmediyorlar" (1997: 84). Kitle iletişim teknolojileri içerisinde televizyon hem izleyici sayısı hem de görsel/işitsel yapısı nedeniyle ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Günümüzde çağdaş bir mit üreticisi olarak ele alabileceğimiz televizyon kendine has anlatı yapısıyla metinler arası bir bağlamda kültürel alanı yeniden temsil etmektedir. Televizyonun dahil olduğu elektronik kitle iletişim kültürünü anlamak için, elektronik kültürün öncülü olan sözel ve yazılı kültür dönemlerine değinmek gereklidir.

2.1.1. Sözlü Kültür Çağı

Birinci sözlü kültür çağından yazılı ve basılı metinlerle iletişime ve oradan da dijital ve görüntü ile telegörsel ekran gerçekliğine doğru süregelen paradigma değişiminin temelini ilk olarak sözel kültürler oluşturmuştur. Walter J. Ong'un *Sözlü ve Yazılı Kültür / Oral and Literacy: The Technologizing of The Word* kitabında söyledikleri bu bağlamda oldukça önemli gözükmetedir. Ong'a göre (2003: 26) kelimelerin temeli sözlü iletişimde bulunur, buna karşılık yazı, tüm şiddetiyle kelimeleri görsel boyuta hapsedmiştir. Söz konusu bu tahakküm ilişkisi sözel toplumlarda bulunmaz, görme eylemiyle ilişkili olarak elektronik telegörsel kültür, okülersentrik mülkiyet kavramını da tartışmaya açmaktadır.

Sözlü ve yazılı kültürler arasındaki ayrım ilk olarak, ancak elektronik çağda kavranmaya başlamıştır. Elektronik iletişim araçlarıyla matbaa arasında sezilen farklar, bizi yazıyla söz arasındaki daha önce görülen ayrıma duyarlı kılmıştır. Sözel kültürlerde, öyküler paylaşılan bilgi olarak herkesi bir araya getirir. Sözlü kültürde bilgi, bireysel bir deneyim değil toplumsal bir olgudur; o yüzden kimse bir diğlerinden daha aptal ya da akıllı sayılmaz. Kabilde anlatılan söylenceler ve öyküler, çocuklara anlatılan masallar aracılığıyla, bilgi, herkesin çevresinden ayrı ayrı dokunan ortak bir bilinci oluşturur, bilgiye herkesle birlikte varılır. (Sanders, 1999: 22) Geleneksel yapıda bulunan ilk çağ toplumları, az nüfuslu, avcılık ve toplayıcılıkla geçinen sözlü iletişimin yarattığı bir sözlü kültür dünyası oluşturmaktadır. Sözlü iletişimin/kültürün egemen olduğu dönemlerde, kişisel ve yerel özellikler ve kimlikler daha baskındı ve iletişim, anında, birebir ve yüz yüze ilişki ile gerçekleştirilebiliyordu (Kaplan,1991: 3). Ong'da iletişimin yalnızca konuşma dilinden oluştuğu kültürleri, 'birincil sözlü kültür' olarak nitelendirirken, günümüz ileri teknolojisiyle yaşantımıza giren, telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçların 'sözlü' nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü için 'ikinci sözlü' kültürü oluşturduğunu ifade etmektedir (2007: 161).

Sözlü kültür çağında öyküler sözlü kültürlerin can damarı, masalcı ise kabile ya da topluluğun yüreğidir. “Masalcı, öykülerin bütün sistem boyunca dolaşmasını sağlar. Öyküler insanlara kim olduklarını bir kez daha anlatır, inandıkları şeyleri hatırlatır; bu öyküler topluluk üyelerini birbirine bağlar”(Sanders, 1999: 15). Televizyon kendine özgü ekran gerçekliği içerisinde yapılan tüm program türlerinde bir öykü anlatma biçimi kullanmaktadır. Roger Silverstone’a (1981: 8) göre televizyon çağdaş dünyanın masalcısı, 'öykü-anlatıcısı'dır. Yazının bulunuşuyla birlikte sözlü kültür yerini yazılı kültüre bırakmış ve insanın görsel algısı yeni bir boyut kazanmıştır.

2.1.2. Yazılı Kültür ve Tipografik Toplum

Bilinen ilk yazı türlerinden olan ‘Sümer’lerin çivi yazısı, ekonomik işlemleri kayıt etmek için kullanılan, küçük kapalı kapsüller içinde saklanan kilden yapılmış sembollerden oluşmaktaydı. Çivi yazısı, önceleri sadece hesap ve muhasebe işlerinde daha sonra tarih ya da din konularında önemli olayları anlatmak veya edebi metinleri yazmak için kullanılmıştır” (Baldini, 2000: 24). Genel olarak gelişen yazının coğrafi dağılımını inceleyecek olursak İ.Ö.2000 yılının ortalarında Akdeniz havzasının doğu bölümünde şu yazı türlerine rastlanmaktadır: “Asya’da çivi yazısı, Mısır’da Hieratico adı verilen bir çeşit hiyeroglif yazı, Girit’te ‘A’ çizgisi, Anadolu’da çivi yazısının yanı sıra araştırmacıların ‘yalancı hiyeroglif’ adını verdikleri bir yazı. Tam bu çağlarda (İ.Ö.15. ve 16.yy.) bugünkü Suriye’nin kıyılarında yerleşmiş olan Finike’liler zamanla bütün dünya alfabelerinin kaynağı sayılacak olan sesli harfleri olmayan bir yazı türü oluşturdular” (Baldini, 2000: 29). Finikeli’lerin ortaya koyduğu bu yazı türünün siyasal, sosyal etkilerinin dışında insan bilinci ve uzamı üzerinde de etkileri olmuştur.

Ong’a göre yazı bilinci keskinleştirir. “Doğal ortama yabancılaşmak yararlı olduğu kadar, yaşamımızı birçok bakımdan zenginleştiren temel bir gereksinimdir. Tam olarak yaşamak ve anlamak için yaşanılana yakınlık kadar uzaklık da gerekir ve bilinç bu mesafeyi yazı yardımıyla inşa eder” (2007: 102).

Finike yazı yöntemi ve onun türevleri olan “Aramaic dili ve İbranice birkaç yüzyıl sonra iletişim alanında gerçek bir devrim yapacak olan Yunan alfabesine bilmeden yol açmış ve onun öncüsü olmuşlardır. Yunan alfabesinin yaptığı devrim

heceyi temel dil birimi olarak almayıp iki ya da daha fazla soyut sesçil öğelerini sesin atom birimlerine ayırmasıdır”(Baldini, 2000: 30).

İletişim teknolojileri arasında, ekonomik, siyasi, sosyal ve genel düşünsel yapıyı derinden etkileyen devrim niteliğindeki en büyük buluşlardan biri matbaanın bulunması olmuştur. Gutenberg devrimi olarak da nitelendirilen matbaa ile değişebilen metal harfler, düşüncelerin biçimlenmesi ve yaygınlaşmasında yeni ufuklar açmıştır. Hatta Postman’a göre (2006: 76) “bilgi çağını başlatan bilgisayar değil, 16. yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıkan matbaanın keşfidir.”

Tarihte kullanılan yazı malzemeleri olan papirüs ve parşömenin ardından günümüzde kullanılan en önemli yazı malzemesi olan kâğıdın “İ.S.105’lerde Çin’de bulunduğu belirtilmektedir. Ancak Avrupa’da ticaretin önemli bir gelişme gösterdiği 1270’li yıllarda kağıt üretimine geçilmesi tipografik çağın başlamasına ivme kazandırmıştır” (Geray, 2003: 10-11).

Matbaanın bulunuşuyla birlikte tamamen yeni olan bir bilgi çevresi ortaya çıkmış, astronomi, anatomi ve fizik, okuma bilen herkesçe ulaşılabilir hale gelmiştir. Roman ve deneme gibi yeni tarzlar ortaya konulmuş. “Tercüme İnciller sayesinde Tanrı’nın sözü, Tanrı’nın sözleri haline gelmiştir. Ayrıca vurgulanması gereken en önemli noktalardan biri de matbaanın, bireyselliğin önemini büyük ölçüde arttıran yapısı olmuştur” (Postman, 2006: 80). Ancak matbaanın bulunması ve kitapların basılması egemen sözlü kültürün toplumsal bağlamının çözülmesini de beraberinde getirmiştir. “Matbaanın bulunması, bireyselliğin düzenleyici olduğu ve psişik bir yapının onay gördüğü toplumsal bir çevre oluşturmuş ve toplumsal etkileri hızla görülmeye başlanmıştır. Kitabın basılmasından elli yıl sonra Avrupa toplumlarında iletişim çevresi çözülmüş ve değişerek yeniden oluşmuştur” (Alver, 2004: 134). Gutengberg devrimi, eski bilgi biçimlerinin tartışma konusu yapılmasına, genel bir epistemolojik yeniden yapılanmaya, bir anlamda Descartes’ın ve modern düşüncenin ortaya çıkışına yol açmıştır.

Matbaa ve yazılı kültür devrimiyle birlikte modern düşünceyle bilgi ve iktidar arasında dönüşümler yaşanmıştır. Bu bağlamda “kullanılan kitle iletişim araçlarının maddi nitelikleri, ağırlıkları ve mümkün kıldıkları mülkiyet pratikleri, bilginin yapısını ve organizasyonunu temelden belirlemektedir”(Barbier ve Lavenir, 2001: 8). Avrupa’da basım-yayım faaliyetlerindeki artışa, haber üretim faaliyetlerinin yaygınlaşması eşlik etmiştir. “1554’ten itibaren kullanılmaya başlanan haber-mektuplarının ardından 16.yüzyılın sonlarında Köln’de sürekli yayınlar ortaya çıkmıştır. Habere erişebilirlik, yeni para-finance merkezlerinin gelişimini desteklemiştir”(İnnis, 2006: 222).

Yalnız ilkel sözlü kültürlerde değil, okuma yazma düzeyi düşük olan kültürlerde de kahramanlık öykülerini belleklerde tutmak daha kolaydı, çünkü bunlarda anlatılan olağan üstü girişimleri unutmak olanaksızdı. Gündelik, renksiz kişilerin bellek kültüründe yaşamaları olanaksızdır. Yazımın ve basımın yavaş yavaş insan aklını sözlü kültürün yapısından kurtarıp, özgürlüğüne kavuşturmasıyla bu olağanüstü ve kahraman tiplerle dolu dünya da giderek küçülmüştür. Elyazılı kültürlerde öyküler zamanla, büyük kahramanları bir yana bırakmış ve basımın başlamasından aşağı yukarı üçyüz yıl sonra artık olağan ve her gün karşılabilen tipler ön plana çıkmaya başlamıştır (Baldini:2000: 40).

Postman’a göre (2006: 79) matbaa yeni bilgi kaynakları yaratmakla kalmamış aynı zamanda kıta genelinde bilim adamları arasındaki etkileşimi arttırmıştır. “Bilimsel söylemin standardizasyonu hareketi, tek biçimli matematiksel sembollerin kullanımına yol açmış ve standardizasyon, metinlerdeki belirsizlikleri büyük ölçüde giderdi ve şemalardaki, grafiklerdeki, görsel malzemelerdeki hataları azaltmıştır.” Matbaa, bilimi herkese ait bir teşebbüs haline getirdi. Ayrıca matbaa, “dinin çok büyük işlevi olduğu bir ortamda, şeytan işi gibi görülmesine rağmen; basımcılık, evrenin ve yaratılışın algılanmasına bile yeni bir boyut getirmiştir” (Cavalier, 2004: 24) . Bir metni özdeş bir biçimde ve yüzlerce kez yeniden üretmek olanağı Gutenberg devriminin önemini ortaya koyar.

Ong’a göre (2007: 142) her harfin ayrı bir metal parçasına dökölüp şekillendirildiği alfabe baskısı, ruhsal açıdan yepyeni bir çıkır açmıştır. Kelime, üretim sürecinin ayrılmaz bir parçası olmuş, bir tür metaya dönüşmüştür. Değiştirilebilir parçalardan oluşan, karmaşık ama aynı nesnelerin üretildiği montaj hattıyla endüstri tarihinde ilk üretilen ürün, soba, ayakkabı, silah değil, kitap olmuştur. Göstergebilimci yapısalcıların iddialarına karşın zihinsel etkinliği tam anlamıyla eşyalaştıran yazı değil, matbaa olmuştur. Ayrıca, basımcılıkla birlikte kağıt, anadillerin etkin bir biçimde gelişimini kolaylaştırmış ve milliyetçiliğin yükselişinde önemli rol oynamıştır. “Alfabenin büyük ölçekli imalat sanayine uyarlanabilir oluşu, edebiyatın, reklâmcılığın ve ticaretin temelini oluşturmuştur. Basımcılığın özel bir ürünü olarak kitaplar, ardından da gazeteler, milliyetçiliğin temeli niteliğindeki dilin konumunu pekiştirmiştir” (İnnis, 2006: 253). Bir konuyu analiz edebilmek ve soyutlayabilmek için, insan aklının konuyu tekrar tekrar düşünmesi, yeniden değerlendirmesi gerekir. Gözün her defasında daha önce gördüklerinin aynısını görmesi gerekir.

Matbaa ve yazılı kültür eserleriyle birlikte okur kitle ortaya çıkmış, bilgi analiz edilebilir, soyutlanabilir referans olarak belirli bir sentaks ve uzama sahip hale gelmiştir. Yazı bu önemli değişikliğin gerçekleşmesine aracı olmuştur. Okur, aynı cümlenin üzerinden tekrar tekrar geçebilmekte, anlamını tartıp, yapısını analiz ederek her tür anlam nüansını didik didik edebilmektedir. Matbaa, zamanla düşünme ve anlatım biçimine hükmeden işitsel üstünlüğün yerine, yazının başlattığı görsel üstünlüğü geçirmiştir. “Yazı, kelimeleri ses dünyasından görsel mekana taşımış, matbaaysa kelimeleri, yazının tek başına hiçbir zaman yapamayacağı kadar mekâna yerleştirmiştir adeta bu mekândaki yerlerine hapsetmiştir” (Sanders, 1999:27; Ong, 1991:145) Yazıyla başlayan göz merkezli anlama ve algılama biçimleri 19.yüzyılla birlikte gelişen görsel iletişim türleriyle beraber insanoğluna önceki dönemlerden farklı kendine ait görsel/işitsel bir evrenin parçası yapmıştır.

2.1.3. Görüntü Kültürü: Okülersentrizm/Gözmerkezcilik

1850'den itibaren makine endüstrisi gelişmiş, artık makineler makine üretmeye başlamıştır. 19. yüzyıl iletişim devrimleri açısından önemli buluşlara sahne olmuştur: Fotoğraf ve telgraf (1830'lar), rotatif (1840'lar), daktilo (1860'lar), transatlantik kablo (1866), telefon (1876) film ve telsiz telgraf (1895). Duyarlılığı yüksek ekonomi, gazete kağıdıyla bağlantılı olarak yapılırken, bu ekonominin reklamcılıkla bağlantılı tekelleri konumu da yeni bir aracın, özellikle radyonun öne çıkışını hızlandırmıştır. Ardından James Clerk Maxwell 1860'da başlayan ve 1864'de biten araştırmasında elektromanyetik dalgaların varlığını ve bu dalgalarla sesin aktarılabilirliğini tespit etmiştir. Bu tespitten sonra insan sesinin aktarıldığı ilk bağlantı ise 1908'de Eiffel Kulesi ile Villejuif arasında gerçekleştirilmiştir. Amerika'da, yine Lee De Forest, Caruso'nun şarkısını New York'taki Metropolitan Operası'nın binasından yirmi kilometre uzağa aktarmıştır. İlk düzenli radyo yayınları ise 1920 yılında ABD'de ve Hollanda'da yapılmaya başlanmıştır (Aziz, 2002: 6; Postman, 2006: 55; Innis, 2006: 242; Baldini, 2000: 90; Jeanneney, 2009: 144). Elektronik kültürün başlangıcı olarak kabul edilen telgraf ve ardından elektromanyetik dalgaların bulunmasını 1950'li yıllardan itibaren kullanımı yaygınlaşmaya başlayan televizyon izlemiş ve ekran merkezli yeni bir evren oluşmaya başlamıştır.

Avrupa'da matbaanın bulunması sonrasında 16. yüzyılda tipografik kültürün elde ettiği toplumu şekillendirme gücüne elektronik kültürü güçlendiren televizyon sahip olmuş ve tipografik kültürün ürünü olan kitap ile elektronik kültürün ürünü televizyon arasında mücadele başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında televizyon, önceki modellerin doğrudan mirasçısı olarak ortaya çıkmıştır (Alver, 2004: 136; Barbier ve Lavenir, 2001: 16). Elektronik görsel kültür, yazılı kültürün insan bilinci ve görsel algısı üzerinde yaptığı dönüşümün benzerini karasal sınırların ötesinde çok daha fazla kişiye ulaştırarak gerçekleştirmektedir.

Televizyon, hem açık bir biçimde siyaset programlarında, hem de kurgu ve eğlence programlarında giderek Jürgen Habermas'ın verdiği anlamla, referansın kamusal alanı gibi işlev görerek dünyanın, toplumun, bireyin, ahlaki değerlerin, tavırların, temsillerinin karşılaşp yeniden bir araya geldikleri ayrıcalıklı bir yer olmuştur. Çünkü kitle iletişim araçlarıyla yayılan kültür bir entegrasyon kültürüdür: Sadece bilgi ile akıl yürütmeyi, yayıncılık biçimleri ile psikolojik edebiyatın biçimlerini belirli bir eğlenceye ve "yaşam yardımına entegre etmekle kalmaz; aynı zamanda reklamcılığın unsurlarını asimile edecek kadar, hatta bir tür süper slogan işlevi görececek kadar da esnektir" (Habermas, 2007: 301).

Elektronik medya kültürü aynı zamanda, anlamın üretimi ve dönüştürümü modern toplumlardaki kültürel ilişkilerin bir parçası ve bölümüdür: "Sağduyunun ve toplumsal dünyaya ilişkin gündelik 'bilgi'nin nasıl yapılanacağını ve alan boyunca süreklilik gösteren iktidar oyununu –tahakküm kurma ve tabi olma oyunu- düzenler. Yapı, anlam ve iktidar oyunu dışında işleyen güçsüz ve sınırsız iletişim şebekesi modeli artık terk edilmelidir" (İrvan, 2002: 93).

Ulusal sınırların ötesinde ve 'aynı andalık' üzerine kurulu bir kitle iletişim aracı olarak televizyonun dünyayı algılayış biçimini 'global köy' kavramıyla ifade eden McLuhan'a göre (2001: 11) günümüzde işitsel olan ile görsel olan, ışığın patlayıcı hızıyla birbirine çarpılmaktadırlar. Elektrik akımı, birbirinden farklı olan toplumları bütün yerkürede, sık sık dünyada değer çatışmalarına ve doğası gergin kültürel rahatsızlıklara yol açan aşındırıcı bir temas noktasına getirmiştir. Ancak McLuhan'ın global köyünü Williams eleştirmektedir; "İletişim yollarının bütün etkinlikleri sonuçta, sosyallikten yoksun, soyutlanmış bir sinir sistemindeki fizik olaylardır ve bunlar, yalnızca değişken duyum organlarıncı algılanabilmektedirler. Ancak bu tümüyle tarihsel ve sosyal olmayan tabandan, toplumun belirli imajlarını, 'elektronik çağ' ve 'global köy' tarafından belirlenen 'yeniden kabilleştirme'yi yansıtır" (2003: 107).

Elektronik medya kültürü, hem kelimenin yazıyla başlayıp matbaayla pekiştirilen mekân bağlarını dönüştürmüş, hem de bilincimizi ikincil sözlü kültür çağına sokmuştur. Elektrik ve elektronik teknolojisinin ürünleri olan radyodan uyduya kadar sözü geçen tüm araçlar, aynı mesajı aynı anda birbirlerinden çok uzakta olan birçok kişiye ulaştırabilecek güçtedirler.” (Ong, 1991: 160; Baldini, 2000: 92). Kitle iletişim araçları, okuma yazma kurallarını, eğlenmenin zaman ve özelliklerini değiştirmiş, duyuları yeniden biçimlendirmiştir.

Modernliği engellenemez bir ‘juggernaut’* olarak gören Giddens’in da ifade ettiği üzere anında “elektronik iletişim sadece haberlerin ya da bilgilerin daha çabuk aktarılmasını sağlayan bir yol değil. Anında elektronik iletişimin varlığı, ister zengin olalım ister yoksul olalım, yaşamlarımızın tüm dokusunun değişmesine neden olmaktadır” (2000: 24).

Medya ve kitle iletişim teknolojileri gelişen endüstriyel ve kapitalist ilişkiler temelinde, teknolojik ilerlemenin de etkisiyle, toplumsal evrimin gelişme aşamaları içinde ulusal ve uluslar arası ilişkileri düzenleme aracı olma işlevini sürdürmüştür. “İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra sermayenin yer değiştirme hareketlerinin ve dünya güç ilişkilerinin dengelenmesinde bu araçlar yeni işlevler kazanmışlardır” (Önür, 2002: 101). McLuhan’a göre teknoloji, insan duyularından herhangi bir tanesini öne çıkarmaya zorlar; aynı anda öteki duygular ise ya zayıflatılır ya da geçici olarak tümüyle ortadan kaldırılır. Bu anlamda teknolojinin de yardımıyla modernitenin dayattığı görsel paradigmanın yükselişiyle bağlantılı olarak, görmenin ve ‘göz’ün diğer duyulardan öne çıktığı ‘göz merkezli’ (*ing.ocularcentrism*) toplum egemenliğini ilan etmiştir. İmgelerin satılabilir ve satın alınabilir meta değeri taşımaya başlaması, merkezi perspektifin yeniden keşfi ve camera obscura’nın icadıyla koşut gitmektedir (McLuhan, 2001:25; Levin, 1993: 191; Florenski, 2001: 11). Söz konusu paradigmanın yükselişiyle, görme duyusu diğer duyulara göre daha fazla önem kazanarak, imgelerin sınırlar ötesi dolaşıma girdiği görsel bir evren oluşmaya başlamıştır.

* Juggernaut: İnsanlar olarak ortaklaşa bir dereceye kadar yöneldirebildiğimiz; ancak, denetimizden çıkıp parça parça olabilme tehlikesini de taşıyan çok büyük bir güce sahip, başıboş bir araç. (Giddens, 2000:138)

Günlük yaşamın düzenlenişi ve yeniden üretimi ile ilgili bir temsil aracı olarak sinema ilk on, on beş yıllık deneysel ve farklı toplumsal ilişkilerinden sonra, bir sanayi haline dönüşür (Süalp, 2004: 165). Televizyonun ortaya çıkmasından önce görüntü kültürünü kitlelerle paylaşan en büyük icat sinemadır. Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini -biçim, figür ve temsillerini- şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan gerçekliği yansıtan bir araç olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirir. Bu yolla sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin içinde yerini alır (Ryan ve Kellner, 1997:35) ve parçası olduğu toplumsal süreçlere yakından tanıklık ederken, bir yandan da eleştirel müdahalede bulunur, yeni görme ve düşünme biçimleri önerir (Suner, 2006:10). Sinema bir temsil biçimi olmanın ötesinde gerçekliği yeniden inşa eder. Bu açıdan egemen ya da başat olan 'kültürel temsiller' toplumsal yaşamı biçimlendirir ve toplumsal gerçekliği inşa ederler (Güçhan, 1999: 3).

Sinema, mimetik bir anlatıdır. Sinemada romanda olduğu anlamıyla bir anlatıcı bulunmaz. Anlatıcının kaybolması sinemanın gösterime dayalı bir anlatı olmasından kaynaklanır. Mimetik anlatıda gerçekleşen olaylar sanki o an orda oluyormuş gibi yansıtılır. Olaylar kendi şimdiki zamanında gerçekleşir, bu izleyicilerde o an orada oldukları yanılsamasını yaratır. Sinema bir yanıltma yönetimiyle bile olsa seyirciye diğer insanların 'şimdiki zamanlarını' başka bir şimdiki zamanda yaşatan ve aynı film şeridindeki değişmeyen bir şimdiki zaman diliminde var olan insanlarla bu filmi birçok kez izleyen seyirci her defasında başka bir zaman diliminde yaşamaktadır (Adanır, 2007: 33). Sinemanın izleyici açısından ilgisini çeken bu zaman paradoksudur.

Sinema, hareket halinde olan kamera açıları ile hareketin dolaysız bir anlatımını üretir ve yeni bir düşünce olarak hayatın hareketliliğinin okunabilmesidir. Modern dönem sineması ise zaman-imgesi olarak mekanik bir zaman algısının yerine zamanın saf var oluşunun geçmesidir (Gönen, 2004: 34). Bu nedenle zaman-imaj sinemasında, önemli olan imajların birbiriyle nasıl ilişkiye girdiği değil, tersine birbiriyle ilişkisi olmayan iki imaj arasında ne olup bittiği üzerine kuruludur.

Görsel kültürün önemli isimlerinden olan John Berger *Görme Biçimleri / Way of Seeing* kitabında bir imgenin, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm olduğunu ifade eder. “İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan kopmuş ve saklanmış görünüm ya da görünümler düzenidir. İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı” (Berger, 2007: 10). Adorno’ya göre ise kitle iletişim araçlarının görüntülerindeki ifadeler hakim ideolojiyi yapılandırır. Görüntünün diline sinen, televizyona hakim olanların istencidir ve bu istenç, tüketicilerin dili gibi gösterilmeye çalışılır. Görüntüler, görünüp kaybolarak, uçucu halleriyle yazının etkisine yaklaşırlar; yakalanabilirler ama üzerine düşünülme olanağı sağlamazlar. Gözün satırı takip etmesi gibi, görüntüler izlenir ve sayfanın çevrilmesi gibi sahne değişir (Kejanlıoğlu, 2005: 192). Görsel kültürün sinema, televizyon ve fotoğraf gibi araçlarla kendine ait bir algılama sistemi kurmasının ardından bunların uluslararası anlamda paylaşılmasına olanak sağlayan dijital kültür çağı olarak da ifade edebileceğimiz bir dönüşüm yaşanmıştır.

2.1.4. Dijital Kültür Çağı

Teknoloji, fordizmden, postfordizme geçişte ekonominin küreselleşmesinin temel mantığına uyarlanmıştır. Bir başka deyişle ekonomik yapılanmanın, ulusal alandan uluslararası alana genişlemesi noktasında teknolojik gelişmeler ve kapitalizm eş güdüm içerisinde. Dünyanın sistem olarak kurulmasının hızlanması ve pazar-dünyanın barışçıl genişlemesinin altyapısı enformasyon devrimiyle bağlantılıdır (Mattelart, 2004: 103). Kapitalizmin yeniden yapılanma sürecine girmesiyle enformasyon teknolojisi devrimi, 1980’lerden itibaren kapitalist sistemin temel bir yeniden yapılanma sürecinin uygulanmasında, araçsal bir öneme sahiptir. “Enformasyonelizm, ekonomik faaliyetlerin, toplumsal örgütlenmenin yeni maddi ve teknolojik temeli olarak ortaya çıkışıyla şekillenmiştir” (Castells, 2005: 17).

Yaşanan bu değişimleri iktidar-teknoloji ve ekonomi etkileşimi ekseninde yorumlamak gerekirse kapitalizmin ve endüstriyalizmin geçirdiği evrimsel açılımlarla belirginleşen küresel eğilimler, ulus devletlerini değişime ve yeniden yapılanma sürecine itmiştir. Devletin etkinlik alanı giderek daralmakta, devletin kendi iç dinamiklerini belirlediği süreçten dış dinamiklerin, içe olan etkilerinin arttığı karşılıklı etkileşime geçilmiştir. “İletişim merkeze göre çevrenin yapılanan değişimlerinde; hem etkileşimin kurulmasında, hem de kültürel alanın manipülasyonunun sağlanmasında, yönlendirici olmaktadır. Bilgi stratejik bir kontrol alanına dönüştüğü için devlet, hem ulus içi hem de uluslar arası alana açılımda genişlemiştir” (Önür, 2002: 218).

Bilgiyi işleme, bir üretkenlik kaynağı olarak bilgi işlem teknolojisinin geliştirilmesine odaklanmıştır: Bilgi işlem teknolojisinin geliştirilmesi, teknolojinin kaynağındaki bilgi ile teknolojinin bilgi üretimini, bilgi işlemeyi geliştirmek için kullanılması arasında kurulan döngüde gerçekleşir (Castells, 2005: 21). Enformasyon ya da bilgi toplumu, yalnızca bilgi ve iletişim teknolojilerine bağlı modellerinin inşası, üretimi, işlenmesi ve buna bağlı temel üretkenliğin kaynağını oluşturmasının dışında, teknolojik biçimlerin ekonomik sistem ve çerçevesindeki başlıca etkinliklerden başlayarak günlük hayatın nesnelere ve alışkanlıklarına kadar uzanan bir toplum modelini ifade etmektedir. Bugün yaşanan teknoloji devriminin kapitalizm için temel önemde bir araç olduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda, teknoloji devrimi de kapitalizmin küresel olarak yeniden inşa edildiği bir dönemde ortaya çıkmış ve yayılmıştır. Etkileşimli bilgisayar ağları, yeni iletişim biçimleri ve kanalları yaratarak, gündelik yaşamın bu teknolojiler üzerinde yeniden üretimini olanaklı kılmaktadır. Ancak yeni iletişim biçimleri bilginin erişim niteliğini de kökten değiştirmiştir.

Bütün yeni teknolojik gelişmeler yeni bilgi üzerine dayanmaktadır. Ancak içinde yaşadığımız teknolojik devrim sürecini diğerlerinden ayıran, enformasyonun hammadde olması ve bu hammaddenin işlenmesi sonucunda ortaya çıkan ürünün ise yeni bir enformasyon olmasıdır. Söz konusu olan bir önceki teknolojik devrimlerde olduğu gibi teknolojiye dayalı bir enformasyon değil, enformasyon üzerine çalışan teknolojilerin merkezde olmasıdır (Timisi, 2003:78). Günümüzde, bilgiye limitsiz bir biçimde fakat güvenilirlikten tamamen yoksun olarak ulaşılmaktadır.

İletişim biçiminin yeni niteliği; görüşme yapılan ya da para transfer edilen ortamı, aracıyı ya da kişiyi sorgulamanın son bulduğu ve adeta farklı yerleri görme büyüüne kapılıp, onun yerine kararlar veren rehberlerle yolculuk eden Marco Polo'nun dijital olarak üretildiği yapıdadır (Beardon,1998: 346). Bazı yazar ve düşünürler ile, sosyal bilimciler şu anda girmekte olduğumuz dönemi farklı şekillerde tanımlamışlardır. Bu yeni toplumsal yapıyı Daniel Bell 'Endüstri sonrası toplum' Peter F.Drucker 'bilgi toplumu', Zbigniev Brzezinski 'Teknokratik çağ' ve Yoneji Masuda ise 'enformasyon toplumu' olarak nitelendirmişlerdir (Bell, 2013; Drucker, 1993; Brzezinski, 2005: Masuda, 1980)

İnsanlık kültür tarihi sözlü kültür, yazılı kültür ve elektronik kültür gibi pek çok birbiri üzerine etki eden dönemden geçmiştir. Tipografik kültür döneminde, yazı anlam ve anlatımın kurulmasında mutlak egemen iken, teknolojinin hızla gelişmesiyle önce fotoğraf makinesinin, ardından sinema ve televizyon gibi hareketli görüntüleri saptayan araçların icadıyla, dünya “imgelerin ve görsel kültürün” kendine özgü kurallarıyla açıklanabilecek hızla akıp giden bir sürecin içine girmiştir (Parsa, 2005:7).

Bu bağlamda, birey ve toplum üzerinde büyük dönüşümlere yol açan görsel iletişim teknolojileri, alt-yapıyı oluşturan ekonomik yapılanmaya paralel olarak teknoloji, toplum ve metinler arası bir anlatı aracı olarak kendine has bir estetiğe ve görsel kodlar sistemine sahip telegörsel gerçekliğin deneyimlenmesine eşlik etmişlerdir.

2.2. Televizyon ve Gerçeklik

Televizyon yayın akışında yer alan program türleri içinden özellikle diziler kurgulanmış gerçeklikler yoluyla yeniden üretilen anlatılardır. Televizyon ürünlerini hem birer metin hem de kültürel bir olgu olarak akılda tutmak tez içerisinde ele alınacak olan Osmanlı dönem dizilerinin anlatı yapısı ve görsel estetiğini anlamaya çalışmak açısından gereklidir. Theodor W. Adorno (1998:110) sanat ve gerçeklik ilişkisi ekseninde her türlü sanatın “gerçekliği reddetmek suretiyle -bu bir kaçış biçimi değil, fakat sanatın içsel bir niteliğidir-, sanat, gerçekliği haklı çıkarır” demektedir. Sanat, toplumsal gerçeklik denen yapılardan yalnızca biridir (Bauman, 2000: 142-143). Bu

noktadan hareketle birçok gerçeklik arasında hangisinin daha ‘gerçek’ olduğunu, hangisinin birincil hangisinin ikincil olduğunu ve hangi birinin diğerlerinin doğruluk ya da yeterliliğinin ölçülmesinde kullanılacak referans noktası olduğunun her geçen gün zorlaştığından bahseder.

Fredric Jameson gerçeklik ve postmodernite ilişkisi bağlamında üretilen enformasyonun, gerçeklikten kopuk ve hipergerçekliğe bağımlı, kurgulanarak hayata geçirilmiş, hayattan değil başka bir yapıdan kurgulandığı için de bir film şeridini oluşturan fotoğraflardan farksız olduğunu söyler. “Kültürel üretim, anlağın, içerisine kadar götürülmüştür: Artık gösteren açısından gerçek dünyaya doğrudan onun gözleriyle bakmamakta, fakat Platon’un mağara örneğinde olduğu gibi, dünyanın zihinsel imgelerini onun sınırlı duvarları üzerinde izlemektedir”(2005: 25). İnsanoğlu görsel iletişim teknolojileri ve özellikle televizyonun yarattığı ekran gerçekliği içinde gerçekle değil onun temsilleriyle oluşan bir dünyanın vatandaşlığına geçmiştir. Görme, görenden kopararak nesneleşmiş, onun yerine, endüstriyel tekniğin aktardığı bir görüntü boyutuna geçirilmiştir (Ruppert, 1996: 178). İnsanın kendinin belirlediği bir uzaktan görme gerçekleşmiş değildir. İnsana, başkalarının hazırladığı görüntüler sunulmaktadır. İnsan sadece, başkalarının onun için çektiği görüntüleri alır. Görüntü üretimi ve görüntü alımı birbirinden ayrı noktalaradır. Modern dönem görüntü üretimi ve tüketiminin en önemli aracı televizyondur.

Televizyon etimolojik olarak Yunanca tele (uzak) ve Latince vision (görüntü) kelimelerinden oluşur. Bilimsel açıdan ise bir olayın görüntü ve ses olarak, bir takım elektronik işlemler sonucu ve elektromanyetik dalgalar (Hertz dalgaları) aracılığıyla, bir noktadan, belirli bir alan içindeki diğer noktalara taşınması demektir. Televizyonun tanımını tamamlayabilmek için ‘yayın’ sözcüğünün anlamını da bilmekte yarar vardır; çünkü elektromanyetik dalgalar aracılığıyla yapılan her iletişim yayın anlamına gelmez. Oysa televizyon bir yayın aracıdır ve bir iletişimin ‘yayın’ olabilmesi için iki temel özellik gerekir. Ses ve görüntünün belirli bir vericiden, toplumun yararlanması amacıyla aktarılması ve aktarılan bu ses ve görüntünün bir program niteliği taşıması gerekmektedir (Gökçe, 1997: 29).

Televizyonun tarihsel gelişimine değinmek gerekirse ilk yayın başlangıcı olarak kabul edilen 26 Ocak 1926'da John Logie Baird, saniyede 28 satırla 12,5 kere taranan bu ilk gösteriyi Londra'nın ünlü eğlence merkezi Soho'daki laboratuarda bilim adamlarından oluşan 40 kadar konuğun önünde gerçekleştirmiştir. Gösteride görüntü, fotoğraf makinesinden bozma bir alıcı ile saptanmıştır. Bu ilk televizyon ekranı 8 cm. eninde 5 cm. yüksekliğinde ufak bir alettir. 1928'de Amerika'da birkaç deneme istasyonu kurulmuş ve 1928'de naklen ilk tiyatro yayını yapılmıştır. 1939 yılında A.B.D. Başkanı Franklin D. Roosevelt'in, New York Dünya Fuarı'nı açılışına katılması ve fuar açması, TV'den yayınlanmıştır (Uyguç, 44: 1998). 1936 yılında İngiltere'de BBC tarafından gerçekleştirilen ilk televizyon yayınıyla birlikte, bir süredir kitle iletişiminin öncüsü konumunda olan radyo, hem görsel hem işitsel yapıya sahip olan televizyon karşısında gerilemiştir. John Fiske**'e göre kitle kültürünün altüst etmesine rağmen halk kültürü, sözlü kültür, hala yaşamakta ve televizyon, "sadece bu kültürü dışa vurmakla kalmamakta, gerçekte -aynı zamanda- sözlü kültürün var olması, yaşaması için kaçınılmaz bir araç olarak kendini göstermektedir. Çünkü televizyon, halk kültürü için son derece önemli olan bir dizi ortak biçimsel (formal) ilkeleri, sözleşmeleri (conventions), ortak bir deneyim ve ortak bir söylemin üretilmesini sağlamaktadır" (akt. Kaplan, 1993: 104).

1950'lerden sonra yükselmeye başlamış olan sinema ve televizyon, kısacası görsellik kültürü, tüm insani tepkilerin dışavurumunda sözcükleri değil, birilerine benzeterek kurduğumuz vücut dilini ve onunla iç içe geçmiş cümle kalıplarını, deyimleri, deyişleri kullanır hale getirmiştir. (Kahraman, 2007: 291-292). Altmışlı yıllara dek, televizyonu toplu yerlerde izleme olanağı söz konusuydu, ancak kişisel mülkiyet hızla temel ilke haline gelerek herkesin evinde en az bir adet bulunan bir aygıt durumuna geçmiştir. Bir medya aracının bu yaygınlığı, ancak dünyanın, kültürel etkinliklerin, gündelik olayların görüntülerini rahatça eve getirme ve böylelikle izleyicileri, masraflı yolların, özellikle de giyinip kuşanmanın, sıkıntılı konuşmaların,

** Amerikalı iletişim kuramcısı John Fiske sözlü kültür ya da halk kültürü anlamında "televizyon izleyicisi/okuyucusu için temelde katılımcı, aktif olan bir dizi okuma/izleme ilişkisi sunmakta ve oyuncu (performer) ile izleyici arasında ya da üretici ile tüketici arasında -sözü bile edilmeye değmeyecek-küçük bir farklılık bulunduğunu varsaymaktadır" (akt. Kaplan, 1993: 105).

toplumsal kuralların zorluklarından kurtarma vaadiyle açıklanabilir (Ruppert,1996: 190).

Raymond Williams, kültürel biçimlendirilişte yeni kullanımların, şimdiye kadar onu tanımlayan kullanımlara ve amaçlara uygun olduğu kadar, teknolojiye de uygunluğundan söz eder. Ayrıca, bizim çok yeni bir teknoloji ve kültürel biçim olarak gördüğümüz, genel geçer anlamda televizyondan farklı bir elektronik evren ve iletişim örneklerini ve önerilerini, televizyonla büyüyen bu nesilden devraldığımızı da savunur (2003: 111). Medyanın ürettiği, televizyon programlarının, dizilerinin, filmlerinin, yıldızlarının ticari anlamda, uluslararası iletişim ortamında farklı ülkelere ve coğrafyalara satılmasına paralel olarak, bu metaları tüketen insanları, belli ideolojiler çerçevesinde biçimlendirerek, dünyaya bakış açılarını ve tüketim alışkanlıklarını yeniden yapılandırması söz konusudur.

Keane'e göre (1992: 163) televizyon gerçekliğiyle birlikte “evren dev bir seyir ekranına dönüşüyor. Her tanıtım sanki başka tanıtımlar içim özür diliyor. Enformasyon olaylardan kopup kendi başına bir olay haline geliyor. Yurttaşlar serbest bırakılmış imgelerin altına gömülüyorlar, dünya bir çeşit hiper gerçeklikle öylesine tıka basa doluyor ki, yurttaşlar artık ne istediklerini bilmiyorlar”.

Televizyondan iletilen mesajlar, dünyanın her noktası hakkında bilgi sahibi olmamıza neden olur. Yeni görsel-işitsel coğrafyada tüm insanlık bir hayali cemaate mensuptur ve bu cemaat, onun kendi kültürel özelliklerinin önüne geçmiştir” (Gürel, 2008: 114). Bu bakımdan televizyon, “her şeyi kapsayan bakışıyla bizleri salon emperyalistlerine’ dönüştürür; bizler de ‘dünyanın görsel/işitsel efendileri’ haline geliriz” (Morley ve Robins, 1997: 180).

Televizyon aygıtı canlı ve doğrudan, aracısız yayın ideolojisi yaratmaktadır. Bu, televizyon aygıtının, 'gerçekçi', inandırıcı' olma kaygısından kaynaklanmaktadır. Bunu, özellikle haber, eğlence, spor vs. gibi programlarda görmekteyiz. Üstelik tuhaf bir şekilde, sözkonusu program türleri için belli bir noktaya kadar geçerli olan “canlı, doğrudan ve aracısız yayın ideolojisi” sanki dizi ve seriyaller ya da belgesel programlar için de geçerliymiş gibi bir yanılsama yaratılmaktan da geri durulmamaktadır.

(Kaplan,1993: 95) Televizyon, görüntü ve sesi birleştirebilme yeteneği sayesinde, hayata benzer iletiler gönderir ve televizyonun sunduğu dünya, tıpkı bizim dünyamız gibi sürerliliği ve belli bir kurgusu olan bir dünyadır. Bu anlamda televizyon, dünya içinde dünyadır. Dizi formatından haber formatına kadar tüm iletiler, gerçeğin kopya edilmesiyle baştan kurgulanır ve gerçeğe çok benzer bir sanal gerçeklik var edilir.

Giddens iki tür yerinden çıkarılma düzeneğinin olduğunu bunlardan birincisinin 'simgesel işaretler' oluşturulması, ikincisinin ise 'uzmanlık sistemleri' kurulması yoluyla gerçekleştiğini belirtir. Simgesel işaretler terimiyle, herhangi bir özel konumda onları elinde bulunduran kişi ya da grupların belirli karakteristiklerine bağlı olmaksızın elden ele geçebilen mübadele araçlarını kastetmektedir (1998:29). Giddens'ın belirttiği simgesel işaretlerin dolaşımıyla alakalıdır. Simgesel işaretler siyasal meşruiyet sembollerini de barındırırlar. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri bayrağının birçok film türündeki konumlanması –örneğin felaket filmlerindeki askerlerin ya da liderlerin bu bayrağı taşıması gibi- bayrağın ve sembolize ettiği değerlerin siyasi egemenliğin evrenselleşmesini sağlarken kültürünün de Amerika kıtasının dışına taşmasını sağlar.

Televizyon, radyo ve internet her zaman yayındadır. Nasıl elektrik kullanılmadığı zaman ortadan kaybolmuyorsa, iletişim araçları da izleyiciler kapama düğmelerine bastıklarında ortadan kaybolmazlar. Bu sürekli mevcudiyet, insan hüneri ve yaratıcılığı sayesinde kurulmakta olan, inşa edilmiş yeni bir çevrenin parçasıdır (Burnett, 2006: 34). Bu anlamda yayıncılık eskiden sadece olayın cereyan ettiği yerde fiziksel olarak mevcut olanların yaşayabildikleri resmi spor yayınları ya da tören gibi etkinlikleri aktarmanın ötesine geçmektedir. Bunun ötesinde, yayıncılık, ulusal birliği sembolik düzeyde güçlendirmede, bireyleri ve onların aile içlerini ulusal hayatın merkezine bağlamada, izleyicilerine kendi görüntülerini ve bu teknolojilerin sembolik erişim sağladığı ulusun görüntülerini yansıtmada temel bir rol oynamıştır (Morley, Robins, 1997: 99).

Bilgisayar sistemlerinden gerek istatistiksel verilere ulaşmada, gerekse reklam mesajlarının hazırlanmasında ve prodüksiyonunda hatta yayına kadar (yayın otomasyon sistemleri) yararlanılmaktadır. Dijital yayıncılık teknolojisi kendi yapısının

doğal bir gereği olarak, etkileşimliliği ve karşılıklı veri iletimini getirmektedir. Dijital televizyon yayıncılığı böylece evlerimizdeki televizyonu “aptal kutusu” olmaktan çıkarıp, her yönüyle izleyici etkinliği içine aktif biçimde katan bir iletişim ortamı, etkileşim ortamı yaratmaktadır (Durmaz, 1999: 6).

Televizyon hizmetlerindeki teknolojik altyapı gelişimiyle beraber aboneler evlerinde oturdukları yerden haftalık alışverişlerinden tutun da yeni bir ev satın almaya kadar her türlü siparişi verebilmekte, hesaptan hesaba para yatırma, fatura ödeme, borç alma gibi banka işlemlerini yapabilmekte, sinema, tiyatro, tatil rezervlerini gerçekleştirebilmektedir. Televizyonda kurgu gerçekmiş gibi sunulurken gerçek de kurguya bürünmektedir. Kültür büyük oranda görselleşmekte ve hayat televizyon ve video filmlerinde üretilen yapay olaylardan ibaret hale gelmektedir.(Yengin, 1994:20;Yıldız, 2005: 173). Televizyonun günümüzde kurgusal gerçekliğinin en büyük alıcısı konumunda olan modern insanın, gündelik yaşam pratikleri ve tüketim alışkanlıklarının yanında sembolik düşünme ve görme biçimleri üzerinde de etki sahibi olmuştur.

“İnsan, Homeros’un Odysseia’sı ile çıktığı yolculuğunun ve kuşkusuz bu yolculuk sayesinde vardığı Aydınlanmanın açık ufuklarından sonra, bugün, ‘dünyayı sadece evinde ve televizyonun başında görebilmekte... dar bir yaşam sürdüğü ışikteki zamandan sonra geldiği evinde, kapısını dünyaya kapadığı zaman seyrettiği bu ikame dünya karşısında, gerçek dünyanın hayaletinin tüketicisi olarak penceresiz bir monada dönüşmektedir (Oskay, 2000:10).

C. Wright Mills'e göre kitle iletişim araçları dış dünyayı algılamada bir aracı ve süzgeç rolü oynamakla kalmayıp, kişiyi kişinin kendisine bile istedikleri gibi yansıtip benimsetebilirler. Ne olunduğu, ne olunması gerektiğini, dışa karşı nasıl görülmesi gerektiğini benimsetebilen kitle iletişim araçları, yeni davranışlar edinmeyi, kişinin kendisini kendisine söylenen tiplere benzetmek yönünden de etkin olurlar (Mills, 1974: 440). Televizyon tamamlanmamış bir dünya sunar ve insanları sürekli bu dünyayı yeniden inşa etmeye zorlar. Televizyon aynı zamanda kişiyi günlük yaşamdan uzaklaştırıp ve başka dünyalara götürür.

Televizyon ve ekran teknolojilerinin altyapısını oluşturduğu arayüzey evreninden pasif/edilgen bir şekilde tüketici konumunda izleyen 21.yüzyıl insanının imge dünyasını daha yakından anlayabilmek adına televizyonun gramerini/anlatı yapısını incelemek önemlidir.

2.2.1 Telegörsel Gerçekliğin İnşası

Televizyon ekranının kurmaca gerçekliğine dayalı temsil kültürünün temelleri 19.yüzyılın sonlarında ortaya çıkan kitle iletişim araçlarıyla beraber kendini göstermeye başlar. 19. yüzyılda gündelik hayat, modernleşme sürecinin daha önceki aşamalarına göre oldukça farklı bir biçime kavuşur, geleneksel toplum yapısı pek çok kurumuyla değişime uğrar. Fantazya dünyası, reel - yaşamı üzerindeki etkinliğini yitiren insan için, 'yakının uzak, uzağın yakın' kılınmasının en etkin, en zengin yolunun bulunması demek olan kitle iletişimi araçları ile yeni bir boyut kazanmaya başlar. Birey, üretim araçları üzerindeki mülkiyet ve denetimin bir azınlığın eline geçmesinin hızlandığı dönemlerden itibaren iç dünyasını artık evinde aramaya başlar. Bu. dört duvar arasındaki dar mekan, bireysel yaşamı, televizyon aracılığıyla fantazya dünyasının süslenmesi reel -yaşamdaki egemen/bağımlı insan ilişkilerine bağlar. Meta olan insanın benimsemek zorunda bırakıldığı bu yeni yaşam biçimi, ancak bilincine varmamakla rahat edilen bir yaşam biçimi olur (Oskay, 1983: 181-182).

Televizyon ekranının hakim olduğu telegörsel evrene ait çağdaş insan, kültürün söz ve yazı merkezli içeriğini kaybedip görüntü merkezli bir içerik kazanması sürecini yaşar. Görüntünün kendine özgü ayrı bir dili vardır ve bu anlamda en önemli işlev televizyon tarafından yerine getirilmektedir. Çünkü televizyon için "bir görüntünün binlerce sözcüğe bedel olduğu" görüşü hakimdir. Kitle iletişim araçlarının gelişme aşamaları ve bireylere ulaşılabilirlikleri göz önüne alındığında, hiç biri özellikle televizyonun gücüne, kısa bir zamanda erişememiştir. Toplumda 'medya' dendiğinde, ilk olarak televizyon akıllarına gelmektedir. 1950'li yıllarda Amerika'da gelişen ve yaygınlaşan televizyon, kısa sürede insanların yaşamlarının önemli bir bölümünü işgal etmiştir. İnsanların haber alma, pembe dizileri izleme, spor olaylarını takip etme,

eğlenceli komedileri izlemelerine, diğer taraftan bilgi ve eğitimlerini artıran yöntemlerde de önemli değişikliklerin olmasına yol açmıştır.

Adorno, (1998: 122) sanat, gerçeklik ilkesini, hem ondan daha yüksek hem de daha dünyevi bir şey doğrultusunda aşar demektedir. Medya hammadde olarak geleneksel kültürü kullanmakla birlikte, onu yeniden yaratarak, değişikliğe uğratmakta ve şekillendirmektedir. Bu yeni kültür; görsel medya kültürü olarak adlandırılmaktadır.

Görsel medya kültürü, gerçek kültürün çeşitli yönlerini yeniden yaratarak, değiştirerek ve şekillendirerek kullanır. Medya kültürü, gerçek kültürün hem bir yansıması hem de yeniden şekillendirilmesi olarak görülebilir (İrvan, 2002: 1-13). Raymond Williams'a göre televizyonun dünyayı değiştirdiği yönündeki söylemlerin dahi doğrulanır duruma gelmesi televizyonun gücünü göstermektedir. Öyle ki televizyonun bilimsel ve teknik araştırmalar sonucunda icat edilmesiyle beraber;

- "- Televizyon, bir eğlence ve haberleşme yolu olarak o kadar büyük bir güce sahiptir ki, kendinden önceki tüm eğlence ve haberleşme yollarını değiştirmiştir.
- Onun sosyal bir iletişim aracı olarak gücü o kadar büyüktür ki, geleneksel kurumların ve sosyal ilişki biçimlerinin birçoğunu değiştirmiştir.
- Onun elektronik bir iletişim aracı olarak doğasındaki özellikleri, gerçeklikle ilgili algılamaları ve bu nedenle de bireylerin dünya ile olan ilişkilerini değiştirmiştir.
- Daha sonra ise televizyon, yalnızca diğer eğlence ve haberleşme yollarına, onların geçerlilik ve önemlerini azaltarak etki etmekle kalmadı, bazı temel aile yapılarına, kültürel ve sosyal yaşama da etki etmiştir" (2003:10-11).

Günümüz endüstriyel sistemleri yalnızca mal üretimi ve yeniden üretimi yapmaz, son kertede ve kaçınılmaz olarak yeniden ürettiği şey kapitalizmin kendisidir. Televizyon da telegörsel gerçeklik üretimi sırasında nesnel gerçekliği değil kapitalizmi yeniden üretir. Elbette bu maddi değil ideolojik bir yeniden üretimdir (Postman,1994: 99-100). Bütün bu özellikleriyle televizyon, çağımızın en büyük 'kültürel üretim' aracı olmuştur (Özkök, 1982: 191) Çünkü televizyon ve telegörsel kültür kendisinden önceki iletişim ve sanat biçimlerini köktenci bir şekilde etkilemiş ve değiştirmiştir.

Modern kitle iletişim araçlarının içeriğiyle gerçek dünya arasındaki ilişkiyi sistemli biçimde ilk kez Walter Lippmann araştırır. Lippmann kitle iletişim araçlarının gerçek dünyayı çarpıtarak yansıttıklarını; bu çarpık yansımanın insanların 'kafalarındaki

görüntüleri' meydana getirdiğini belirtir (Akt. Mutlu, 1991: 78). Telegörsel kültürün etkisinde kalan insan reel dünya ve sanal dünya arasında bir çeşit şizofreni durumu yaşamaktadır.

Raşit Kaya'ya göre, televizyon karmaşık modern toplumlarda o toplumun üyelerine kendi deneyimlerinin dışında kalan dünyanın olgu ve olaylarının bilgi ve haberini aktarır. Medya bu aktarımı gerçeklik tanımları kurarak yapar; bu, kurgusu olgular referans alınarak yapılan bir gerçeklik olabileceği gibi tümüyle 'sanal' da olabilir (2001: 203-204). Telegörsel gerçekliğin coğrafi olarak aynı mekan ve zaman dilimine hitap etme zorunluluğu bulunmamaktadır. Dünyanın herhangi bölgesinden herhangi bir haberi ya da yayını gündelik yaşantı içerisine seyirlik bir nesne olarak sokabilmektedir. Telegörsel gerçeklik, tutarlı coğrafi örüntü taşımayan bir bağlantısız olaylar kolajının, toplumsal yaşama zorla girmesi ve onu biçimlendirmesi nedeniyle, sözcüğün gerçek anlamında zaman-mekan sıkışmasına sebep olmaktadır (Urry, 1999: 38). Telegörsel gerçeklik sunduğu kolaj imajlar ve zaman-mekan sıkışması gibi etkileriyle bir taraftan da ideolojik bir işlev görmektedir.

Televizyon modern toplumda ideoloji üreten tek kurum değildir. Ancak, günümüzde her zamankinden daha güçlü haldedir. Çünkü ona 'globalleştiği' söylenen dünyada var olan toplumsal yaşam ile aynı verili maddi koşullarda o dünyada yaşayan insanların daha büyük bir kısmı için mümkün olabilecek değişik ve daha iyi bir yaşam tarzı arasındaki farkı muğlaklaştırmak, anlamsızlaştırma ve giderek buharlaştırma görevi, kısacası tutucu ideolojileri yeniden üretme görevi düşer. Başka bir anlatımla medya globalleşen dünyanın olanaklarını herkes için sanal olarak erişilir kılarak 'ütopyalar' (toplumu değiştirecek ideolojiler) arayışını anlamsız ve gereksiz kılar (Kaya, 2001: 205-206). Televizyonun gerçeklik anlayışı zihinlerde ideolojik işlevler görmektedir. Televizyonun sunum özelliklerinden kaynaklı olarak dünya yalnızca seyirlik bir malzemedir. Televizyon dünyanın gerçekliğini bir öyküye ve bir anlatıya indirger. Televizyon yeniden kurguladığı gerçekleri kendine özgü öyküleme ve anlatı özelliklerine göre sunarak modern görsel kültürü evrensel anlamda dolaşıma sokar.

2.2.2. Televizyon ve Modern Görsel Kültür

İnsanın dünya hakkındaki bilgisinin temel kaynağının ‘görülebilir’den oluştuğunu ve ancak “görülebilir” aracılığıyla yönlendirdiğini savunan John Berger’e göre diğer duyumlardan gelen algılar bile sık sık görüntü diline çevirilir. “İnsan ‘görülebilir’ sayesinde uzamı fiziksel varoluşun ön şartını yerinde getirmektedir. Ancak ‘görülebilir’ uzamı sayesinde dünyayı bizden alıp götürür de. Bundan daha iki yüzlü bir şey yoktur”(2007: 56). İletişim teknolojilerinin görsel kültürün yükselişiyle bağlantılı olarak inşa ettikleri görsellik evreni, Berger’in ifade ettiği iki yüzlülüğün en belirgin biçimini sunar.

Susan Sontag, (2008: 1) insanlığın çağlar öncesine dayanan alışkanlığıyla hala gerçeğin basit görüntüleriyle oyalanarak, akıl almaz bir şekilde Platon’un mağarasında oturmaya devam ettiğini söyler ve devam eder ilk kez 1839’da başlayan görüntü envanteri ile birlikte o zamandan beri her şeyin fotoğraflanmış olduğunu, fotoğraflayan gözün bu doymak bilmezliğini, mağaraya –dünyamıza- hapsolmuşluğumuzun koşullarını değiştirmekte olduğunu işaret eder. Modern görme kültürü içerisinde televizyon hem ulaştığı kitle sayısından hem de ulaşılabilirlik açısından diğer tüm görsel iletişim araçlarından ayrıcalıklı bir konumdadır.

Yirmi yıl önce "Televizyon kültürü şekillendirir mi, yoksa yalnızca yansıtır mı?" sorusu pek çok araştırmacı ve toplumsal eleştirmenler tarafından ilginç bulunmuştur. Ancak televizyon zamanla toplumların kültürü haline gelmeye başladıkça, bu soru da geçerliliğini büyük oranda yitirmiştir. Dolayısıyla televizyon, bir kültürel aktarma aracı olarak kabul edilmiş ve aktarılan bu kültür ise izleyenlerin değil, izletenlerin kültürü olmuştur (Yıldız, 2005: 160-181). Birçok popüler eğlence aracı gibi televizyon da zaman içinde kendine ait program türleri geliştirmiştir ve bu türleri bir arada kullanmayı sürdürmektedir. Televizyon, sahip olduğu türlerin önemli bir kısmını kendinden önceki en etkin araçtan yani radyodan devralmıştır. Ama yalnız radyonun türlerini kullanmakla kalmamış kendine özgü yeni türler de geliştirmeyi ihmal etmemiştir. Televizyon pek çok bilimsel ve teknik araştırmalar sonucunda icat edilmiştir. Onun bir eğlence ve

haberleşme yolu olarak gücü o kadar büyüktür ki, ekran kültürü içinde kendinden önceki tüm eğlence ve biçimlerini değiştirmiştir

Televizyona ait türlerin değişimi ve gelişimi esas olarak iki ana sebepten dolayı olmaktadır. Bunlardan birincisi teknolojik gelişim, ikincim ise televizyon kanalları arasındaki rekabettir. Gelişen ve değişen teknolojiye bağlı olarak, televizyon kanalları programların hedef kitleye daha fazla izletebilmek ve onları daha fazla ekran tutkunu yapabilmek için yeni arayışlara girmişlerdir. Bunun sonucunda da her insanın ilgi alanına göre program üretme ihtiyacı duymuşlardır.

Televizyonun ilk yıllarına baktığımızda program türleri arasında daha sert ve değişmeyen farklı özelliklerin bulunduğu görülebilir. Günümüzde ise bu ayrımlar o kadar sert değil aksine son derece yumuşamıştır. Bir programın türü sorgulandığında birkaç farklı tür içinde yer alabileceği görülmektedir. Örneğin durum komedileri pembe dizilerdekilere benzer ağır melodramik unsurlar barındırabildiği gibi gizli eğitim amacı da güdebilmektedir. Ancak yine de televizyon programların belli ana özellikleri ve ilkelerine göre gruplandırmak mümkündür. Bu ilkeler türlerin merkezini oluştururlar

Televizyonun ekonomik yapılanmasına bakacak olursak 20.yüzyıl kapitalist üretim anlayışıyla paralel olarak yapılandığını gözlemleyebiliriz. Entegre bir sanayi haline gelmeye başlayan medya ve bu sanayinin önemli kolu televizyon, uluslararası büyüyen pazarlarda aynı malla daha fazla tüketiciye ulaşmanın yollarını aramakta ve bunun koşullarını oluşturmaya çalışmaktadır. “Kamu televizyon tekellerinin yıkılmasıyla ticari televizyon yayıncılığı anlayışı ve onun yeni çokuluslu yatırımcıları televizyon yayıncılığını uluslararası bir boyuta taşınmıştır” (Pekman, 1999: 89). Bu noktada kültürün, insanların birbirleri ve doğa ile olan etkileşim ve uyum çabalarının ürünü olma özelliğini kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışıyla yitirdiğini ve endüstri toplumunun pazar ortamında tüketilen bir meta haline geldiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla, kitle iletişim araçlarının yaratılışı, yapısı ve kullanılışının kapitalin hareketine uyumludur (Mete, 1999:50; Erdoğan, 1997: 307).

George Ritzer, *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek / Enchanting a Disenchanted World* isimli kitabında, yeni tüketim olanakları yaratan kitle iletişim araçları ile geleneksel tüketim arasındaki ilişkiyi şu şekilde irdelemiştir:

“Yeni tüketim araçları büyüleme yeteneğine sahiptir ve birçok açıdan hayli seyirliktir, ama her şeyin ötesinde de hayli etkili satış makineleridir, bu kadar etkili olan günümüzün tüketim araçları, ‘yaratıcı yıkma’ süreci aracılığıyla yerlerini, sonunda, satış makineleri olarak sonsuz derecede daha büyüleyici, seyirlik ve etkili daha da yeni tüketim araçlarına bırakacaktır. Bununla birlikte, yeni tüketim araçlarının evle iç içe geçmesi, birçok başka tüketim aracının varlığını tehdit etmektedir. Tıpkı sinemaların televizyon ve daha sonra video ve video kiralama dükkânlarının ortaya çıkışıyla tehdit edilmesi gibi, çağdaş alışveriş merkezleri, zincir mağazalar, süper mağazalar vb. de evden alışveriş kanalları, siber alışveriş merkezleri ve her yerde hazır ve nazır postayla sipariş kataloglarıyla giderek artan alışveriş olanağının tehdidi altındadır” (Ritzer, 2000: 257).

Kimliklerin aleniyet kazanmasında bir rasyonalizasyon aracı olduğunu belirttiğimiz televizyon, gösterime soktuğu kültürel kimlikleri bir tür tüketim nesnesi, dolayısıyla statü simgesi haline dönüştürebilir. “Böylelikle muhalif kimliklerin direniş söylemleri/sembolleri ehlileştirilip, onlara pazarda yeni bir değişim değeri kazandırılır, birçok insan için kimlik alınıp-satılan ürünler/semboller ile kendini ifadeleyen bir şey haline gelir” (Kural, 1995: 85). Toplumun orta kesiminin aynası olan televizyonda çalışanlarla toplumdaki baskın kitle modeli benzeşmektedir. Kimlik verme ve meşrulaştırma olgusu, böylece televizyonun sunduğu şeye de uygun olan modernleştirici etkiyi arttırmak gibi bir sonuç doğurur.

Modernleşme imajı büyük şehirlerden çok kırsal kesimde ve taşrada daha yoğun hissedilmektedir. Bu da değişimin makul ölçülerde meşru olduğu fikrinin benimsenmesiyle gerçekleşiyor. Televizyonun gösterdiği dünya seyredilmekte ve bunlar meşrulaştırma araçları olarak kullanılmaktadır. “Televizyon az bir farkla önde giden bir aynadır. O aynada toplumun önemli kesimi kimliğini belirleyebiliyor. Çünkü onu gösterenler de tıpkı sizin gibi insanlardır. İşte televizyonu mükemmel bir kitlesel modernleşme aracı yapan bu çifte işlev, yani kimlik verme ve meşrulaştırma, kendisini böyle ortaya koymaktadır” (Wolton, 1992: 189).

İçinde bir sahnenin, bir bakışın bulunduğu fotoğraftan, sinemadan ve resimden farklı olarak, video görüntüsü bilgisayar ekranı olarak seyredilirken, sanki suyun içine dalınıyor, sanki bir göbekbağı ilişkisi kurulduğu sonucu ortaya çıkıyor. Bu ilişki, McLuhan'ın televizyon hakkında söylediği gibi, 'dokunulabilir karşılıklı etkileşim' ilişkisidir. "Küçük hücrelerin, cisimciklerin bulunduğu suyun içine dalma gibi bir şeydir bu, bir başka deyişle, görüntünün akışkan maddesinin içine girilmekte ve bir olasılıkla bu görüntü değiştirilmeye çalışılmaktadır" (Baudrillard, 2001: 130).

Fransız düşünür Guy Debord'un *Gösteri Toplumu / The Society of the Spectacle* kitabında televizyon ve ekran kültürüyle bağlantılı olarak ortaya koyduğu bu yapılanmada günümüz toplumunun olarak başlıca ürünü olarak gösteriyi eksen almaktadır. Debord, metalarla bağlantılı gösterinin toplumun gerçek işleyişini gözden saklayan (akılcılığı da dahil olmak üzere) bir tür afyon olduğunu ileri sürmüştür. "Gösteri, günümüzde üretilen nesnelerin kaçınılmaz süsü, sistemin rasyonelliğinin genel açıklaması olarak ve sayıları giderek artan imaj-nesneleri doğrudan doğruya biçimlendiren ileri bir iktisadi sektör olarak güncel toplumun esas üretimi"dir (Debord, 1996: 17).

Modern görsel kültürde bilgi sözlü iletişimden yazıya, basılı yayınlardan televizyon yayımlarına kaydıkça, insanın gerçekle ilgili fikirleri değişmektedir. Postman, gerçek kavramını, insanın kendi icat ettiği iletişim teknikleri ve bu teknikler aracılığıyla kendisiyle yaptığı konuşmanın bir ürünüdür demektedir (1994: 34). Günümüzde, üretim ve tüketimin ana eksenini gösteriye dayanan görsel imajlar ve semboller evrenine doğru kaymaktadır.

Televizyon kendine has ekran yapısı içinde, görsel ve işitselliğe dayalı anlatısını çeşitli türler aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Birçok popüler eğlence aracı gibi televizyon da zaman içinde kendine ait program türleri geliştirmiştir. Jane Feuer (1987: 119-120) televizyon ve film türlerine ait yaklaşımları genel olarak estetik, ritüel ve ideolojik olarak sınıflanmaktadır. Estetik yaklaşım bireysel yazarlık bağlamında türü sanatsal ifadeye izin veren bir uzlaşımlar sistemi olarak tanımlar. Ritüel yaklaşım türü, endüstri ile izleyici arasında bir alışveriş olarak görür, bu alışveriş dolayımı ile kültürün

kendini açığa vuruşu üzerinde durur

Televizyon hem bir nihai ürün olarak, hem enformasyona dayalı malların üzerinden pazarlandığı bir mecra olarak, hem diğer iletişim sistemleriyle entegre olabilen bir teknoloji olarak, hem de sistemi bütünleyen bir kültür- ideoloji dağıtıcısı olarak enformasyon ekonomisinin çok önemli bir ürünü haline gelmiştir. Gelişmiş ülkeler ve onların bağlı bulunduğu ticari bloklar, televizyon alanındaki bu gelişmeden en fazla faydayı sağlayabilmek amacıyla çareler aramakta, stratejiler geliştirmektedirler (Pekman, 1997: 53).

2.2.3. Çağdaş Mit Üreticisi Olarak Televizyon

Çağdaş toplumlarda merkezi bir kültür ve kurum olan televizyon, adeta ilkel toplumların mitlerini üretme şeklinde çalışır. Televizyon, medyanın diğer parçaları ile işbirliği yapmasına rağmen, günümüzün en uygun mit üretme aracıdır. Televizyon mitlerini geliştirirken, ilkel toplumların ritüellerini oluşturduğu gibi masal ritüelleri ve dansın kullanıldığı yöntemleri kullanır. Mitlerdeki tüm anlatımların kökeninde sözlü anlatım vardır (Kaplan,1994: 84). Levi Strauss'a göre (2013: 21), tüm mitlerin toplum içerisinde benzer sosyal ve kültürel işlevleri bulunmaktadır. Mitler, dünya ile ilgili olarak tüm problem ve çelişkileri anlamlı hale getirmeye yardımcı olurlar. Mitler, birbirinden farklı olan düşünce yapılarını çözmemiz için modeller sunmakta ve çelişkileri anlamlandırılabilir kılmaktadır.

Barthes'in iddiasına göre 'mit' sözcüğü ile ifade edilmek istenen bir tür ideolojidir. Bu ideoloji, toplumdaki egemen kesimin değerlerini ve çıkarlarını aktif olarak yükselten ve koruyan fikir ve pratikler olarak anlaşılır (1990:12). Gelişmiş kapitalizmdeki yayın araçlarının merkezi rolü, mitolojinin ve egemen ideolojinin törensel bir şekilde üretilip nakledilmesidir. Umberto Eco, bazı eleştirmen ve iletişim bilimcilerinin "kitle iletişim araçları sadece ideolojileri taşımakla yetinmemeli; çünkü bu araçların bizatihi kendileri birer ideolojidir" (1991: 94) demektedir. İlkel toplumdaki ritüellerin, mitlerin yaptığı şeyleri çağdaş toplumlarda televizyon yapar ve bugünkü toplumlarda yepyeni mitlerin üretilmesine önayak olur (Kaplan, 1993: 79). Kapitalist

toplumlarda ideoloji daima mitolojiler ve ritüellerle el ele gider. Sinema ve televizyon filmlerinde kahramanlar hep mülkiyeti korur; yıkılan, tecavüze uğrayan, ihlal edilen mülkiyet ilişkileri yapısını tamir ederler.

Kötü adamlar meşru olmayan yollarla mülkiyeti ve mülkiyet hakkını ihlal ederler ve sonunda kaybederler. Kültür endüstrisinde özel mülkiyet, mülkiyet hakkı ve mülkiyet düzeni popülerleştirilir (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 240-241). Modernleşen Türk toplumu da uğradığı dönüşümle uyuşan yeni mitoslar üretmiştir. Hiç kuşkusuz, eskiden devralınmış söylensel izlekler de etkinliklerini sürdürür. İnsanlara bir aldanim sağlayan, ancak bu sırada onlara bir kaçış olanağı da veren gündelik yaşamı unutmalarına ya da o yaşamdan mutlu olmalarına yarayan gündelik söylemler, magazinlerin ilkel döneminde de başlıca rol oynar (Oktay, 2002: 80). Televizyon ve popüler kültür mitolojileri ve baskın ideolojileri ritüel bir şekilde iletide görev yapar.

Televizyonun kurmacaya dayalı ve sözde gerçek olaylara dayalı program türlerinde anlatılan öyküler ve anlatılar da mitseldir. Telegörsel anlatımda hem egemen, hem de karşıt-mitler aynı zamanda ancak farklı düzeylerde ve düzlemlerde var olmaktadır (Kaplan, 1993: 88-89). Öykü anlatma ve mit üretme ihtiyacı ve gerçekliği hiç bir toplumda yok olmamaktadır. İster yazılı dile, ister konuşma diline dayalı olsunlar, tüm anlatılar ya da öyküler mitseldir. Televizyon program türlerinde anlatılan öykü ve anlatılar biçim ve içeriğe dair estetik kodlar yoluyla gerçekleştirmektedir.

2.3. Televizyonda Biçime Dair Estetik Kodlar ve Anlam Sistemleri

Günümüz modern görsel kültürü içerisinde en önemli öykü anlatma araçları sinema ve televizyondur. Televizyon, çeşitli program türleriyle sunduğu öykü ve anlatısını, kendi ekran yapısına özgü olarak öncelikle biçime dair estetik kodlar ve anlam sistemleriyle gerçekleştirmektedir. Film ve televizyon teknolojileri arasında estetik olarak benzerlikler ve aynı zamanda iki aracın kendi yapısından kaynaklanan estetik farklılıkları vardır. Bu alanda "ilk çıkış noktası iki aracın sahip olduğu ve ekran büyüklüğü arasındaki farktır. Filmin tüm mizansen öğeleri perdeyi nasıl kaplayacağına, dikkatin nereye yönlendirileceğine, görüntünün güçlü ve zayıf noktalarına göre düzenlenir" (Kabadayı, 2009:134). Televizyon ise sahip olduğu teknik özellikler ve

ekran büyüklüğü açısından anlatısını, biçime dair biçimsel anlamda estetik kodlar ve anlam sistemleriyle gerçekleştirmektedir. Biçimi oluşturan bu estetik kodlar, televizyon ekranı ve görüntü, jenerik, kompozisyon, çekim açı ve ölçekleri, çerçeveleme, ışık ve renk, görsel efektler, kurgu ve filmsel ritm gibi öğelerden oluşmaktadır.

Televizyon dizileri de bir metin olarak kabul edildiğinde kuşkusuz okunabileceği gerçeği ortaya çıkmaktadır. Televizyon dizileri yapıları gereği toplumda varolan kültürel değerleri yansıtırken insanların duygularını da harekete geçirir. Üstelik bu diziler sürekli olduğu için insanların merak duygularını harekete geçirerek karakterlerle izleyicinin özdeşleşmesine olanak sağlar. Yönetmen, senaryo yazarı ve dizi oyuncuları izleyiciye duygu ve düşünceleri aktarırken televizyon dilinin anlatım olanaklarından yararlanırlar. Böylece pek çok gösterge bir araya gelerek dizinin anlamını oluşturur. Alıcı hareketlerinden, renklerden, oyuncuların diyaloglarına dek her şey bir gösteren olarak kabul edilir. Bir dil gibi izleyiciye aktarılır. Televizyon dizi türleri içerisinde dönemsel tarih dizileri, televizyonun kendine has grameri ve anlatı yapısı içerisinde estetize edilmektedir.

2.3.1. Televizyon Ekranı, Görüntü ve Yayın Formatı

Görüntü, herhangi bir nesnenin mercek gibi araçlarla oluşturulan resmi veya herhangi bir nesnenin ışık olayları sonucu elde edilen resmidir. Aynı zamanda bir film üzerinde, bir senaryo dahilinde sıralanmış olayları gösterici yardımıyla seyircinin izleyeceği şekilde görüntülüğe art arda düşürülmesi sonucunda hareketin yeniden kurgulanması ile ortaya çıkan görünüşveya hareketli resimlerin oluşturduğu bütündür (Özön, 2000: 319).

Televizyon ve filmin görüntü oluşturma işlemi aynı esasa dayanır. Tek tek hareketsiz görüntülerden oluşan karelerin belirli bir hızla akıp gitmesi sonucunda, gözün görüntü hatırlama kusurundan (ya da avantajından) yararlanılarak hareketli bir görüntü izlenimi bırakması. Filmde görüntüler, kimyasal bir zemin üzerinde saptanır. “Televizyon ise ışık enerjisini elektrik sinyallerine dönüştüren, elektronik bir araçtır.

Tıpkı bu satırların okunması sırasında gözün yaptığı hareket gibi, televizyon kamerasının objektifinin kapsadığı çerçeve içindeki herhangi bir görüntü, elektronlar tarafından, enine çizgiler biçiminde gidip gelir. Bu gidip gelmeler sırasında görüntüdeki açık ve koyu renk farklılıklarından dolayı farklı yansımalar olmakta ve bu farklı ışınlar, televizyon alıcılara çözümlenerek yeniden görüntü haline dönüşmektedir. Görüntünün normal bir gözle izlenebilmesi için saniyede en az 50 kez görüntüyü bu biçimde tarayacak hızda olması gerekir” (Gökçe,1997:30).

Televizyonun görsel dilini oluşturan biçimsel öğeleri incelersek çeşitli unsurların bir araya gelerek televizyon yapımlarında yaratıcı bir görselleştirmeye yardımcı olduğunu görmekteyiz. Görüntü unsuru ekranda gözükken her şeyi içerir. Görüntü ve ses unsurlarının kullanım oranlarından dolayı televizyon reklamlarında, diğer reklam unsurlarına göre daha kompleks bir yapıda olduğu görülmektedir.(Wells, Burnett ve S.Moriarty,1992: 459) Video, elektronik kamera ile kayıt edilen görüntü olabileceği gibi, 35mm format da çekilmiş olan ve bilgisayar ortamına aktarılmış görüntülerde video klip olarak adlandırılmaktadır. Video görüntüsü analog ya da dijital ortamda elde edilmiş olsun eğer bilgisayar ortamına giriyorsa bir sayısallaştırma söz konusudur. Bu aşamada bilgisayar ve ara bağlantı elamanları devreye girmektedir. Gelişen teknoloji ile beraber yüksek tanımlı kameralar ve bunlara bağlanabilen sabit disk kayıt edicilerde çekim aşamalarında kullanılmaktadır

Televizyonun içerik/biçim açısından en temel birimi ve malzemesi görüntüdür. Görüntü her geçen gün çok daha fazla çözünürlüklere sahip teknolojik araçlar tarafından üretilmektedir. Görüntünün üretilmesini sağlayan bu teknolojik aletlerin başında elbette ki kamera gelmektedir. Kamera televizyonun gözüdür. İnsan gözü neyi görebiliyorsa kamera da aynısını görür (Serttaş, 2007: 91). İzleyiciler televizyonun seyirlik görsel malzemesine kameranın ona ulaştırdığı görüntülerle ulaşmaktadırlar. Bu noktada izleyiciler sadece kameranın bir nesneyi çekip çekmediğiyle ilgilenmekten çok kameranın gözü olarak olayı algılamaktadırlar. “Kamera, içerisinde bulunan ortamın yapısı ve özelliğini yakalayarak ve olduğundan başka türlü bir yapıya koyarak, gerekli duygusal ortamın yaratılmasını sağlar” (Kafalı, 2000: 4).

Televizyon yayınları kullanılan kamera alıcısının özellikleri ve yayın sistemlerinin teknolojik özellikleri açısından farklı yayın formatlarıyla gerçekleştirilmektedir. Televizyon yayın formatı, yüzeyi sınırlandırma açısından ekranın teknolojik olarak verdikleriyle yetinme durumundadır. Çerçeve oranı (ing. aspect ratio) diye kavramlaştırılan bu yönelişte; üç birim dikey (yükseklik), dört birim yatay (genişlik) olarak 3:4 oranı geçerlidir. Düşünme aşamasında yüzeyi sınırlandırma açısından resim sanatçısı gibi özgür değildir. Elektronik görüntü sanatçısının kullandığı yüzey yani ekran, insan görme sisteminin yaptığı sınırlandırmaya benzer şekilde, yatayda daha fazla, dikeyde ise daha az uzunluğu içeren bir sınırlandırmadır. Yatayın ağırlıkta olduğu bir yöneliştir(Kılıç,2000:41) Günümüz yüksek tanımlı televizyonlarıyla birlikte televizyon formatı içerisindeki çerçeve oranları seyircinin isteğine bağlı olarak 16/9, 16/10, 3/2 gibi çeşitli seçenekler barındırmaktadır.

Bugün teknolojik gelişmelere rağmen, televizyon ekranı hâlâ çok küçüktür. Bunun yarattığı en temel sorun şudur: Geniş bir ekranla gören insan ayrıntıları daha açık algılar. Televizyon ekranı küçüklüğü nedeniyle ayrıntıların çok da seçilemediği bir görsellik sağlar. Her ayrıntıyı bütündeki yeriyle algılayabilen insanın küçük ekranda bunu yadırgayacağı kesindir. Televizyon ekranındaki görüntü oranı, görüntünün genişliğinin yüksekliğine oranını ifade eder. Mevcut görüntü kayıt ve izleme oranımız 4:3 (1.33:1)'tür. Avrupa'da izlenen PAL plus yayınları 16:9 oranında görüntü sunar. Bu, insanın görüş açısına en azından 4:3'e göre daha yakındır (Hacıoğlu, 2007: 70). Burada neden insan görüş açısına daha uygun yani daha büyük bir görüntü oranının kullanılmadığı sorulabilir. Bunun en önemli nedeni çözünürlüktür. Daha iyi bir görüntü oranı ancak daha yüksek bir çözünürlükle mümkündür.

HD - (ing.high definition) Yüksek tanımlı televizyon yayınları ve ekranı daha fazla tarama çizgisine sahip kameralar ve alıcılar sayesinde gerçekleştirilmektedir. Bu görüntü çerçevesinin daha geniş olmasının temel nedeni çözünürlüktür. Bir görüntünün daha fazla çözünürlüğe sahip olmasını destekleyen unsur, çok miktarda piksele sahip olması değil, aynı zamanda tarama çizgi sayısının artmasıyla da ilişkilidir (Vardar, 2012: 182). Günümüz yüksek tanımlı televizyon ekranlarında çözünürlüğü 1920 yatay taranan piksel, 1080 dikey taranan piksel oluşturmaktadır. Yüksek tanımlı

televizyonlarda ekranın en boy oranı 16:9'dur. Her gün gelişmekte olan ekran teknolojisi içerisinde 4K ve 8K çözünürlükte yayın sistemleri geliştirmektedir. Günümüz televizyon yayıncılığı içerisinde 4K (4096 Kilobayt) yayınlar başlamıştır. Yüksek çözünürlüklü 4K dijital televizyon standartlarında çözünürlük 4096 x 3112 pikseldir.

Yüksek Tanımlı HD TV çözünürlüğü standart televizyon ekranına göre daha yüksek çözünürlüktedir. Standart çözünürlükteki bir televizyonun ekran oranı olarak 4:3 iken Yüksek Tanımlı HD TV 16:9 oranına sahiptir. Bu ise görselin grafik dengelerinde, 4:3 orantıda alıştığımız estetik yapıdan farklıdır. Yüksek Tanımlı HD TV de çözünürlüğün yüksek olması daha fazla detay görmemiz anlamına gelir.

2.3.2. Jenerik

Televizyon dizilerinin yapım, yönetim ve konu gibi bilgilerini kısa bir kurgu çerçevesinde önceden belirlenmiş görsel bir estetikle izleyiciye ileten ve genel bir fragman niteliği taşıyan tanıtım filmleri jenerik olarak adlandırılmaktadır. Televizyon içerisindeki tüm program türlerinin jenerikleri çoğunlukla kamera görüntüleriyle birleştirilmiş, bilgisayar grafik ve animasyonlarıyla gerçekleştirilmektedir.

Televizyon yayın akışı içerisindeki hemen hemen her programın kendine özgü görsel estetiğini ve içeriğini yansıtan jeneriği bulunmaktadır. Televizyon programlarında özellikle giriş ve bitiş kısmında sıklıkla yer verilen jeneriklerin gerçekleştirilebilmesi için yalnızca bilgisayar sistemlerine ihtiyaç duyulmaz. Jenerikte kullanılacak görüntüler için canlı çekimlerin alınabilmesi için çeşitli donanımlar gerekmektedir. Bilgisayar kontrollü kamera sistemleri, kamera hareket ve vinç sistemleri, hareket izleme ekipmanları (ing.motion tracking), hareket yakalama ekipmanları (ing.motion capture), Kurşun zamanı ekipmanları (ing.bullet time) bu sistemlerden yalnızca bazılarıdır (Wright, 2008: 9).

Yapımın özellikleri ve içeriğiyle uyumlu olarak sözü edilen ekipmanların biri ya da birden fazlası kullanılarak çekimler gerçekleştirilir ve bilgisayar sistemleri üzerinden yazılımlarla bu çekimler birleştirilerek jeneriklerin hazırlanması tamamlanır.

2.3.3. Kompozisyon

Görüntü, belirli bir içeriği aktaran en küçük anlam birimidir. Perdede görülen nesne ile gerçek dünyadaki nesne birbirinden farklı görünmektedir. Televizyon ve sinema ekranı içerisinde görüntünün en temel ögesi kompozisyonudur. Görüntü kompozisyonu başta görüntü yönetmeni ve yönetmenle ilgili olduğundan, bazen gerçekliği çok az değiştirmekte ve bazen seyircinin anlamadığı gerçekliğin boyutlarını aşmaktadır. Görüntü yönetmeni, görüntüdeki nesneleri kendi öznel yapısına göre belirli açıdan ve ışık oyunları ile yansıtmaktadır. Yani bir anlamda perdeye yansıyanlar görüntü yönetmeni ve yönetmenin ortak bakış açısını ortaya çıkarmaktadır. Sinema ve televizyonda yönetmen, seçtiği görüntü parçalarını, seyirciyi etkilemek ve seyircinin dikkatini ilgi merkezine toplayarak göze hoş görünmesini sağlamak amacıyla düzenleyerek özenle seçmektedir. Her kompozisyonun bir ilgi merkezi olacağından, yönetmenin amacı da seyircinin dikkatini buraya çekmek olmalıdır (İlgaz, 1997: 23).

Kompozisyona anlam kazandırıp canlılık verebilmek amacıyla yapılan hareket görüntüye de büyük bir dinamizm, akıcılık ve denge sağlar. Hareket, nesnenin görünür gücünü etkileyerek görsel önemini artırır. Birçok aksiyon yapımı hiçbir dramatik örgü olmadan sonsuz oto takipleri, damlarda koşuşturmalar, evlere ve duvarlara sayısız tırmanmalar vb., gibi basit hareketlerden oluşmaktadır (Foss, 1994: 29). Görüntü düzenlemesinde hareketten sonra gelen ve nesneleri görünür kılmak için aydınlatma amacıyla yararlanılan ışık, kompozisyona derinlik vererek nesnelere başka bir anlam kazandıran ve bir sanat eserine dönüştüren en önemli faktördür. Kompozisyonda başarılı olmak için nesneleri yerleştirmek kadar aydınlatmak da önemlidir (Kars, 2003: 116). Kompozisyonun dramatik yapısına uygun bir aydınlatma anlatımı desteklemektedir.

Televizyon ekranının kompozisyonu durağan hareketsiz fotoğraf karelerine göre farklılıklar içermektedir. Televizyonda hem konu hem de çerçeve hareketlidir. Televizyon ekranının görsel düzenlemesini oluşturan kompozisyon çeşitli öğelerden oluşmaktadır.

"Çizgiler: Kompozisyon çizgileri uzam içindeki nesnelerin ya da hayali çizgilerin gerçek dış hatları olabilir. İnsanlar, eşyalar, binalar, ağaçlar, taşıtlar, mobilyalar hepsinde düz kavisli, dikey, yatay, köşegen ya da bunların herhangi bir bileşiminden oluşan dış hat çizgileri ile ifade edilebilir.. Toprak üzerinden yukarıya gökyüzüne yükselen düz çizgiler, hayat, canlılık duygusunu oluştururlar. Çizgiler diyagonalleştikçe hareket duygusu ve enerji yaratmaya başlarlar. Aşağı yukarı yöndeki dikey çizgiler kasıtlı olarak bir sahne içinde baskın duruma getirilmişse kudret, vakar, katılık, sağlamlık anlatırlar.

Formlar: İster doğal ister insan yapısı olsunlar, tüm nesneler bir form içerir. Üçgen bir form piramidin bütünlüğünü, gücünü, ve dengesini çağırıştırır. Üçgen kompozisyonlar insanları gruplandırmak için kullanılmaktadır. Önemli bir kişi ilave bir yükseklikle baskın duruma geçebileceği gibi tersi durumda kullanıldığında dengeden yoksun bir hal alır. Artı biçimi birliktelik ve kudret duygusu uyandırır. "L" şekilli formlar resmiyetten uzak olma izlenimi verirler ve taban ile dik bölümü birlikte oldukları için esnek bir yapıya sahip oldukları söylenebilir.

Kütleler: Kütleler bir nesnenin, bir alanın, bir kişinin ya da bunlardan herhangi birisinin ya da tümünün oluşturduğu gurubun görüntüsel ağırlığıdır. Kütleler yahtılmış halleri, tek parça olmaları, oluşturdukları karşılık, boyutlar, dengeleri ve bütünlükleri ile dikkatleri çeker ve görüntüyü canlı tutar.

Hareketler: Hareketler, izleyiciye çeşitli görsel, ve duygusal çağrışımları yansıtabilecek estetik, psikolojik ve değişik özelliklere sahiptir. Hareket görüntüdeki bir noktadan diğerine gitmesi yoluyla ya da hareketli bir nesneyi izlemesi yolu ile yapılabilir. Yatay hareketler geçiş ivme ve yer değiştirme çağrıştırırlar. Yükselen dikey hareketler arzu, zafer, büyüme, ağırlıktan ve maddeden kurtulma çağrışımları yapar. Yukarıya yönelik bu hareketler yükselen türden olacağı için dinsel konularda da kullanılabilir. Hafiflik, rahatlık, mutluluk, yükselme duyguları yansıtılabilir. Diyagonal hareketler zıt güçleri, gerilimi ve baskıyı, kudreti, engelleri zorla aşmayı çağırıştırır

Ritm: Birbirini yineleyen eş özellikteki nesneler ritmi oluştururlar. Aynı nesnenin birden fazla görüntüsünün yansıdığı bir ritimde kompozisyon benzer çizgi, şekil, ve renklerin tekrarı ile biçimlenir.

Kontrast: Birbirini belirleyen etkisini karşılayan ya da büsbütün belirginleştiren karşıt öğeler arasındaki ilişkidir. Kontrast bir tür ölçek abartısı aracıdır. Karşıtlığın kullanıldığı anlatımda tekdüzelik ortadan kalkarak yerini "canlılık" ve "heyecana" bırakır.

Doku: Aynı anda benzer cisimlerin bir araya gelerek oluşturduğu örgüler neredeyse dokunulması bir etki yaratarak izleyicinin konuyu hissetmesi sağlanır. Sert dokular yakınlık, yumuşak dokular uzaklık duygusu uyandırır.

Denge: Denge bir eşitlik durumudur. Resimde ki bütün unsurlar denk ise birbirlerini karşılayabiliyor ise "dengede" oldukları söylenebilir. (Mascelli,2007: 2012-225)

Görüntünün görsel kompozisyon ve düzenlemesi yukarıda sözü edilen pek çok çizgi, form, doku ve hareket kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Televizyonun biçimsel kodlarından biri olan kompozisyon çeşitli çekim açı ve ölçekleri kullanılarak yapılmaktadır.

2.3.4. Kamera Açısı ve Ölçekleri

Televizyon için üretilmiş bir yapım ya da sinema filmi, görüntü kaydedici araçların çeşitli çekim açı ve ölçekleri yoluyla oluşturdukları görüntülerin, senaryo dahilinde kurgulanarak harekete dönüştürülmesiyle gerçekleştirilmektedir. Hareketli görüntüler hareketsiz olanlardan daha ilgi çekicidir ve akıcılık yaratırlar. Görüntü hareketliliği kamera açıları ve çekim ölçekleriyle yaratılabileceği gibi, kameranın hareketsiz olması gereken çekimlerde, kamera önündeki kişi ya da nesnelerin hareketli olması ilgiyi yükseltir (Kars, 2003: 109).

Perdede ya da televizyon ekranında görülen bir hareketin yönü, gücü, hızı, sürekliliği ve zamanı vardır. Genellikle çok sayıdaki hareket, enerji, telaş, heyecan ya da şiddet duygusu yaratır. Hareketin çok az ya da hiç olmadığı durumda sessizlik, sıkıntı, hüznün, ciddiyet ya da tam tersine, sahnenin iç anlamına bağlı olarak güçlü, duygusal bir ortamın geçici olarak tüm aktiviteyi durdurduğu izlenimi doğabilir. Hareket genellikle konuşma çizgisine bağlı olarak gelişir. Eğer hareket konuşmayı öne çıkarırsa, hareket önem kazanır (Arijon, 1995: 423). Bir televizyon filmini oluşturan üç ana grup vardır. Çekim, sekans, sahne. Sahne terimi ile, oyunun oluşturulduğu yer ve dekor tanımlanır. Bu terim, bir bölümün her birinin farklı bir mekanda yer alan çeşitli farklı sahneler bölümlendiği farklı sahne yapımlarından ödünç alınmıştır.

Çekim, tek bir kamera tarafından kesintisiz olarak filme alınan sürekli bir izlemeyi tanımlar. Her bir çekim, bir çevirimdir. Aynı oyuna ait ek çekimler aynı dekorda filme alındığında, birbirini izleyen çekimlere tekrar çekim denir. Sekans ise, kendi başına bir bütünlük taşıyan sahne ya da çekim dizisidir (Mascelli, 2002: 15).

Çekim, dramatik yapının en küçük birimidir. Çekim ölçekleri, yönetmenin tercihinine göre birer anlatı aracı olarak kullanılırlar. Bir yönetmence yakın çekimde ifadesini bulan bir şeyi, başka bir yönetmen, boy çekimde anlatabilir (Güçhan, 1999: 21). Göz, bazı görüntülere ilgisizce bakıp geçerken, bazıları çok çekici görünür. Bazı görüntüler kendine özgü farklılıklarıyla hemen dikkat çekerken, bazıları çok sıradanmış izlenimi verir. Televizyon yapımlarında da görüntünün çekim kalitesi

programın başarısını ortaya koyar. Kamera açıları ve konumu, gerçeklik yanılsamasını artıran en etkin uygulamadır. Örneğin bir miting alanında ya da politikacıların halka seslendikleri alanda ya da toplumsal bir patlamanın yaşandığı sokak olaylarında kameranın görüş çerçevesi daraltılıp genişletilerek, katılımın az ya da çok olduğu yargısına varılabilir. Ancak, izleyici televizyonda izlediğinin gerçekliğinden kuşkuya düşmez ve televizyonun sunduğu bakış açısının özelliğini fark etmez. (Postman, 1994: 104)

Televizyon için üretilen görsel eserlerin ya da filmlerin dış çekimlerindeki çevre gerçektir. Fakat stüdyoda, birbiriyle ilgili pek çok farklı ve yapay malzemeden oluşan bir bütün vardır. Setin düzeni, aydınlatma tekniği, yönetmenin bakış açısı, bütün durumlar en iyi sonuca ulaşmak için sürekli denetlenir. Anlamlı bir kompozisyon oluşturmak için kameramanın şansı, doğrudan doğruya karşısında kurulmuş sahne ve aksiyonların iyi bir şekilde düzenlenmesine bağlıdır (Cereci, 2001: 97). Etkili görüntü yapımı, başarılı bir ekip çalışması sonucunda ortaya çıkar. Eğer aydınlatmada eksikler varsa ya da yönetmen kötü kamera açıları seçmişse sonuçta çok basit ve sıradan görüntüler elde edilecektir. Kamera açılarını belirleyen estetik, teknik ve psikolojik unsurların yanı sıra, göz önünde bulundurulması gereken dramatik, kurgusal, doğal ve fiziksel aşamalar da vardır (Mascelli, 2002: 61). İç ya da dış ortamlarda yapılan çekimlerde kullanılan açı ve ölçekler psikolojik olarak çeşitli durumları vurgulamakta kullanılırlar. Dekor ya da çevreyle ilgili çekimler, daha çok tasvirlerde, dramatik yapıyı meydana getiren olguların içinde geçtiği çevreyi belirtmede; kişilerle ilgili çekimler daha çok, psikolojik durumları anlatmada kullanılır (Onaran, 1999: 29). Teknik olarak kamera aygıtının görüntü içerisinde aldığı unsurlarla beraber seyircide uyandırdığı genel etkiler, psikolojik duygular ve kurgu kurallarının belirli sınırlar içinde ele alınarak çerçevelenmektedir (Kafalı, 1997: 97).

Çerçevelerin yol açtığı çekim ölçeği içinde, çekimler değişik boylarda ortaya çıkar. Evrensel olarak ortak bir uzlaşım olmamasına rağmen kabul gören gelen çerçeveleme biçimleri şu şekilde sıralanmaktadır; Bu çekimler küçükten büyüğe şöyle sıralanır: Ayrıntı çekimi, omuz çekimi, baş çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, diz çekimi, boy çekimi, genel çekim, uzak (panoramik) çekim. Bu çekimlerde genel

çekim ve uzak çekim daha çok dekorla ilgili çekimlerdir. Diğer çekimler ise, kişilerle ilgili çekimlerdir.

Ayrıntı Çekim: Yapım içerisinde özellikle vurgulanmak istenen bir bölümü ya da nesneyi izleyiciye aktarmak amacıyla kullanılan bir çekim tekniğidir. Dikey bir nesne yatay bir çerçeveye sığmadığında ve böylece de arka planın ya da dekorun parçacıkları görülebildiğinde, ayrıntı çekimi normal yapım esnasında filme almak en iyisidir. Genellikle ayrıntı çekimler çerçeveden hafifçe taşacak ve böylece de arka planı ortadan kaldıracak biçimde filme alınırlar. (Mascelli, 2002: 34)

Yakın Çekim: Yakın çekim genellikle, senaryo içinde görüntünün boyutuna göre belirtilir. Özellikle yakın çekimde, istenmeyen gölgeler, ışık patlamaları ve estetik sorunların ortaya çıkmaması için, ışığa ve makyaja çok dikkat etmek gerekir. Yakın çekim, bir televizyon filmi için çok önemli bir tekniktir. İzleyiciyi sahnenin içine taşıyarak anlatımsal vurguyu ve üstlenmesi gereken önemli olayı görsel olarak karmaşa içerisinden soyutlayabilmektedir.

Bel Çekimi: Bel çekimi kişiye özel çekimdir. Bir kişi bel çekiminde kayda alınırken, karşılıklı diyaloglarda birden çok kişi de bu açıda kullanılabilir. Bel çekimi, oyuncunun bel ile başı arasındaki kadrıdır. Bel çekimi, yakın ve ayrıntı çekimlere nazaran daha geniş bir plandır.

Diz Çekimi: Filmlerde en çok kullanılan, Amerikan plan da denilen bu çekim, kişileri diz boyu gösteren ölçektir. Amerikan planda, dekor, resmin çerçevesi olmaktan öteye iş yapmaz. Film konusunda ana temanın işlenmesini seyirciye aktararak, seyircinin de olayın sebebini anlaması bu planda geçer (Gelenbevi, 1982: 16).

Boy Çekim: Boy çekimi içerisinde kişiler baştan ayağa tüm ekranı dolduracak şekilde yerleştirilirler. Bu planda olayın dramatik unsuru ortaya çıkarılır, yani olay açıklanır (Gelenbevi, 1982: 16). Bir boy çekiminde birkaç oyuncu gruplandırıldığında, kamera bu kişilerin el hareketlerini, yüz ifadelerini ve hareketlerini kaydedecek kadar yakın olacaktır. Televizyon filmleri için biçilmiş kaftan

olmasının nedeni bu çekimlerin tüm filmi sınırlı bir alan içerisinde büyük boyutlu şekiller biçiminde sunmasıdır.(Mascelli, 2002: 29)

Genel Çekim: Bir genel çekim, hareket alanının tümünü içerir. Görüntülenecek yer, insanlar ve nesneler bir genel çekimde gösterilerek seyircilere bütünsel görünümü tanıtılır (Mascelli, 2002: 29).

Uzak (Panoramik) Çekim: Bu çekim tekniğinde geniş bir alanı uzak bir mesafeden görüntülenmektedir. Uzak çekimler genellikle dış mekanlarda ve bir alanı ya da araziye içine alan görüntüleri elde etmek amacıyla kullanılırlar. Bu çekim aynı zamanda yakın çekimde görülenin mekansal çerçevesini verir, bundan dolayı “kurucu çekim” olarak adlandırılır.

Görüntünün çerçevesi aynı zamanda görüntüde yer alan varlıklar için bir ölçektir. Görüntü içindeki varlıklara belirli bir açıdan, belirli bir görüş noktasından bakılmıştır. Görüntü içinde bir takım oyuncular da yer almış olabilir. Bütün bunlar bir seçime göre çerçeve içine yerleştirilir. Böylece bir görüntü içindeki konu, dekor, çerçeveleme, çekim ölçeği, alıcı açısı, alıcının görüş noktası, aydınlatma, oyun, görüntü düzenlemesi, sahne düzeni gibi öğeler ortaya çıkar (Kılıç, 1987: 61-62). Çerçeve, görüntünün sınırını belirlediğinden, bir çerçeve oranının tercihi, kompozisyonun olasılıklarını ortaya koyar.

2.3.5. Aktüel ve Sanal Çekim

Televizyonun gramer yapısı içerisinde aktüel ve sanal çekim olarak ifade edebileceğimiz yöntemler alıcının konumu ve bilgisayar teknolojisiyle ilgili olarak isteğe bağlı olarak kullanılmaktadır. Aktüel çekim kamera alıcısının tripod ya da herhangi bir düzeneğe bağlı olmaksızın kameramanın elde, omuzda ya da herhangi bir aparat ile hareketli bir konumda görüntü almasını ifade etmektedir. Aktüel çekimler televizyon program türleri içinde haberler ve dramatik yapımlarda konuya hareket katmak ve sahnenin atmosferini doğru kurmak amacıyla sıklıkla kullanılmaktadır. Sanal çekimler ise daha çok bilgisayar teknolojisinin sunduğu olanaklar ile gerçek çekimleri birleştirilerek gerçekleştirilmektedir. Televizyon yapımlarının çoğunda

kamera çekim olanakları sayesinde anlatılmak ve verilmek istenen mesajlar desteklenmektedir. Sanal çekimlerle birlikte aksesuar ve sahne donatımı içinde iki boyutlu veya üç boyutlu imajlar bilgisayar ortamında üretilerek canlı çekilmiş görüntüler ile bir arada kullanılabilir.

Sanal çekimler teknik olarak gerçek kamerayla çekilmiş hareketli görüntüler ve bilgisayar imajları kompozitleme denilen bir işlem uygulanarak birleştirilirler. Ancak hareketli görüntüler kompozitleme aşamasında bazı zorluklara yol açmaktadır. CGI olarak üretilen bir imajı hareketli bir görüntüye eklediğimizde sabit kalır. İmajımızın da o sahnenin içinde yaşaması için çekim esnasındaki kamera hareketine maruz kalması gerekmektedir. Eğer özel bir ekipman yardımıyla kamera hareket koordinatları alınamamışsa, aynı kamera hareketinin bir benzeri sanal olarak oluşturulmak zorundadır. 3D yazılımlarda bulunan sanal kameralar ve bazı profesyonel kamera hareketi izleme programları gerçek kamera hareketi datalarını çözümleyebilmekte ve o datalar yardımıyla aynı hareketi yapan sanal kameralar üretilebilmektedir (Kuperberg, 2002:147). Gerçek hayatta çekilmesi zor olan sahneler sanal çekimler kullanılarak bilgisayarların desteğiyle üretilmekte ve kurgu aşamasında senaryo doğrultusunda eklenebilmektedir.

2.3.6. Aydınlatma

Hava, su ve toprak gibi ışık da yaşamın en temel öğelerinden biridir. Doğadaki çoğu şeyin var olması ve büyümesi için ışık gerekir. Sanat kuramcısı Rudolf Arnheim, sanatçının ışık anlayışının insanın genel tutum ve davranışlarını iki biçimde etkilediğini belirtmektedir. Birincisi, ışığın nesneleri gerçek ortamı içinde fark edilir duruma getirmesidir. İkincisi ise sanatçının bakış açısıyla nesneleri bilim adamlarının fiziksel gerçeğinden kurtarmasıdır. Işık, estetik bir öğe olarak düşünüldüğünde kullanılan aracın teknik nitelikleri ve yüzey üzerinde eseri ortaya çıkarma sürecinde durmak gerekir. Film sanatında görüntü, ışığa karşı duyarlı film yüzeyinde, video sisteminde ise bant yüzeyinde elektronik olarak oluşur (Kılıç, 2003: 11-14). Aydınlatma, bir görüntü içindeki malzemeyi işleyen, giderek yerinde bir deyimle yoğuran etkili bir yapım öğesidir (Onaran, 1999: 37).

Televizyon yapımlarının gerçekleştiği stüdyolara ilk giren kişinin dikkatini çeken kullanılan aydınlatma kaynaklarının çokluğudur. Bu gereksinmeye verilebilecek en kısa kesin yanıt, kamera içindeki görüntü alıcısının ışığa duyarlı olduğu ve elektronik bir görüntünün sağlanabilmesi için, oyuncu ya da dekordan yansıyabilecek ışıkla ancak bir görüntünün sağlanabileceğidir (Kafalı, 1993: 107). Teknik yönden aydınlatma, televizyon kameralarının belirli bir seçiklik ve nitelikte görüntü vermesini sağlayacak yoğunluktaki ışığın sağlanması anlamına gelir. Bunun dışında, çeşitli ışık kaynaklarının başarılı bir düzenlemesiyle elde edilebilecek olanakları şu şekilde sıralanabilir. İki boyutlu televizyon ekranında üçüncü boyut duygusunun, derinliğin yaratılmasında kamera açıları, dekor ve diğer kompozisyon öğeleriyle birlikte aydınlatmanın önemli bir katkısı vardır.

Aydınlatmanın duygu durumlarıyla güçlü bir bağlantısı vardır. Dikkatli seçilmiş ışık yönü ve kontrast aracılığıyla bir sahnenin tüm etkisi değiştirilebilir. Aydınlatma ile belli durumların altı çizilmektedir. Aydınlatma, bir dekorun değerini artırabilir, estetik bir görsel öğeye dönüştürebilir. Ya da kasıtlı olarak gözü rahatsız eden, itici, kötü efektler yaratılabilir. Aydınlatma, görsel zenginliği olan bir atmosferi zevksiz, tatsız bir hale getirebilir. Düzlemleri birbirinin içine geçirebilir, ya da bir tanesini diğerinden farklı olarak öne çıkarabilir. Gölgeyi kullanarak, gölgeler oluşturarak olmayan yapıları varmış gibi gösterebilir, var olanlar gizlenebilir. Aydınlatmanın estetik bağlamdaki temel işlevi, ışığı kontrol etmekten ziyade gölgeleri kontrol etmek yönündedir. Aydınlatma ve aydınlatmanın engellenmesiyle oluşan gölgeler aracılığıyla öncelikle nesnenin içinde bulunduğu uzayla ilişkisini kurarken, aynı zamanda formunun, boyutlarının anlaşılması sağlanmaya çalışılır. Çünkü çalışılan yüzey iki boyutlu bir yüzeydir ve bu yüzey üzerinde gerçeklik yansımasının oluşması, üçüncü boyuta ilişkin tanımlamaları ortaya koymakla ilgilidir (Gökçe, 1997: 101-107).

Televizyon görüntü estetiği içerisinde doğal ve yapay ışık kaynaklarından yararlanılmaktadır. Dış ekimlerdeki çevresel şartlar dahilinde doğal ışık kaynakları kullanılabilir. 101

Temel olarak televizyon yapımlarında iç mekan aydınlatması için kullanılan yapay ışık kaynakları şu şekilde sıralanmaktadır (Candemir, 2008):

1. Anahtar Işık (Key Light)
2. Dolgu Işığı (Fill Light)
3. Tepe Işığı (Top Light)
4. Arka Plan Işığı (Background Light)

Anahtar Işık: Çekimlerde, en güçlü ışık kaynağı olarak konuyu doğrudan aydınlatan ışık kaynağıdır. Çekimi yapılan nesne ya da kişilerin her biri için ayrı bir anahtar ışığı ayarlanabilmektedir. Anahtar ışık diğer yapay aydınlatma kaynakları ile bir arada kullanılır.

Dolgu Işığı: Anahtar ışığa göre konuya farklı bir açıdan ve daha düşük bir şiddette yöneltilen ikincil bir yapay aydınlatma kaynağıdır. Dolgu ışığında amaç anahtar ışığın oluşturabileceği kontrastı ve sert gölgeleri yumuşatmak, karanlık bölgeleri aydınlatmaktır.

Tepe Işığı: Kapalı alanlarda yapılacak çekimlerde konu ile arka planı ayırmak için üst noktalardan yöneltilen aydınlatmadır. Çekim sırasında nesne ya da kişilerin üst yüzeylerini aydınlatmak amacıyla kullanılmaktadır.

Arka Plan Işığı: Çekim içerisinde konu ya da nesne aydınlatmasının dışında kalan, arka planında dengeli bir şekilde aydınlatılması amacıyla tek bir kaynaktan ya da fonu aydınlatan pek çok kaynaktan oluşmaktadır. Stüdyodaki dekorların ya da sunucunu fon üzerindeki belirginliğini arttırmak gibi amaçlarla kullanılmaktadır

Bilgisayar sistemleri imkanları dahilinde, çekim sonrasında ve çekim aşamasında, istenilen şiddette ışık, görüntüler üzerinde bindirile bilinmektedir. Fakat doğal ışık kadar gerçekçi bir çözüm için uzun uğraş ve emek harcamak ve bunu yansıtabilecek teknik ekip gerekebilir. Bilgisayar destekli ışık (şiddeti azaltmaya-çoğaltmaya yarayan cihaz) dimmer'leri sayesinde ışık şiddeti kontrol edilebilir.

Televizyon ekranının yükseklik ve genişlik gibi yalnızca iki boyutu olduğundan, üçüncü boyut, yani derinlik, etkilemeler yoluyla elde edilir. Üç boyutlu cisimleri, onların yerlerini ve birbirleriyle olan bağıntılarını iyi bir biçimde belirtmek için uygun bir ışık gölge düzenlemesinin sağlanması gereklidir (Cereci, 2001: 77). Nesnel öge olarak aydınlatma aynı zamanda önemli olan görüntüyü de ön plana çıkarır, daha az önemli olanları ise gözden saklayabilir. Örneğin uzun gölgeler akşam üzerini, sert ve parlak ışıklı bir ortam çok güneşli açık havayı yansıtır (Kafalı, 1993: 109).

Psikolojik Ortam Aydınlatması: Psikolojik bir ortamın yaratılmasında, aydınlatma, ana öğelerden bir tanesidir. Genellikle çok aydınlatılmış nesneler az aydınlatılmış nesnelerden daha çok dikkat çeker. Bu, film yapımcısına dramatik etkiyi insanlar ve nesneler arasında bölmek imkanı verir. Gölgeler ve karanlık, genellikle ürkütücü bir şey ile bağlantılıdır. Genel ve yumuşak bir aydınlık ise iyiliği akla getirir. İnsanların ve nesnelerin bir yandan ya da aşağıdan aydınlatılmaları güçlü gölgeler oluşturur ve bölünme, dengesizlik izlenimi yaratır (Kars, 2003: 117).

2.3.7. Görsel Efektler

Görsel efekt; izleyicileri etkilemek için sahne içerisinde fantastik, ilginç ve çekilmesi imkansız, zor ya da maliyetli görsel unsurları bilgisayar ya da çeşitli ekipmanlar yardımıyla kompozisyon içerisine post-produksiyon esnasında yerleştirilme, çıkartılma ya da eklenme işlemine karşılık gelmektedir (Wright, 2008:1) Görsel ve ses unsurlarını bir arada sunan televizyon bu etkileme sürecinde, görsel efektlerden yararlanarak izleyiciler üzerinde dikkat çekme ve fark edilme unsurlarını arttırmaktadır.

Bilgisayar ortamında yaratılan iki ve üç boyutlu grafikler ve görsel efektler televizyon yapımlarında kullanılmaktadır. Soldan sağa akan yazı, bindirme görsel iki-üç boyutlu grafik unsurları, stok olarak daha önceden kayıt edilmiş imajlar, videolar, fotoğraflar, hareketli filmler sahneler içerisinde normal çekimle elde edilemeyecek şekilde kullanıla bilinmektedir. Örneğin uydu ya da roket üzerinden bir çekim açısı ya da savaş ortamı sahneleri için bu tip grafik öğelerinden yararlanılmaktadır (Wells, Burnett ve Moriarty, 1992: 460). Bilgisayar ile grafik ve görüntü unsurlarını bir araya getirmek ve birbiriyle uyumlu bir şekilde kullanmak için özel donanımlı bilgisayarlar

gerekmektedir. Yüksek işlemci gücü ve hafıza isteyen bu bilgisayarlarda renk ve çözünürlüğü en iyi şekilde yansıtacak monitörler kullanımı gerekmektedir.

Bilgisayar, sanatçılar için yeni bir araç olmakla kalmamış, sanata yeni boyutlar da getirmiştir. Örnek olarak başka bir araç ile kolaylıkla elde edilemeyecek olan üç boyutlu resimler bilgisayar yardımı ile kolaylıkla çizilebilir, animasyon yardımı ile hareket ettirilir, döndürülür, ölçeklendirilir ya da üzerinde başka bir işlem uygulanabilir. İki farklı resim arasındaki geçişin tüm aşamaları bilgisayar aracılığı ile oluşturulabilir. Ayrıca matematiksel formüllerin üç boyutlu bilgisayar görüntüleri de sanatta kullanılmaya başlamıştır. Üç boyutlu boyama, yüzey kaplama gibi yöntemleri uygulayan yazılımların ortaya çıkması da bilgisayar grafiklerinin sanata yenilikler getirmesini sağlamıştır (Şengoca,2010:147).

Dijital imajlarda işlem operasyonları incelendiğinde aşağıdaki gibi bir tablo karşımıza çıkmaktadır;

- "1. İmajlar üzerindeki değerleri artırma:
a.renk ve parlaklık oranlarında düzeltme/bozma
b.kararmış imajlar üzerinde restorasyon
2. İmajlar üzerinde değişiklik:
a.itme,sıkıştırma,uzatma,daraltma ve diğer imaj üzeri değişiklikler
b.bozuklukların düzeltilmesi
3. Elektronik mat boyama ve kaplama işlemleri
4. Bilgisayar ürünü imajlar(CGI)
a.üç boyutlu animasyon karakterler,fotogerçekçi karakterler,objeler
5. Kompozisyon
a.renk farklarına göre(mavi/yeşil perde efektleri)
b.film ya da dijital ortamda olan unsurlar ile yapılan kompozisyon
6. Dijital takip
a.sahnedeki imajların (şekil-biçimler) mat ve kamera bilgileri
b.hareket kontrol sistemlerinden gelen kamera hareket bilgileri
c.hareket kontrol sistemine gönderilecek kamera hareket bilgileri
7. Dijital rotasyon,rötuş
a.birleştirme, kompozisyon programları, yumuşak kenar v.b.
8. Hareket yakalama (motion capture)
a.bilgisayarda üretilen karakterlerin canlandırılması için gerekli veri,değerlerin gerçek hayattan toplanması" (Perisic,2000:264).

Bilgisayar ortamına aktarılan dijital imajlar, bilgisayar ortamında üretilen dijital imajlar, dijital olarak kayıt edilmiş dosyalar,dijital kameralardan elde edilen görüntü dosyaları, dijital fotoğraf kareleri, televizyon için hazırlanan dizi, reklam, jenerik gibi

yapımlar içerisinde yukarıda sayılan işlemler bağlamında kullanılmaktadır. Yapımın türüne ve ihtiyacına göre yukarıdaki işlemlerden biri ya da birden fazlası gerçekleştirilebilmektedir. Bu unsurlar bilgisayar sistemleri ve programları sayesinde bir araya getirilmekte ve üretim sürecinde kullanılmaktadır. Bilgisayar teknolojisi ile üretilen imaj ve görüntüler, kamerayla çekilen görüntüler ile katman mantığı içerisinde bir araya getirilerek ana kompozisyon ve görüntü çıktısına ulaşılmaktadır.

Görsel efektler aynı zamanda fazla karışık olan figürler ve insan-karakter animasyonları için başvurulmuş bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Fazlasıyla karışık olan figürler, bilgisayar ortamına aktarılır bu üç boyutlu sayısallaştırma adı ile anılmaktadır. Bu işlemlerde figürler(karakterler), iskelet sistemine göre bölümlere ayrılır. Animasyoncular bir çeşit elektronik kalem ile bu iskelet sistemine ait izler, çizgiler ve koordinatları bilgisayar ortamına aktarır (White,1994:143). Bununla beraber animasyon canlandırmalarının daha canlı ve gerçekçi olması için, özellikle mimik hareketlerinin gerçekçi bir şekilde verilmesi için insan vücuduna bağlanan elektrotlar sayesinde insan hareketlerine ait verilerin bilgisayar ortamına aktarılması ve sayısallaştırılması gerçekleştirilir.

Televizyon ya da film estetiği içerisinde kullanılan mavi perde* görüntülerin üst üste bindirilmesi, görüntünün sepyalaştırılması ve döndürülmesi gibi çok değişik şekillerde parçalanabilmesi ve sonsuz sayıda birbirini takip eden ve iz bırakan görüntüler gibi efektlerde optik ve dijital olarak gerçekleştirilmektedir (Baldwin,1989: 103-104). Ekranın iç ışığında yapılacak renk ve zıtlık düzenlemesiyle, ekrandaki düzenleme içindeki şekil-zemin ilişkisi yönlendirilebilir. Estetik enerji olarak şekil-zemin öğelerinin kullanımı, özel efekt ve bilgisayar teknolojisinin birlikteliğiyle videoya sürekli yeni boyutlar kazandırmaktadır (Kılıç,2000 :46). Günümüzde televizyon ya da film estetiği içerisine sıklıkla kullanılan görsel efektler, normal çekimlerle elde edilmeyecek görüntüleri, tarihsel ya da fantastik unsurları ekrana taşıma noktasında sıklıkla kullanılmaktadır.

* Blue Screen: Kameradan gelen görüntüdeki mavi bölgeler elektronik olarak tümüyle şeffaf hale getirilir ve ekrandaki bu şeffaf hale gelen yerlere başka bir görüntü bindirilir. Bu görsel olarak çok değişik etkiler veren bir efekt türüdür (Baldwin, 1989:103-104)

Görsel anlatımın zenginliğini sağlamak amacıyla pek çok sanatçıdan ve bilgisayar yazılımlarından gerçekte yapılması mümkün olmayan evrenleri, karakterleri, arkaplanlar gibi pek çok şeyi görsel efektler sayesinde gerçekleştirilebilmektedir. Zaman içerisinde görsel efektler kendileri geliştiği ve değiştiği gibi kullanım alanları ve amaçları da değişmiştir. Erken dönem ve sonraki dönemlerde görsel efektler sadece zorunluluktan kullanılırken son zamanlarda dramatik anlamı geliştirmek ve farklı anlam etkileri yaratmak içinde kullanılmaya başlanmıştır. Görsel efektler yönetmenlerin ve senaristlerin önündeki birçok engeli de kaldırmakta, yaratıcılara pek çok hikayeyi anlatabilmek adına pek çok kolaylıklar sağlamaktadırlar.

2.3.8. Kurgu

Kurgu, kamera çekimleri ile elde edilen görüntüler arasından seçim yapmak, bunları senaryodaki sıralara göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını saptamak, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak bunların belli bir anlatıma göre düzenlenmesine karşılık gelmektedir. Bu bağlamda, televizyona özgü güzellik öykünün içeriğiyle, anlatım yapısı arasında kurulan dengededir. Bu bağlamda imgelere dayanan anlamlı görsel dil, sinema ve televizyondaki dramatik yapımlarla hayatı yeniden oluştururken, pek çok görsel öğeyi içeren anlatı yapısıyla karşımıza çıkmaktadır. Anlam yaratmada birinci derecede işlevi olan ve önem taşıyan anlatım öğelerinden, teknik, mekanik kodlardan biri de kurgudur (Parsa, 2007).

Kurgu ister sinema estetiğinde isterse televizyon anlatısı içerisinde olsun çeşitli çekimlerin, çeşitli kurallara ve yollara uygun olarak arka arkaya belli bir anlayışa uygun olarak sıralanmasını işaret etmektedir (Öngören, 1982: 18). Kurgunun ilk kullanılış şekli, daha iyi bir betimleme için aynı aksiyona ait farklı özelliklerdeki çekimleri art arda ekleme biçimindeydi. Bu basit kurgu işleminin, kurgunun tüm olanaklarını yansıtmadığı sinemacılar tarafından kısa sürede fark edildi. Günümüzde bilgisayar teknolojilerinin de devreye girmesiyle, yararlanmasını bilen elinde olağanüstü bir güç kaynağına dönüşen kurgu, en basit anlamıyla bir seçme ve düzenleme sorunudur.

Kurgu, filme özgü uzay ve zamanı yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni korumak, filmin tartımını (ritim) ve dizemini (tempo) gerçekleştirmek, filmin akıcılığını sağlamak gibi çapraşık ve değişik sonuçları amaçlayan bir çalışmadır (Onaran, 1986: 70). İzleyiciyi etkilemek, çekilen film parçalarının bir düzene sokulmasıyla mümkündür. Aksi takdirde izleyiciyi etkileme imkanı yoktur. Bunun için çekim aşamasından sonraki aşama olan kurgu aşaması, filmlerin neredeyse belkemiğini oluşturur (Pudovkin, 1995: 118). Anlatım bakımından kurgunun başlıca beş çeşidi vardır. Bunlar düz anlatım, geriye dönüş, ileriye atılış, koşut gelişim ve zamandaş gelişimdir. Bütün bu kurgu çeşitleri filmin anlatımına değişiklik, çeşni katan, tek düzeliği gideren, izleyicinin dikkatini uyanık tutan, anlatımı varsıllaştıran, filmin yapısına zaman ve uzam boyutunun çok çeşitli görünüşlerle katkıda bulunmasını sağlayan işlemlerdir. Televizyonda görüntü, hareketin temel maddesi olarak sadece bir başlangıcı ifade eder. Televizyon ekranında anlam, görüntü parçaları ve bu parçalar arasındaki yeni ilişkilerden ortaya çıkmaktadır. Televizyonun kurgusu görüntülere belirli ve yeni anlamlar kazandıran ardışık ilişkiler oluşturmaktadır (Fisher, 2004: 64). Çekim aşamasında kamera konumları, çekim ölçekleri, plan uzunlukları, kurguda planların nasıl ve ne şekilde sıralanacağı ile yakından ilgilidir. Burada yapılan, önceden tasarlanan bir düşünce doğrultusunda oluşturulmuş senaryonun kendi bütünlüğü içinde çekilmesi ve çekilen görüntülerin senaryo doğrultusunda sıralanarak, gerekli ses ve efektlerin eklenmesiyle birlikte izleyiciye sunulacak biçime getirilmesidir (Yıldız, 1998: 58). Kurgu aşamasında sahneler görsel bir bütünlük ve anlam oluşturmak noktasında birbirlerine bağlanmaktadır. En çok kullanılanlar geçiş efektleri şu şekile sıralanmaktadır (Russel ve Lane, 1992: 543-545).

Kesme (Cut): Bir sahneden diğer bir sahneye ani ve basit geçiştir. Hızlı bir geçiş yöntemi olarak aynı andalık ve heyecana vurgu yapmaktadır. Kesme, bir planın ardından hemen ikinci planı getirmekle yapılan ve en çok kullanılan yöntemdir. Böylece önceki plandan bir sonraki plana geçiş ani olur. Kesme, karşılıklı konuşan iki kişinin nöbetleşe cepheden gösterildiği planlarda da çok kullanılır. Kesme, yalnızca planların birbirine bağlanmasında değil, dramatik etki yaratımında da kullanılır.

Zincirleme (Mix): Bir sahneden bir sahneye geçerken birbiri üzerinde kalan görüntülerden biri kararırken diğerinin belirgin hale gelmesiyle oluşmaktadır. Erime efektleri kesme geçişe göre daha yavaş bir geçiştir. Hızlı bir geçiş ya da yavaş bir geçiş kullanılabilir. Genel olarak bu geçiş, birbirleriyle yakın ilgisi olan planların birleştirilmesinde kullanılmaktadır. Bazen de bir çağrışımla bir sahneden başka bir sahneye geçişte basamak olur (Kılıç,1987: 60).

Açılma- Kararma (Fade in-Fade Out): Açılma siyah ekrandan gelen sahne yavaş yavaş belirmeye başlar. Başlama ifade eder. Kararma ise açılmanın tam tersidir. Sahne yavaş yavaş siyaha düşer. Bölümler arası geçiş ve zaman geçişini anlatmak için kullanılmaktadır. Son ifade eder. Kararma - açılma bir durak işlevi görür. Kararma ve onu izleyen açılma romanlardaki duraklara benzer. Pek çok romanda bir bölüm bittiğinde yeni bölüm yeni sayfadan başlar. Kararma - açılma sürekliliği, anlatımın akışını keser, bir bölümü kapatır. Bazı yönetmenler, perde bir an için de olsa boş kaldığı için bu yönteme karşıdır. Aslında bu boşluk çoğu kez izleyiciye dinlenme olanağı verir. İzleyici bu arada dramatik doruğu sindirir. Kararma- açılma zamanın geçtiğini de gösterir, kararma- açılma oldukça yumuşak bir geçiş sağlar (Arijon, 1993 : 699).

2.3.9.Filmsel Ritim

Televizyon ve sinemada biçime dair estetik kodların içinde önemli bir nokta da görüntülerin mantıklı bir çerçeve içinde bir araya getirilmesinden farklı olarak dramatik bir zamansal düzenlemeyi ifade eden filmsel ritim olgusudur. Filmsel ritim kurgu içerisinde bölümlerlerin bir düzen içinde birbirini izlemesinden çok planlar arası zaman ilişkisine vurgu yapmaktadır.

Rus yönetmen Andrei Tarkovski bir filmdeki en belirleyici öğenin sanıldığı gibi kurgu değil ritim olduğunu söyler. Ritim, duygusu edebiyattaki sözcük hassasiyetiyle eş anlamlıdır. İyi seçilmemiş bir sözcük edebiyatta nasıl eserin gerçek olma özelliğini bozarsa ritim de filmde aynı şeye yol açar (1986: 122-130). Filmsel ritmi doğrusaldır. Bu ritim bir anlatının, öykünün gelişmesinden doğar. Her filmin ritmi ancak kendisi için geçerlidir, başka deyişle tüm filmler için geçerli bağımsız ritim kuralları yoktur. Her filmin ritmi kendi içinde değerlendirilebilir. Böyle olmakla birlikte bazı türler, amaçları

bakımından yeğlenen bir ritmi gerektirir. Psikolojik bir film, destansı filmler gibi ritimlenemez. Bir ritmin iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesi içeriğine göre yapılır. Bir filmin ritmi, müziğinki gibi saf bir ritim olmasa bile, bütün ritimler içinde en esnek aynı zamanda en karmaşık olandır. En esneğidir, çünkü özgürdür, en karmaşıktır çünkü gelişimi hem zamanda hem mekanda birlikte oluşur. Konuşma dizgesi zekaya, müzikal dizge duyguya seslenir, oysa film dizgesi duygu aracılığıyla zekaya seslenir (Zıllıoğlu, 1981: 184-185).

Filmsel ritmin amacı insanlar üzerinde duygusal ya da aksiyon olarak değişik etkiler yaratmaktır. Bu etkiler ritim sayesinde film boyunca devam eder. Değişik hızlarda çevrilmiş çekimlerin bir araya getirilmesiyle perde üzerinde gösterilen bütün hareket, kendilerine özgü bir ritim bir çeşit yaşam solluğu kazanmış gibi görünmektedir (Turan, 2002:107). Bir filmdeki ritm ve hareket insanları psikolojik ve duygusal olarak etkiler.

2.3.10. Yayın Akışının Rolü

Televizyon içerisinde yer alan tüm program türleri, toplumsal yapı ve TV kanalının politikalarına bağlı olarak bir yayın akışı içerisinde gerçekleştirilmektedir. Ulusal televizyon kanalları aralıksız olarak 7/24 yayındayken yerel kanallar gündelik olarak 16 saat olarak yayın yapabilmektedirler.

Televizyon programı; belli izleyici grubu olan, belirlenmiş amaçlara göre hazırlanan, belli yayın kuşaklarında, belli saatlerde yayınlanan, televizyon tekniklerine ve diline uygun olarak üretilen televizyon metinleri olarak tanımlanır. Belli programlara, belli izleyicilerin dikkatini çekmek için, televizyon yayınlarının gündelik yaşamın akışına göre düzenlenmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu nedenledir ki, belli programlar, günün belli saatlerinde yine belli bir izleyici kitlesi hedeflenerek yayına konulur. Program düzenleme ve yayınlama mantığı, hangi programların, ne zaman yayınlanması gerektiğinin temel belirleyicisidir. Program düzenleme ve yayınlama mantığının en önemli ilkelerinden birisi, düzenlilik ve tekrardır (Kaplan,1993:29). Söz konusu bu program düzenleme ve yayınlama mantığı yayın akışı çizelgesi şeklinde kendini göstermektedir.

Televizyonda programlar belirli bir yayın akışı çizelgesine göre yayınlanmaktadır. Televizyon programları, izleyicilerin televizyonlarını en çok izledikleri zamanlara göre yayın akışı içerisinde bir planlamaya tabi tutularak yer alırlar. Gündelik zaman dilimi içerisinde izleyicilerin evde oldukları varsayıldıkları 20:00 ve 22:00 saatleri prime time olarak belirlenmiştir. Televizyon kanalları diğer kanallarla rekabet içerisinde bu sürece en fazla izleyici ve reyting alacakları yapımları koymaktadır. Bu yapımlar genellikle televizyon dizileri olmaktadır.

2.4. Televizyonda İçeriğe Dair Estetik Kodlar

Televizyon için üretilen eserlerin temel yapım amacı olabildiğince fazla sayıda kitleye ulaşarak onları ekranları başında tutmaktır. Televizyonda ister dizi isterse diğer program türlerinden olsun televizyon yapımcılığı bir öyküleme, çeşitli anlatıları bir araya getirerek televizyona ait bir form içerisinde izleyicilere ulaştırma işine karşılık gelir.

Öykü-anlatma olayı sadece televizyondaki dizi ve seriyaller gibi kurmacaya dayalı program türleri için değil; aynı zamanda haberler, haber, eğlence, spor ve bilim programları vs. gibi sözde gerçek olaylara dayalı program türleri için de geçerlidir. Farklı program türleri, öykü anlatırken farklı estetik biçimler kullanmaktadır. Sözgelisi televizyon dizileri ve seriyaller öykü anlatırken karakterler, zaman ve mekan gibi araçları kullanırlar (Kaplan, 1993: 75). Hem bir eğlence hem de bir bilgilenme aracı olarak televizyon bunu kendine özgü bir estetik ve öyküleme tekniğiyle gerçekleştirmektedir.

Bu bölümde söz konusu içerikle ilgili olan estetik kodları ele alacağız. Televizyon biçimsel estetik kodların yanında içeriğe dair biçimsel anlamda estetik kodlar ve anlam sistemleriyle anlatısını gerçekleştirmektedir. İçeriği oluşturan bu estetik kodlar, tema, dramatik yapı/öyküleme, karakter, olay örgüsü, diyalog, zaman ve mekan gibi öğelerden oluşmaktadır.

2.4.1. Tema

Tema izleyiciye iletilmek istenen tek cümlelik mesajı içermektedir. Her görsel sanat eserinde bu şekilde bir mesaj olmayabilir ancak her senaryonun, televizyon ya da sinema yapıtlarının ilham aldığı ya da dayandığı bir tema ya da fikir vardır.

Etimolojik kökeni Fransızcaya dayanan tema (fr. *theme*) kavramı bir yazı, müzik ya da görüş olarak televizyon yapımlarınca işlenen ve konunun dayandığı ana fikri ifade etmektedir. Temanın yapısını meydana çıkaran buluş, görüş düşünüş ve duygu bir eserin en belli başlı motifidir (Yalçın, 1989:161). Dramatik bir eserde, temanın kullanım amaçlarından biri, bu temanın aynı zamanda çatışma oluşturabilmesi, yani karşıt bir temasının da bulunmasıdır. Asıl tema ve karşıt temanın yanında, eser içinde daha alt düzeyde asıl temayı ve karşıt temayı besleyecek alt ya da yan temalar da bulunur (Özkan, 2006:para 6). Yazılı edebi ürünlerle ilgili bir kavram olarak karşımıza çıkan tema görsellik üzerine kurulu sanat formları içerisinde de dramatik yapının oturduğu temel görüş, anafikir ve konuya karşılık gelmektedir. Sinema ve televizyon estetiği içerisinde üretilen eserler belirli bir tema ekseninde olay örgüsü ve dramatik yapılarını oluştururlar.

2.4.2. Dramatik Yapı/Öyküleme

İngiliz akademisyen ve eleştirmen Martin Esslin *Televizyon: Beyaz Camın Arkası* isimli kitabında televizyonun, dramatik bir araç olduğundan bahseder. Esslin'e göre (1991:14) televizyon aktardığı şeylerin büyük kısmı oyuncuların daha önceden hazırlanarak sunduğu kurgusal malzemelerden oluşan ve oyunun konusunu, konuşmaları, karakterleri, kostümleri kısaca dramatik ifade araçlarının hepsini kullanan geleneksel drama biçimindedir. Olaylar örgüsünün en temelde giriş, gelişme ve çözüm bölümlerinden oluşur.

Giriş: Bir diğer adıyla serim öykünün anlaşılmasını kolaylaştırıcı hareket gelişimi içinde konu ve kişileri canlı tutmak amacıyla verilen ek bilgilerdir. Olaylar, kişiler ya öykünün başında çabuk en ekonomik biçimde verilir ya da öykünün akış süreci içine yayılır. Serim öykünün başında yapıldığı zaman konuşma örgüsü, kişiler

arası iç ve dış çatışmalarla en hızlı biçimde belirgin duruma getirilir. Giriş öykünün gidiş yönünü belirler.

Gelişme: Öykünün önemli anlarının sergilendiği, durumun daha karmaşıklaştığı gittikçe artan merakı içeren orta bölüme gelişim denir. Karmaşıklığın yaratıldığı, çatışmanın bir çözüme doğru sürüklendiği bunalımların, engellerin tehditlerin sergilendiği bir bölümdür gelişim bölümü. Gelişim bölümünün en önemli ögesi çatışmadır. Öykülerde çatışmalar dört şekilde işlenir:

"Duruk çatışma; kararlı bir eylem içermez. Mücadele gücü olmayan zayıf karakterler tarafından gerçekleştirilir, istenmeyen bir durumdur.

Sıçramalı çatışma; işlenen sorun çevresinde öyküye katkısı bulunmayan çatışma türüdür.

Gelişmeli çatışma; güçlü istekleri olan, ne istediğini bilen, bunlara ulaşmak için kararlı eylemler ortaya koyan kişilerin yaptığı çatışma türüdür.

Önceden belirtilen çatışma; filmin başında muhtemel bir durum üzerine dikkat çekilerek daha sonra adım adım bu çatışmanın gerçekleştirilmesi durumudur."(MEGEP, 2007:30).

Çözüm: Öykünün tamamlanıp olaylar dizisinde sergilenen sorunlar ve çatışmaların belirgin, anlaşılır ilginç bir biçimde çözüme ulaştırıldığı bölümdür. Çözümde filmin son görüntüleri ve sözleri izleyici açısından önem taşır. Bunlar çok iyi düzenlenmemişse o ana dek elde edilen etki yok olabilir. Bu sebeple çözüm sahnesinin çok abartılı ya da etkisiz olmamasına dikkat edilir.

Erol Mutlu dramatik yapı ve öykülemeyle bağlantılı olarak anlatı kavramını mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın nakledilmesi olarak tanımamaktadır (1998: 41).

Aristo anlatı kavramıyla ilişkili olarak diegesis ve mimesis kavramlarından bahsetmektedir. Ona göre diğer tüm sanatlar doğayı taklit etmekten yani mimesis'ten doğmuştur. Mimesis, hareketin gerçekten doğrudan taklidine karşılık gelir. Diegesis'te ise olayların bir anlatıcı yoluyla anlatılması söz konusudur (1995:11). Hem yazılı hem de görsel sanat formları içerisinde dramatik öyküleme ve anlatı ister diegetik isterse de

mimetik olgularla oluşturulsun, karakter, olay örgüsü, tema, mekan, zaman gibi kavramların katmansal olarak bileşiminden meydana gelmektedir.

Öykünün yapısında ise belli bir neden sonuç mantığı vardır. Bir olay öbürüne yol açar, o da bir başkasına, öykünün başında sunulan bir sorun finalde çözülene kadar artan bir gelişmeyle ilerler. Bu öykü modeli, bir sonraki sahnede neler olacağına ilişkin beklentiler yaratarak izleyici üzerinde bir etki bırakır.

2.4.3. Karakter

Televizyonun parçalanarak akan anlatısı onu süren, sonlanmayan bir üst anlatı haline getirmiştir. Parçalarla akan televizyon anlatısı farklı türleri ortak bir paydada birleştirir. Televizyon anlatısı türsel uzlaşmaların ötesinde, türleri içine alarak birbirine benzeştirir. Türler arasındaki bu benzeşme, hem paradigmatic boyutta (sonlanmama) hem de sentagmatik boyutta (parçalanma) ortaya çıkan bir yapılaşmadır. Televizyonun parçalanarak akan anlatısı anlamlandırma biçimini ve temsilleri de şekillendirir (akt. İnal,2001).Dramatik anlatımların en önemli özelliği izleyicinin öykünün içine çekilebilmesidir. Bu sayede izleyici kendisini olayların içinde hissetme ya da öyküdeki karakterlerle bütünleşebilme olanağını bulur. Öyküye karakterler ve onların içinde bulunduğu gerilimli ortamlar aracılığıyla katılır.

Karakter hem yazılı hem görsel anlatı içinde eylemleri gerçekleştiren kişilere karşılık gelmektedir. Karakter bir olay örgüsü ve dramatik yapı içerisinde eylemlerle bağlantılı olarak ortaya çıkar. Etimolojik olarak Yunanca Kharakter kökenli olan karakter kavramı sinema ve tiyatrodan ise kişilikle eş anlamda kullanılmaktadır. Daha dar bir anlamda, ‘kişiliğin’ başkaları tarafından, sosyal, toplumsal, etik olarak değerlendirilen ‘görünümleri’ anlamına gelmektedir. Sinemada bu görünüş oyuncuya bir biçim vererek onu dizayn edilen kurgu dünyası içinde anlamlı bir öge kılar (Bayrak, 2014:106).

TV’nin en önemli özelliklerinden birisi telegörsel anlatımın, çok öykülü ve çok karakterli bir yapıya sahip olmasıdır. David Thorborn’un da belirttiği gibi, bu çok katmanlılık yani bir diğer deyişle çok karakterlilik ve çok öykülülük ilkesi televizyonun

açık uçlu sanatsal metinler yaratmasına yol açmaktadır. Bu yüzden bir bölüklü televizyon dizisinin metnini birkaç açıdan, hatta birbirleriyle çelişik biçimlerde okumak ve yorumlamak mümkündür. (akt. Kaplan, 1993: 63). Milli Eğitim Bakanlığı'nın hazırladığı Senaryo kitabında konulu filmlerde, televizyon dizisi ya da televizyon ve tiyatro oyunlarında iki tür kişi ile karşılaşıldığından bahsedilir. Bunlardan birincisi 'kişilik (karakter)', diğeri ise 'tip'tir. Kişilik, kişinin dış görünüşünün ötesinde, anlamı sağlayan iç yaşamıyla belirginlik kazanır(2011:4).

Tarkovsky'e (1992: 43) göre, izleyici ekran üzerinde gördüğü karakterle, ekranın ayna işlevi görmeye başladığı anda özdeşleşmektedir. Özdeşleşmenin temelinde, izleyicinin bilinçaltında yatan imgelerin film aracılığıyla soyut ortamda somutlaştırılması mantığı yatmaktadır. Sinema ve televizyon dizilerinin izleyicileri dramatik yapı içerisinde yer alan karakterler yoluyla özdeşleşme sağlamaktadırlar.

Karakter kavramını somutlaştıran aktörler günümüzde dijital teknolojilerin kullanılması yoluyla özdeşleşmeye uygun fiziksel özelliklere sahip olabilmektedir. Laura Kipniss, Baudrillard terminolojisinden ödünç aldığı 'Dijital Simulakr' kavramıyla telegörsel dünya içerisinde aktörlerin yeni bir gerçeklikte yeniden üretildiğinden söz eder (2000:209) “Eğer bir aktör film için çok kiloluysa, onun kafası uygun olan başka bir insanın vücuduyla tekrar eşleştirilmektedir”. Günümüzde teknolojiyle televizyon estetiği anlamında geline bu noktada aktörler ile ilgili istenen müdahaleler kolaylıkla yapılabilmektedir. Karakter olgusu olay örgüsü ve dramatik yapıyla bağlı olarak ortaya çıkmaktadır.

2.4.4. Olay Örgüsü

Olay örgüsü nedensellik ve determinizm üzerine kurulu bir öge olarak yukarıda belirtilen klasik anlatı yapısı içinde, giriş, gelişme, çatışma ve sonuç modeline uygun olarak düzenlenmektedir. Olay örgüsü, klasik yapı içerisinde kurulurken bir sonraki bölümde ele alınacak olan J.Campell, V.Propp gibi yazarların ortaya koydukları mitoloji ve masallardaki anlatı yapılarına göre belirlenen aşamalardan sıklıkla faydalanırlar.

Klasik olay örgüsü yapısında 'denge-dengenin bozulması-dengenin yeniden kurulması' düzenine bağlı olarak gelişmektedir. Bu yapı içerisinde önce dramatik yapıya konu olan karakterler giriş bölümü içinde tanımlanır ve dengeyi bozacak olan etkenler devreye girer. Gelişme bölümü ekseninde tüm çelişkiler ortaya konur, küçük çatışmalarla olay doruk noktasına getirilir. Çatışma noktası sonrası bir çözüm ortaya konularak denge yeniden sağlanır (Abisel, 97:94). Klasik dramatik yapının işleyişi çoğunlukla bu şekilde gerçekleşmektedir.

Bütün anlatı metinleri, temel olarak bir 'olay örgüsü (ing.ploting)' ile bunu sunacak bir 'anlatıcıya (ing. narrator)' dayanır. Bu iki unsur (olay örgüsü+anlatıcı) anlatıların olmazsa olmaz değişkenleridir. Ancak tarih boyunca farklı coğrafyalarda, toplumsal gelişim ve dönüşümlere bağlı olarak anlatı formları coğrafyadan coğrafyaya, çağdan çağa farklılıklar göstermektedir (Yüzbaşı, 2012: 17). Yapısalcılıkla ilişkili olarak 'olay örgüsü' kavramı çoğu zaman anlatının yerine kullanılmaktadır.

Olay örgüsü ve öykü kavramları anlatı yapısıyla ilişkili olarak iki farklı noktaya işaret etmektedirler. Rus Biçimcileri bu ayrımı Fabula/Syuzhet terimleriyle adlandırırken, Seymour Chatman 'öykü' ve 'söylem' olarak ifade etmektedir. Öyküde olayların diziliminde önemli olan zamansal ilişkileri iken, olay örgüsünde olayların diziliminde dikkat edilmesi gereken nokta nedenselliktir (Oluk, 2004: 23). Öykü olayları kronolojik olarak ortaya koyarken, olay örgüsü bu kronolojiye uymak zorunda değildir.

2.4.5. Diyalog/Monolog

Televizyon için üretilen dramatik eserlerde içerik ve anlatı anlamında karakterlerin başkalarıyla yaptıkları sözlü konuşmalara diyalog denmektedir. Karakterin kendisiyle yaptığı konuşmalar ya da bir diğer deyişle sözlü düşünme eylemi de monolog olarak adlandırılmaktadır. Televizyon dizilerinde kimi zaman önceki bölümlerde geçen kimi öykülere, karakterler arasında yapılan konuşmalarla göndermeler yapılır. Burada ilginç olan nokta şudur: Bu öykü olayları dizi filmin önceki bölümlerinde gösterilmemiş olabilir; fakat olaylara bize, karakterler arasında yapılan dedikodular, konuşmalar ya da geriye dönmeler yoluyla anlatılır/anımsatılır (Kaplan, 1993: 56). Dramatik yapılar içerisinde

diyalogun dışında monolog ve alt türleri de bulunmaktadır.

Monolog, dramatik yapılar ve anlatı içerisinde tek kişi tarafından gerçekleştirilen karşısında herhangi karakter ya da alıcının bulunmadığı tek taraflı konuşmalara karşılık gelmektedir. Yazılı eserlerde sıklıkla iç monolog olarak görülen bu teknik diğer sanat formlarında iç ve dış monolog olarak ikiye ayrılmaktadır.

Dış monolog, karakterin karşısında konumlanan kişi ya da kişilerle herhangi bir diyaloga girmeden gerçekleştirdiği uzun ve sesli biçimde konuşmasıdır. İç monolog ise, karakterin iç dünyası ve psikolojisini, aklından geçenleri aktarmak için kullanılmaktadır (Mocan, 2012: 1837). Televizyon içerisindeki dramatik yapılarda genellikle dış monologa rastlanılmaktadır. Genellikle edebiyat eserlerinde gözlenen iç monolog televizyon içindeki dramatik anlatılarda genellikle dış ses kullanılarak verilmektedir.

2.4.6. Zaman

Zaman, anlatının geleneksel türlerinden hareketle televizyon görsel anlatısı içerisinde de diğer bölümleri doğrudan ya da dolaylı olarak belirlemekte, etkilemekte ve biçimlendirmektedir. Televizyon için üretilen dönem dizilerinde kullanılan anlatı zamanı, gerçek zamana, metaforik düzlemde eşdeğerdir. İzleyici, dönemsel dramalardaki anlatının geçmişini , şimdisini ve geleceğini yaşamakta, tecrübe etmektedir (Kaplan, 1993: 54). Televizyonda görsel göstergeler anında, doğrudan bir şekilde izleyiciye seslenmektedir. İzleyici ve metin arasındaki uzaklık bu yolla ortadan kalkar. Televizyon genel olarak şimdiki an üzerine kurulu bir iletişim aracıdır.

Televizyon, gerçek zaman kullanımı yoluyla günlük yaşamın doğal akışını ve rutinini kurar. Televizyonun anlatı açısından sürekli anındalık ve 'şimdiki zaman' üzerine kurulu bir medya olması özelliğine dikkat çeken Postman'a göre bunun en önemli gerekçesi "televizyonun bütünden ziyade parçaya, imaja önem vermesidir" (1999: 152-154). Yönetmenin saat zamanını işlemedeki bir diğer özgürlüğü ise, zamanda uzatma yapabilmesidir. Esen, zamanda uzatmanın, genellikle perdedeki mekânın uzatılmasıyla elde edildiğinden bahseder ve devam eder "Eğer bir eylemin değişik çekimleri, değişik açılardan görüntülenirse, kurgudan sonra mekanın her

defasında görüntülenen aynı yer olduğu belirgin değildir. Eylem gerçek yaşamdaki normal süresinin ötesine taşınır" (2000: 6) Sinemanın ardından televizyon anlatısı noktasında da kullanılan kurguyla birlikte değişik uzunlukta değişik boydaki çekimlerin sıralanmasıyla televizyona özgü bir zamanın sağlanabileceği ortaya çıkmıştır.

Aynı çekimler değişik olarak sıralandıkları, düzenledikleri vakit başka başka ritm ve tempolara değişik anlatım biçimlerine hatta değişik kavramlara ulaşılabilir. Değişik yer ve zamanlarda çevrilen çekimlerin bir araya getirilmesiyle sinemaya özgü evrenin yaratılabileceği ortadadır. (Pudovkin, 1995: 104). ‘Uzam’ (mekân)sa zamanın nesnesi kimi zaman da öznesi olarak kurmaca dünyada yer almaktadır. Uzam betimlemeleri aracılığıyla anlatının zamanı hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Ya da uzamdaki bir nesne, anlam ya da çağrışımlarıyla zamanda kırılmalara yol açabilir (Konyalı, 2011: 1516).

Televizyon yayın akışı düşünüldüğünde TV dizilerinde zaman akışı bölümler aracılığıyla devam ettirilmektedir. Bazı televizyon dizilerinin bir bölümünde birden fazla öykü anlatılabilir; fakat anlatılan öyküler o bölümün sonunda sona ermez (Kaplan, 1993:62). Televizyon dizilerinde zaman kullanımının pek çok örneği bulunmaktadır. Bazı yurtdışı kaynaklı dizilerde gerçek zaman (ing.real time) olabildiği gibi, ileriye (ing.flash forward) ya da geriye dönüşlerle de (ing.flashback) verilebilir.

Televizyonda anlatılar genellikle şimdiki zaman biçimiyle izleyiciye anlatılır. Yaratılmak istenen zaman biçimi gerçek yaşamdaki zamanla örtüşür. Öykülerde zaman zaman geriye gidilerek doğrusal bir anlatımla geçmişten günümüze ilerlenmektedir. Geçmişte anlatılan öykü geniş zaman kipinde aktarılır Bunun en büyük nedeni film içinde kimi zaman geçmişe geçişler yapılmasıdır. Geçmiş zaman yavaş yavaş şimdiye yaklaşır ve bu sayede olaylar birbirine karışır. “Kahramanlar, mekan ve zaman açısından birbirine koşut bir yok olma süreci izleriz. Kısacası, öykünün akışı içinde, somut kişiler, somut mekan ve somut zaman yok olur. Televizyonun genel olarak zamanı ele alışından farklı olarak kurduğu dramatik yapıların içerisinde kendine özgü bir zaman anlayışı bulunmaktadır. Söz konusu televizyon yapımlarında öznel ve nesnel zaman olarak ifade edilen zaman kullanılmaktadır. Nesnel zaman daha çok toplumsal

olarak ortak kullanılan ve ölçülebilen bir zamana karşılık gelirken, öznel zaman daha çok karakterin kendi kişisel dünyasıyla ilişkilidir.

Ron Burnett'e göre (2006:34) televizyon, radyo ve internet her zaman yayındadır. Nasıl elektrik kullanılmadığı zaman ortadan kaybolmuyorsa, iletişim araçları da izleyiciler kapama düğmelerine bastıklarında ortadan kaybolmazlar. Bu sürekli mevcudiyet, insan hüneri ve yaratıcılığı sayesinde kurulmakta olan, inşa edilmiş yeni bir çevrenin parçasıdır. Televizyon yayınları gerçek zamanlı olarak 24 saat aralıksız gerçekleştirilmektedir. Televizyon aracının zamansal ilişkileri hem yayın akışı ve gerçek zaman kavramı hem de televizyon programlarının kendi içsel zamanlarına karşılık gelen kurgusal yapıları yoluyla kurulmaktadır.

Televizyon dizi filmleri ve sinema eserleri gibi görsel sanat formları içerisinde zaman boyutunun dramatik eylemle ilişkili olarak kullanılmasına karşılık gelen çeşitli kullanımları bulunmaktadır. Saatle ölçülen zaman, 'nesnel zaman' olarak ifade edilirken, dramatik yapı içerisinde karakterin hissettiği zaman 'öznel zaman' olarak kavramsallaştırılmaktadır (Kılıç, 2000:75). Televizyona özgü dramatik yapımlarda zamanla ilgili nesnellik ve öznellik konumları kurgu tekniklerinin de zamansal anlamda kullanımıyla birleştirilerek filme özgü bir zaman kavramı ortaya konulmaktadır.

2.4.7. Mekan

Televizyonda mekan kullanımı iç uzamlar (mekanlar) ya da stüdyo ortamı gibi daha çok kapalı uzamlarda (mekan) gerçekleşmektedir. Televizyon bunu yaparken hem film öğeleri arasında hem de film ile izleyici arasında gerçek ve yapay mekansal ilişkiler yaratır. Sinema ve televizyon izleyicisi, kendisini genellikle, filme alınan sahneyle kamera arasındaki ilişkiye benzer bir ilişki içinde hisseder. Gözün, kamera merceği ile özdeşleşmesi sonucu seyirci kendisini uzaklığın ve yönün sürekli değiştiği kesintisiz ve hareketin içinde bulur. Seyirci, izlediği mekanın hareketliliği oranında kendisi de hareket eder. Film ve televizyon dramatik yapılarında sadece mekan içinde nesneler ve kişiler değil, mekanın kendisi de hareketlidir. Seyirci, filme alınan sahnede mekansal bir varlık duygusu edindiğinde, mekan içinde bulunan kişilerin hareketleri ve bakış yönleri, mekanın üç boyutlu olarak algılanmasına neden olur. Hareket ve bakış

yönü değıştikçe bu engin film mekanı olarak genişler. Kameranın hareket ve odaklanma yeteneği ile ve değışik çekimlerin kurgulanmasıyla mekan çözümlenir, parçalanır. Sahne aksiyonun geçtiği alandır. Stüdyo ortamı olabileceği gibi, dışarıda geçen bir ortam-mekan da çekim gerçekleştirile bilinmektedir. Dışarıda bir çekim gerçekleştirilecek ise ekip ve malzemeleri çekim alanına taşımak gerekebilmektedir (Wells, Burnett ve S.Moriarty.1992:460).

Sinema ve televizyon için üretilen dramatik yapıların mekansal niteliklerinin ve göze hitap eden mekansal çekiciliğinin, zihne hitap eden zamansal çekiciliğine göre bir üstünlüğü varsa bile televizyon ekranı, sözel olmayan tüm sanatlara göre zaman akışını anlatmaya daha yatkındır.

Televizyon yapımlarında mekan kullanmanın başlıca amacı, dramatik yapıyla uyumlu bir şekilde anlatıya uygun atmosferi yaratabilmektir. Televizyonda sunulan dramatik eserlerde çekimler çalışma şartları uygunsa gerçek mekanlarda, değilse gerçek mekanların bire bir kopyalarının hazırlandığı stüdyo (ya da stüdyo dışı) ortamlarında gerçekleştirilmektedir. Televizyon ve sinemadaki dramatik eserleri gerçekleştiren ekiplerin kalabalık olması ve iş yoğunluğu çekimlerin genellikle stüdyo ve büyük platolarda yapılmasını zorunlu kılmaktadır. Söz konusu büyük platolar içerisinde hem dış çekimler hem de iç çekimler büyük stüdyolarda kurulan dekorlarla gerçekleştirilmektedir. Televizyon yapımları genellikle özel olarak organize edilmiş stüdyolarda gerçekleştirilmektedir. Televizyon stüdyoları iç mekan düzenlemelerinin gerek estetik, gerekse teknik boyutun düşünülerek tasarlandığı, mekansal olarak kontrol edilebilen, teknik cihazlarla donatılmış ses ve ışık yalıtımlı özel yapılardır. Televizyon yayıncılığında gelişen bilgisayar ve iletişim teknolojileri sayesinde gerçek stüdyoların yanında bir de yazılımsal olarak üretilebilen sanal stüdyolar kullanılmaktadır. Televizyon yayıncılığı içerisinde yayınlar stüdyo dışı ortamlarda da gerçekleştirilebilmektedir ancak yayına etki edebilecek olumsuz koşullar ve çalışma planına uygun hızda üretim yapabilme gibi etmenler düşünüldüğünde en ideal ortamı televizyon stüdyoları sunmaktadır. Televizyon yapımlarının büyük platolar içinde gerçekleştiği stüdyolar, yapısal planlamalar, yapım amacı ve türüne bağlı olarak sahne düzenlemeleri, değışebilen dekorlar ve seyirci alanı gibi çeşitli bölümlerden

oluşmaktadır. Televizyon estetiği içerisinde mekan kullanımıyla ilgili olarak çeşitli mekan çeşitleri bulunmaktadır. Bunlar yapma, sonsuz, gerçeğe uygun ve gerçek dışı mekanlar olarak ifade edilebilir.

Yapma mekanlar genellikle sonsuz mekan, gerçeğe uygun mekan ve gerçek dışı mekanlar olarak üçe ayrılır. Sonsuz mekan, genellikle düz, yalın ve gri bir fonda oluşur. Herhangi bir düşünceye hizmet etmez. Gerçeğe uygun mekan, izleyicide eksiklik ya da fazlalık duygusunu uyandıracak şekilde hazırlanmalıdır. Gerçek dışı mekan ise bir duyguyu anlatmak için kullanılan biçim ve dokunun düzenlenmesi ya da gerçeğin isteyerek bozulmasıyla elde edilir (Özgür,1994: 277). Gelişen bilgisayar teknolojisi sayesinde sanal mekanlar oluşturularak özel efekt teknikleri(mavi perde efekti) sayesinde sanal mekan üzerine oyuncu ve objeler bindirilmekte ve istenilen etkiyi almak için boyama, animasyon ve birleştirme tekniklerinden yararlanılmaktadır.

Televizyon için yapılan programlarda, dizi filmlerde gerçek görüntüler ile bilgisayar destekli imajlar – CGI (ing. computer generated images) iç içe geçmiş bir şekilde kendi ekran gerçekliğini inşa etmektedirler. Bu sanal gerçeklik çoğunlukla mekansal tasarımlarda kullanılmaktadır. Televizyon estetiği içerisinde mekân kullanımları gelişen teknolojinin yardımıyla giderek sanallaşma eğilimi gösterse de hala gerçeğe uygun şekilde düzenlenmiş çekim platoları ve stüdyolar içerisinde gerçekleştirilmektedir. Televizyon ekranı içerisinde biçimsel ve içeriksel estetik kodlar olarak tanımlanan öğeler televizyon dizileri içerisinde anlatı yapılarının kurulmasını sağlamaktadır.

2.5. Bir Metin Olarak Televizyon Dizileri Ve Görsel / İşitsel / Yazılı Kodlar

Televizyondaki dramatik yapımların tek bölümlük televizyon filmleri, mini diziler, belgesel dramalar gibi farklı türleri mevcuttur. Televizyon yayın akışı içinde öykü anlatmakta en fazla yararlanılan program türleri ise diziler ve seriyallerdir. T. Adorno, sanatın, gerçek dünyaya sokuşturulmuş olan kavramsallaştırmayı olumsuzladığından ve yine de empirik olarak varolanın öğelerini kendi tözünde barındırdığından bahsetmektedir. Biçim ve içeriği, onların dolayımını kavramadan önce birbirinden ayırmak zorunda olduğunu ve sanatın gerçek dünyaya karşıtlığının biçim

alanında olduğunu belirtir (1998:122). Modern görsel iletişim araçlarından olan televizyon ve ona bağlı olarak oluşturulan televizyon dramaları bir diğer deyişle televizyon dizileri sanat ve gerçek ilişkisi bakımından biçimsel olarak kendine has görsel işitsel ve yazılı kodlar barındırmaktadırlar.

TRT kurumu televizyon dizilerinin tanımını; en az üç bölüm halinde yayınlanan, tavır, tutum, deyiş yönünden birbirine bağlı olan aynı konunun veya birbirini izleyen konular bütünlüğünün işlendiği drama yapımlar olarak açıklamaktadır (Sayılğan, 2003:16). Televizyonda drama biçiminden söz edildiğinde de, ister gerçeğe benzer olsun, ister tümüyle gerçeği yansıttığı öne sürülsün, baştan sona kurmaca bir dünya getirir akıla. Kurmaca dünyadaki olaylar, ilişkiler ve karakterler örüntüsü ise genel kabul gören kurallara ve saymacalara uygun olarak üretilir. Gerçek dünyadaki karşılığında farklı bir örüntüdür bu ve farklılaşmanın düzeneklerinin araştırılması, televizyondaki dramatik türlerin ve formüllerin anlaşılması için bir ön gerekliliktir (Mutlu, 1991: 77).

Günlük yaşamın seyirlik bir olguya dönüştüğü televizyonun program akışında televizyon dizileri önemli bir yer alır. Uluslararası pazarda alınıp satılabilen, kitle kültürünün bir ürünü olarak kabul edilen televizyon dizileri kendi kullanım değerlerine göre ölçülür, estetik değerlerine göre değil, onlar günlük olarak kullanılırlar. Kitle iletişim araçları insanların kendi dünyalarından çıkan ve oraya sürekli göndermelerde bulunan öyküler aracılığı ile sahtenin gerçeğin yerine geçtiği bir kültür üretirler. Televizyonda yayınlanan dizilerde yer alan oyuncular dizideki adıyla çağrılır, öyle tanınır. Gerçek kapıcıların, gerçek ablaların, gerçek anne-babaların yerine geçirilen sahteleri, edindikleri gerçeklik halesiyle yaşanan zamanla, olumsuz koşullarla seyircinin arasına kalın bir duvar çeker (Oktay, 1987: 64-65).

Kitle iletişim araçlarında içerik, mesajlarının sürekliliği ve düzenli aralıklarla tekrar edilmesiyle, kurmaca, dizi anlatımının spesifik formu oluşturulur. Gerçek dünya tüm monotonluğuyla izleyiciler için izlenmesi hiç de cazip olmayan bir hammaddedir. Oysa bu dünya daha fazla şiddetle, daha cazip karakterlerle, daha cafcıflı yaşam biçimlerinin temsiliyle çok daha çekici kılınabilir. Üstelik ekrandaki temsili ya da simgesel dünyanın belli bir tutarlılığı vardır ve bu tutarlı yapıyı sürekli olarak yineler.

Böylelikle karakterleri, ilişkileri ve öyküleriyle dün, bugün ve yarın değişmeyen bir simgesel dünya sürekli olarak izleyicilere sunulur. Bu dünya gerçek dünyanın bir yansıması değildir, tam tersine kendi içinde, kendi başına, yapılaşmış, rutinleşmiş bir dünyadır (Mutlu, 2005:124).

Dizilerde, birbirine çelişir değerler ele alınsa da korunması gereken değerler her zaman eleştiri dışında kalır. Bu durum, televizyonun ideolojisi gereğidir. Televizyonun en önemli formatı olan dizi filmler, egemen ideoloji işlevi görürler ve böylece, "topluma uyumlu, sosyal yapıya entegre olmuş bireyler yaratarak, toplum işleyişinde ortaya çıkacak çatlakları engelleyerek ve yerleşik değerlerin yaygın hale gelmesiyle toplumun işleyişini kolaylaştırır (Parkan, 1989:80). Egemen ideolojilerin işlevselleşmesi açısından mevcut ataerkil toplumsal cinsiyete ilişkin ideolojiler formatın belirlenmesinde etkin olur. Diziler ve onların oyuncularını hemen hemen bütün toplum tarafından izlendikleri için, kültürel bir olguya dönüşür. "Kültür ürünü olarak görülen dizilerde toplum kendine ait sembolik bir formda anlatılır" (Mutlu, 1991:197). Türk izleyicileri tarafından büyük ilgi gören yerli dizilerde, uluslararası kabul görmüş dizi formatları kullanılmakla beraber, içerikte Türk toplumunun kültürüne ait öğeler yansıtılmaktadır.

Dramatik yapımların elemanlarını temel olarak şöyle sıralamak mümkündür: Aksiyon, karakterler, düşünce, diyalog, müzik ve sahneleme. Bu elemanlardan ilk üçünün yani aksiyon, karakter ve düşüncenin birleşiminden olay dizileri oluşturulur. Olay dizileri diyalog, müzik ve sahneleme ile desteklenir ve böylece dramatik yapımlar tamamlanır. Dramatik anlatımlarda Antik Yunan'dan bugüne dek geleneksel bir yapı uygulanmıştır. Bu geleneksel dramatik anlatımlarda öykü bir çatışma ile başlar ve doruk noktasına ulaşana dek yükselen bir eğride devam eder. Bu yükselişte, merak ve gerilim dolu bir anlatım vardır. Doruk noktasında ise çatışma çözüme kavuşturulur ve öykü sonlanır.

Televizyon dramaları da sinema ya da tiyatrodakine benzer olarak geleneksel dramının anlatı yapısını kullanmakla birlikte, sahip olduğu sınırlılıklar ve uygulamalar ile de bazı farklılıklar gösterir. Bunlardan birincisi televizyon izleme rutininin tiyatro ve

sinema izleme üzerinden farklılığıdır (Mutlu, 1991: 86). Sinema ya da tiyatro izlemek için gündelik yaşamımız içinde özel zamanlar ayırmak ve bu iş için ayrılan özel alanlara gitme zorunluluğuna karşın, televizyon izleme için böyle bir zorunluluğun olmaması dramaları evimizin içine kadar getirir. İkinci fark ise, televizyon izleyicilerinin tek bir türde program değil, farklı türlerde programları seyredebilmeleridir. Televizyon birbirinden farklı eğlence, haber alma ve ticaret gibi pek çok işlevleri yerine getirmektedir.

Televizyon dizileri, aynı ana karakterler, bazen sürekli bir mekan ortak paydasına dayanan, ama birbirinden farklı olay dizilerinden oluşan dramatik anlatılar bütünü ifade etmektedir. Televizyon dramaları, gündelik yaşam deneyimlerinin bir parçası olmakla birlikte, yaşamın anlamlandırılmasında, duygu ve düşünceleri, öncelikleri, yaşam tarzlarının biçimlenmesinde rol alan araçlar olarak bunu çeşitli görsel, işitsel ve metinsel kodlar yoluyla gerçekleştirirler.

2.5.1. Görsel Kodlar

Televizyon dizileri de tıpkı bir dil gibi belli bir görsel kod sistemiyle inşa edilmiştir. Televizyon biçimsel olarak çekim, plan, sekans gibi dildeki kelimelere benzer birbirine bağlı pek çok temel birimlerle kendi cümlelerini oluşturmaktadır (Villarejo, 2007: 24). Dizilerde eleştiri duygusunun parçalanmasına, kimi yerde yok edilmesine televizyonda kullanılan çekim teknikleri de yardımcı olmaktadır. TV dizi ve filmlerinde sıklıkla yakın çekim tekniği kullanılmaktadır, bu çekim popüler kültüre özgü ve ideolojik olarak nitelendirilen bir tekniktir. Yakın çekim miti ortam-birey diyalektiğini, etkileşimini, insanın toplumsallığını insanın bireyselliği adına göz ardı etmenin, yok etmenin bir aracı olarak işlev görmektedir (Mutlu, 1991: 131). Biçimsel indirgeme, aslında ideolojiyi taşıyan öze ilişkin indirgemenin fiziksel teknik bir haklılaşmasıdır. Biçimsel indirgemedede mantık şöyle işler: Televizyon ekranı küçüktür; küçük ekran çevrenin gösterilmesine elvermez, çevrenin etkisini azaltır, hatta çevreyi etkisiz kılar. O halde bireyi ve nesneleri çevresinden soyutlayan yakın çekim televizyonun asal ölçeğidir. Bu fiziksel gerekçeli indirgeme yakın çekimin sinemasal saymacalardan aktarılan toplumsal çevreyle birlikte anlam kazandığı gerçeğinin

televizyon için düşünölemeyeceği sonucuna varıyor. Yakın çekim aksiyona dayalı anlatılarda da aksiyonun çevreyle, ortamla ilişkileri yerine bizzat aksiyonun kendisini çözümlmeye yönelir. Böylelikle aksiyonun başarısı ya da başarısızlığı, aksiyonun öznesinin yeteneği, gücü, çabası ya da yetersizliğiyle özdeşleştirilir (Oktay, 2002: 295).

Filmler ve televizyon için üretilmiş dramatik yapımlar kendi görsel dizilimi içerisinde pek çok çekimden oluşmaktadırlar. Bu noktada kameranın konumlandırılması yani mizansen içerisindeki kamera açısı, çekim ölçekleri, kompozisyon önem kazanmaktadır.

Diegesis (Kurgusal öykü evreni) ve Mimesis : Etimolojik kökenleri antik Yunan dönemine dayanan diegesis ve mimesis kavramları Platon ve Aristo tarafından da kullanılmıştır. Platon Devlet isimli eserinde, sanatların hepsinin dürtülerden ve dolayısıyla mimesis yani taklit etme hazzından ortaya çıktığını söyler. Gerçeğin taklidi edebiyatı ve bütün sanat dallarını kapsamaktadır (2006:366).

Anlatı açısından mimesis, konuşmanın ve hareketin takdimini, diegesis ise olayların sözlü temsilini / anlatımını içerir (Dervişcemaloğlu, 2008: 2). Olayın anlatımın esas olduğu diegesis kavramı modern görsel hikaye anlatma araçları olan sinema ve televizyonda sıklıkla kullanılmaktadır. Sinema ya da televizyon yapımlarında olsun görüntü dili içerisinde kameranın teknik olarak bize gösterdiğinden farklı olarak çerçevelemeye, aydınlatmaya, mizansene bağlı olarak kurgusal bir öykü evreni/uzamı bulunmaktadır (Hunt, Maryland, Rawie, 2010:123). Bir anlatı olarak filmde ya da televizyon yapımında gerçekleştiği varsayılan olayları ve görüntüde yer almayan eylemleri ve mekanları içeren evren diegesis olarak tanımlanmaktadır.

Mimesis	Gösterme	Doğrudan Takdim
Diegesis	Anlatma	Dolaylı Temsil

Tablo 1: Mimesis ve Diegesis

Televizyon dizileri içerisinde kullanılan görsel kodlara karşılık gelen mimetik evren sahne, çekim, sekans, çekim açıları, mizansen, aydınlatma gibi pek çok birbirinden farklı biçimsel araç yoluyla oluşturulmaktadır.

Sahne: Sahne terimi ile oyunun oluşturulduğu yer ve dekor tanımlanır. Bir sahne sürekli bir olayı anlatan tek bir çekimden ya da bir çekim dizisinden oluşabilir. (Mascelli, 2007: 15). Sahne zaman, olay, mekan, tema ve karakterlerle tasarlanan birbiriyle ilişkili çekimlerin toplamından meydana gelmektedir.

Çekim: Kamera tarafından kayda başlanması ile bitişi arasında kesintisiz olarak filme alınan süreyi işaret eder.

Sekans: Birbirinden farklı zaman ve mekanlar da geçse bile birbiri ile ilişkili olan sahnelerin birleşiminden ortaya sekanslar çıkar. Sekans çok sayıda sahneden oluşmaktadır.

Kamera Hareketleri: Kamera hareketleri sahne içerisinde çeşitli dramatik etki yaratmak ve içerikle biçimsel anlatıyı oluşturmak için çeşitli şekillerde gerçekleştirilirler. Bu hareketler, yukarı ve aşağı çevrinme (tilt), sola ve sağa çevrinme (pan), sola ve sağa doğru kaydırma (doly), yukarı ve aşağı kaydırma (crane) gibi temel hareketlerden oluşmaktadır.

Nesne ve kameranin hareketi birbirinden ayrılmamalıdır, çünkü nesnenin hareketi genellikle kamera hareketini yönlendirir. Nesne ve kamera hareketleri arasında olası dört temel kombinasyon şu şekildedir:

- 1- Sabit nesne ve sabit kamera
- 2- Hareket eden nesne ve sabit kamera
- 3- Sabit nesne ve hareket eden kamera
- 4- Hareket eden nesne ve hareket eden kamera

Sabit nesne ve sabit kamera tekniği çekimlerin gerçekleştirilmesi esnasında hem konu hem de kamera alıcısının hareketsiz olduğu statik eylemsiz durumu ifade eder. Hareket eden kamera ise dramatik olarak verilmek istenen anlamla ilgili konuyu takip eden kamera alıcısını göstermektedir. Kamera kombinasyonlarının sonucunda sahnenin çekimi hem konu hem de kamera alıcısının hareketli olduğu bir tarzla gerçekleştirilmektedir. Sahne içerisinde oluşturulmak istenilen anlamla ilgili olarak bu kombinasyonlar belirli bir mizansen içerisinde kullanılmaktadır.

Mizansen (Mise-en-scene): Etimolojik olarak Fransızca kaynaklı mizansen sözcüğü film ve televizyon estetiği çalışmalarında 'ekranın içine koyulan' ve tasarlanan tüm sahneyi kapsamaktadır (Villarejo, 2007: 28). Mizansen tiyatrodaki kullanıldığının aksine sahnenin görsel kompozisyonunu, çerçevelemesini, kamera hareketlerini, ışıklandırma ve çevre düzeni de olmak üzere daha geniş anlamda kullanılmaktadır.

Kompozisyon: Kompozisyonu insanoğlunun mağara resimlerine çizdiği resimlerden başlayarak, fotoğraf sanatına, sinemaya ve televizyon ekranına uzanan bir teknik görme biçimi olarak ele alabiliriz. Görsel bir kompozisyonda amaç, çerçeve içerisine yer alan öğeleri istenen psikolojik ya da estetik etkiyi oluşturacak şekilde oranlayarak düzenlemektir. Oranlar deyimi ile şunlar kastedilmektedir.

1. Ana konunun çerçeve içindeki yeri ve büyüklüğü,
2. İkinci derecedeki öğelerin yerleri ve büyüklükleri,
3. Tümünün oluşturduğu bütünün çerçeve içindeki konumu ve çerçeve alanına oranı (Kalfagil, 2011, 181).

Film ve televizyon grameri içerisinde kompozisyon öğelerinin çok büyük önemi bulunmaktadır. Televizyon anlatısını kamera açısı ve ölçekleri başta olmak üzere özellikle görsel kompozisyon düzenlemeleriyle birlikte inşa etmektedir.

Görsel Kayıt Türü: Televizyon yapımı sırasında kullanılan kamera türleri ve onlara bağlı olarak görüntü içerisinde her bir cihaza özgü bazı teknik detaylar ortaya çıkabilmektedir. 35 mm sinema kamerasıyla çekilen televizyon dizilerinin ulaşabildiği

renk ve detaylar ile dijital kameralar yoluyla ulaşılabilecek detaylar birbirinden farklı dokuları oluşmasına neden olmaktadır.

2.5.2. İşitsel Kodlar

Görüntü gibi seste filmin temel bir ögesidir. Ses sadece görüntüyü desteklemekle kalmaz onu güçlendirir. Sesi temel alarak belli bir anlatım yoluna gidilebilir. Uygun bir biçimde kullanıldığında ses hem izleyicinin ilgisini çeker hem de görüntünün önüne geçebilir. Görüntü boyutu izleyiciye görsel gerçekliği sergiler. İzleyici görüntüyü sesle (ses boyutuyla) birleştirdiğinde filmdeki gerçeği değerlendirebilir. Bu nedenle genel olarak ses görüntüyü tamamlayıcı bir öğe olarak görölmektedir (Kaplan,1993:103). Müziksel etkinin başlıca belirleyici öğeleri anlatımda ve anlam yaratımı sürecinde derinlik, zenginlik ve çok boyutluluğa katkı sunarlar

Ses genellikle görüntüden öncedir. Bu doğrultuda görüntü şimdiki zamandaki gelişimini sürdürürken, daha önce olmuş olaylarla ilgili sesler görüntüye eşlik eder. Ses, hem o olaylarla ilgili bilgiler verirken hem dezamanda atlamayı sağlar. Ses görüntüden ileridedir. Bu yöntemle görüntüler geçmiş zaman ile ilgiliyken ses gelecek zamandadır (Demir, 1994: 54-56). Bu doğrultuda, insan gözü, görsel çekimler dizisindeki içeriği kolayca algılama kapasitesine sahipken, kulak sesteki değişiklikleri aynı hızda algılayamaz. Buna göre sesteki değişen ritim, görüntüdeki değişen hıza göre daha yavaş olmalıdır (Pudovkin, 1995: 196). Görüntü, beyne bilgiyi taşıırken, ona yardım eden ses duygu yoluyla görüntünün anlamını, dramatik etkiyi pekiştirir. Sesin temposuna göre izleyicilerin duyguları da değişir (Miller, 1993: 243). Hızlı tempolu bir ses heyecan yaratır. Ses düzeyinin ve perdesinin yükselmesi, temposunun artması çokheyecan verici bir etki yaratır.

İnsanın algılamasının yürüyüşü kurguyu andırır, bu algılamanın düzenlenişi buna uygun olarak gerek seste, gerekse görüntüdeki hızın değişmesine yol açar. Bundan dolayı sesli filmin, nesnel dünya ile insanın bu dünyayı algılamasının birlikte yansıtması mümkündür. Görüntü, dünyanın temposunu muhafaza ederken, ses

kuşığı insanın algılamasındaki gidişin değişik ritmini izleyebilir ya da bunun tersi olabilir (Pudovkin, 1995: 202-203). Bu, ses ile görüntünün karşı sürümünün en basit ve açık biçimidir.

Bir diğer önemli ses ögesi ise müziktir. Müzik, televizyon ya da sinemada iki şekilde kullanılabilir. Tema müzik ve dip (fon) müzik. Tema müzik filmin açılış ve kapanışında kullanılan müziktir. Bir filmin açılışında kullanılan müzik izleyicinin duyacağı ilk sestir. Bu nedenle seçilecek müzik izleyicinin dikkatini çekmeli, merak uyandırmalı ve filmin konusuna izleyiciyi hazırlamalıdır. Dip (fon) müziği ise, filmin atmosferini ve bütünlüğünü sağlamak için kullanılan müziktir. Dip için düzenlenen müzik, filmin temel konusunun önüne geçmeden ustaca kullanılarak izlenebilirliğini artırabilir. Ancak kullanım biçimi ve ritim açısından dengeli olmalıdır (Kılıç, 1987: 70-74). Televizyon anlatısında temel bir unsur olarak müzikler sahnenin genel atmosferini kurmak ve istenilen duyguları uyandırmak amacıyla kullanılmaktadır.

Televizyon anlatısını görsellik, müzik ve ses kullanımının birleşimiyle gerçekleştirmektedir. Görsel kodları destekleyici ve temel bir unsur olarak sesle ilgili kodlara karşılık gelen müzik, efekt, ritim ve anlatıcı gibi öğeler anlatımı güçlendirmekte anlamsal olarak çağrışımda bulunmaktadır. Film ve televizyon için iki şekilde müzik kullanımı gerçekleşmektedir. Bunlardan ilki 'gerçek' ikincisi ise 'işlevsel' müziktir. Gerçek müzik kullanımıyla diegetik olmayan bir biçimde birincil bir öğe olarak sahnenin dışından anlatımı destekleyerek atmosferi kurmaya yardımcı olmaktadır. İşlevsel olarak kullanılan müzik ise görsel öğe ve diyalogları destekleyici tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılmaktadır. İşlevsel müzik film ve televizyon eserleri için yedi başlık altında ele alınmaktadır. Bu başlıklar şu şekilde sıralanmaktadır;

- 1- Hareket müziği,
- 2- Mekan müziği,
- 3- Dönem müziği
- 4- Dramatik gerilim yaratan müzik,
- 5- Komedi müziği,

6- Duygusal müzik,

7- Cizgi film(animasyon) müziği (Huntley, 1993:73)

Yukarıda bahsedilen işlevsel müzik türleri televizyon için çekilen dramatik filmlerin özelliklerine göre anlatımı destekleyerek istenilen duygunun oluşmasına katkı sunmaktadırlar. Tarihsel gerçekliklerden referans alınarak çekilen dönem dizilerinde öyküledikleri zamanın enstrümanlarına dayalı dönem müzikleri işlevsel olarak sıklıkla kullanılmakta ve anlatımı güçlendirmektedir.

İşitsel kodlara karşılık gelen ses ve müzik kullanımı türlerinin, televizyon anlatısında 'betimleyici' bir işlevi/görevi vardır. Televizyon anlatısının motoru, ses ve genel olarak konuşma dilidir (Kaplan,1993:84). Metin olarak ele alınabilen televizyon dizileri içerisinde görüntü dilinin dışında işitsel birer kod olarak yapımda kullanılan müziklerin, diagetik ve diagetik olmayan seslerin ve sessizliğin anlam yaratma üzerinde çok büyük etkileri bulunmaktadır.

Müzik: Müzik işitsel bir ses kodudur. Film içerisinde yer alan müzikler ve müziğin türü, filmin genel psikolojik modu ya da metniyle ilgili bilgiler vermekte, gerilimi arttırabilmekte ya da duyguları yönlendirebilmektedir. Televizyon ve film estetiği içerisinde müzik anlatının temel öğelerinden biri olarak kullanılmaktadır.

Diegetik Ses: Filmin kendi imajinatif öykü dünyasına ait ve karakterlerin de duyabildiği seslere diagetik sesler denilmektedir(Villarejo, 2007: 51). Örneğin bir caz klbnde müzisyenlerin görüntüsü eşliğinde, karakterlerimizin de duyabildiği sesler ya da sahne içerisinde açık olan bir televizyondan gelen haber, müzik ya da program sesleri gibi.

Diegetik Olmayan Ses: Filmin kendi öykü sahnelemesi çerçevesi içinde olmayan ve filmin kurgusuyla birlikte yerleştiren sesleri kapsamaktadır. Özellikle bir vurgulamayı yaratmak için kullanılmaktadır. Örneğin iki sevgili birbirine yaklaştığında ekran içerisinde olmayan ama vurgulamak amacıyla kaynağı belirsiz yerden gelen sesler.

Ritim: Film ya da televizyon dizisi içerisinde müziğin ya da ses efektlerinin ritmi özellikle takip ve kavga sahnelerinde gerilimin yükselmesini tetiklemektedir.

Sessizlik: Sahne ya da ekran içerisinde kurgu yoluyla tüm seslerin bilinçli bir şekilde anlatıma odaklı olarak kısılmasıdır. Sessizlik de ritim gibi gerilimi ya da dramatik etkiyi arttıracak şekillerde kullanılmaktadır.

Dış Anlatıcı: Anlatıcı'yı bir televizyon yapımı içerisinde, görsel öykülemeyi metne dökülmüş bir akış üzerinden aktaran kişi olarak nitelendirebiliriz. Bilişsel, edimsel ve tutkusal açıdan yetkilendirme anlatıcı için söz konusudur. Odaklanma biçimi, anlatıcının konumunu belirleyen bilgi düzeyi anlatıcının türü hakkında belirleyicidir. Anlatıcıyı, öykülemenin içinde birinci dereceden anlatıcı olan iç öyküsel anlatıcı ve öykülemenin dışında ikinci dereceden anlatıcı olan dış öyküsel anlatıcı olarak ikiye ayrılmaktadır (Yılmaz, 2014: 112).

Diyalog: Sahne içerisindeki ana karakter ya da diğer karakterlerin birbirleriyle ve ana karakterle karşılıklı konuşmaları anlatı açısından işitsel bir kod olarak kullanılabilir.

Monolog: Sahne içerisinde tek kişi tarafından gerçekleştirilen karşısında herhangi karakter ya da alıcının bulunmadığı tek taraflı konuşmalara karşılık gelmektedir. Monologlar ekran estetiği içerisinde işitsel bir kod ve temel bir öge olarak anlatıyı desteklemekte ve geliştirebilmektedir.

Televizyonda ses boyutu anlatı üzerine de pek çok imkan sunmaktadır. Televizyon yapımlarında görsel imajlar müzikler, sesler, ses efektleri v.b. yoluyla desteklenmekte anlatımda yeni olanaklar sağlamaktadırlar. Örneğin ses bindirme (ing.voice over) diye tabir edilen yöntemle görsel unsurlar üzerine anlatıcı bir ses eklenebilmektedir. Anlatıcı sesin sahibi gözükmemektedir. Açıklama ya da reklam metninde yer alan ifadeler bu şekilde de sunula bilinmektedir. (Wells, Burnett ve S.Moriarty,1992:459). Sesi dijital ortamda işleyebilen bilgisayar sistemleri sayesinde sesle ilgili atmosfer yaratmak mümkün olmaktadır. Görüntüsel anlatımı destekleyen ses boyutu sayesinde anlatı ve mesajların etkisi arttırılabilinmektedir.

2.5.3. Yazılı Kodlar

Bir metin olarak okuyabileceğimiz televizyon dizileri kendine ait görsel, işitsel ve yazılı kodlarla inşa edilmiştir. Sözünü ettiğimiz görsel ve işitsel kodların yanı sıra ekran üzerinde alfabetik metinlerle izleyicilere bir takım bilgiler ve veriler gösterilmektedir. Bu yazılı kodları jenerik, başlıklar, akan yazılar ve kapı yazıları olarak sınıflandırabiliriz.

Jenerik: Televizyon yapımlarında ve özellikle dizilerde dizi içerisinde yer alan görsel dille uyumlu olarak genel bir tanıtımı içeren kısa filmler jenerik olarak adlandırılmaktadır. Genel olarak grafik ve bilgisayar animasyonlarıyla destekli olarak yapılan jeneriklerde yapımda görev alan ekibin isimleri, yaratıcı ve uygulayıcı kadronun isimleri bulunmaktadır.

Başlıklar: Özellikle televizyon dizilerinde her bir bölüm metinsel olarak bir başlıkla izleyicilere sunulmaktadır. Bu noktada yayıma hazırlanan o bölümün içeriğiyle ilgili olarak izleyiciyi yönlendirici ya da merak uyandırıcı olarak metinsel bilgiler sunulmaktadır.

Alt yazılar: Üretilen televizyon dizileri içerisinde iki çeşit alt yazı kullanılabilir. Bunlardan ilki televizyon dizisinin üretildiği ülkenin dışına satışında ya da yurtdışı kaynaklı dizilerinin ülkenin izleyicileri tarafından anlamlandırılabilmesini sağlayan çevirileridir. İkincisi mekansal ya da zamansal bilgi verme amaçlı ya da izleyici üzerinde oluşturmak istenen etkiyle bağlantılı olarak ekranda metinsel olarak gösterilen yazılardır.

Diğer Metinler: Televizyon dizileri içerisinde sinematografik bir dille beraber içinde bulunan yerin ya da gösterilen kişiyle ilgili olarak daha fazla bilgi alınabilmesini sağlayan kapı yazıları, duvar yazıları gibi metinsel öğelere karşılık gelmektedir. Ayrıca dizi yapımında epizodik bir anlatım benimsenmişse bu noktadaki ayrımları da metinsel olarak vurgulayabilmemizi sağlayan yazılı kodlar bulunabilmektedir. Televizyon dizi filmleri içerisinde çeşitli görsel, işitsel ve metinsel kodlar anlatıyı desteklemek adına kullanılmaktadır.

Burada sözü edilen görsel, işitsel ve metinsel kodlar televizyonun gramerini bir diğer deyişle anlatı yapısını belirleyen temel öğelerini oluşturmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MUHTEŞEM YÜZYIL, BİR ZAMANLAR OSMANLI VE DİRİLİŞ:ERTUĞRUL DİZİLERİNDE ANLATI VE ESTETİK OLGUSUNUN ÇÖZÜMLENMESİ

3.1.Çözümlemenin Çerçevesi

3.1.1.Çözümlemenin Amacı, Kapsamı ve Sınırlılıkları

Türkiye’de yerli televizyon dizileri özellikle 2000’li yılların başından itibaren, gerek sayı gerekse yayın akışında yer aldığı zaman dilimi bakımından, televizyon kanallarına hakim olmaya başlamıştır. Günümüz özel televizyon kanalları, reyting sistemiyle ilişkili olarak diziler üzerinden birbirleriyle rekabet içinde olurken, kamusal yayın yapan TV kanalları da bu rekabete dahil olmaya başlamıştır. Son yıllarda çekilen diziler incelendiğinde ise, özellikle tarihsel dönem dizilerinin televizyon kanallarının en ilgi çeken ve prodüksiyon anlamında yüksek yatırımların yapıldığı görsel ürünler olduğu gözlenmektedir. Bu anlamda tez çalışması, son dönem Türk televizyon kanallarında yayınlanan tarihsel dönem dizilerinin, gerçeklik kurgularını görsel işitsel anlatı yapısı içinde nasıl kurdukları, biçim ve içerik ile oluşturulan estetik anlayış içerisinde anlamın nasıl inşa edildiğini çözümleyerek temsiller çerçevesinde yorumlamayı amaçlamıştır.

Türk televizyon kanallarında bu çerçevede, yayınlanan dizilerin hem teknik kalite hem de hem sayısal olarak arttığı ve büyük bütçeli pek çok yapımın üretildiği 2010 yılı sonrası dönem, tez çalışması için önemli bir dönüm noktası olarak belirlenmiştir(RTÜK, 2012). Türkiye’de yayınlanan pek çok yerli ve yabancı dizi bulunmaktadır. Bu noktadan hareketle, tezin konusunu oluşturan içeriğe ve görsel tarih yazımına karşılık gelmesi açısından tarihsel dönem yapımlarından bir özel ve bir kamu kanalı olmak üzere üç popüler yerli dizi örneğinin seçilmesi araştırmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır.

Bu bağlamda, tez çalışmasının sınırlılıkları göz önünde bulundurularak Türk televizyon kanalları içerisinde araştırma evreni için; amaca yönelik örneklem yöntemiyle, farklı tarihlerde ve farklı yönetmenler tarafından yapılmış olan tarihsel dönem dizileri kapsam içine alınmıştır.

Bu alan içerisinde televizyonun yayın düzenini belirleyen reyting sistemiyle de ilişkili olarak görsel estetik, anlatı, zenginlik, prodüksiyon ve bağlı bulunulan yayıncılık anlayışı açısından 2010 sonrası yapımı tarihsel dönem dizileri önemli örneklerdir. 2011 yılı TİM S yapımı Star TV ve Show TV'de 20:00'da yayınlanan *Muhteşem Yüzyıl*, 2012 yılı Herşey Film yapımı ve TRT 1 kanalında 19:50'de yayınlanan *Bir Zamanlar Osmanlı*, 2014 yılı Tekden Film yapımı ve TRT 1 kanalında 20:00'da yayınlanan *Diriliş: Ertuğrul* dizilerinden kamusal, yarı kamusal ve özel alan temsillerinin olduğu üçer bölüm alınarak çalışmanın ana örneklemini oluşturulmuştur.

4.1.2. Çözümlemenin Yöntemi

İnsanlık tarihiyle başlayan anlatı yaşamın kendisi gibi hep var olmuştur. *Gösterge Eleştirisi* kitabında Mehmet Rifat (1999: 15) anlatıyı, gerçek ya da düşsel olayların değişik gösterge dizgeleri aracılığıyla anlatılması sonucu ortaya çıkan bütün olarak tanımlamaktadır. Bu kavramın sözü edilen anlamıyla, metin teriminin eş anlamlısı olarak görülebileceğini belirtmektedir. Anlatı aynı zamanda insanların dünyayı anlamalarının bir yoludur. Diğer anlamda bir olayın yeniden sunumudur (Kıran-Kıran 2003: 60). Anlatısı olmayan bir toplum ya da bir topluluk bulunmamaktadır. Söylev, masal, destan, fabl, öykü, roman, oyun, tragedya, komediya, seyirlik oyun, resim, çizgi-roman, fotoğraf, sinema, TV dizileri, TV haberleri, gazete haberleri, karikatür, insan davranışları vb. anlatı formlarıdır (Barthes 1988: 7). Bu bağlamda, tezde konuya ilişkin ulusal ve uluslararası boyutta literatür taraması yapılarak, akademik çalışmalar yoluyla kuramsal alt yapının oluşturulmasının ardından Türk televizyon kanallarında yayınlanan tarihsel dönem dizilerinden örnekler seçilerek çözümlenmektedir.

Türkiye’de son dönemde izleyiciler ve reyting sistemi açısından popüler olan tarihsel dizilerden özellikle Osmanlı İmparatorluğu dönemini işleyen yapımlar üzerinde biçim ve içerik açısından anlatı yapısının nasıl kurulduğu William V.Costanzo’nun *Reading the Movies: Twelve Great Films on Video and How to Teach Them / Filmleri Okumak: 12 Muhteşem Film ve Onları Öğretmenin Yolu* isimli kitabında önerdiği 'Sahnenin Çekim Çekim Çözümlemesi' yöntembilimiyle ortaya konmuştur. Çalışmanın kuramsal bakışı doğrultusunda ve araştırmanın örneklemine oluşturan üç dizi içerisinden üçer bölümün ayrıntılı bir şekilde izlenmesiyle belirlenen temaları merkeze alan bir içerik analizi yönergesi hazırlanmış ve her bir dizi bölümü sekanslara ayrılarak yönerge doğrultusunda çözümlenmiştir.

Türk televizyon dizilerinde görsel tarih anlatısı ve estetiğine dair veriler elde etme noktasında yapısal anlatı ve göstergebilimsel çözümlemenin yanı sıra, Joseph Campell’ın karakter çözümleme yöntemi de kullanılmıştır. Elde edilen bulgulardan hareketle dizilerde daha çok üzerinde durulan temalar/vurgular belirlenmiş ve belirgin vurgular çerçevesinde başlıklar oluşturulmuştur. Oluşturulan yönerge ve bulgular ışığında yapılan tartışmalarla şu soruların yanıtlarına ulaşılmaya çalışılmıştır:

Milliyetçilik Temsilleri:

Milliyetçiliğin yapısal, sözel ve biçimsel görünümleri nelerdir?

Görsel olarak milliyetçiliği sembolize eden, sembol veya figürler nelerdir?

Bireysel ya da kolektif geçmişe ilişkin nostaljik, duygusal vb. anlamlar var mı?

Milliyetçilik-birey ekseninde ne tür idealler üretilmektedir?

Milliyetçilik ile ilgili ne gibi mekânsal ya da hayali anlamlar üretilmektedir?

Din Temsilleri:

Dinle ilgili olarak yüceltmeler ve imgesel tasarımlar nedir?

Dine ait unsurlar ne şekilde sembolize edilmekte ve görselleştirilmektedir?

Din-devlet ilişkisi içerisindeki figürler ve bu figürlere ilişkin göndermeler nelerdir?

Din, aile, devlet vb. yapılara ilişkin göndermeler nedir?

Dini figürlere ilişki vurgular nelerdir?

Diğer dinler ve o dinlere ait figürler sembollere ilişkin vurgular nelerdir?

Kahraman ve Hain Temsilleri:

Kahraman hangi arketipler üzerinde var olmaktadır?

Kahramanlığa ilişkin yüceltmeler ve imgesel tasarımlar nedir?

Hain figürüne ilişkin vurgular nelerdir?

Görsel olarak kahraman ya da hain figürlerine ilişkin vurgular nelerdir?

Kahraman-milliyetçilik ekseninde ne tür idealler üretilmektedir?

Düşman Temsilleri:

Düşman ya da düşmanlık hangi nitelikler üzerinden tanımlanmaktadır?

Görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler nelerdir?

Düşman figürlerine ilişkin vurgular nelerdir?

Otorite ve düşman ilişkisi mekânsal olarak ne şekilde görünür kılınmaktadır?

Düşmana ilişkin hangi alanlarda ne gibi eleştiriler yapılmaktadır?

Kadın Temsilleri:

Kadınlar hangi nitelikler üzerinden tanımlanmaktadır?

Kadınlığa ilişkin yüceltmeler ve imgesel tasarımlar nedir?

Özel alan – kamusal alan ekseninde kadına biçilen roller nelerdir?

Harem içerisinde kadına biçilen roller nelerdir?

Cinsellik ve namus kavramı nasıl işlenmekte/kurgulanmaktadır?

Erkeklik Temsilleri:

Erkekliğe ilişkin ne gibi tanımlamalar yapılmaktadır?

Erkeklerin öznellik ve nesnellik konumları ve bu konumları belirleyen unsurlar nelerdir?

Babaya ve babanın temsil ettiği anlamlara nasıl yaklaşılmaktadır? Baba-oğul, baba-kız ilişkileri nasıl kurulmaktadır?

Erkeklikle ilgili ne gibi olumsuzlamalar üretilmektedir?

Aileye İlişkin Temsiller:

Ailenin yapısal ve biçimsel görünüşleri nelerdir?

Aile ve iktidar ilişkisine ait vurgular nelerdir?

Aile nasıl bir iktidar ve toplumsal ilişki içerisinde var olmaktadır?

Ailede ne gibi otorite, tabiyet ve ret ilişkileri kurulmaktadır?

Evliliğe, aile bütünlüğüne ve ailenin parçalanmasına nasıl bakılmaktadır?

Söz konusu dizilerin her birinden amaca yönelik olarak seçilen kamusal, yarı kamusal ve özel alanla ilişkili üçer bölüm ve ilgili bölümlerdeki en önemli sekanslar anlatı, görsel estetik kodlar ve temsiller açısından çözümlemeye tabi tutulduktan sonra elde edilen bulgular, tezin kuramsal bölümünde tartışılan temalar ve kavramlar çerçevesinde yorumlanmıştır.

3.2. TV Dizisi '*Muhteşem Yüzyıl*'a Yönelik Çözümleme

Muhteşem Yüzyıl, Kanuni Sultan Süleyman'ın tahtta olduğu Osmanlı İmparatorluğu'nun yükseliş döneminde eşi Hürrem Sultan'la olan ilişkisi ve Hürrem Sultan'ın harem içerisindeki iktidar mücadelesini konu edinmektedir. *Muhteşem Yüzyıl*'ın Türkiye'de yayınlanan diziler arasında TNS ve SBT kuruluşlarının araştırma sonuçlarına göre, yayınlandığı dönem içerisinde Çarşamba akşamları hem AB hem de toplamda birinci sırada yer aldığı görülmektedir (<http://sbtanaliz.com/index.php?page=sayfa&id=2>). Dizi, aynı dönemde yayınlanan diğer tarihsel dönem dizileri arasında aldığı reyting oranı ile en çok izlenen yapım olmuştur.

Dizinin Künyesi:

Tür: Tarihi, Drama

Yönetmen: Durul Taylan, Yağmur Taylan

Senarist: Meral Okay (1-56), Yılmaz Şahin (57-139)

Görüntü Yönetmeni: Aydın Sarioğlu, Celal Mahir Baykal, Burak Kanbir

Oyuncular: Halit Ergenç (Kanuni Sultan Süleyman), Meryem Uzerli (Hürrem Sultan), Nur Fettahoğlu (Mahidevran Sultan), Nebahat Çehre (Ayşe Hafsa Sultan), Mehmet Günsur (Şehzade Mustafa), Burak Özçivit (Malkoçoğlu Yahyapaşazade), Okan Yalabık (Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa), Selma Ergeç (Hatice Sultan)

Sezon Sayısı: 4

Bölüm Sayısı: 139

Yapımcı: Tims Production (Timur Savcı)

Tarih Danışmanı: Deniz Esevenli, Erhan Afyoncu

Sanat Yönetmeni: Nilüfer Giritlioğlu

Müzik: Fahir Atakoğlu, Aytekin Atas

Mekân: İstanbul, Edirne

Süre: 100-120 Dakika

Kanal: Show TV - 2011

Star TV / 2012-2014

Resim Formatı: 480i / 720p

Yayın Tarihi: 5 Ocak 2011 – 11 Haziran 2014

Dizi, tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun coğrafi sınırlarını en geniş hale getiren Kanuni Sultan Süleyman'ın yaşadığı 1520-1566 dönemini referans almaktadır. İlk bölümü 5 Ocak 2011 tarihinde saat 20:00'da yayınlanan dizi, AB gurubu reyting sıralamasında en yüksek oranı almıştır. *Muhteşem Yüzyıl*, yayınlandığı döneme kadar olan süreçteki Türk televizyon tarihinin prodüksiyon ve yapım giderleri açısından en pahalı dizi projesidir*.

Dizinin çekimleri Topkapı Sarayı gibi tarihsel mekanların dışında İstanbul'da 2.100 metrekairelik bir alana kurulan platoda gerçekleştirilmiştir. Dizinin senaryosu, kostümleri ve dekoru, Osmanlı İmparatorluğu'na ait seyahatnameler, belgesel ve tarihsel kaynaklardan derlenip tarih danışmanları tarafından denetlenerek yazılmıştır. Dizi için tasarlanan 12 farklı mekan, Topkapı Sarayı'ndaki sanatsal ve kültürel görseller alınarak kurulmuştur.

Dizi, ilk sezonunun yayınlanmasının ardından Antalya Televizyon Ödülleri'ne 12 dalda aday gösterilmiş ve En İyi Dönem, En İyi Drama, En İyi Drama Erkek Oyuncu gibi ödüller almıştır. Dizi, Osmanlı İmparatorluğu'nun coğrafi olarak en geniş sınırlarına ulaştıran Kanuni Sultan Süleyman'ın ulaştığı sınırların çok ötesine ulaşmıştır. Türk televizyon tarihi açısından 60'tan fazla ülkeye satılarak, uluslararası dağıtım alanında en fazla ülkeye satılan Türk dizisi olmuştur. Dizi'nin yayınlandığı yurt dışındaki ülkeler ile toplam izleyici sayısı 204 Milyon kişiye ulaşmıştır.**

* (bkz. <http://www.haberpan.com/haber/35-milyon-liralik-muhtesem-yuzyil>)

** Dizinin yayınlandığı bazı ülkeler: İtalya, Yunanistan, Çek Cumhuriyeti, Slovakya, Slovenya, Ukrayna, Bosna, Sırbistan, Karadağ, Romanya, Kosova, Makedonya, Bulgaristan, Arnavutluk, Rusya, Kazakistan, Afganistan, İran, Pakistan, Azerbaycan, Hırvatistan, Macaristan, Gürcistan, Birleşik Arap Emirlikleri, Cezayir, Lübnan, Bahreyn, Mısır, Irak, Ürdün, Kuveyt, Libya, Fas, Umman, Filistin, Katar, Suudi Arabistan, Suriye, Somali, Tunus, Yemen, Sudan (<http://www.haberturk.com/medya/haber/830894-suleymanin-italya-seferi>)

Çalışmanın kuramsal kısmında açıklanan görsel tarih yazımı ve tarihsel olayların televizyon anlatısı içerisinde ne şekilde estetize edildiğine dair çözümleme bağlamında dizinin 2. Sezon 26. Bölümü'nde yer alan ve 1526 yılında Macaristan'da geçen *Mohaç Muharebesi* sekansına ait 22 sahne örneklem olarak seçilmiştir. 97 dakikalık dizinin 73:44'ncü dakikasında başlayan sahne toplam 16 dakika 35 saniye sürmektedir. Dizide 29 Ağustos 1526 yılında, Kanuni Sultan Süleyman komutasındaki Osmanlı İmparatorluğu ve Macaristan Krallığı orduları arasında meydana gelen ve Macaristan'ın büyük bölümünün Osmanlı hakimiyetine geçmesiyle sonuçlanan savaşı içeren 30 çekim belirlenmiştir. Mohaç Muharebesi sekansının toplam süresi 16 dakika 35 saniyeden oluşmaktadır. Söz konusu savaş sekansının yer aldığı 26. Bölüm, 14 Eylül 2011 tarihinde Show TV kanalında yayınlanmıştır.

Sekans görsel tarih yazımı noktasında *Muhteşem Yüzyıl* dizisinin görsel anlatı ve estetik açısından kullandığı biçimsel ve içeriğe dair verileri toplama amacıyla seçilmiştir. 1.500 figüranın rol aldığı sahne ekonomik bağlamda Türk dizi tarihinin en fazla bütçeyle çekilmiş bölümüdür*. Bu sahne için Osmanlı'ya ait top, tüfek ve zırhlar tasarlanarak Edirne'de plato kurulmuştur.

* Bknz. <http://www.haberturk.com/medya/haber/671486-turk-televizyon-tarihinin-en-pahali-sahnesi>

3.2.1. Muhteşem Yüzyıl / 'Mohaç Savaşı' Sekansı - 2.Sezon, 1. Bölüm / 14 Eylül 2011



1. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 4"			
Çerçeveleme:	Yakın Plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt Açısı, Yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif ve Ritm	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Etki (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etki: Diegetik ortam sesleri
2. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Yakın Plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst Açısı, Yaklaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Dikey Formlar	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Etki (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etki: Diegetik ortam sesleri

İlk sahnede Mohaç Ovası'na ilerlemekte olan Osmanlı İmparatorluğu'na ait atlı birliklerin ayakları görüntülenmektedir. Sahnenin başından itibaren gerilimli ve trajik bir atmosfer hakimdir. Sonraki sahnede yakın çekimlerle savaş alanında ilerleyen Yeniçeri askerlerinin elindeki bayrak ve sancak detayları görülür. Özellikle alt ve üst noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar ve çerçeveler sahnedeki aksiyon ve gerilimi tırmandırmaktadır. Sahnenin başında ve devamında detay çekimlerle sıkça Osmanlı atlı birliklerinin taşıdığı Üç Hilal Bayrağı ve sancakları gösterilmektedir. Üç hilal, simgesel olarak İslamiyet'in dünyanın her yanına yayılması ve imparatorluk ideallerini yansıtmaktadır.



3. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Panoramik çekim	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yaklaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Güçlü yatay çizgiler	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
4. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Boy çekim	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, aşağı çevrinme	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Ritm ve dikey formlar	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

3.Çekimde atlı birliklerinin ayak sesleri, sancak ve bayrakların dalgalanışı gibi diegetik sesler eşliğinde panoramik açıyla Mohaç meydanına doğru ilerleyen savaş birliklerinin görüntüsü verilmektedir. Ardından Osmanlı İmparatorluğu tarafına ait öncü 'deliler' adı verilen birlikler Mohaç Ovası'na doğru ilerleyişi gösterilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kara ordusunda görevli 'deliler' adı verilen öncü birliğin kıyafetleri yırtıcı hayvan ve kuşlardan alınmış deriler ve tüylerle kaplıdır. Bu kıyafetler düşman üzerinde moral bozmak ve korku uyandırmak gibi duygular uyandırmaktadır. Deliler isimli birliğin kendilerine has kıyafet ve silahlarla görsel tarih yazımı açısından televizyon ekranı içerisinde estetize edilişi önemlidir.



5. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Bel Çekim	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal Açısı, Yaklaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif ve Ritm	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
6. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Bel Çekim	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal Açısı, Yaklaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Dikey Formlar	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

5.Çekimde Kanuni Sultan Süleyman, Pargalı İbrahim Paşa ve Malkoçoğlu Bali Bey önderliğindeki Osmanlı ordusu, atlı süvarileriyle birlikte savaş alanına doğru ilerlemektedir. Mohaç Ovası'nda yapılan savaşta Kanuni Sultan Süleyman, Sancak ve bayraklarıyla İslamiyet'in yayılması idealini gerçekleştirmek ve Macaristan'ı fethetmek amacıyla en önde ordusuna önderlik etmektedir. Dikey formlar da bu duyguyu destekler niteliktedir. 6.Çekimde ise Osmanlı ordusunun piyade askerleri ellerinde sancaklarla savaş alanına doğru ilerlemeleri gösterilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu Ordusunun taşıdığı kırmızı, yeşil ve ak sancaklar görsel olarak milliyetçiliği sembolize etmektedir. Ak sancak Selçuklu Sultanı Gıyaseddin Mesud Şah'tan Selçuklu İmparatorluğu'na ve oradan da Osmanlı İmparatorluğu'na geçmiştir. Osmanlı askerlerinin savaş kıyafetleri, görünüşleri ve davranışları da milliyetçilik vurgusunu arttırmaktadır.



7. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Bel Çekim	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal Açısı, Yaklaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Ritm ve Perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Etk (CGI):	Var
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etk: Diegetik ortam sesleri
8. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 4"			
Çerçeveleme:	Bel Çekim	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal Açısı, Yaklaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Kontrast ve Zıtlık	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Etk (CGI):	Var
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etk: Diegetik ortam sesleri

Dizinin bu çekimleri bilgisayar teknolojisi ile hazırlanmış CGI (*ing.Computer Generated Images*) görüntüleri ile gerçek görüntülerin üst üste compositleme tekniği kullanılarak birleştirilmiştir. 7.Çekimde Macaristan Kralı II.Lajos'un önderlik ettiği ordusu, Kutsal Roma Germen İmparatorluğu'nun bayrakları ile Mohaç Ovası'nda Osmanlı birliklerinin saldırısını beklemektedir. Kutsal Roma Germen İmparatorluğu ordusunun atlı ve piyade birlikleri ritm ve perspektif kompozisyon öğeleri kullanılarak sıralı olarak gösterilmiştir. Mohaç Ovası'ndaki orduların birbirlerine karşı gösterildiği 8. sahnede zemin algı ilişkisi çerçevesinde bir kaftan göze çarpmaktadır.Sekansın sonunda Kanuni'nin giydiği tılsımlı kaftana da gönderme yapan sahne, Osmanlı'nın güç ve kudretini simgelemektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun cihana hükmetme ideali üzerinden emir komuta zincirleri örgütlenmektedir.



9. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 22"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
10. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 17"			
Çerçeveleme:	Boy çekim	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, aşağı çevrinme	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Dikey form ve armoni	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Ses: Elçilerin karşılıklı konuşmaları		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Mohaç ovasının ortasında Türk ve Macar elçileri karşılıklı olarak atlarının üzerinde gösterildiği çekimde Osmanlı ordusunun elçisi Bali Bey, Macar elçisine göre çok daha kararlı ve güçlü bir duruş sergilemektedir. 10. çekimde padişah Kanuni Sultan Süleyman Osmanlı ordusuna en önden kumanda etmekte ve savaşla ilgili son taarruz konuşmasını gerçekleştirmektedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın Osmanlı bayrakları ve ordusu önündeki duruşu Fatih Sultan Mehmet'in fetih resmiyle ilişkili olarak ikonografiktir. Kanuni Sultan Süleyman'ın askerlerle olan konuşmaları bireysel ve kollektif geçmişe yönelik duygusal anlamlar içermektedir.



11. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Panoramik çekim	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı, yaklaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Yatay hareket	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
12. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Uzak plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Yatay hareket	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Ses: Elçilerin karşılıklı konuşmaları		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Bilgisayar yazılımları yardımıyla üç boyutlu olarak hazırlanan kompozisyonda Macar tarafı ile kıyaslandığında Osmanlı ordusu daha düzenlidir. Grafikselsel olarak hazırlanan panoramik görüntünün ardından Osmanlı ordusu atlı birliklerinin bayrakla birlikte düşman kuvvetler üzerine ilerlemesi gösterilmektedir. Osmanlı öncü birliklerinin taşıdığı sancakta kırmızı Türklüğü, Üç Hilal ise hükmedilen üç kıtayı simgelemektedir. Sahne, hareket, atmosfer, oyuncu, kamera hareketi öğelerinin uygulanması açısından bütünlük taşımaktadır. Dizi içerisinde kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır. Kahramanlığa dair hem savaş alanında hem de diğer devlet işleriyle ilgili alınan kararlarda yüceltmeler bulunmaktadır.



13. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Ritm ve kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
14. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 8"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Ritm ve kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Macaristan askerleri Kutsal Roma Germen İmparatorluğu'nun sarı üzerine siyah kartal figürü olan bayraklarıyla saldırmaktadır. Savaş sekansı içerisinde Macar atlı süvarilerin savaş alanında ilerlemesine karşılık olarak Osmanlı ordusunun 'deliler' adı verilen atlı birliklerinin düşman kuvvetleri üzerine ilerlemesi paralel kurgu yoluyla gösterilmektedir Osmanlı ordusunun öncül Deliler birliği kuş tüyleriyle bezenmiş kıyafetleri, miğferleri, korkunç görünüşleri, mızrakları ve eğri palaları ile cesaret ve korkusuzluğu sembolize etmektedir. Mohaç meydan savaşı sırasında görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler Kutsal Roma Germen İmparatorluğu'nun bayraklarını taşıyan asker, komutan, devlet adamları ve krallardır.



15. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 26"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etk: Diegetik ortam sesleri
16. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 8"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Dikey formlar	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Ses: Bali Bey'in konuşması		Etk: Diegetik ortam sesleri

15.Çekim süresince savaş alanında yeniçeri askerlerinin düşman Macar birliklerine karşı mücadeleleri gösterilmektedir. Savaş sahnelerinde her ayrıntının net olarak görülmesi için normal, doğal bir aydınlatma yöntemi tercih edilmiştir. Çekimlerin kesme ile birleştirilmesi zaman atlaması olmadığını göstermeye de katkıda bulunmaktadır. 16. Çekimde Osmanlı ordusunun önde gelen askerlerinden Malkoçoğlu Bali bey, ona bağlı süvari birlikleri ve Cebeci ocağı askerlerine savaş sırasında konuşma yaparak cesaretlendirmektedir. Sahne içerisindeki bayraklarda yeşil zemin üzerine beyaz üç hilal olan sancaktaki yeşil İslamiyet'i üç hilalde hükmedilen kıtaları (Avrupa, Asya ve Afrika) işaret eder.



17. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 8"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Altın üçgen, diyagonal	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
18. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Dikey formlar, üçgen	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Savaş sahneleri sırasında yakın plan çekimlerle gösterilen Osmanlı bayrakları, Osmanlı ve Macar savaşçıların kostümleri, mekan olarak seçilen bölgenin tarihsel kaynaklarda yer alan bilgiler ışığında detay çekimlerle gösterilmesi, görsel tarih yazımı açısından televizyon grameri içerisinde estetize edilmiştir. Savaşı yöneten Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa savaşı uzaktan izleyerek Hilal taktiğinin zamanlamasını beklemektedir. Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa, önünde kavas adı verilen yakın çevre koruma askerleriyle üçgen kompozisyonda gösterilir. Sadrazamın arkasında gözüken ak sancak, bağımsızlığı simgelemektedir. Ak sancak Selçuklu Sultanı Gıyaseddin Mesud Şah'tan Selçuklu İmparatorluğu'na ve oradan da Osmanlı İmparatorluğu'na geçmiştir.



19. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 8"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Altın oran, diyagonal	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etk: Diegetik ortam sesleri
20. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Panoramik plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Leke ve doku	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Etk (CGI):	Var
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etk: Diegetik ortam sesleri

Mohaç Meydan Savaşı sekansı içerisinde Kutsal Roma Germen İmparatorluğu bayrağı olan sarı zemin üzerine siyah kartal figürü öne çıkmaktadır. 19.Çekimde Macaristan Kralı II.Lajos geri çekilen Osmanlı askerlerini görünce kendi ordusuna takip etmeleri emrini verir.Tuna nehri ve Mohaç Ovası'nda yer alan orduların karşılıklı hareketleri CGI olarak hazırlanmıştır. Macar Kralı II.Lajos düz forma sahip Macar kılıcı ve savaş kostümleri ve Kutsal Germen İmparatorluğu bayraklarıyla gösterilir. Otorite ve düşman ilişkisi mekânsal olarak Mohaç Meydan Savaşı sahnesinde karşılıklı olarak görünür kılınmıştır. Sahnenin görsel olarak düzenlenmesinde altın oran ve doku gibi kompozisyon öğelerinden faydalanılmıştır.



21. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Belirginlik ve netlik	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Altın oran, diyagonal	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
22. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Ritm ve perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Savaşa komuta eden Pargalı İbrahim Paşa Hilal taktiğini uygulanması sürecinde Macar ordusunu pusuya düşürmek üzere top birliklerine emir verir. Sıralı olarak dizilmiş Osmanlı Topçu birlikleri ve yeniçeri askerleri Osmanlı İmparatorluğu'yla ilişkili olarak güç, kudret ve iktidarı simgeler niteliktedir. Ayrıca sahnenin görsel kompozisyonu içerisindeki sıralı öğeler ritim duygusu uyandırmaktadır. Dizide dinle ilgili Osmanlı askerlerinin yeşil sancakları göze çarpmaktadır. Yeşil zemin üzerine beyaz üç hilal olan sancaktaki yeşil İslamiyet'i üç hilalde hükmedilen kıtaları (Avrupa, Asya ve Afrika) belirtir.



23. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Belirginlik ve netlik	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etki (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etki: Diegetik ortam sesleri
24. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 4"			
Çerçeveleme:	Panoramik plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Form ve doku	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Etki (CGI):	Var
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etki: Diegetik ortam sesleri

Pusuya düşürüldüğünü anlayan Macar komutan birlikleri ile birlikte geri çekilmeye başlar. Macar Kral II.Lajos'ın düz forma sahip kılıcı ve bayrağı güçlü Kutsal Roma Germen İmparatorluğu'nu sembolize etmektedir. Dizide düşmanlar İslamiyet ve Osmanlı karşıtlığı üzerinden tanımlanmaktadır. Düşman figürleri Osmanlı İmparatorluğu'na saygı göstermemekte, saldırgan ve tutarsız davranışlar sergilemektedirler. Osmanlı ordusu pusuya düşürdüğü Macar ordusunu savaş alanında eski Türk hilal adı verilen savaş taktiği olan Hilal'in formları ile etrafından sarmaya başlar.



25. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Ritm ve uyum	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etk: Diegetik ortam sesleri
26. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Panoramik plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Hacim ve doku	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Etk (CGI):	Var
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etk: Diegetik ortam sesleri

25.Çekimde Osmanlı ordusu Mohaç savaş alanı ortasında kalan Macar askerlere tüm birlikleriyle saldırmaktadır. Yoğun olarak kullanılan diyalogsuz savaş sahnelerinde müziğin hızlı tempolu, heyecan verici ritimli olması gerginliği ve etkiyi arttırmaktadır. Eski Türk devletlerinde kullanılan Kurt kapanı adıyla bilinen Hilal savaş taktiğini uygulamaya başlayan Osmanlı ordusu panoramik açıdan gösterilmektedir. Hilal taktiğinde amaç hızlı manevralar yoluyla düşmanı çevreleyerek yok etmektir. Yapısal olarak dizi içerisindeki tüm karakterler, mekân seçimleri, mekânların görsel düzenlemeleri gibi konularda milliyetçilikle ilgili doğrudan ve dolaylı vurgular bulunmaktadır.



27. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif ve ritm	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
28. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 4"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Diagonal form	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Osmanlı ordusu çekilmekte olan Macar Kralı II.Lajos ve beraberindekileri yakınlardaki Tuna Nehri'ne kadar takip eder ve suda boğulmalarına neden olur. Sahne içerisinde görsel olarak dikey olarak konumlandırılan Osmanlı ordusunun sancak ve bayrakları güç ve zaferi, yatay olarak konumlandırılan öğeler ise ölümü ve hareketsizliği simgelemektedir. Osmanlı askerlerinin savaş kıyafetleri, görünüşleri ve davranışları da milliyetçilik vurgusunu arttırmaktadır. Silüet aydınlatma yoluyla sahnenin gerilimi vurgulanmaktadır. Sekansın başında doğal ışığın etkisiyle sarı tonlar hakimken akşam üzerine doğru kırmızı yakın tonlar kullanılmıştır.



29. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	L Form	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etk: Diegetik ortam sesleri
30. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 22"			
Çerçeveleme:	Yakın plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Diagonal form	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik		Etk: Diegetik ortam sesleri

29.Çekimde gün sonunda yenilgiye uğratılmış Macar ordusu ve komutanlarının cesetlerinin yanında Kanuni Sultan Süleyman ve Pargalı İbrahim Paşa zaferleri karşısında mağrur bir ifadeyle savaş alanına bakmaktadır. Padişah Kanuni Sultan Süleyman savaşın sonunda Mohaç Ovası'nda dolaşırken hayatını kaybeden genç askerinin üzerine kendi kılıcını bırakır. Padişah'ın bu hareketi, zaferinin gerçek sahibi olan askerlere minnetini göstermek ve askerlerin kılıçlarıyla gömülme adetine de göndermede bulunmaktadır. Padişah Sultan Süleyman karakteri dizi içerisinde cezalandıran ve ödüllendiren 'baba' arketipine karşılık gelmektedir.



31. Çekim /İç– Kanuni Sultan Süleyman'ın Çadırı, Macaristan - Süre: 36"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Üçgen kompozisyon	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Müzik: Kanuni Sultan Süleyman ve Pargalının konuşmaları.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
32. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Macaristan - Süre: 17"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal Işık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog/Müzik	Müzik: 16. yüzyıl dönemini yansıtan ve heyecanı arttıran, nondiegetik müzik	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

31. Çekimde ayna karşısında kollarını iki yana açarak kendini izleyen Kanuni Sultan Süleyman'ın Pargalı İbrahim Paşayla konuşması üçgen kompozisyon kurallarına göre düzenlenmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın Mohaç Savaşı'na giderken zırhının altına giydiği ve tılsımlı olduğuna inanılan gömleği gösterilmektedir. Gömleğin üzerinde fetih suresi ve çeşitli ayetler bulunmaktadır. Kanuni, savaşın sonunda kendi kibrini yenmek ve ölümlü olduğunu unutmamak için çadırının yanına mezar kazdırır ve içine girer. Kanuni Sultan Süleyman'ın savaş sırasında otoriter duruşu, soğukkanlılığını gösterilirken diğer taraftan savaş sonunda aldığı zaferin sonunda kendi kibrini de sorgulaması dış sesler yoluyla verilmiştir.

Anlatı Yapısı:

26. Bölümün Kısa Öyküsü:

Kanuni Sultan Süleyman Macaristan'ın fethi için sefere çıkar. Yolda Macaristan Kralı II.Lajos'un adamları tarafından pusuya düşürülen Sultan Süleyman, ateş altında kalır ancak merminin zırhına isabet etmesi nedeniyle saldırıdan yara almadan kurtulur. Sultan Süleyman sefer yolculuğunda yeterli güvenlik önlemlerini almadığı için Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa'ya tepki gösterir. Saldırganları Bali Bey yakalar ve Padişah'ın önüne çıkarır. Bali Bey, bu hamlesiyle Sultan Süleyman'ın memnuniyetini kazanır. Hatice Sultan, gebe olduğunu öğrenir ve bebeğini tekrar kaybetmek korkusuyla çok endişelenir. Endişelerini gidermek için Hürrem Sultan'la birlikte gizlice bir falcıyla buluşurlar. Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa, Macaristan'ın fethi için hazırladığı savaş planını Padişah Sultan Süleyman ve komutanlara sunar. Osmanlı ve Macaristan orduları Mohaç Ovası'nda karşı karşıya gelir. Kanuni Sultan Süleyman'ın ordusu iki saat gibi bir süre içerisinde Macar ordusunu yok ederek savaşı kazanır. Macar kralı II.Lajos savaş alanından kaçmak isterken nehirde boğularak ölür. Bu büyük zaferin kibrine kapılmak istemeyen Sultan Süleyman, çadırının yanına bir mezar kazdırıp içine girer.

Olaylar Dizisi: Bu sahnedeki olaylar dizisi bu bölüm içindeki en önemli olaylardır. Dizinin aksiyonunun en önemli düğümlerinden biri atılmaktadır. Sahnedeki olayların sırası:

- *Kanuni Sultan Süleyman komutasındaki binlerce kişilik Osmanlı ordusu Mohaç Ovası'na girer.
- *Macar ordusu da savaş alanına doğru ilerler.
- *Osmanlı ordusunun birlikleri, askerleri ve bayrakları yakın plandan gösterilir.
- *Macar ordusunun asker ve bayrakları yakın plandan gösterilir.
- *Kanuni Sultan Süleyman, Pargalı İbrahim Paşa ve Malkoçoğlu en önde ilerlemektedirler.
- *İki ordu savaşa başlamadan önce Mohaç Ovası'nda durur.
- *Macar ordusundan elçi gönderilir.
- *Kanuni Sultan Süleyman karşı tarafa teslim olmaları için Malkoçoğlu Bali Bey'i elçi olarak gönderir.

- *Malkoçoğlu Bali Bey ve Macar elçisi savaş meydanında buluşurlar.
- *Malkoçoğlu Bali Bey Sultanın emrini elçiye iletir. Ancak elçi kabul etmez ve geri döner.
- *Macar tarafı savaş hazırlığı emrini verir.
- *Kanuni Sultan Süleyman Osmanlı birliklerine savaş öncesinde yüreklendirici bir konuşma yapar.
- *Macar tarafının taarruzu ile birlikte savaş başlar.
- *Osmanlı ve Macar süvari birliklerinin ardından deliler adı verilen öncü birlikler ve piyadeler savaşa katılır.
- *Savaş hattının gerisinde olan Kanuni Sultan Süleyman, Pargalı İbrahim Paşa'ya Hatice Sultan'ın hamile olduğu haberini verir.
- *Pargalı İbrahim Paşa, Malkoçoğlu Bali Bey'e ve merkezdeki askerlere geri çekilmeleri emrini verir.
- *Macar komutan geri çekilen Osmanlı askerlerini görünce ordusuna takip etmeleri emrini verir.
- *Pargalı İbrahim Paşa'nın emriyle menzile giren Macar askerleri top atışı altında bırakılırlar.
- *Pusuya düştüğünü anlayan Macar birlikleri geri çekilirler.
- *Savaş alanından kaçmaya çalışan Macar İmparatoru II. Lajos ve yanındakiler Karasu bataklığında boğularak ölürlər.
- *Zamanın ilerlemesiyle birlikte hava kararır ve savaş alanına bakmakta olan Kanuni Sultan Süleyman'ın iç konuşması duyulur.
- *Savaş alanında ölü ve yaralıların içinde yürüyen Kanuni Sultan Süleyman, ölmekte olan küçük bir çocuğun yanına eğilir ve ölümüne şahit olur.

Karakterler: Sahnedeki oyuncular önem sırasına göre;

- *Kanuni Sultan Süleyman.
- *Pargalı İbrahim Paşa.
- *Malkoçoğlu Bali Bey.
- *Macar Kralı II.Lajos (Macar kralı).
- *Nodor Bathory (Macar komutan).

*Deli Sabit (Deliler'in başı).

*Andre Bathory (Macar Elçisi).

Bu sahnede ana karakter Kanuni Sultan Süleyman'ın savaş sırasında otoriter duruşu, soğukkanlılığını gösterilirken diğer taraftan savaş sonunda aldığı zaferin sonunda kendi kibrini de sorgulaması dış sesler yoluyla verilmiştir. Pargalı İbrahim Paşa ve Malkoçoğlu Bali Bey, Deli Sabit karakterleri ana karakter Sultan Süleyman'ın emir komuta zincirini temsil etmektedirler. Macar Kralı II. Lajos, Nodor Bathory ve Andre Bathory karakterleri Sultan Süleyman'ın karşısında daha kendine güvensiz ve kararsız gözükmektedirler. Sahnedeki aktörlerin hareketleri, seçtikleri sözcükler ve üzerlerindeki savaş giysileri sahnenin anlatımını güçlendirmektedir.

Atmosfer:Sahnenin tamamına gerilimli ve trajik bir atmosfer hakimdir. Özellikle alt ve üst noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar ve çerçevelemeler sahnedeki aksiyon ve gerilimi tırmandırmıştır. Doğal aydınlatmanın yanında kullanılan bilgisayar efektleri ve seçilen mekanlar savaş atmosferini gerçekçi olarak yansıtmaktadır. Doğal seslerin yanında savaş atmosferine uygun müzik seçimiyle yoğun olarak kullanılan diyalogsuz sahneler, kesme ile yapılan dizim, yakın plan çekimlerin kullanımı görsel tarih yazımı noktasında Mohaç Savaşı sahnesinin dramatik etkisini bütünlemektedir.

Ton: Sekansın başında doğal ışığın etkisiyle sarı tonlar hakimken akşam üzerine doğru kıızıla yakın tonlar kullanılmıştır. Sahnelerin genelinde ise renk düzeltme açısından mavinin tonları hakimdir.

Görüş (Bakış Açısı): Bu sekansta olayların görünümü gerçekçi bir bakış açısından çok subjektif, öznel bir bakış açısıyla verilmiştir. Kamera bu bakış açısını vurgulamak için özellikle alt ve üst açılarda kullanılmıştır.

Genel Değerlendirme:

Dizinin ilgili sekansındaki Mohaç Meydan Savaşı sahnesinde giriş sahnesinden itibaren kamera açısı alt ve üst açılara yerleştirilerek Osmanlı İmparatorluğunun büyüklüğünü göstermek için bilinçli olarak kullanılmıştır.Yoğun olarak kullanılan diyalogsuz savaş

sahnelerinde müziğin hızlı tempolu, heyecan verici ritimli olması gerginliği ve etkiyi arttırmaktadır. Çekimlerin kesme ile birleştirilmesi zaman atlaması olmadığını göstermeye de katkıda bulunmaktadır. Hareket özellikle oyunculara yüklendiği için kamera yoğun olarak sabit bir açıyla kullanılmaktadır.

Sahnenin nesnel olması her ayrıntının net olarak görülmesi için normal, doğal bir aydınlatma yöntemi tercih edilmiştir. Başta sessiz ve diyalogsuz çekimlerden sonra saldırının başlamasından itibaren müzik, dış sesler ve efektlere yer verilerek izleyiciyi gerilime hazırlayarak savaş atmosferi gerçekçi bir biçimde estetize edilmiştir. Yakın plan çekimlerle gösterilen Osmanlı bayrakları, Osmanlı ve Macar savaşçıların kostümleri, mekan olarak seçilen bölgenin tarihsel kaynaklarda yer alan bilgiler ışığında detay çekimlerle gösterilmesi, görsel tarih yazımı açısından estetize edilmiştir.

Milliyetçilik ve Dinsel Temsiller:

Milliyetçilik sözel olarak başta Sultan Süleyman olmak üzere, Pargalı İbrahim Paşa ve Bali Bey gibi karakterlerin diyalogları üzerinden ve özellikle Mohaç Meydan Savaşı öncesinde askerlerle yapılan konuşmalarda açıkça ifade edilmektedir. Yapısal olarak dizi içerisindeki tüm karakterler, mekân seçimleri, mekânların görsel düzenlemeleri gibi konularda milliyetçilikle ilgili doğrudan ve dolaylı vurgular bulunmaktadır. Görsel olarak milliyetçiliği sembolize eden en önemli figürler askerlerin taşıdıkları Osmanlı devlet sancağı ve bayraklarıdır. Osmanlı İmparatorluğu ordusu kırmızı, yeşil ve ak sancaklar taşımaktadır. Osmanlı öncü birliklerinin taşıdığı sancakta kırmızı Türklüğü, Üç Hilal hükmedilen üç kıtayı simgelemektedir. Sadrazamın arkasında gözüken ak sancak, bağımsızlığı simgelemektedir. Ak sancak Selçuklu Sultanı Gıyaseddin Mesud Şah'tan Selçuklu İmparatorluğu'na ve oradan da Osmanlı İmparatorluğu'na geçmiştir. Osmanlı askerlerinin savaş kıyafetleri, görünüşleri ve davranışları da milliyetçilik vurgusunu arttırmaktadır. Sultan Süleyman'ın askerlerle olan konuşmaları bireysel ve kolektif geçmişe yönelik duygusal anlamlar içermektedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın Osmanlı bayrakları ve ordusu önündeki duruşu Fatih Sultan Mehmet'in fetih resmi ile ilişkili olarak ikonografiktir. Sıralı olarak dizilmiş Osmanlı Topçu birlikleri ve yeniçeri

askerleri güç ve iktidarı simgeler niteliktedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun cihana hükmetme ideali üzerinden emir komuta zincirleri örgütlenmektedir.

Dizide dinle ilgili Osmanlı askerlerinin yeşil sancakları göze çarpmaktadır. Yeşil zemin üzerine beyaz üç hilal olan sancaktaki yeşil İslamiyet'i üç hilalde hükmedilen kıtaları (Avrupa, Asya ve Afrika) belirtir. Macar Kral II.Lajos Kutsal Roma Germen İmparatorluğu bayrağı altında, düz forma sahip geleneksel Macar kılıcı ile gösterilmektedir. Dinle ilgili olarak, Padişah divanında alınan her kararda devrin Şeyhülislama danışılmaktadır. Dine ait unsurlar mekânların tasarımlarında, arka plan görsellerinde, padişahın kıyafetlerinde imgeler yoluyla görselleştirilmektedir. Din-devlet ilişkisi içerisindeki en önemli fikir Şeyhülislam karakteridir. Diğer dinlerle ilgili olarak karakterlerin üzerlerinde ve mekanlarda ikonografik figürler bulunmaktadır.

Kahraman ve Hain Temsilleri:

Dizide kahramanlık cesaret, fedakarlık ve dürüstlük kavramları üzerinden temellendirilmektedir. Dizi içerisinde kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır. Bu bölümde, Padişah Sultan Süleyman'a suikast düzenlemek isteyen birlikleri, kendini riske atarak cezalandıran Malkoçoğlu Bali Bey karakteri öne çıkmaktadır. Kahramanlığa dair hem savaş alanında hem de diğer devlet işleriyle ilgili alınan kararlarda yüceltmeler bulunmaktadır. Dizi içerisinde hain figürleri gizli oyunlar ve eylemler ile kendini göstermektedir. Hain olarak nitelendirilen figür ve karakterler siyah ve koyu renkli giysiler içerisinde gösterilmektedir. Dizide hain figürleri de padişahın suikastlarında yer alan iktidara muhalif örgütlenmeler içerisindeki suikastçı ve saray içerisindeki muhalif kişilikler üzerinden anlatılmaktadır. Hain figürleri görsel olarak daha karanlık renk ve atmosferler içerisinde estetize edilmektedir. Padişah Sultan Süleyman, Osmanlı İmparatorluğu yönetim biçimi içerisinde 'baba' arketipine karşılık gelmektedir.

Düşman Temsilleri:

Dizi içerisinde düşman ve düşmanlık temsilleri gayrimüslim devlet ve orduları üzerinden tanımlanmaktadır. Görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler haçlı

ordularıdır. Mohaç Meydan Savaşı sekansı içerisinde Kutsal Roma Germen İmparatorluğu bayrağı olan sarı zemin üzerine siyah kartal figürü öne çıkmaktadır. Dizide düşmanlar İslamiyet ve Osmanlı karşıtlığı üzerinden tanımlanmaktadır. Düşman figürleri Osmanlı İmparatorluğu'na saygı göstermemekte, saldırgan ve tutarsız davranışlar sergilemektedirler. Otorite ve düşman ilişkisi mekânsal olarak Mohaç Meydan Savaşı sahnesinde karşılıklı olarak görünür kılınmıştır.

Görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler haç taşıyan asker, komutan, devlet adamları ve krallardır. Düşmanlar genelde acımasız, dürüst olmayan, hain ve korkak olarak şekillenmektedir. Otorite ve düşman ilişkisi mekansal olarak savaş sahneleri, elçilerin buluşma noktaları gibi şekillerle görünür kılınmaktadır.

Kadın temsilleri:

Dizide kadınlar saray içerisinde yaşayan ve erkeklerle ilişkileri mahrem kavramı çevresinde düzenlenen edilgen varlıklar olarak şekillenmektedir. Kadınlık namus, iffet ve asillik nitelikleri üzerinden tanımlanmaktadır. Harem içerisinde kadına biçilen roller saf itaat, karşılıksız sevgi ve özverili olmaktır. Saray içerisinde padişahın karısı yani sultan olmaya ilişkin yüceltim gözlenmektedir. Kadınlık kamusal alan ekseninde daima mahrem ve kısıtlı ilişkiler çerçevesinde yaşanmaktadır. Özel alanda ise kadınlar eşleri ile çok daha özgür ve rahat ilişkiler kurabilmektedir. Cinsellik kadının etkin olarak rol aldığı bir kavram olarak değil edilgen olarak kadına yüklenmiş bir görev olarak gösterilmektedir.

Namus kavramı dizi içerisinde kadınlar açısından en önem verilen kutsal değerlerden biridir ve kirlenmesi karşısında ölüm ile cezalandırılmaktadır. Saray içerisinde padişah ailesine mensup kadınlar arasında iktidar mücadelesi yaşanmaktadır. Özellikle cariyeler arasında padişahın gözdesi olmak amacıyla türlü entrikalar ve oyunlar oynanmaktadır. Saray içerisinde kadınlar doğrudan ya da dolaylı olarak padişahın kararları üzerinde etkin rol sahibi olmak istemektedirler.

Erkeklik temsilleri:

Dizi içerisinde erkeklik kavramı güç ile özdeş gösterilmektedir. Erkekler cesur, dürüst ve özverilidirler. Erkeklik, cesaret, bağlılık, tutarlılık, muhafazakarlık milliyetçilik gibi kavramlar üzerinden tanımlanmaktadır. Dizi içerisindeki erkekler bir özne olarak hareket etmezler. Erkek karakterler çoğunlukla Osmanlı devlet ideali ve ülküsü içerisinde öncelikle milliyetçi ve geleneksel değerler öncelikli olarak hareket etmektedirler. Erkeklikle ilgili olarak sadakatle ilgili çeşitli karakterler üzerinden olumsuzlamalar yapılmaktadır. Dizide babalık ve babanın temsil edildiği anlamlar karakterler üzerinden kutsallaştırılmakta ancak devletin bekası söz konusu olduğunda padişah kendi öz oğlunu öldürebilmektedir.

Aileye ilişkin temsiller:

Dizi içerisinde aile yapısal olarak harem kurumu üzerinden işlenmektedir. Sultan Süleyman'ın ailesi en üst sınıfı temsil eden yönetici ve merkezi aile konumundadır. Aile ve iktidar ilişkisi çerçevesinde padişah ailesinin bireyleri diğer insanlardan doğuştan gelme bir özellikle üstündürler. Aile biçimsel olarak kendine özgü kıyafetleri, asil davranışları ve danışmanlarıyla beraber görünürler. Yönetimde olan aile gücünü soydan almakta, toplumsal olarak diğer sınıflarla olabildiğince az ilişki çerçevesinde ve kendilerine özel mekanlarda ilişkiler kurmaktadır. Aile içerisinde otorite erkek bireylere aittir. Kadınlar erkeğe hizmet etmekle görevlidirler. Evlilik ve ailenin bütünlüğü oldukça önemli görülmekte ve ailenin parçalanışı hem toplumsal hem de dinsel olarak korunmaktadır.

3.2.2. Muhteşem Yüzyıl / 'Divan-ı Hümayun' Sekansı - 2.Sezon, 39. Bölüm / 21 Aralık 2011

Görsel tarih yazımı ve tarihsel olayların televizyon anlatısı içerisinde ne şekilde estetize edildiğine dair çözümleme içerisinde yarı kamusal alan temsili için dizinin 3. Sezon 39. Bölümü'nde yer alan Pargalı İbrahim Paşa'nın Serasker ilan edildiği Divan-ı Hümayun sekansına ait 10 sahne örneklem olarak seçilmiştir.

97 dakikalık dizinin 47.12'inci dakikasında başlayan sahne toplam 2 dakika 18 saniye sürmektedir. Dizide Kanuni Sultan Süleyman'ın ayrı bir bölmeden izlediği ve kendi emriyle Pargalı İbrahim Paşa'nın Serasker ilan edildiği yüce divan toplantısını içeren 18 çekim belirlenmiştir. Bu bölümün yönetmenliğini Durul ve Yağmur Taylan, senaristliğini Meral Okay, görüntü yönetmenliğini ise Ercan Özkan yapmaktadır.

Divan-ı Hümayun sekansının süresi toplam 2 dakika 18 saniyeden oluşmaktadır. Söz konusu Divan-ı Hümayun sekansının yer aldığı 26. Bölüm, 21 Aralık 2011 tarihinde 20:00'da Show TV kanalında yayınlanmıştır. Sekans görsel tarih yazımı noktasında Muhteşem Yüzyıl dizisinin yarı-kamusal alan içerisinde görsel anlatı ve estetik açısından kullandığı biçimsel ve içeriğe dair verileri toplama amacıyla seçilmiştir. Bu sahne Osmanlı devlet yönetimi ve padişahın Divan-ı Hümayun toplantısını yönetme ilişkisi açısından önemli veriler ve temsiller içerdiği için seçilmiştir.



1. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif ve üçgen	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Sahnenin heyecan ve gerilim duygusunu arttıran, nondiegetik müzik kullanılmıştır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
2. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - - Süre: 15"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yaklaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Doku	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog/Müzik	Ses: Pargalı İbrahim Paşa'nın Konuşması		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Bu sekans Topkapı Sarayı'nda Sultan Süleyman'ın gözetiminde ve Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa'nın önderliğinde Divan-ı Hümayun üyeleriyle gerçekleştirilen toplantıyı içermektedir. Osmanlı İmparatorluğu yönetim sistemi içerisinde çok önemli konuların konuşulmadığı yüce divan toplantılarına Sadrazam önderlik etmektedir. İlk çekim Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa'nın karar fermanını Divan-ı Hümayun üyelerine okumasıyla başlamaktadır. Sahnenin görsel düzenlemesi tek nokta perspektif ve üçgen kompozisyona göre yapılmıştır. Padişah'ın gizli bölmesi en üst noktada ve baskın konumdadır. Sahnenin tamamına gerilimli bir atmosfer hakimdir. Özellikle alt ve üst noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar psikolojik gerilimi tırmandırmıştır



3.Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Omuz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Doku ve ritm	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Pargalı İbrahim Paşa	Ses/Müzik: Sahnenin heyecan ve gerilim duygusunu arttıran, nondiegetik müzik.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
4. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Detay plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Doku	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Pargalı İbrahim Paşa	Ses/Müzik: Sahnenin heyecan ve gerilim duygusunu arttıran, nondiegetik müzik.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Padişah Kanuni Sultan Süleyman, Divan-ı Hümayun toplantısını ve kendi kararının okunuşunu oda içerisinde yüksekte bir bölmeden izlemektedir. Yapay aydınlatma kaynaklarının kullanımı, sahnenin görsel düzenlemesi ve kompozisyonu padişah karşısında diğer karakterlerin psikolojik olarak sorgulandığı hissiyatını desteklemektedir. Divan-ı Hümayun toplantısına katılan üyeler Padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın kendilerini izlediğini bilmektedirler. Sahnede yüksek oranda kontrast vardır. Sahnenin açılışında genel olarak padişahın en üstte gizli bölmede yer aldığı, toplantıda karakterlerin yer dizilimi ve kamera açı ve ölçekleri görsel tarih yazımı noktasında sahnenin dramatik etkisini bütünlemektedir.



5.Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	İkili plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Bütünlük	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Pargalı İbrahim Paşa	Ses/Müzik: Sahnenin heyecan ve gerilim duygusunu arttıran, nondiegetik müzik.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
6. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Omuz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,yukarı tilt	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Doku	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Pargalı İbrahim Paşa	Ses/Müzik: Sahnenin heyecan ve gerilim duygusunu arttıran, nondiegetik müzik.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

5.Çekimde Divan-ı Hümayun toplantısında Padişah'ın kararını okuyan Pargalı İbrahim Paşa'yı dinleyen Kubbealtı vezirleri olarak adlandırılan Divan-ı Hümayun üyeleri ikinci ve üçüncü vezir gösterilmektedir. Osmanlı'da başa giyilen kavuklar, mesleki ve sosyal statü, makam gibi konularda kişisel olarak farklı anlamlar içermektedir. Sadrazam ve Kubbealtı vezirlerinin taktıkları kavuklar yaptıkları işin önemine göre farklılıklar taşımaktadır. Padişah Sultan Süleyman'ın kararını okuyan Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa, odada padişah tarafından izlenilmekte olduğunun farkındadır. Pargalı Mehmet Paşa karakterinin kendi sesinden okuduğu fermanının tonlamaları, yakın plandan gösterilen yüz ifadeleri ve müzik seçimiyle yoğun olarak gerilimli bir atmosferi desteklemektedir.



7.Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Yakın plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Doku	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Pargalı İbrahim Paşa	Ses/Müzik: Sahnenin heyecan ve gerilim duygusunu arttıran, nondiegetik müzik.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
8. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	İkili plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Pargalı İbrahim Paşa	Ses/Müzik: Sahnenin heyecan ve gerilim duygusunu arttıran, nondiegetik müzik.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

7.Çekimde Divan-ı Hümayun toplantısını izleyen Padişah Sultan Süleyman'ın gizli bölmesi yakın plan çekimlerle gösterilmektedir. Padişah gizli bölmesinde kararların rahat konuşulabilmesi için yer alsa da yukarıya doğru yapılan tilt ve yakınlaşma hareketleri, iktidar kaynağının ve önemin üst katta olduğunu vurgulamaktadır. Padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın arkasında durduğu bölmeye Pes-i Perde denmektedir. Padişahı, toplantıdan ayıran tahta oymanın dokusu görüntüye görsel zenginliğin yanı sıra derinlik ve heyecan duygusu katmaktadır. Bu uygulama sadrazamlık makamının önemini arttırmıştır.



9.Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Baş plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Pargalı İbrahim Paşa	Ses/Müzik: Sahnenin heyecan ve gerilim duygusunu arttıran, nondiegetik müzik.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
10. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - - Süre: 12"			
Çerçeveleme:	Omuz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Pargalı İbrahim Paşa	Ses/Müzik: Sahnenin heyecan ve gerilim duygusunu arttıran, nondiegetik müzik.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

9.Sahne Padişah Kanuni Sultan Süleyman Divan-ı Hümayun toplantısını ve kendi kararının okunuşunu oda içerisinde yüksekte gizle bir bölmeden izlemekte ve kararından dolayı memnuniyeti yakın plan çekimle gösterilmektedir. Perdenin arkasında yer alan Padişah ile Divan-ı Hümayun üyeleri arasındaki ilişki Foucault'un mimariden ödünç aldığı panoptikon kavramını çağrıştırmaktadır. İktidar gözükmekle ancak üyeler gözetlendiklerini bilmekte ve ona göre davranmaktadır. Padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın Divan-ı Hümayun toplantısı içerisinde bulunduğu konum cezalandıran ve ödüllendiren baba figürünü desteklemektedir. Milliyetçilik ve geleneksel anlayış içerisinde Padişah Sultan Süleyman, devleti temsil etmektedir. Padişah, divan-ı hümayun toplantısına bizzat katılmasa bile orda varmış gibi saygı gösterilmektedir.

Anlatı Yapısı:

39. Bölümün Kısa Öyküsü:

Hünkarın hediye ettiği atın öldürüldüğünü duyan Hürrem Sultan, atını öldürdükleri hançeri alıp büyük bir öfkeyle Valide Sultan'ın odasına girer. Valide Sultan'ı suçlar ancak Valide Sultan suçlamaları reddeder. Hürrem olanları büyük bir üzüntü içinde Padişah'a anlatır. Kanuni bu olayın soruşturulması için Bali Bey'i görevlendirir. Kanuni Sultan Süleyman, divanda Viyana Kuşatması için savaş kararı alır. Bu savaşta Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa'ya Seraskerlik ünvanı verir. Devletin bu en büyük rütbesiyle görevlendirilen Sadrazam, ölüme yaklaştığının korkusuna kapılır ve bu durumu Padişah'la paylaşır. Bunun üzerine Kanuni Sultan Süleyman, bir ferman hazırlar ve bunu divanda İbrahim Paşa'ya okutur. Fermana göre Padişah, İbrahim Paşa'ya sınırsız yetkiler ve kendisi hayattayken Sadrazamın idam cezasına çarptırılmayacağı kararını alır. Kanuni Sultan Süleyman ordularıyla birlikte Viyana seferine çıkar. Valide Sultan, Hürrem Sultan'ın geçmiş hayatına ait bir defteri ele geçirir. Bu defteri Padişah'a vermekle tehdit eder ve Hürrem Sultan'ın sarayı terk etmesini ister.

Olaylar Dizisi: Bu sahnedeki olaylar dizisi bu bölüm içindeki en önemli olaylardır. Dizinin aksiyonunun en önemli düğümlerinden biri atılmaktadır. Sahnedeki olayların sırası:

- *Divan-ı Hümayun üyeleri önünde Pargalı İbrahim Paşa, Padişah Sultan Süleyman'ın fermanını okur.
- *Padişah Sultan Süleyman yüksek ve gizli bir bölmeden Divan-ı Hümayun'u izler.
- *Pargalı İbrahim Paşa, Padişah'ın toplantıyı izlediğini farkeder.
- *Pargalı İbrahim Paşa, kendisinin bundan sonra Serasker olarak görevlendirildiğini öğrenir.
- *Kubbealtı vezirleri okunan kararı öğrenir ve şaşırırlar.
- *Pargalı İbrahim Paşa 'Serasker' olarak görevlendirilmesinden endişelidir.
- *Padişah Kanuni Sultan Süleyman Divan-ı Hümayun'u izlemeye devam eder.
- *Pargalı İbrahim Paşa fermanı okumaya devam eder.
- *Pargalı'nın Serasker oluşunu öğrenen Nişancı ve Defterdar birbirlerine bakarlar.
- *Kanuni Sultan Süleyman'ın verdiği kararından oldukça memnun olduğu görülmektedir.

*Pargalı İbrahim Paşa, Padişah'ın fermanını okumayı tamamlar ve karar yüzünden hoşnutsuzdur.

Karakterler: Sahnedeki oyuncular önem sırasına göre;

*Kanuni Sultan Süleyman.

*Pargalı İbrahim Paşa.

*II. Vezir.

*III. Vezir.

*IV. Vezir.

*Nişancı.

*Defterdar.

*Yeniçeri Ağası

Bu sahnede Padişah Sultan Süleyman'ın üst katta gizli bir bölmeden izlediği Divan-ı Hümayın toplantısı sırasında ana karakter Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa fermanı okumaktadır. Padişahın gizli bölmeden izlediği toplantıyı Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa yönetmekte gibi gözüксе de Padişah Sultan Süleyman karakteri hakim konumu ve divan heyetindekilerin izlendiklerini bilmesi önemlidir. Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa Sultan Süleyman'ın toplantıyı izlediğini fark etmiştir. Padişahın yönetici olarak görevlendirdiği Pargalı İbrahim Paşa ana karakterini, emir komuta zinciri esasına göre kubbe altı vezirleri olan 1. ve 2. vezir ve ardından nişancı, defterdar karakterleri takip eder. Sahne içerisinde ana karakterlerin hareketleri, jest ve mimikler sahnenin anlatımını güçlendirmektedir.

Atmosfer: Sahnenin tamamına gerilimli bir atmosfer hakimdir. Özellikle alt ve üst noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar ve psikolojik gerilimi tırmandırmıştır. Doğal aydınlatmanın yanında kullanılan arka ve tepe ışık aydınlatmaları, padişah karşısında diğer karakterlerin psikolojik olarak sorgulandığı hissiyatını vermektedir. Pargalı İbrahim Paşa karakterinin kendi sesinden okuduğu Padişah fermanının tonlamaları, yakın plandan gösterilen yüz ifadeleri ve müzik seçimiyle yoğun olarak gerilimli bir atmosferi desteklemektedir.

Sahnenin açılışında genel olarak padişahın en üstte gizli bölmede yer aldığı, toplantıda karakterlerin yer dizilimi görsel tarih yazımı noktasında sahenin dramatik etkisini bütünlemektedir.

Ton: Sahne genel olarak doğal aydınlatmaya uygun yapılsa da Divan-ı Hümayun toplantılarının yapıldığı oda arka ve tepe ışıklarıyla aydınlatılmıştır. Bu nedenle daha sarı tonlar hakimdir.

Görüş (Bakış Açısı): Bu sekansta olayların görünümü gerçekçi bir bakış açısından çok sübjektif, öznel bir bakış açısıyla verilmiştir. Kamera bu bakış açısını vurgulamak için özellikle alt ve üst açılarda kullanılmıştır. Kamera bilinçli olarak Kanuni Sultan Süleyman'ın lehine olacak şekilde konumlandırılmıştır. Çekim içerisinde konum olarak güç merkezi Kanuni Sultan Süleyman'dır.

Genel Değerlendirme:

Dizinin bu sahnesinde Padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın Divan-ı Hümayun'de aldığı kararların okunmaktadır. Padişah gizli bölmesinde kararların rahat konuşulabilmesi için yer alsa da yukarıya doğru yapılan tilt ve yakınlaşma hareketleri, iktidar kaynağının ve önemin üst katta olduğunu vurgulamaktadır. Sahnenin fonunda yoğun olarak kullanılan gerilimli müzik kullanımı, açıklanan kararın karakterlerle ilişkisini ortaya koymaktadır.

Sahne her ayrıntının net olarak görülmesi için normal, doğal bir aydınlatma yönteminin dışında tepe ve arka ışık kullanımı tercih edilmiştir. Yakın plan çekimlerle gösterilen Divan-ı Hümayun toplantısına başkanlık eden Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa, toplantıyı izleyen Padişah, heyetin diğer üyeleri ve salon düzeni görsel tarih yazımı açısından televizyon grameri çerçevesinde estetize edilmiştir.

Milliyetçilik ve Dinsel Temsiller:

Milliyetçilik sözel olarak başta Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa karakterinin diyalogları üzerinden ve Padişahın hazırladığı fermanın içeriği noktasında açıkça ifade edilmektedir. Yapısal olarak dizi içerisindeki tüm karakterler, mekan seçimleri, mekanların görsel düzenlemeleri gibi konularda milliyetçilikle ilgili doğrudan ve dolaylı vurgular bulunmaktadır. Padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın Divan-ı Hümayun toplantısı içerisinde bulunduğu konum cezalandıran ve ödüllendiren baba figürünü desteklemektedir. Sultan Süleyman'ın ferman metni bireysel ve kolektif geçmişe yönelik duygusal anlamlar içermektedir. Padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın arkasında durduğu bölmeye Pes-i Perde denmektedir. Bu uygulama sadrazamlık makamının önemini arttırmıştır.

Dizide dine ait unsurlar ana ve yardımcı karakterlerin kıyafet seçimlerinde, mekanların tasarımlarında, arka plan görsellerinde, padişahın kıyafetlerinde renk ve simgeler yoluyla görselleştirilmektedir. Osmanlı sultanlarının ve önemli devlet adamlarının taktıkları kavuklar, kendi kefenlerinden oluşur. Önemli kararlar alırken sıklıkla ölümü hatırlayabilmeleri için, kavukları kefenlerinden üretilmektedir. Osmanlı'da başa giyilen kavuklar, mesleki ve sosyal statü, makam gibi konularda kişisel olarak farklı anlamlar içermektedir. Sadrazam ve kubbealtı vezirlerinin taktıkları kavuklar yaptıkları işin önemine göre farklılıklar taşımaktadır. Divan-ı Hümayun toplantılarında, alınacak kararlarda devrin Şeyh-ül İslam'ına danışılmaktadır.

Kahraman ve Hain Temsilleri:

Dizide kahramanlık bağlılık, muhafazakarlık, cesaret, fedakarlık ve dürüstlük kavramları üzerinden temellendirilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu yönetim biçiminde ve divan-ı hümayun toplantılarında padişah baba arketipini temsil eder. Milliyetçilik ve geleneksel anlayış içerisinde Padişah Sultan Süleyman, devleti temsil etmektedir. Padişah, divan-ı hümayun toplantısına bizzat katılmasa bile orda varmış gibi saygı gösterilmektedir. Padişahın olmadığı durumlarda toplantıya önderlik eden Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa, karakterine de karşılıksız olarak itaat edilmektedir.

Dizide kahramanlıkla ilgili olarak kendi varlığının, devletin varlığı için feda edilmesi yüceltilmektedir. Dizi içerisinde kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait tasarımlar çeşitli kamera açı ve kompozisyonlarıyla da desteklenmektedir.

Düşman Temsilleri:

Dizi içerisinde düşman ve düşmanlık temsilleri Müslüman olmayan devlet ve orduları üzerinden tanımlanmaktadır. Dizide düşman, saldırganlık, dini ve milli değerlere saygısızlık, isyan, açgözlülük gibi nitelikler üzerinden tanımlanmaktadır. Düşman figürleri Osmanlı İmparatorluğu'na ya da onu temsil eden padişah, sadrazam, devlet adamları ya da ordularına saygı göstermemekte, saldırgan ve tutarsız davranışlar sergilemektedirler. Otorite ve düşman ilişkisi mekânsal olarak öncelikle savaş alanları, saray avlusu, seferler, ormanlık araziler gibi yerler içerisinde görünür kılınmaktadır. Görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler haçlı ordusu ve askerleri, devlet içerisindeki muhalif örgütlenme ve karakterler, Osmanlı tebaası içerisindeki gayrimüslimler ve yeniçeriler içindeki muhalif karakterlerdir. Düşmana ilişkin, iktidara karşı olarak gizli eylemler ve antlaşmalar yoluyla iktidarı yıkmaya çalışmaları noktasında eleştiriler getirilmektedir.

Kadın temsilleri:

Dizide kadınlık namus, asalet, güç, iffet ve güzellik nitelikleri üzerinden tanımlanmaktadır. Dizide kadınlar saray içerisinde güç ve iktidar sahibi olabilmek için her yolu deneyen, hırslarıyla hareket eden varlıklar olarak gösterilmiştir. Kadınlığa ilişkin yüceltim, saray içerisinde iktidara sahip olabilmekle paralel olarak sunulmaktadır. Saray içerisinde padişahтан şehzade sahibi olmak yoluyla iktidar üzerinde söz sahibi olmaya ilişkin yüceltim gözlenmektedir. Saray içerisindeki kadınlar haremde yaşamaktadır. Harem içerisinde iktidara yakın olmak amacıyla tüm kadın karakterler arasında dolaylı ya da doğrudan mücadele bulunmaktadır. Padişah ile kan bağı bulunan kardeşi, annesi ile karısı arasında sürekli bir iktidar savaşı vardır. Harem içerisindeki kadınlar ile Osmanlı devlet yönetimi içerisindeki erkek karakterler arasında da iktidar mücadelesi yaşanmaktadır.

Padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın karısı Hürrem Sultan ve Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa arasındaki mücadele buna örnektir. Özel alan içerisinde kadından itaat, yumuşak başlılık, saygı ve karşılıksız sevgi beklenmektedir. Cinsellik özel alan içerisinde kadınların etkin rol aldığı bir eylem değil onlardan beklenen bir görevdir. Namus kavramı kadınlar için en önemli niteliklerden biridir. Namus ile ilişkili olarak yapılacak bir hata ölümle cezalandırılmaktadır.

Aileye İlişkin Temsiller:

Dizi içerisinde ailenin en önemli yapısal ve biçimsel görünümü harem kurumu üzerinden şekillenmektedir. Dizi içerisindeki kadınlar Padişah'a şehzade doğurmadıkça ve dini bir nikah kıydırmadıkları sürece aileden sayılmamaktadırlar. Padişah Kanuni Sultan Süleyman ve Hürrem Sultan arasındaki ilişki aile bağları anlamında kısıtlıdır. Sultan Süleyman'ın ailesi en üst konumda yönetici ve merkezi konumdadır. Aile ve iktidar ilişkisi çerçevesinde padişah ailesinin bireyleri diğer insanlardan doğuştan gelme bir özellikle üstündürler.

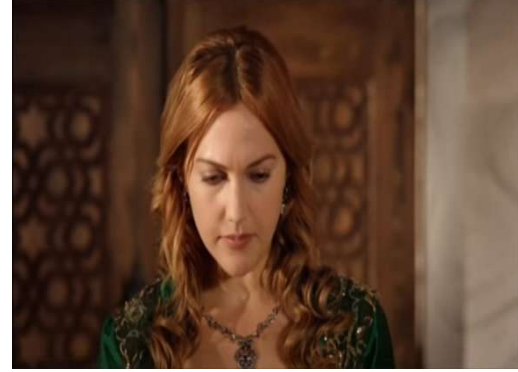
Aile biçimsel olarak kendine özgü kıyafetleri, asil davranışları ve danışmanlarıyla beraber görünürler. Yönetimde olan aile gücünü soydan almakta, toplumsal olarak diğer sınıflarla olabildiğince az ilişki çerçevesinde ve kendilerine özel mekanlarda ilişkiler kurmaktadır. Aile içerisinde otorite erkek bireylere aittir. Kadınlar erkeğe hizmet etmekle görevlidirler. Evlilik ve ailenin bütünlüğü oldukça önemli görülmektedir.. Aile içerisindeki otorite erkek bireydedir ancak Padişah ailesinden gelen kadınlarda güç kadın üzerinden ilerlemektedir. Padişah ailesine mensup kadınlar, istedikleri takdirde eşlerinden ayrılabilirler. Padişah karakterinin ailesi içinde kadın erkek ilişkisi, erkek bir şehzadenin varlığı ve onun varlığına bağlı olarak, kadının gücü ile ilişkili olarak kendini göstermektedir.

3.2.3. *Muhteşem Yüzyıl* / 'Harem' Sekansı - 2.Sezon, 63. Bölüm / 6 Haziran 2012

Tarihsel olaylardan referans alarak çekilen son dönem Osmanlı konulu televizyon dizileri içerisinde görsel tarih yazımı ve televizyon anlatısına dair çözümleme bağlamında *Muhteşem Yüzyıl* dizisinde özel alan temsili için ikinci sezonun 63.bölümü seçilmiştir. İkinci sezonun bu son final bölümünde Hürrem Sultan'ın haremin başına geçerek iktidarını saraydaki rakiplerine kabul ettirdiği harem sekansına ait 18 sahne örneklem olarak seçilmiştir.

132 dakikalık dizinin 123.02'nci dakikasında başlayan sahne toplam 9 dakika 48 saniye sürmektedir. Dizide Hürrem Sultan'ın Kanuni Sultan Süleyman'ın isteğiyle haremin başına geçerek iktidarını saraydaki tüm kadınlar üzerinde kabul ettirdiği harem sekansına ait 18 sahne bulunmaktadır. Bu bölümün yönetmenliğini Durul ve Yağmur Taylan, senaristliğini Yılmaz Şahin, görüntü yönetmenliğini ise Ercan Özkan yapmaktadır.

Harem sekansının süresi toplam 9 dakika 48 saniyeden oluşmaktadır. Söz konusu Harem sekansının yer aldığı 63. Bölüm, 6 Haziran 2012 tarihinde ve 20:00'da Star TV kanalında yayınlanmıştır. Sekans, Osmanlı İmparatorluğu'nda harem ve harem içerisindeki iktidar temsillerini göstermesi açısından önemlidir. Sekans, görsel tarih yazımı noktasında *Muhteşem Yüzyıl* dizisinin özel alan içerisinde görsel anlatı ve estetik açısından kullandığı biçimsel ve içeriğe dair verileri toplama amacıyla seçilmiştir.



1.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 4"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Aç/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Kanuni Sultan S.	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış ağır ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
2. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 8"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Aç/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Doku	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Kanuni Sultan S.	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış ağır ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Dizinin harem içerisindeki iktidar ve kadın erkek ilişkileri açısından en önemli sekanslarından biri Hürrem Sultan'ın haremin kontrolünü aldığı bu bölümde yer almaktadır. İlk çekim Topkapı Sarayı'nda Kanuni Sultan Süleyman'ın çağrısı üzerine Hürrem Sultan'ın has odaya girmesiyle başlar. Hürrem Sultan, Padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın söyleyeceklerini dinlemeden önce eğilerek ona saygısını sunar. Kanuni Sultan Süleyman ve Hürrem Sultan'ın görüşmesinin gerçekleştiği odada padişah, eşini arkası dönük bir biçimde karşılar. Hürrem, odaya girmeden önce eğilir ve saygı gösterir. Kadın-erkek iktidar ilişkisi açısından güç dengesi erkekten yanadır. Hürrem Sultan ve Padişah Kanuni Sultan Süleyman arasındaki diyalogların geçtiği sahnelerde yapay aydınlatma kaynakları kullanılmıştır.



3.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hatice Sultan.	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış ağır ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
4. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 13"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Bütünlük	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Pargalı İbrahim Paşa	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış ağır ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Paralel kurguyla padişahın kız kardeşi Hatice Sultan görüşmek üzere Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa'yı saraya odasına çağırması gösterilmektedir. Hatice Sultan ve Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa görüşmesinin gerçekleştiği harem odasında ise, Hatice Sultan eşini sırtı dönük bir biçimde karşılar. Hatice Sultan, Padişah'ın ailesinden olduğu için güç dengesi kadın karakter üzerinde daha ağırdır. Dizide padişah ailesinden olan kadınlar ile erkekler arasındaki güç ilişkisi ise geleneksel eril bakış açısından farklıdır. Hatice Sultan ve Pargalı İbrahim Paşa arasındaki çekimlerde ise doğal aydınlatma yöntemi kullanılmıştır.



5.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 14"			
Çerçeveleme:	İkili plan	Ton:	Sıcak
Kamera Aç/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Kanuni Sultan S.	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış ağır ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
6. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 22"			
Çerçeveleme:	Omuz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Aç/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Kanuni Sultan S.	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış ağır ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Hürrem Sultan kocası Kanuni Sultan Süleyman'ın önünde elleri önünde bir şekilde beklemektedir. Padişah ise ellerini arkadan bağlamıştır. Eşler arasındaki bu ilişki içerisinde güç ve iktidar Padişah Sultan Süleyman'dadır. Kanuni Sultan Süleyman karakteri ödüllendiren ve cezalandıran baba arketipini çağrıştırmaktadır. Dizi içerisinde aile kavramı yapısal olarak harem kurumu üzerinden işlenmektedir. Sultan Süleyman'ın ailesi toplumsal anlamda en üst sınıfla ilişkili olarak yönetici ve merkezi konumdadır. Sahnenin görsel düzenlemesinde ağırlıklı olarak açı, karşı-açı ve denge öğeleri kullanılmıştır.



7. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Eğik plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Diyagonal form	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hatice Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış ağır ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
8. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 11"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Dikey formlar	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hatice Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış ağır ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Hatice Sultan ve Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa arasındaki görüşmede yapılan eğik planlar güç dengesi ve psikolojik üstünlüğü vurgulamaktadır. Pargalı İbrahim Paşa, karısının önünde elleri bağlı ve ondan iki merdiven daha aşağıda durmaktadır. Aile ve iktidar ilişkisi çerçevesinde padişahın ailesine mensup kadınlar, kocalarından makam olarak daha düşük olsalar da, kanını taşıdıkları ailenin gücü dolayısıyla ilişki içerisindeki iktidar ve güç kadına aittir. Hatice Sultan ve Pargalı İbrahim Paşa karakterlerinin birbirleriyle olan ilişkileri buna örnektir. Hareket özellikle oyunculara yüklendiği için kamera yoğun olarak sabit bir açıyla kullanılmaktadır. Hatice Sultan ve Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa arasındaki ilişki ve güç dengesinde Hatice Sultan'ın konumunun yüksek olduğu eğik planlar kullanılmıştır.



9. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 26"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın üçgen	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Kanuni Sultan S.	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış ağır ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
10. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 12"			
Çerçeveleme:	İkili plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Kanuni Sultan S.	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış ağır ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Hürrem Sultan, kocası Kanuni Sultan Süleyman'dan aldığı haremle ilgili haber üzerine eğilir ve elini öper. Padişah, bir baba arketipinin temsili olarak ödüllendiren ve cezalandıran bir figür olarak tekrar karşımıza çıkmaktadır. Çekimin devamında Padişah Kanuni Sultan Süleyman, karısı Hürrem Sultan'ın başını ellerinin arasına alarak kendi yazdığı şiirleri okur. Dizide kadınlar saray içerisinde yaşayan ve erkeklerle ilişkileri mahrem kavramı çevresinde düzenlenen edilgen varlıklar olarak şekillenmektedir. Kadın erkek ilişkileri açısından, kamusal alanda varlığı görünür değil iken, kadın erkek ilişkileri açısından özel alanda kadınlar eşleri ile çok daha özgür ve rahat ilişkiler kurabilmektedir.



11. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik, bütünlük	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hürrem Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış yüksek ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
12. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 19"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, aşağı çevrinme	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hürrem Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış yüksek ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Hürrem Sultan, bir köle olarak getirildiği haremın idare ve kontrolünü uzun mücadeleler sonucunda almıştır. Hürrem Sultan'ın kendi sesinden duyduğumuz hikayesi J.Campbell'in kahramanın döngüsel şemasına uygun olarak kahraman arketipine karşılık gelmektedir. Hürrem Sultan karakterinin dizi içerisindeki yolculuğu, köle olarak getirildiği haremın yönetimini ele alması, kahraman mitosuyla ilgili bir tasarımdır. Hürrem Sultan'ın haremın başına getirildiğini öğrenen tüm harem eşrafı iktidarı eline alan Hürrem Sultan'a saygısını gösterir. Sahnenin fonunda yoğun olarak kullanılan yüksek ritimli müzik kullanımı, açıklanan kararın Hürrem Sultan karakteriyle ilişkisini gözler önüne sermektedir



13. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 23"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Etki (CGI):	Yok
Diyalog: Hürrem Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış yüksek ritimli ve nondiegetik müzik		Etki: Diegetik ortam sesleri
14. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 17"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, aşağı çevrinme	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik, belirginlik	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Etki (CGI):	Yok
Diyalog: Hürrem Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış yüksek ritimli ve nondiegetik müzik		Etki: Diegetik ortam sesleri

Hürrem Sultan'ın haremın başına getirildiğini öğrenen diğer cariye ve görevliler başlarını eğerek saygı gösterisinde bulunurlar. Hürrem Sultan'ın, harem içerisinde dar bir sokağı andıran ve 'Altın Yol' olarak adlandırılan düz koridor içerisinde yürüyüşü dizimsel ilişkiler içinde, yan anlamsal olarak yeniden doğuşa karşılık gelmektedir. Haremde gelebileceği en üst konuma gelen Hürrem Sultan'ın arkasında onu destekleyen harem ağası ve yardımcısıyla beraber yeni görevinin sembolik tacını almak üzere yürümektedir. Sahnede atmosferin heyecanın ve yoğunluğunu arttırmak için görsel düzenlemesinde tek nokta perspektif kullanılmıştır.



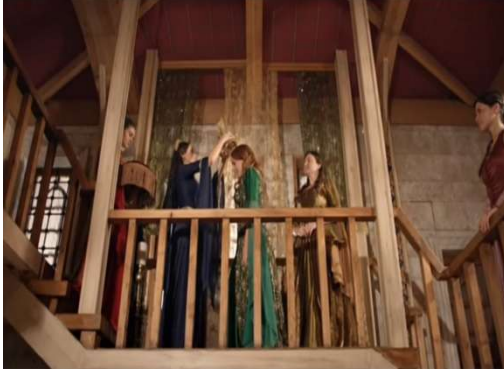
15. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Üst plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın üçgen	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hürrem Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış yüksek ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
16. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 19"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hürrem Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış yüksek ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Sekans içerisinde kahraman arketipi, J. Campbell'in Kahramanın Sonsuz Yolculuğu kitabında belirttiği rehberle karşılaşma, eşiği geçiş, sınavlar, müttefikler ve düşmanlar, mağaranın derinliklerine yaklaşmak, çile ve ödül gibi aşamalarla paralel olarak Hürrem karakteri üzerinden var olmaktadır. Hürrem Sultan'ın harem eşrafı ve diğer cariyelere karşı kazandığı bu üstünlük, ve iktidarı kameranin üst konuma yerleştirildiği tanrı çekim (ing.god shot) ya da üst çekimlerle gösterilmektedir. Kamusal alanda kadının her hangi bir gücü görünür değilken Harem ve özel alan içerisinde dolaylı olarak iktidarı yönlendirebilmektedir.



17. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın üçgen	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Üçgen kompozisyon	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hürrem Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış yüksek ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
18. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 14"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hürrem Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış yüksek ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Harem içerisinde en üst mevkiye ulaşan ve iktidarını kabul ettiren Hürrem Sultan'ın saray içerisindeki başarısı alt konuma yerleştirilen kamera açıları ve tek nokta perspektife dayalı görsel kompozisyon ve heyecan duygusunu arttıracak yüksek ritimli bir müzikle desteklenmektedir. Tüm harem dairesi ve eşrafı Hürrem Sultan'ın iktidarını kabul ederek yeni yöneticilerini saygıyla selamlamaktadır. Harem içerisinde çocuklar ve kişisel olarak güvende ve rakiplerinden üstün olabilmek için Harem'in idaresinin başına geçmek kadınlar açısından en önemli hedeftir. Saray içerisinde padişahın karısı yani sultan olmaya ilişkin yüceltim gözlenmektedir.



19. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 32"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yukarı çevrinme	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın üçgen	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Dikey formlar	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hürrem Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış yüksek ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
20. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 16"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hürrem Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış yüksek ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın emriyle harem dairesinin başına getirilen Hürrem Sultan, Gülfem Hatun'dan iktidarını sembolize eden tacını giyer. Haremi yönetme konumuna yükselen Hürrem Sultan, sembolik tacını Gülfem Hatun'dan alır. Görsel kompozisyon açısından sahne içerisinde üst konumda olan Hürrem Sultan diğerlerine göre çok daha fazla ağırlığa sahip olarak baskın ve ilginin merkezindedir. Sekansın ağırlıklı bakış açısını oluşturan içsel bakış açısında olay ve eylemler Hürrem karakterinin bakış açısından verilmektedir. Özellikle alt, üst ve tepe noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar ve sahnelerin ritmini ve heyecan duygusunu yükseltmiştir.



21. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Belirginlik	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hürrem Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış yüksek ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri
22. Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 17"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hürrem Sultan	Ses/Müzik: Dönem enstrümanları kullanılarak yapılmış yüksek ritimli ve nondiegetik müzik		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Hürrem Sultan karakterinin Harem içerisindeki güç dengesinde geldiği nokta ve rakipleri arasında yürürken gösterilen yüz ifadeleri, müzik seçimi ve monolog olarak kullanılan dış sesi bu ritim duygusunu ve heyecanı desteklemektedir. Hürrem Sultan karakteri, kahraman mitiyle ilişkili olarak fedakarlıklar göstermiş, eşikleri geçmiş, sınavlar ve müttefikler edinmiş, mağaranın derinliklerine yaklaşmış, çile çekmiş ve sonunda ödülüne kavuşmuştur. Hürrem Sultan karakterinin kişisel olarak kazandığı zafer ve yürüyüşü sırasında yoğun olarak kullanılan diyalogsuz sahneler, kesme ile yapılan dizim ve yakın plan çekimlerin kullanımı televizyon dizi estetiği içerisinde sıkça kullanılan bir dramatizasyon yöntemidir.

Anlatı Yapısı:

63. Bölümün Kısa Öyküsü:

Hatice Sultan kocası Sadrazam İbrahim Paşa'nın kendisini Nigar Kalfa'yla aldattığını öğrenir. İbrahim Paşa sefer hazırlıklarına devam etmektedir. Kanuni Sultan Süleyman ve Mahidevran Sultan oğulları Şehzade Mustafa'yı Topkapı Sarayı'ndan uğurlar. Şehzade Mustafa Manisa'ya sancağa çıkar. Hatice Sultan, İbrahim Paşa'yı yanına çağırır ve ihanetin hesabını sorar. Bunun üzerine İbrahim Paşa, her şeyi itiraf eder. Hatice Sultan, İbrahim Paşa'ya duyduğu büyük öfkeyle boşanmak istediğini söyler. Hürrem Sultan, haremın idaresini Mahidevran Sultan'dan almak için, kendi adamlarıyla Gülfem Hatun'a pusu kurup yaralar ve suçu Mahidevran Sultan'ın üzerine atar. Gülfem Hatun'u Mahidevran Sultan'ın yaraladığını düşünen Padişah, Mahidevran'ı görevinden alır ve Manisa'ya oğlu Mustafa'nın yanına gönderir. Ardından Hürrem'i yanına çağırarak haremın kontrol ve idaresini teslim eder. Hürrem Sultan, köle olarak getirildiği sarayda, en büyük rütbeye ulaşır ve rakiplerine karşı büyük bir üstünlük kazanır.

Olaylar Dizisi: Bu sahnede ki olaylar dizisi bu bölüm içinde ki en önemli olaylardır. Dizinin aksiyonunun en önemli düğümlerinden biri atılmaktadır. Sahnede ki olayların sırası:

- *Padişah Sultan Süleyman'ın Hürrem Sultan'ı önemli bir kararını açıklamak üzere kendi odasına çağırır
- *Hürrem Sultan Kanuni Sultan Süleyman'ın odasına girer.
- *Padişah Kanuni Sultan Süleyman Harem Dairesi'nin kontrol ve idaresi için Hürrem Sultan'ı seçtiği kararını kendisine bildirir.
- *Haremın başına getirildiğini öğrenen Hürrem Sultan, Kanuni Sultan Süleyman'ın elini öper ve yeni görevini kabul eder.
- *Padişah Kanuni Sultan Süleyman kararını açıkladıktan sonra, karısı Hürrem Sultan'a kendi yazdığı şiirleri okur ve onu öper.
- *Hürrem Sultan, Padişah'tan aldığı haberin memnuniyeti ve şaşkınlığıyla odadan çıkar.
- *Haremın başına getirildiğini öğrenen Hürrem Sultan, bu kararın memnuniyeti ve gururuyla birlikte Harem Dairesi'ne doğru yürür.

*Hürrem Sultan'ın Harem'in kontrol ve idaresini aldığını öğrenen tüm Harem Dairesi eşrafi, cariyeleri ve yardımcıları Hürrem Sultan'ın önünde eğilirler.

*Hürrem Sultan hareme varır ve iktidarını sembolize eden tacını Gülfem Hatun'dan alır.

*Padişahın eski gözdesi Mahidevran Sultan, Hürrem Sultan'ın yeni zaferi karşısında sessizce haremın önünden geçer.

*Harem içerisinde yaşadığı tüm zorlukların sonunda istediği hakimiyeti elde eden Hürrem Sultan, bu yeni zaferinden dolayı oldukça mutlu ve gururludur.

Karakterler: Sahnedeki oyuncular önem sırasına göre;

*Hürrem Sultan.

*Kanuni Sultan Süleyman.

*Pargalı İbrahim Paşa.

*Hatice Sultan.

*Mahidevran Sultan.

*Gülfem Hatun.

Bu sekans içerisinde ana karakter Hürrem Sultan, Padişah Kanuni Sultan Süleyman tarafından Harem'in kontrol ve idaresi için görevlendirildikten sonra diğer tüm rakiplerine karşı kazandığı zaferi dış ses ve monolog olarak verilmiştir. Burada Hürrem Sultan karakterinin kişisel zaferine olan yolculuğu, esir düşmesi, yaptığı fedakarlıklar ve geldiği nokta itibariyle Joseph Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" isimli kitabında analiz ettiği 'Kahramanın Döngüsel Şeması'na paraleldir. Diğer taraftan paralel kurgu yoluyla anlatılan Hatice Sultan ve Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa öyküsündeki karakterler arasındaki güç ilişkisi, Hatice Sultan'ın ailesinden kazandığı gücü çerçevesinde çizilmektedir. Hürrem Sultan'ın rakibi olan Mahidevran Sultan karakteri ise Hürrem'in harem savaşında kazandığı bu başarı karşısında şaşkın ve kararsız gözükmektedir. Sahnedeki oyuncuların hareketleri, seçtikleri sözcükler, jest ve mimikleri sahnenin anlatımını güçlendirmektedir.

Atmosfer: Sahnenin tamamına romantik ve ritim duygusu yüksek bir atmosfer hakimdir. Özellikle alt, üst ve tepe noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar ve sahnelerin ritmini ve heyecan duygusunu yükseltmiştir. Doğal aydınlatmanın yanında kullanılan arka ve tepe ışık aydınlatmaları, Hürrem Sultan karakterinin rakiplerine karşı kazandığı zaferin psikolojik etkisini olumlu niteliktedir. Hürrem Sultan karakterinin Harem içerisindeki güç dengesinde geldiği nokta ve rakipleri arasında yürürken gösterilen yüz ifadeleri, müzik seçimi ve monolog olarak kullanılan dış sesi bu ritim duygusunu ve heyecanı desteklemektedir. Hürrem Sultan karakterinin kişisel olarak kazandığı zafer ve yürüyüşü sırasında yoğun olarak kullanılan diyalogsuz sahneler, kesme ile yapılan dizim ve yakın plan çekimlerin kullanımı televizyon dizi estetiği içerisinde sıkça kullanılan bir dramatizasyon yöntemidir.

Ton: Hürrem Sultan ve Padişah Kanuni Sultan Süleyman arasındaki diyalogların geçtiği sahneler yapay aydınlatma yöntemiyle aydınlatılmıştır. Hürrem Sultan'ın zafer yürüyüşünü yaptığı Harem içerisindeki odalar anahtar ve tepe ışığıyla aydınlatılmış ve genel olarak sarı tonlar hakimdir. Hatice Sultan ve Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa arasında geçen diyaloglu sahnelerin tamamı doğal aydınlatma yöntemiyle aydınlatılmıştır. Bu nedenle renk kullanımı ve tonlamalar daha koyu ve doğaldır.

Görüş (Bakış Açısı):

Dizinin ağırlıklı bakış açısını oluşturan içsel bakış açısında olay ve eylemler dizi içindeki karakterlerin algısından verilmektedir. Dizi içerisinde yaşanan olaylar özellikle bu sekans özelinde düşünülür ise öncelikli olarak mağdur olan Hürrem Sultan karakterinin değerlendirmesiyle anlatılmaktadır. Sekansta ağırlıklı olarak öznel bakış açısı kullanılmıştır. Kamera, Hürrem Sultan karakterinin öznel bakış açısını vurgular niteliktedir.

Genel Değerlendirme:

Dizinin bu sekansında Hürrem Sultan karakterinin Harem'de yaşanan güç mücadelesine ilişkin olarak rakiplerine ve diğer cariyelere karşı kazandığı zaferi alt ve üst kamera açıları, yakın plan yüz ifadelerinin gösterilmesi yoluyla iktidar kaynağının kendisi

olduğunu desteklemektedir. Çekimlerin kesme ile birleştirilmesi zaman atlaması olmadığını göstermeye de katkıda bulunmaktadır. Hareket özellikle oyunculara yüklendiği için kamera yoğun olarak sabit bir açıyla kullanılmaktadır. Sahnenin fonunda yoğun olarak kullanılan yüksek ritimli müzik kullanımı, açıklanan kararın Hürrem Sultan karakteriyle ilişkisini gözler önüne sermektedir.

Hürrem Sultan karakterinin rakiplerine karşı kazandığı zaferle paralel olarak doğal aydınlatmadan çok, karakteri vurgulamak için dramatik olarak anahtar tepe ışığı ve arka ışık kullanımı tercih edilmiştir. Hürrem karakterinin Harem içerisinde yürüyüşü ve iktidarının göstergesi olan tacını giydikten sonra diğer cariyelerin ona boyun eğmeleri sırasında aşağı ve yukarıya doğru yapılan tilt ve yakınlaşma hareketleri, iktidar kaynağının ve önemin üst katta olduğunu vurgulamaktadır. Hatice Sultan ve Sadrazam Pargalı İbrahim Paşa arasındaki ilişki ve güç dengesinde Hatice Sultan'ın konumunun yüksek olduğu eğik planlar kullanılmıştır. Hatice Sultan ve Pargalı İbrahim Paşa arasındaki sahnelerde her ayrıntının net olarak görülmesi için normal, doğal bir aydınlatma yöntemi kullanılmıştır.

Milliyetçilik ve Dinsel Temsiller:

Milliyetçilik sözel olarak Padişah Kanuni Sultan Süleyman karakterinin diyalogları üzerinden açıkça ifade edilmektedir. Padişah Kanuni Sultan Süleyman ve eşi olan Hürrem Sultan karakteri arasındaki ilişki içerisinde, öncelikle padişahı selamlayışı, önünde ellerini birleştirmesi ve elini öpmesi milliyetçiliğin yapısal görünümlerini destekler niteliktedir. Dizinin bu sekansı içerisindeki, özellikle harem içerisindeki tüm karakterler, mekan seçimleri, mekanların görsel düzenlemeleri gibi konularda milliyetçilikle ilgili doğrudan ve dolaylı vurgular bulunmaktadır.

Padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın eşi Hürrem Sultan'a harem idaresini verdiği sırada ve sonrasında ellerini öptürmesi noktasında bulunduğu konum cezalandıran ve ödüllendiren baba figürünü desteklemektedir.

Kahraman ve Hain Temsilleri:

Dizide kahraman arketipi, J. Campbell'in Kahramanın Sonsuz Yolculuğu kitabında belirttiği rehberle karşılaşma, eşiği geçiş, sınavlar, müttefikler ve düşmanlar, mağaranın derinliklerine yaklaşmak, çile ve ödül gibi aşamalarla paralel olarak çeşitli karakterler üzerinden var olmaktadır. Hürrem Sultan karakterinin dizi içerisindeki yolculuğu, köle olarak getirildiği harem yönetimini ele alması, kahraman mitosuyla ilgili bir tasarımıdır. Dizide hem harem içerisinde, hem de devletin diğer noktalarında kahramanlığa ilişkin yüceltmeler bulunmaktadır. Dizi içerisinde kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır.

Düşman Temsilleri:

Dizi içerisinde düşmanlık dini değerlere, devlete ve iktidara yıkmaya ya da değiştirmeye yönelik kişilik ya da gruplanmalar üzerinden tanımlanmaktadır. Görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler, harem içerisindeki gizli anlaşmalara sahip gayrimüslim devlet ve askerleri, haçlı orduları, saray içerisinde isyanı örgütleyen karakterlerdir. Düşman figürleri Osmanlı İmparatorluğu'na ya da onu temsil eden padişah, sadrazam, devlet adamları ya da ordularına saygı göstermemektedir. Düşmana ilişkin, Osmanlı İmparatorluğu ve onun temsil ettiği devlet adamlarına karşı olarak gizli eylemler ve antlaşmalar yoluyla iktidarı yıkmaya çalışmaları noktasında eleştiriler getirilmektedir.

Kadın temsilleri:

Dizinin bu sekansında, saray içerisinde padişah ailesine mensup kadınlar arasındaki iktidar mücadelesi ön plandadır. Harem içerisinde yaşayan kadınlar doğrudan ya da dolaylı olarak padişahın kararları üzerinde etkin rol sahibi olmak istemektedirler. Bunun en önemli yolu Harem içerisindeki iktidardan geçmektedir. Padişahın cariyelerinin yanı sıra kendi annesi ve kardeşleri de harem içerisinde hakimiyet kurmak istemektedir. Padişahın gözdesi ve ondan şehzade sahibi olmak amacıyla kadınlar arasında türlü entrikalar ve oyunlar oynanmaktadır. Harem içerisinde çocuklar ve kişisel olarak güvende ve rakiplerinden üstün olabilmek için Harem'in idaresinin başına geçmek kadınlar açısından en önemli hedeftir. Saray içerisinde padişahın karısı yani sultan olmaya ilişkin yüceltim gözlenmektedir. Kadınlık kamusal alan ekseninde daima

mahrem ve kısıtlı ilişkiler çerçevesinde yaşanmaktadır. Kamusal alanda kadının her hangi bir gücü görünür değilken Harem ve özel alan içerisinden dolaylı olarak iktidarı yönlendirebilmektedir. Dizide kadınlar saray içerisinde yaşayan ve erkeklerle ilişkileri mahrem kavramı çevresinde düzenlenen edilgen varlıklar olarak şekillenmektedir. Kadın erkek ilişkileri açısından, kamusal alanda varlığı görünür değil iken, kadın erkek ilişkileri açısından özel alanda kadınlar eşleri ile çok daha özgür ve rahat ilişkiler kurabilmektedir. Dizide padişah ailesinden olan kadınlar ile erkekler arasındaki güç ilişkisi ise geleneksel eril bakış açısından farklıdır.

Erkeklik temsilleri:

Dizi içerisinde erkeklik kavramı güç ile özdeş gösterilmektedir. Erkekler cesur, dürüst ve özverilidirler. Erkeklikle ilgili olarak sadakatle ilgili çeşitli karakterler üzerinden olumsuzlamalar yapılmaktadır. Dizide babalık ve babanın temsil edildiği anlamlar karakterler üzerinden kutsallaştırılmakta ancak devletin bekası söz konusu olduğunda padişah kendi öz oğlunu öldürebilmektedir.

Aileye ilişkin temsiller:

Dizi içerisinde aile yapısal olarak harem kurumu üzerinden işlenmektedir. Sultan Süleyman'ın ailesi en üst konumda yönetici ve merkezi konumdadır. Aile ve iktidar ilişkisi çerçevesinde padişahın ailesine mensup kadınlar, kocalarından makam olarak daha düşük olsalar da, kanını taşıdıkları ailenin gücü dolayısıyla ilişki içerisindeki iktidar ve güç kadına aittir. Hatice Sultan ve Pargalı İbrahim Paşa karakterlerinin birbirleriyle olan ilişkileri buna örnektir. Saray içerisinde, padişaha şehzade doğurmuş kadınlar haseki olarak adlandırılmakta ve ayrıcalık sahibidirler.

3.3. TV Dizisi '*Bir Zamanlar Osmanlı*'ya Yönelik Çözümleme

Bu çalışmada örnek olarak incelenen *Bir Zamanlar Osmanlı*, dönemin en çok tartışılan tarihi dönem dizisi olan *Muhteşem Yüzyıl*'ın yakaladığı başarının ardından TRT kurumu tarafından Herşey Film'e yaptırılmıştır. Dizi Osmanlı İmparatorluğu'nun III.Ahmet'in tahtta olduğu 'Lale Devri' dönemini konu edinmektedir. Dizi tarihsel olarak 'Patrona Halil İsyanı' öncesi dönemine denk gelen süreci ele almaktadır. Dizi'nin ilk çıktığı dönemde adı "Burası Osmanlı: Sır Kanunu 1711" olarak ortaya çıksa da TRT Genel Müdürü'nün dizinin belgesel nitelikte olduğu üzerine itirazları sonucu "Bir Zamanlar Osmanlı: Kıyam" olarak yeniden çekilmiştir. 12 Mart 2012 tarihinde ilk bölümü yayınlanan dizi içerisinde pek çok kere oyuncu değişikliğine gidildi ve son olarak dizinin adı "Bir Zamanlar Osmanlı" olarak değiştirilmiştir. "Muhteşem Yüzyıl" dizisine rakip olarak hazırlatılan dizi izleyici oranlarının düşmesi nedeniyle 20. bölümde yayından kaldırılmıştır.

Dizi, 1711 Prut Savaşı'yla Rusya İmparatorluğunu yenen Osmanlı İmparatorluğunun, duraklama dönemi ve Patrona Halil İsyanı çerçevesinde Padişah III.Ahmet dönemini konu almaktadır. Dizi, ayrıca Osmanlı Devleti içerisinde yer alan örgütlenme ve çetelere ilişkin pek çok öyküyü de ekrana getirmiştir. Bir kamu yayın kuruluşu olan TRT kurumu tarafından finanse edilerek yayınlanan dizi, Osmanlı Devleti'ni konu alan Muhteşem Yüzyıl isimli diziye getirilen eleştiriler sonrası, harem çekimleri ve haremi ele alış açısından farklılıklar içermektedir. Söz konusu farklılığı, o dönem TRT Genel Müdürü İbrahim Şahin 'tarihi doğru, düzgün, gerçek anlayabileceğimiz tarzda' olarak ifade etmiştir.

Türk televizyon tarihinin en büyük prodüksiyonlarından biri olan ve çekimleri İzmit'te kurulan bir platoda gerçekleştirilen "Bir Zamanlar Osmanlı" dizisi TRT tarafından Yunanistan, Birleşik Arap Emirlikleri, Lübnan ve Fas'a satılmıştır.

Dizinin Künyesi:

Tür: Tarihi, Drama

Yönetmen: Altan Dönmez

Senarist: Ertan Kurtulan, Hilal Yıldız, Gürsel Korat, Abdullah Akın

Görüntü Yönetmeni: Bülent Özer

Oyuncular: Türkan Şoray (Hatice Sultan) , Özcan Deniz (Serhat), Tolga Karel (Kasım),

Hazım Körmükçü (Nevşehirli Damat İbrahim Paşa) , Fırat Tanış (Patrona Halil)

Sezon Sayısı: 2

Bölüm Sayısı: 20

Yapımcı: Herşey Film (Burhan Özkan)

Mekan: İstanbul

Süre: 80 Dakika

Müzik: Alpay Göltekin

Yapımcı: Burhan Özkan, Bülent Turgut.

Kanal: TRT 1

Resim Formatı: 576i (SDTV) / 1080i (HDTV)

Yayın Tarihi: 12 Mart 2012 – 17 Aralık 2012

Çalışmanın kuramsal kısmında açıklanan görsel tarih yazımı ve tarihsel olayların televizyon anlatısı içerisinde ne şekilde estetize edildiğine dair çözümleme bağlamında dizinin 1. Sezon 13. Bölümü'nde yer alan ve 1711 yılında geçen *Prut Savaşı* sekansına ait 12 sahne örneklem olarak seçilmiştir. 96 dakikalık dizinin 18.36'ncı dakikasında başlayan sahnesi toplam 1 dakika 02 saniye sürmektedir. Dizide 1711 yılı temmuz ayı içerisinde Boğdan'da (Moldova) Prut Nehri kıyısında Rus Çarlığı ile Osmanlı İmparatorluğu orduları arasında meydana gelen Prut Savaşı saldırısıyla ilgili olarak 14 çekim belirlenmiştir. *Prut Savaşı* sekansının süresi toplam 1 dakika 02 saniye sürmektedir. Söz konusu savaş sekansının yer aldığı 13. Bölüm sırasıyla 5 Haziran 2012 tarihinde 19:50'de TRT 1 kanalında yayınlanmıştır. Sekans görsel tarih yazımı noktasında *Bir Zamanlar Osmanlı* dizisinin görsel anlatı ve estetik açısından kullandığı biçimsel ve içeriğe dair verileri toplama amacıyla seçilmiştir.

3.3.1. Bir Zamanlar Osmanlı /'Prut Savaşı' Sekansı - 1.Sezon, 13. Bölüm / 5 Haziran 2012



1. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Baş plan	Ton:	Sıcak
Kamera Aç/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın üçgen ve ritm	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog: Kasap Ramazan	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Efekt: Diegetik ortam sesleri
2. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Aç/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Ritm ve şema	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog:Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Sahnenin açılışında yakın plan çekimlerle Kasap Ramazan karakteri önderliğinde savaş alanına hücum eden Osmanlı askerleri görüntülenmektedir. 1711 Osmanlı-Rusya İmparatorlukları arasında geçen Prut Savaşı'nı anlatan sahnelerin tamamında soğuk ve karanlık renkler hakimdir. Savaş sahnesinin geçmişle ilgili olduğunu belirtmek amacıyla, sahne bilerek siyah beyaz bir estetikle stilize edilmiştir. Prut Nehri kıyısındaki savaş alanında Rus tarafına ait yan yana sıralanmış toplar dizimsel ilişkiler bağlamında temel anlamının dışında güç ve disiplin anlamı içermektedirler. Çarlık Rusya ordusuna ait sıralanmış toplar Osmanlı ordusuna karşı ateşlenmektedirler. Prut savaşı sahnesinin tamamına yüksek tempolu ve gerilimli bir atmosfer hakimdir.



3. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 8"			
Çerçeveleme:	İkili plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	L form	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etk (CGI):	Var
Diyalog: Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Etk: Diegetik ortam sesleri
4. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etk (CGI):	Var
Diyalog:Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Etk: Diegetik ortam sesleri

Savaş sahnesinin girişinde yazılı kodlar kullanılarak, geçmiş tarihle ilgili yer ve tarih bilgileri verilmektedir. Çarlık Rusya'sı askerleri Prut Nehri kıyısına hazırladıkları kum torbalardan oluşmuş korunaklı mevzilerinden Osmanlı askerlerine ateş etmektedirler. Savaş sahnelerinin tamamı nostaljik bir anlam yaratmak amacıyla gri tonlamalı renk düzeltme işlemiyle stilize edilmiştir. Rus cephelerinden kendilerine ateş açılan Osmanlı askerleri ise Prut Nehri kıyısındaki savaş alanında Çarlık Rusya'sı askerlerine tabanca ve kılıçlarla saldırmaktadırlar. 1711 Prut savaşı sırasında gösterilen Osmanlı ordusu askerleri ve bayrakları, Osmanlı ve Macar savaşçıların kostümleri, Çarlık Rusya'sı tarafından kullanılan topların gösterilmesi görsel tarih yazımı açısından önemlidir.



5. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Kontrast, altın oran	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog: Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Efekt: Diegetik ortam sesleri
6. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Yatay hareket	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog:Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Savaş alanında Osmanlı birliklerine karşı savunma yapan Çarlık Rusya'sının askerleri görülmektedir. Devamında ise Osmanlı ordusunun piyade askerleri ellerinde bayraklarla savaş alanına doğru ilerlemektedir. Yeniçeri askerleri savaş sırasında saldırı gerçekleştirirken ellerinde Osmanlı sancağını taşımaktadırlar. Bu sahne, Osmanlı İmparatorluğu'nun ikonografik olarak üç kıtada hüküm sürme ve cihana hükmetme ideallerini görünür kılmaktadır. Prut Savaşı ekseninde düşünülürse, görsel olarak milliyetçiliği estetize eden en önemli objeler askerlerin taşıdıkları Osmanlı devlet sancağı ve askerlerin elindeki bayraklardır. Ayrıca Osmanlı askerlerinin savaş kıyafetleri, görünüşleri ve davranışları da milliyetçilik vurgusunu arttırmaktadır.



7. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, aşağı çevrinme	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın üçgen	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog: Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Efekt: Diegetik ortam sesleri
8. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 8"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,yakınlaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Diagonal form, üçgen	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog:Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Üst bir açıyla savaş alanına doğru ellerinde bayrakla ilerleyen Osmanlı piyade birlikleri gösterilmektedir. Prut nehri kıyısında yapılan savaşta karşı karşıya gelen Osmanlı ve Rus birliklerinin çarpışmaları gösterilir. Kasap Ramazan karakteri ve Osmanlı piyadeleri Rus askerlerine karşı üstün bir mücadele sergilerler. Bu sahne İstanbul'un fethiyle ilgili olarak Ulubatlı Hasan miti ve fethetme eylemiyle ilişkili olarak kahraman arketipini vurgulamaktadır. Görsel kompozisyon düzenlemesi içinde altın üçgenler ve diyagonal formlar sahnedeki heyecan duygusunu desteklemektedir. Sahne içerisinde kahramanın temsil eden Ramazan karakteri ve Osmanlı askerlerinin davranışları, öncelikle cesaret, fedakarlık ve kararlılık kavramları üzerinden temellendirilmektedir.



9. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 16"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Düzensiz çizgiler	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog: Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Efekt: Diegetik ortam sesleri
10. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 11"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Diagonal form	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog:Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Prut nehri kıyısındaki savaş alanında Osmanlı ve Rus piyade birlikleri karşı karşıya savaşmaktadırlar. Prut Savaşı'nın yeniden kurgulandığı bu sahnelerde epik bir duygu durumunu destekleyen fon müziğin diegetik olarak savaş atmosferiyle ilgili çevresel seslerle desteklenmiştir. Savaş sırasında Kasap Ramazan isimli Osmanlı askeri hızlı ve atak saldırılarla Rus askerlerini etkisiz hale getirmektedir. Prut Savaşı'nın görsel olarak estetize edildiği sekans, tamamen bir kahraman figürü üzerinden işlenmektedir. Yoğun olarak kullanılan diyalogsuz savaş sahnelerinde müziğin hızlı tempolu, heyecan verici ritimli olması gerginliği ve etkiyi arttırmaktadır. Savaş sahnesi sırasında çekimlerin kesme ile birleştirilmesi zaman atlaması olmadığını göstermeye de katkıda bulunmaktadır.



11. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 16"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, takip	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Yatay hareket	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog: Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Efekt: Diegetik ortam sesleri
12. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 11"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Yatay hareket	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog:Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Savaş alanında patlamaya hazır bomba fiçileri arasından geçerek saldırıda bulunan Kasap Ramazan'ın sahnelerde hareketin takibi soldan sağa gözün alışkın olduğu biçimde yapılmıştır. Çekimin görsel düzenleme ve yatay hareket içeren kompozisyonu ivme ve yer değiştirmeyi vurgulayarak anlatımı güçlendirir. Bölümün genel anlatısı içerisinde kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır. 1711 Prut savaşı çerçevesinde görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler ise Çarlık Rusya'sı bayrakları ve haç işaretleri taşıyan Rus askerleridir.



13. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 27"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Yatay hareket	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etk (CGI):	Var
Diyalog: Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Etket: Diegetik ortam sesleri
14. Çekim / Dış – Savaş Alanı, Boğdan (Moldova) - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Epik
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etk (CGI):	Var
Diyalog:Yok	Ses/Müzik: Sahneye özgü epik ve nondiegetik müzik vardır		Etket: Diegetik ortam sesleri

Çarlık Rusya'sı askerlerine karşı kahramanca mücadele veren Kasap Ramazan isimli Osmanlı askeri düşman cephaneliğini havaya uçurur. Kasap Ramazan karakterinin, kendi yaşamını tehlikeye atması ve savaş alanında gösterdiği başarılı hamleler kahraman arketipini vurgulamaktadır. Savaşın estetize edilmesi noktasında doğal aydınlatmanın yanında kullanılan bilgisayar efektleri ve seçilen mekanlar savaş atmosferini oldukça gerçekçi olarak yansıtmaktadır. Kamera kullanımı Osmanlı askerleri ve yeniçeri Kasap Ramazan karakterinin bakış açısını vurgulamak için özellikle alt ve üst açılarda gerçekleştirilmiştir. Savaşın canlandırıldığı sahnelerde, doğal seslerin yanında savaş atmosferine uygun müzik seçimiyle yoğun olarak kullanılan diyalogsuz sahneler, kesme ile yapılan dizim, yakın plan çekimlerin kullanımı görsel tarih yazımı noktasında önemlidir.

Anlatı Yapısı:

Bölümün Kısa Öyküsü:

Murat ve Rahman zindanda iki gün sonra gerçekleşecek olan idamlarını beklemektedir. Murat'ın ailesi oğullarını bu durumdan kurtarmak için Saray içerisinden Hatice Sultan'la iş birliği yapar. Rahman'la görüşen Hatice Sultan, onları bu durumdan kurtarmak için Kasap Ramazan isimli bir savaşçıyı önerir. Kasap Ramazan 1711 Prut Savaşı'nda Osmanlı ordusuna önderlik etmiş çok başarılı bir yeniçeri askeridir. Murat'ın ailesinin tüm uğraşları sonuçsuz kalır. Yeniçeri ağası olan Kasım Ağa tüm bu planlardan haberdardır. Patrona Halil, İspiri Zade Mehmet Hoca Patrona Halil'i yanına çağırır ve çok gizli bir devlet örgütlenmesinin başına götürür. Padişahın kızı Fatma Sultan, kocası Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın gizlediği bir sırrı öğrenir ve kendini zehirler. Padişah III.Ahmet Han, kızı Fatma Sultan'ın bu durumuna çok üzülmemektedir. Can Seza, Murat'ın kurtarılması için Kasım Ağa'yı sırlarını açıklamakla tehdit eder. Kardeşine karşı büyük zaafı olan Kasım Ağa'da kardeşinin isteğini yerine getirmek için elinden geleni yapar ancak idamları engelleyemez.

Olaylar Dizisi: Bu sahnedeki olaylar dizisi bu bölüm içindeki en önemli olaylardır. Dizinin aksiyonunun en önemli düğümlerinden biri atılmaktadır. Sahnedeki olayların sırası:

- *Osmanlı Yeniçeri askeri Kasap Ali'nin elinde kılıcıyla savaş alanına girişi görülür.
- *Kasap Ali savaş alanına girerken Osmanlı askerlerine önderlik etmektedir.
- *Rus Çarlık ordusunun topçu birlikleri sıralanmış olarak savaş alanını bombalarlar.
- *Macar ordusunun asker ve bayrakları yakın plandan gösterilir.
- *"1711 Prut nehri kıyısı Boğdan (Moldova)" yazısı görülür.
- *Rus Çarlık birlikleri uzaktan tüfeklerle Osmanlı birliklerine ateş etmektedirler.
- *Osmanlı ordusunun askerleri Rus askerlerine doğru ilerlemektedirler.
- *Çarlık ordusu topları durmaksızın savaş alanını bombalamaktadır.
- *Osmanlı ordusunun askerleri ve bayrakları boy ve kuş bakışı üst plandan gösterilir.
- *Çarlık ordusunun topçu birliklerine karşı Osmanlı askerleri karadan piyade birliklerle savaşmaktadırlar.

*Savaş alanı içinde Osmanlı yeniçeri askerlerinden Kasap Ali, Rus askerlerine karşı kahramanca mücadele etmektedir.

*Osmanlı ordusunun yeniçeri askeri olan Kasap Ali, savaş alanı içinde stratejik hamleler yaparak ordudan farklı bir noktaya doğru ilerler.

*Kasap Ali karakteri Rus askerlerini tek tek öldürerek düşman cephaneliğine doğru ilerler.

*Kasap Ali karakteri, etrafı ve düşmanları gözleyerek cephaneliğe doğru ilerler ve Rus cephaneliğini havaya uçurur.

Karakterler: Sahnedeki oyuncular önem sırasına göre;

*Kasap Ramazan.

*Rus topçu birlikleri.

*Osmanlı Yeniçeri Askerleri.

*Çarlık Rusya'sı Askerleri.

Bu sahnede ana karakter Kasap Ali, savaş sırasında cesur ve kahramanca davranışlarla, Osmanlı yeniçeri askerlerine önderlik etmektedir. Kasap Ali karakterinin savaş sırasında giriştiği mücadele ve önderliği kendi sesinden verilmektedir. Savaş esnasında Rus askerleri, Osmanlı askerleri karşısında çok daha güçsüz ve kararsız hareket etmektedirler. Osmanlı birlikleri çok daha planlı, cesur ve kararlı bir şekilde hareket etmektedirler. Sahnedeki aktörlerin hareketleri, seçtikleri sözcükler ve üzerlerindeki savaş giysileri sahnenin anlatımını güçlendirmektedir.

Atmosfer: 1711 Osmanlı-Rusya İmparatorlukları arasında geçen Prut Savaşı'nı anlatan sahnelerin tamamında soğuk ve karanlık renkler hakimdir. Savaş sahnesinin geçmişle ilgili olduğunu belirtmek amacıyla, sahne bilerek siyah beyaz bir estetikle stilize edilmiştir. Prut Savaşı sahnesinin tamamına yüksek tempolu ve gerilimli bir atmosfer hakimdir. Özellikle alt ve üst noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar ve çerçevelemeler sahnedeki aksiyon ve gerilimi tırmandırmıştır.

Savaşın estetize edilmesi noktasında doğal aydınlatmanın yanında kullanılan bilgisayar efektleri ve seçilen mekanlar savaş atmosferini oldukça gerçekçi olarak yansıtmaktadır. Savaşın canlandırıldığı sahnelerde, doğal seslerin yanında savaş atmosferine uygun müzik seçimiyle yoğun olarak kullanılan diyalogsuz sahneler, kesme ile yapılan dizim, yakın plan çekimlerin kullanımı görsel tarih yazımı noktasında '1711 Prut Savaşı' sahnesinin dramatik etkisini bütünlemektedir.

Ton: Prut Savaşı sekansının tamamı geçmişe yapılan vurguyu arttırmak amacıyla siyah beyaz olarak gösterilmiştir. Sekansa karanlık ve soğuk tonlar hakimdir. Sahnelerin genelinde ise renk düzeltme açısından grinin tonları hakimdir.

Görüş (Bakış Açısı): Sekans içerisinde olayların görünümü ağırlıklı olarak öznel bir bakış açısıyla verilmiştir. Kamera, Osmanlı askerleri ve yeniçeri Kasap Ramazan karakterinin bakış açısını vurgulamak için özellikle alt ve üst açılarda kullanılmıştır.

Genel Değerlendirme:

1711 Prut Savaşı sekansında giriş sahnesinden itibaren sıralı olarak dizilmiş Çarlık Rusya'sı topçu birlikleri, çok daha disiplinli ve büyük bir orduya işaret etmektedir. Düzenli ve büyük bir Çarlık Rusya'sı ordusuna karşı savaşan Osmanlı ordusu ve Osmanlı ordusuna önderlik eden Kasap Ali karakteri ise çok daha az sayıyla karşılık vermektedir. Sekansın ilerleyen sahnelerinde Osmanlı ordusu ve Kasap Ali karakteriyle ilgili sahnelerde kamera, alt ve üst açılara yerleştirilerek Osmanlı İmparatorluğunun büyüklüğünü göstermek için bilinçli olarak kullanılmıştır. Yoğun olarak kullanılan diyalogsuz savaş sahnelerinde müziğin hızlı tempolu, heyecan verici ritimli olması gerginliği ve etkiyi arttırmaktadır. Çekimlerin kesme ile birleştirilmesi zaman atlaması olmadığını göstermeye de katkıda bulunmaktadır. Hareket özellikle oyunculara yüklendiği için kamera yoğun olarak sabit bir açıyla kullanılmaktadır.

Sahnenin doğal bir aydınlatma yöntemiyle aydınlatılmasına karşılık, dizi içerisinde geçmişe yönelik bir hatıraya karşılık geldiği için, tamamı siyah beyaz olarak stilize edilmiştir. Sahnenin başında Kasap Ali karakterinin kendi sesinden duyduğumuz saldırı

konuşmasından itibaren müzik, dış sesler ve efektlere yer verilerek izleyiciyi gerilime hazırlayarak savaş atmosferi gerçekçi bir biçimde estetize edilmiştir.

1711 Prut Savaşı sırasında gösterilen Osmanlı ordusu askerleri ve bayrakları, Osmanlı ve Macar savaşçıların kostümleri, Çarlık Rusya'sı tarafından kullanılan topların gösterilmesi görsel tarih yazımı açısından estetize edilmiştir.

Milliyetçilik ve Dinsel Temsiller:

Milliyetçilik sözel olarak Kasap Ramazan karakterinin, 1711 Prut Savaşı sırasında diğer Osmanlı askerleriyle yapılan konuşmada açıkça ifade edilmektedir. Yapısal olarak ise dizi içerisindeki tüm karakterler, mekan seçimleri, mekanların görsel düzenlemeleri gibi konularda milliyetçilikle ilgili doğrudan ve dolaylı vurgular bulunmaktadır. Prut Savaşı ekseninde düşünülürse, görsel olarak milliyetçiliği estetize eden en önemli figürler askerlerin taşıdıkları Osmanlı devlet sancağı ve askerlerin elindeki bayraklardır. Ayrıca Osmanlı askerlerinin savaş kıyafetleri, görünüşleri ve davranışları da milliyetçilik vurgusunu arttırmaktadır. Dinsel temsiller, dizi içerisindeki tüm karakterlerin konuşmalarında sözel olarak dile getirilmektedir. Dizi içerisindeki tüm karakterler dini sembollerle ilişki içindedir. Dizide gerek iktidarda olan Osmanlı ailesi, gerekse diğer karakterlerin gündelik yaşamlarında Kuran-ı Kerim kitabı sıkça gösterilmektedir. Dizide tasavvuf öğeleri bulunmaktadır.

Kahraman ve Hain Temsilleri:

Dizide kahramanın temsili, öncelikle cesaret, fedakarlık ve kararlılık kavramları üzerinden temellendirilmektedir. Dizinin genel anlatısı içerisinde kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır. 1711 Prut Savaşı'nın görsel olarak estetize edildiği sekans, tamamen bir kahraman figürü üzerinden işlenmektedir.

Dizi içerisinde yer alan hain figürleri ise Lale Devri dönemi yöneticileri ve iktidarına karşı gelen Patrona Halil karakterinin etrafında örgütlenen çeteler ve Yeniçeri ocağındaki muhalifler üzerinden temsil edilmektedir. Dizide iktidara karşı isyancıların

başını canlandıran Patrona Halil karakteri ve yandaşları giydikleri kıyafetler ve mekan seçimleri açısından çok daha karanlık bir atmosferle paralel olarak estetize edilmektedir.

Düşman Temsilleri:

Dizi içerisinde düşman ve düşmanlık temsilleri yalnızca gayrimüslim devlet ve orduları değil, özellikle Osmanlı Devleti içerisindeki isyancı grup ve örgütlenmeler üzerinden anlatılmaktadır. Düşmana ilişkin özellikle savaş alanlarında Osmanlı devletinin tüm iyi davranışlarına karşın küstah oluşları ve saldırganlıkları noktasında eleştiriler getirilmektedir. 1711 Prut Savaşı çerçevesinde ise görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler Çarlık Rusya'sı bayrakları ve haç işaretleri taşıyan Rus askerleridir. 1711 Prut Savaşı içerisinde düşmanlar genel olarak Osmanlı askerlerine uzaktan ateş eden, acımasız, dürüst olmayan, hain ve korkaklık vurguları ile şekillenmektedir.

Kadın temsilleri:

Kadınlık başta namus olmak üzere asillik, naiflik ve yumuşak başlılık nitelikleri üzerinden tanımlanmaktadır. Harem içerisinde kadına düşen en önemli roller saf itaat, karşılıksız sevgi ve özverili olmaktır. Kadın, padişahın eşi olsa bile onunla istediği zaman ve mekanda görüşebilme özgürlüğüne sahip değildir. Yalnızlık ve uzlet kadına değil erkeğe tanınmıştır. Saray içerisinde iktidarla ilişkili olarak padişahın karısı yani sultan olmaya ilişkin yüceltim gözlenmektedir. Saray içerisindeki kadınların giyim ve kuşamları Osmanlı gelenek ve göreneklerine göre düzenlenmektedir. Kadınların giysileri çok daha kapalı ve vücut hatlarını belli etmeyecek şekildedir. Saray içerisinde padişah ailesine mensup kadınlar arasında iktidar mücadelesi yaşanmaktadır. Cinsellikle ilgili doğrudan imgeler kullanılmamakta, daha çok dolaylı bir şekilde işlenmektedir. Padişah ve karısı arasındaki ilişki çok daha resmi ve saygı çerçevesi içerisinde işlemektedir. Kadınlar kamusal alanda sürekli peçeleri ile yüzlerini örtmektedirler.

Erkeklik temsilleri:

Dizi içerisinde erkeklik kavramı güç, kararlılık ve cesaret kavramı çerçevesinde işlenmektedir. Dizi içerisindeki Padişah karakteri, kendi söylemlerinden hareketle cinsel ve harem ekseninde değil devlet ve yönetim bağlamında hareket etmektedir. Padişah

karakteri genellikle çevresine karşı asık suratlı ve daha öfkeli tutum sergilemektedir. Dizide erkekler sert, acımasız, kararlı ve dindardırlar.

Aileye ilişkin temsiller:

Dizi içerisinde aile yapısal olarak harem kurumu üzerinden işlenmektedir. III.Ahmet Han'ın ailesi en üst konumda yönetici ve merkezi konumdadır. Aile ve iktidar ilişkisi çerçevesinde padişah ailesinin bireyleri diğer insanlardan doğuştan gelme bir özellik ile üstündürler. Aile biçimsel olarak kendine özgü kıyafetleri, asil davranışları ve danışmanlarıyla beraber görünürler. Yönetimde olan aile gücünü soydan almakta, toplumsal olarak diğer sınıflarla olabildiğince az ilişki çerçevesinde ve kendilerine özel mekanlarda ilişkiler kurmaktadır. Aile içerisinde otorite erkek bireylere aittir. Kadınlar erkeğe hizmet etmekle görevlidirler. Evlilik ve ailenin bütünlüğü oldukça önemli görülmektedir.

3.3.2. *Bir Zamanlar Osmanlı* / 'Divan-ı Hümayun' Sekansı - 1.Sezon, 3. Bölüm / 26 Mart 2012

Tarihsel olaylardan referans alınarak ortaya koyulan Osmanlı dönem dizilerinin, tarihsel gerçeklikleri televizyon anlatısı içerisinde ne şekilde estetize edildiğine dair yarı kamusal alan temsiline dair çözümleme bağlamında dizinin 1.Sezon 3.Bölümü'nde yer alan Divan-ı Hümayun sahnesine ait 20 çekim örneklem olarak seçilmiştir.

98 dakikalık dizinin 35.47'nci dakikasında başlayan Divan-ı Hümayun sahnesi toplam 4 dakika 47 saniye sürmektedir. Dizide Padişah III.Ahmet Han'ın bizzat önderlik ettiği ve Felemenk Ressam Jan Baptiste Van Mour'un 'paye-i taht' yani İstanbul'u resmetme isteğine karşılık, İspiri Zade Hoca Efendi ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa arasındaki çatışmanın gösterildiği yüce divan toplantısını içeren 20 çekim belirlenmiştir. Bu bölümün yönetmenliğini Altan Dönmez, senaristliğini Ertan Kurtulan, Hilal Yıldız, Gürsel Korat, Abdullah Akın, görüntü yönetmenliğini ise Bülent Özer yapmaktadır.

Divan-ı Hümayun sahnesinin süresi toplam 4 dakika 47 saniye sürmektedir. Söz konusu Divan-ı Hümayun sahnesinin yer aldığı 3. Bölüm 26 Mart 2012 tarihinde 19:50'de TRT 1 kanalında yayınlanmıştır. Sahne, görsel tarih yazımı noktasında *Bir Zamanlar Osmanlı* dizisinin yarı-kamusal alan içerisinde görsel anlatı ve estetik açısından kullandığı biçimsel ve içeriğe dair verileri toplama amacıyla seçilmiştir. Bu sahne Osmanlı devlet yönetimi ve padişahın Divan-ı Hümayun toplantısını yönetme ilişkisi açısından önemli veriler ve temsiller içerdiği için seçilmiştir.



1. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı,uzaklaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif ve ritm	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Etk (CGI):	Var
Diyalog: Yok	Müzik: Yok	Etk: Diegetik ortam sesleri	
2. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,takip	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Etk (CGI):	Var
Diyalog:Yok	Ses/Müzik: Yok	Etk: Diegetik ortam sesleri	

Topkapı Sarayı'nda Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın önderliğinde Divan-ı Hümayun üyeleri Padişah III. Ahmet'in Divan'a gelişini beklemektedirler. Divan-ı Hümayun toplantısının yapıldığı Kubbealtı odası, Topkapı Sarayı'ndaki aslına uygun olarak bilgisayar grafikleri ile görüntülerin birbiri üzerine bindirilmesi yoluyla oluşturulmuştur. Sahnedeki atmosferi ve yoğunluğu arttırmak için görsel düzenlemede tek nokta perspektif kullanılmıştır. Topkapı Sarayı'nda Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa ve Divan-ı Hümayun üyelerine önderlik etmek üzere Padişah III.Ahmet Han salona girer. Bu sahnede ana karakter Padişah III.Ahmet Han Divan-ı Hümayun toplantısına bizzat önderlik etmektedir. Padişah III.Ahmet Han karakterinin görsel düzenlemedeki hakim konumu ve divan heyetindekilerin onun karşısında ayakta, elleri önünde sıralı olarak durumu iktidarın temsili açısından önemlidir.



3. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Alt açılı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Doku, kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog: Yok	Müzik: Yok		Efekt: Diegetik ortam sesleri
4. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Alt açılı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog:Yok	Müzik: Yok		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Divan-ı Hümayun toplantısına katılan tüm devlet adamları, toplantı boyunca elleri önünde ve bağlı olarak toplantıya katılmaktadır. Padişah III. Ahmet'in makamına oturduktan sonra, Divan-ı Hümayun üyeleri ayakta padişaha eğilerek saygılarını gösterirler. Padişah III. Ahmet Han, toplantıda görsel düzenlemenin ilgi merkezinde baskın bir konumdadır. Padişahın Divan-ı Hümayun toplantısı içerisindeki karakterlerle ilişkili olarak yer aldığı konumu ve toplantıda karakterlerin yer dizilimi görsel tarih yazımı noktasında sahnenin dramatik etkisini arttırmaktadır. Divan-ı Hümayun sahnesinin tamamında gerilimli bir atmosfer kurulmuştur. Doğal aydınlatmanın yanında kullanılan arka ve tepe ışık aydınlatmaları, padişah karşısında diğer karakterlerin psikolojik olarak sorgulandığı hissiyatını vermektedir.



5. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Alt aç, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Üçgen, kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog: Nevşehirli Damat İbrahim Paşa	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
6. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Normal aç, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Diagonal, belirgin	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog: Nevşehirli Damat İbrahim Paşa	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Topkapı Sarayı'nda Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Padişah III. Ahmet'in Divan'a girişinden sonra o gün görüşülmesi gereken konuyu açıklamaktadır. Divan-ı Hümayun toplantısı sırasında Padişah III. Ahmet Han ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa ve diğer üyelerin görsel kompozisyonu, dizi estetiğine uygun olarak yakın plan kadrajlar kullanılarak yapılmıştır. Padişahın, Divan-ı Hümayun toplantısı içerisinde yer alacak konuların takdimini yapan Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa karakterini, emir komuta zinciri esasına göre kubbe altı vezirleri olan 1. ve 2. vezir ve ardından nişancı, defterdar karakterleri takip eder. Sahne içerisinde ana karakterlerin hareketleri, jest ve mimikler sahnenin anlatımını güçlendirmektedir.



7. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: İspiri Zade Hoca Efendi	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri
8. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 11"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Bütünlük ve denge	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: İspiri Zade Mehmet Efendi	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Yakın plandan Divan-ı Hümayun toplantısına getirilen Felemenk Ressam Jan Baptiste Van Mour 'un 'paye-i taht'ın (İstanbul) resmini yapmak istemesine İspiri Zade Hoca Efendi'nin tepkisi görülmektedir. Divan-ı Hümayun toplantısı sırasında sahnenin atmosferini güçlendirmek için sinematografik alanın dışından gerilimi arttıran non diegetik fon müziği kullanılmaktadır. Özellikle alt ve üst noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar ve psikolojik gerilimi tırmandırmıştır. Toplantı sırasında Padişah'ın olduğu çekimlerde kullanılan alt kamera açıları merkezi konumu ve iktidarı vurgulamaktadır. Sahnenin görsel düzenlemesinde bütünlük ve denge vardır.



9. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Alt aç, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif, üçgen	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: İspiri Zade Hoca Efendi	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
10. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 11"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Alt aç, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Biçimsel kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Nevşehirli Damat İbrahim Paşa	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Divan-ı Hümayun toplantısında şehrin resmini yapmak isteyen ressamı eleştiren İspiri Zade Hoca Efendi'nin söylediklerine sorular sorarak karşı çıkar. Divan-ı Hümayun toplantısında Padişah III.Ahmet Han'ın huzuruna çıkarılan Felemenk ressam Jan Baptiste Van Mour, bu sahnede kurgulanan divan toplantıları ve III.Ahmet Han'ın pek çok portresini resmetmiştir. Divan-ı Hümayun toplantısının yapıldığı odanın arka planı CGI (Computer Generated Images) kullanılarak oluşturulmuştur. Sahne içerisindeki karakterler yapay ışıklarla aydınlatılmıştır. Sahnenin tamamına sarı tonlar hakimdir. Sahnenin etkisini bütünlemek adına çekimlerin görsel düzenlemesinde altın orana uygun üçgen ve biçimsel kontrast içeren kompozisyonlar göze çarpmaktadır.



11. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 22"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Etki (CGI):	Yok
Diyalog: Felemenk Ressam J.Baptist	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır		Etki: Diegetik ortam sesleri
12. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 18"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Üçgen kompozisyon	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Etki (CGI):	Yok
Diyalog: Padişah III.Ahmet	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır		Etki: Diegetik ortam sesleri

Padişah III.Ahmet Han, Paye-i taht'ın resmini yapmak isteyen Felemenk ressama sorular sorar. Ressam Jan Baptiste Van Mour, Divan-ı Hümayun'da konuşurken Padişah'ın gözlerine bakmamaktadır. Ressamın davranışı, Türk-İslam gelenek görenekleriyle ilgili bir kültürel kod olarak televizyon anlatısı içerisinde kurgulanmıştır. Divan-ı Hümayun toplantısına Paye-i taht'ın resmini yapma isteğiyle getirilen Felemenk ressam ve Padişah III.Ahmet Han'ın arasındaki konuşmayı Divan'ın diğer üyeleri de dinlemektedir. Sahne içerisinde, karakterleri gruplamak için üçgen kompozisyonlardan sıkça faydalanılmıştır.



13. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 16"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: İspiri Zade Hoca Efendi	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri
14. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 8"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Üst açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Padişah III.Ahmet	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Divan-ı Hümayun toplantısına getirilen Flemenk ressam Paye-i taht'ın resmini yapmak istemesine İspiri Zade Hoca Efendi'nin tepkisi artmıştır. Tepkisini Padişah III.Ahmet Han'a bildirir. Padişah III.Ahmet Han, İspiri Zade Hoca Efendi'nin dile getirdiği hoşnutsuzluğa oldukça sert bir şekilde karşı çıkar. Sahne boyunca dizi estetiği içerisinde oyuncuların boyun, çene hareketleri ve göz reaksiyonuna bağlı olarak yakın plan çekimler sıklıkla kullanılmaktadır. Karakterin psikolojik tepki ve duygu durumuyla ilgili olarak sahnenin atmosferini desteklerler. Sahnenin genelinde hareket özellikle oyunculara yüklendiği için kamera yoğun olarak sabit bir açıyla kullanılmaktadır.



15. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 16"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Biçimsel kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Nevşehirli Damat İbrahim Paşa	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri
16. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 8"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Belirginlik	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Padişah III.Ahmet	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Padişah III.Ahmet Han, İspiri Zade Hoca Efendi'ye tepkisini gösterdikten sonra, Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Felemenk ressamına gerekli uyarıları yapar. Padişah III.Ahmet Han'ın Divan-ı Hümayun toplantısı içerisinde bulunduğu konumu cezalandıran ve ödüllendiren baba figürünü desteklemektedir. Yapısal olarak dizi içerisindeki tüm karakterlerin iktidar kaynağı olan Padişah karşısındaki konumları ve görsel düzenlemeleri milliyetçilikle ilgili doğrudan ve dolaylı vurgular bulunmaktadır. Sahnenin fonunda yoğun olarak kullanılan gerilimli müzik kullanımı, Padişah'ın açıkladığı kararlar ile karakterlerle ilişkisini gözler önüne sermektedir.



17. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 12"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Üçgen kompozisyon	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Flemenk Ressam J.Baptiste	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
18. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 37"			
Çerçeveleme:	Omuz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın oran ve derinlik	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Nevşehirli Damat İbrahim Paşa	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Paye-i Taht'ın resmini yapmak isteyen Felemenk ressam hakkında karar verilir ve Divan-ı Hümayun toplantısından çıkartılır. İspiri Zade Hoca Efendi karakteri dizi içerisinde dinsel temsiller bağlamında en önemli figürlerden birisidir. İspiri Zade Hoca karakterinin, Paye-i Taht'ı resmetmek isteyen Felemenk ressam Jan Baptiste Van Mour'a karşı aldığı olumsuz tutum dönemin din anlayışını gözler önüne sermektedir. Dine ait unsurlar mekanların tasarımlarında, arka plan görsellerinde, padişahın kıyafetlerinde imgeler yoluyla görselleştirilmektedir. Bu sahnede anlatımı güçlendirmek ve atmosferi desteklemek adına görsel düzenleme içinde altın oran ve derinlik öğeleri kullanılmıştır.



19. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	İkili plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Flemenk Ressam J.Baptiste	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
20. Çekim / İç – Divan, Topkapı Sarayı - Süre: 11"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın oran ve perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ve yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Nevşehirli Damat İbrahim Paşa	Müzik: Diziye özgü, gerilimli bir duygu yaratan nondiegetik fon müziği kullanılmaktadır	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Padişah III. Ahmet, Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın sorusunu dinler ve yeni Şeyh-ül İslam'ı Divan-ı Hümayun üyeleri önünde kararını açıklar. İkili çekim içerisinde gösterilen Şeyh-ül İslam ve İspiri Zade Hoca Efendi dizide, dini sembolize eden en önemli figürlerdir. Divan-ı Hümayun toplantısı Topkapı Sarayı içerisindeki aslına uygun olarak bilgisayar grafikleriyle arka plana giydirilmiştir. Divan-ı Hümayun toplantısındaki diğer karakterler ve Padişahın arkasında konumlandırılan yeniçeri askerlerinin üniformaları ve giysileri geleneksel değerleri taşımakta ve imgeler yoluyla milliyetçiliği görselleştirilmektedir.

Anlatı Yapısı:

Bölümün Kısa Öyküsü:

Patrona Halil kardeşinin cesedini sokak ortasında bir ağaca asılı olarak bulur ve kardeşinin katilini bulmak ister. O sırada halkın arasında dolaşmakta olan Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Patrona Halil'e kardeşinin asılma emri verenin kendisi olduğunu söyler. Sadrazamla aralarında geçen bu diyalogdan sonra Patrona Halil, devlete ve iktidara karşı intikam yemini eder. Tüm bu yaşananlardan sonra Harem içerisinden Hatice Sultan, tüm olup biteni yeniçeri ağası Rahman'dan öğrenir. İstanbul'un resmetmek isteyen Felemenk Ressam Jan Baptiste Van Mour, Padişah III.Ahmet'in başında olduğu Divan-ı Hümayun toplantısına çağrılır. Sadrazam, gerçek failin yakalanması için, Kazım Ağa'yı Murat'ın peşine salar. Murat, yeniçerilerden kaçarken yaralanır ve Kazım Ağa'nın kardeşi Canseza ile karşılaşır. Canseza ve Murat birbirlerine yakınlaşırlar. Canseza, olayların sorumlusunun Murat değil, abisi Kazım Ağa olduğunu öğrenir. Murat'ı yakalayamayacağını anlayan Kazım Ağa, Patrona Halil'i yanına çağırır ve ona kardeşini öldürenin Sadrazam değil Murat olduğunu söyler. Kazım Ağa, Patrona Halil'e verdiği bu bilgi karşısında Murat'ı kendisine canlı olarak teslim etmesini ister. Patrona Halil'in kurduğu pusuya düşen Murat, Kazım Ağa ve yeniçerilere yakalanır.

Olaylar Dizisi: Bu sahnedeki olaylar dizisi bu bölüm içindeki en önemli olaylardır. Dizinin aksiyonunun en önemli düğümlerinden biri atılmaktadır. Sahnedeki olayların sırası:

*Divan-ı Hümayun üyelerinden olan Yeniçeri Ağası karakteri, İspiri Zade Hoca Efendi'yi yeni Şeyh-ül İslam olacağı konusunda tebrik eder.

*Padişah III.Ahmet Han, Divan-ı Hümayun toplantısına katılmak ve önderlik etmek üzere Kubbealtı dairesine gelir.

*Padişah III.Ahmet Han, Divan-ı Hümayun toplantısını başlatır.

*Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, III.Ahmet Han'a o Felemenk ressam Jan Baptiste Van Mour'un Paye-i Taht'ı resmetmek üzere iznini istediğini açıklar.

*III.Ahmet Han, Felemenk ressamı Divan-ı Hümayun'e kabul eder.

- * Felemenk Ressam Jan Baptiste Van Mour, Divan-ı Hümayun toplantısına, Padişah'ın karşısına getirilir.
- *Felemenk ressamın Paye-i Taht'ı resmini yapmak istemesine İspiri Zade Hoca Efendi tavırlarıyla tepki gösterir.
- *Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa, Felemenk ressama sorular sorar.
- *Felemenk ressam neden resmetmek istediğini açıklar.
- *İspiri Zade Hoca Efendi, Felemenk ressamın bu isteğini dini açıdan uygun görmez.
- *Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa, İspiri Zade Mehmet Hoca'nın bu tavrına karşı çıkar
- *İspiri Zade Hoca Efendi, III.Ahmet Han'a Felemenkli ressamın isteğinin diğer dini tasvirciler açısından sorun olacağını söyler.
- *Padişah III.Ahmet Han, İspiri Zade Hoca'nın söylediklerine tepki gösterir.
- *İbrahim Paşa Felemenk ressama uyarır ve dolaylı bir şekilde izin verir.
- *Felemenk ressam teşekkür eder ve Divan-ı Hümayun toplantısını terk eder.
- *Padişah III. Ahmet'in yeni Şeyh-ül İslam'ı Divan-ı Hümayun üyelerine açıklar.
- *Yeni Şeyh-ül İslam bu duruma sevinirken, İspiri Zade Mehmet Efendi oldukça şaşkındır.
- *Divan-ı Hümayun toplantısı sonucu Padişah III.Ahmet Han Divan-ı Hümayun toplantısını terk eder.

Karakterler: Sahnedeki oyuncular önem sırasına göre;

- *III. Ahmet Han,
- *Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa,
- *İspiri Zade Hoca Efendi
- *Flemenk Ressam Jan Baptiste Van Mour
- *II. Vezir
- *III. Vezir
- *Nişancı
- *Defterdar
- *Kazasker
- *Şeyh-ül İslam
- *Yeniçeri Ağası
- *Rumeli Beylerbeyi

Bu sahnede ana karakter Padişah III.Ahmet Han Divan-ı Hümayun toplantısına bizzat önderlik etmektedir. Padişah III.Ahmet Han karakterinin görsel düzenlemedeki hakim konumu ve divan heyetindekilerin onun karşısında ayakta, elleri önünde sıralı olarak durumu iktidarın temsili açısından önemlidir.

Padişahın, Divan-ı Hümayun toplantısı içerisinde yer alacak konuların takdimini yapan Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa karakterini, emir komuta zinciri esasına göre kubbe altı vezirleri olan 1. ve 2. vezir ve ardından nişancı, defterdar karakterleri takip eder. Sahne içerisinde ana karakterlerin hareketleri, jest ve mimikler sahnenin anlatımını güçlendirmektedir.

Atmosfer:

Divan-ı Hümayun sahnesinin tamamında gerilimli bir atmosfer kurulmuştur. Karakterlerin psikolojik değişimlerini ve tepkilerini verebilmek için yakın plan baş ve göğüs plan çekimler sıklıkla kullanılmıştır. Özellikle alt ve üst noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar ve psikolojik gerilimi tırmandırmıştır. Doğal aydınlatmanın yanında kullanılan arka ve tepe ışık aydınlatmaları, padişah karşısında diğer karakterlerin psikolojik olarak sorgulandığı hissiyatını vermektedir.

Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa karakteri ile İspiri Zade Hoca karakterinin karşılıklı konuşma sahneleri sırasında yakın plandan gösterilen yüz ifadeleri ve müzik seçimiyle yoğun olarak gerilimli bir atmosferi desteklemektedir. Padişahın Divan-ı Hümayun toplantısı içerisindeki karakterlerle ilişkili olarak yer aldığı konumu ve toplantıda karakterlerin yer dizilimi görsel tarih yazımı noktasında sahnenin dramatik etkisini bütünlemektedir.

Ton: Divan-ı Hümayun toplantısının yapıldığı odanın arka planı CGI (Computer Generated Images) kullanılarak oluşturulmuştur. Sahne içerisindeki karakterler anahtar, dolgu ve tepe ışıklarıyla aydınlatılmıştır. Sahnenin tamamına canlı renkler ve sarı tonlar hakimdir.

Görüş (Bakış Açısı): Divan-ı Hümayun toplantısının görsel tarih yazımı açısından temsil edildiği bu sahnede kamera öznel bir bakış açısıyla kullanılmıştır.

Genel Değerlendirme:

Dizinin bu sahnesinde Padişah III Ahmet Han'ın bizzat Divan-ı Hümayun'a katılarak kurula önderlik etmektedir. Toplantı sırasında Padişah'ın olduğu çekimlerde kullanılan alt kamera açıları merkezi konumu ve iktidarı vurgulamaktadır. Toplantı sırasında tüm karakterlerin bakış açıları da bu durumu desteklemektedir. Sahnenin fonunda yoğun olarak kullanılan gerilimli müzik kullanımı, Padişah'ın açıkladığı kararlar ile karakterlerle ilişkisini gözler önüne sermektedir.

Hareket özellikle oyunculara yüklendiği için kamera yoğun olarak sabit bir açıyla kullanılmaktadır. Sahnenin genelinde anahtar, tepe ve arka ışık kullanımı tercih edilmiştir. Divan-ı Hümayun toplantısına başkanlık eden Padişah III. Ahmet Han ve heyetin diğer üyelerinin yer aldığı salon düzeni görsel tarih yazımı açısından temsil edilerek televizyon grameri çerçevesinde estetize edilmiştir.

Milliyetçilik ve Dinsel Temsiller:

Milliyetçilik sözel olarak Padişah III.Ahmet Han, Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa karakterlerinin diyalogları üzerinden açıkça ifade edilmektedir. Padişah III.Ahmet Han'ın Divan-ı Hümayun toplantısı içerisinde bulunduğu konumu cezalandıran ve ödüllendiren baba figürünü desteklemektedir. Yapısal olarak dizi içerisindeki tüm karakterlerin iktidar kaynağı olan Padişah karşısındaki konumları ve görsel düzenlemeleri milliyetçilikle ilgili doğrudan ve dolaylı vurgular bulunmaktadır.

Divan-ı Hümayun toplantısındaki diğer karakterler ve Padişahın arkasında konumlandırılan yeniçeri askerlerinin üniformaları ve giysileri geleneksel değerleri taşımakta ve imgeler yoluyla milliyetçiliği görselleştirilmektedir. Divan-ı Hümayun toplantısının işleyişi Osmanlı devletinin cihana hükmetme ideali üzerinden emir komuta zincirleri üzerinden örgütlenmektedir.

Dizide dinle ilgili olarak Divan-ı Hümayun'da alınan her kararda Şeyh-ül İslam'ın fikirlerini belirtmesi göze çarpmaktadır. Dinle ilgili olarak İspiri Zade Hoca karakterinin, Paye-i Taht'ı resmetmek isteyen Felemenk ressam Jan Baptiste Van Mour'a karşı aldığı olumsuz tutum dönemin din anlayışını gözler önüne sermektedir. Dine ait unsurlar mekanların tasarımlarında, arka plan görsellerinde, padişahın kıyafetlerinde imgeler yoluyla görselleştirilmektedir. Din-devlet ilişkisi içerisindeki en önemli karakterler Şeyhülislam ve İspiri Zade Hoca Efendi karakteridir. Dizi içerisindeki mekanlarda ikonografik figürler bulunmaktadır.

Kahraman ve Hain Temsilleri:

Dizi içerisinde kahramanlık devlet adına alınan kararlarda bağlılık, cesaret ve fedakarlık kavramları üzerinden temellendirilmektedir. Dizi içerisinde kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır.

Dizide hain temsilleri ise Osmanlı devleti yönetimi içerisindeki merkezi makamları elde edebilmek ve devlet adına alınan kararlarda etkili olabilmek adına hem saray içerisindeki karakterler hem de saray dışındaki örgütlenmeler yoluyla kendini göstermektedir.

Düşman Temsilleri:

Dizi içerisinde düşman ve düşmana ait temsilleri gayrimüslim devlet adamları ve askerleri üzerinden tanımlanmaktadır. Dizide Padişah III.Ahmet Han'a düşman konumunda olan isyancı başta Patrona Halil karakteri olmak üzere beraberindeki kişiler siyah renkli kıyafetler giymektedir. Dizide düşmanla özdeşleştirilen karakter ve oluşumlar karanlık mekanlarda koyu renkli giysiler ile temsil edilmektedir.

Kadın temsilleri:

Dizi içerisinde kadın temsilleriyle ilgili olan en önemli karakterler Padişah III.Ahmet Han'ın kardeşi Hatice Sultan, Rabia Sultan, Fatma Sultan'dır. Hatice Sultan karakteri, padişah olan kardeşi ile çeşitli kararların alınması noktasında iktidar savaşındadır.

Dizide haremde yaşayan padişah eşleri, kardeşleri ve cariyeleri saray içerisinde yaşayan ve erkeklerle ilişkileri mahrem kavramı çevresinde düzenlenen edilgen varlıklardır. Saray içerisindeki tüm kadınlar dinle ilgili olarak eylemler gerçekleştirmektedir. Sarayda Kuran-ı Kerim okumakta, namaz kılmakta ve dua okumaktadırlar.

Erkeklik temsilleri:

Dizi içerisinde erkeklik kavramı güç ile özdeş gösterilmektedir. Erkekler cesur, dürüst ve özverilidirler. Erkeklikle ilgili olarak sadakatle ilgili çeşitli karakterler üzerinden olumsuzlamalar yapılmaktadır. Erkeklik ve iktidar temsilleri açısından Padişah III.Ahmet Han karakteri yalnızca devletle ilgili kararlar söz konusu olduğunda gösterilmektedir. Padişah karakteri bir baba figürü olarak kullarının ve Osmanlı halkının koruyucusu ve cezalandırıcısıdır. Dizi içerisindeki önemli konumdaki erkekler genellikle gülmeyen, asık suratlı ve meşgul kimseler olarak temsil edilmektedir.

Aileye ilişkin temsiller:

Dizi içerisinde aile yapısal olarak harem kurumu üzerinden işlenmektedir. Padişah III.Ahmet Han'ın ailesi en üst konumda yönetici ve merkezi konumdadır. Padişah ailesinden sonra Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa karakteri ve ailesi gelmektedir. Ailenin birliği ve sürdürülmesi önemlidir. Aile içerisindeki iktidar ve karar alma görevi erkeğindir. Kadınlar daha ikinci planda ve çocuklarla ilgili işlerde yer almaktadırlar.

3.2.3. *Bir Zamanlar Osmanlı* / Harem Sekansı - 2.Sezon, 18. Bölüm / 4 Aralık 2012

Tarihsel olaylardan referans alarak çekilen son dönem Osmanlı konulu televizyon dizileri içerisinde görsel tarih yazımı açısından seçilen *Bir Zamanlar Osmanlı* dizisinde özel alan temsili için 2. Sezon 18. Bölüm'ü örneklem olarak seçilmiştir. Bu bölümde, özel alanla ilgili olarak Padişah III.Ahmet Han ve karısı Rabia Sultan arasındaki görüşmeyi içeren harem sekansına ait 10 çekim belirlenmiştir.

97 dakikalık dizinin 76.50'nci dakikasında başlayan sahnesi toplam 1 dakika 10 saniye sürmektedir. Bu bölümde, kocası III.Ahmet Han'la görüşmek isteyen Rabia Sultan'ın padişahın özel odasını ziyaret ettiği harem sekansına ait 10 çekim bulunmaktadır. Bu bölümün yönetmenliğini Altan Dönmez, senaristliğini Ertan Kurtulan, Hilal Yıldız, Gürsel Korat, Abdullah Akın, görüntü yönetmenliğini ise Bülent Özer yapmaktadır.

Harem sahnesinin süresi toplam 1 dakika 50 saniyeden oluşmaktadır. Söz konusu Harem sekansının yer aldığı 18. Bölüm, 4 Aralık 2012 tarihinde ve 19:50'de TRT 1 kanalında yayınlanmıştır. Sekans, görsel tarih yazımı noktasında *Bir Zamanlar Osmanlı* dizisinin özel alan içerisinde görsel anlatı ve estetik açısından kullandığı biçimsel ve içeriğe dair verileri toplama amacıyla seçilmiştir. Bu sahne Osmanlı devleti içerisindeki harem ilişkilerini göstermesi açısından önemli veriler ve temsiller içerdiği için seçilmiştir.



1.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın üçgen, diyagonal	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Padişah III.Ahmet	Müzik: Sahneye özgü, romantik bir duygu yaratan ağır ritimli fon müziği kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri
2.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Kontrast	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Padişah III.Ahmet	Müzik: Sahneye özgü, romantik bir duygu yaratan ağır ritimli fon müziği kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Padişah III.Ahmet Han, Osmanlı dönemi mimari motiflerini taşıyan ve mumlarla aydınlatılmış kendi özel odasında Kuran-ı Kerim okumaktadır. Padişah III.Ahmet'in odasına koridordan odaya ilk girdiği ana kadar peçeyle kapatan Rabia Sultan girer. Rabia Sultan'ın yüzü peçe ile örtülüdür. Dizi içerisinde dini gelenekleri sembolize eden peçe diğer dönemsel tarih dizilerinden farklılığı öne çıkarmaktadır. Sahne içerisinde dinle ilgili olarak Rabia Sultan karakterinin yüzü örtülü olarak odaya girmesi ve Padişah karakterinin Kuran-ı Kerim kitabını okuması mistik, doğuya özgü bir atmosferi de çağrıştırmaktadır. Padişah ve eşi Rabia Sultan karakteri arasındaki ilişki bu nedenle diğer Osmanlı dönem dizisi olan Muhteşem Yüzyıl'a göre çok daha muhafazakar niteliktedir.



3.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 15"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın üçgen	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Padişah III.Ahmet	Müzik: Sahneye özgü, romantik bir duygu yaratan ağır ritimli fon müziği kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri
4.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 22"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Kontrast	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Padişah III.Ahmet	Müzik: Sahneye özgü, romantik bir duygu yaratan ağır ritimli fon müziği kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Kuran-ı Kerim okuyan Padişah III.Ahmet Han, karısı Rabia Sultan'ın Has Oda'da karşılar. Kuran-ı Kerim kitabı, bu sahne içerisinde dinle ilgili olarak en büyük gösterge olarak Padişahın dinle olan yoğun ilişkisini vurgulamaktadır. Sahne içerisindeki karakterler giysileri açısından diğer tarihsel dönem dizilerine nazaran muhafazakar olarak nitelendirilebilir. III.Ahmet Han ve eşi olan Rabia Sultan karakteri arasındaki ilişki içerisinde, öncelikle padişahı selamlayışı, önünde ellerini birleştirmesi ve kapıdan çıkarken arkasını dönmeden gitmesi gelenekselliğin ve milliyetçiliğin yapısal görünümelerini destekler niteliktedir. Rabia Sultan'ın konumu ve elleri önünde bağlı olarak beklemesi ataerkil kültürel kodlara karşılık gelmektedir.



5.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 12"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif, diyagonal	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Padişah III.Ahmet	Müzik: Sahneye özgü, romantik bir duygu yaratan ağır ritimli fon müziği kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri
6.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 38"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge, derinlik	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Rabia Sultan	Müzik: Sahneye özgü, romantik bir duygu yaratan ağır ritimli fon müziği kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Rabia Sultan, Padişah III.Ahmet Han'la görüşmek istemektedir. Padişah III.Ahmet, karısı Rabia Sultan'ı koltuğa yanına oturmaya davet eder. Padişah III.Ahmet Han ve Rabia Sultan, kendi mahrem alanları içerisinde bile birbirlerine karşı mesafelidirler. Rabia Sultan'ın kıyafeti ve saçlarının örtük olması, dizi içerisindeki karakterlerin dinsel göstergeler ile olan ilişkisini vurgulamaktadır. Dizi içerisindeki karakterlerin davranış ve karar alma mekanizmalarında dini inancın etkisi oldukça büyüktür. Dizide, dinle ilgili temel davranış, sembol ve imgeler sıklıkla gösterilmektedir.



7.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 31"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın oran	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog: Padişah III.Ahmet	Müzik: Sahneye özgü, romantik bir duygu yaratan ağır ritimli fon müziği kullanılmaktadır		Etk: Diegetik ortam sesleri
8.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 18"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge, derinlik	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog: Rabia Sultan	Müzik: Sahneye özgü, romantik bir duygu yaratan ağır ritimli fon müziği kullanılmaktadır		Etk: Diegetik ortam sesleri

Padişah III.Ahmet Han ve eşi Rabia Sultan odada bir koltuk üzerinde oturmakta ve karakterlerin yalnızca başları birbirlerine dönüktür. Rabia Sultan, kocasına şefkatli bir biçimde yaklaşır. Sahne içerisindeki karakterler, cinselliği vurgulayan herhangi bir hareket ya da davranış sergilemezler. Padişah III. Ahmet Han karısı Rabia Sultan'ın görüşme isteğine karşılık, tek başına Kuran-ı Kerim okumak ve yalnız kalmak ister. Dizinin bu sahnesinde, saray içerisinde padişah ailesine mensup kadınlardan olan Rabia Sultan karakteri, harem içerisindeki davranışları ve kıyafetleri açısından dini kurallara ve geleneklere uygun bir şekilde karakterize edilmiştir. Sözel olarak konuşma ve diyaloglarında dinle ilgili olarak vurgular yapmaktadırlar.



9.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 17"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif, diyagonal	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Padişah III.Ahmet	Müzik: Sahneye özgü, romantik bir duygu yaratan ağır ritimli fon müziği kullanılmaktadır	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
10.Çekim / İç – Harem, Topkapı Sarayı - Süre: 18"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Hacim	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: Sahneye özgü, romantik bir duygu yaratan ağır ritimli fon müziği kullanılmaktadır	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Rabia Sultan, Padişah III.Ahmet Han'ın yalnız kalma ve tefekkür etme isteği karşısında odadan çıkar. Padişah III.Ahmet Han karısı Rabia Sultan'ı reddettikten sonra Kuran-ı Kerim okumaya devam eder. Rabia Sultan, Kuran-ı Kerim okuyup tefekküre dalmak isteyen kocasının yanından ayrılırken peçesini ve saçlarını örterek arkasını dönmeden çıkar. Rabia Sultan'ın hareket ve davranışları dinsel, geleneksel ve ataerkil kültüre işaret etmektedir. Haremle ilgili bu sahnede cinsellikle ilgili doğrudan herhangi bir vurgu, sembol ya da imge bulunmamaktadır. Rabia Sultan karakteri ile eşi III.Ahmet Han arasındaki ilişki çok kısa ve resmi bir şekilde temsil edilmiştir. Dizinin aynı bölümü içerisinde III.Ahmet karakterinin haremle ilgili olarak Hatice Sultan karakterine söylediği sözler ve takındığı tutuma paralel olarak, bu sahne bilinçli olarak bu şekilde tasarlanmıştır.

Anlatı Yapısı:**Bölümün Kısa Öyküsü:**

Patrona Halil, Ayı Ferit'in külhanbeyliğini elinden almak için ormanlık bir arazide ona meydan okur. O sırada Kaptan-ı Derya Kaymakçı Mustafa Paşa olaya müdahale eder. İki tarafın dövüşüp galip gelen tarafın külhanbeyi olmasına karar verilir. Dövüşmek istemeyen Ali Ferit, 500 kuruş karşılığında hamamı Patrona Halil'e vereceğini açıklar. Padişahın adamları her yerde Serhat'ı aramaktadır. Şeyh Nazım Efendi, Serhat'ı idamdan kurtarmak için sadrazam Damat İbrahim Paşa'yla görüşür ancak beklediği karşılığı alamaz. Serhat kendiliğinden saraya teslim olur. Padişah, Serhat'la ilgili konulardan dolayı çok gergindir. Hatice Sultan, Padişah'a bu konuda itirafta bulunur. Yasak olduğu halde yeğeni Şehzade Mahmut'u görmeye gittiğini söyler. Padişah buna çok öfkelenir ve haberdar olduğunu söyler. Padişah, Hatice Sultan'a cariyelerle oynaşmaya değil devleti idare etmeye geldiğini söyler. Rabia Sultan, Padişahla görüşmek ister ancak Padişah kuran okuyup tefekküre dalmak istediğini söyler. Boş bir odada bekletilen Serhat, kurnazlıkla nöbetçileri alt edip oradan kurtulur. Padişah ise o sırada uykusunda bütün sevdiklerinin kendisine karşı birlik olup yeğeni Mahmut'u tahta çıkardıklarını ve kendisini idam ettirdiklerini görür. Bu kabusla dehşet içinde uykusundan uyanan Padişah, yatağının baş ucunda elinde bıçağıyla kendisini bekleyen Serhat'ı görür.

Olaylar Dizisi:

Sahnedeki olayların sırası:

*Padişah III.Ahmet Han, Has Oda'da Kuran-ı Kerim okumaktadır.

*Has odanın kapısında Rabia Sultan belirir.

*O sırada Kuran-ı Kerim okuyan Padişah III.Ahmet Han, karısı Rabia Sultanı fark eder ve odaya davet eder.

*Padişahın davetiyle odaya karısı Rabia Sultan girer.

*Padişah III.Ahmet, karısı Rabia Sultan'ı koltuğa yanına oturmaya davet eder.

*Rabia Sultan, Padişah III.Ahmet Han'la görüşmek istemektedir.

*Padişah, Rabia Sultan'ın görüşme isteğine karşılık, tek başına Kuran-ı Kerim okumak, tefekküre dalmak ve yalnız kalmak ister.

*Rabia Sultan, kocasının kendisini çok yorduğunu ve dinlenmesi gerektiğini söyler.

*Padişah, Rabia Sultan'ın bu sözlerine karşılık vermez.

*Rabia Sultan, Padişah III.Ahmet Han'ın yalnız kalma ve tefekkür etme isteği karşısında odadan çıkar.

*Padişah, karısı Rabia Sultan'a iyi geceler diledikten sonra Kuran-ı Kerim okumaya devam eder.

Karakterler: Sahnedeki oyuncular önem sırasına göre;

*III.Ahmet Han.

*Rabia Sultan.

Bu sahne içerisinde asıl karakter Rabia Sultan, Padişah III.Ahmet Han ile görüşmek istemektedir ancak olumsuz yanıt alır. Dizinin aynı bölümü içerisinde III.Ahmet Han karakteri, Hatice Sultan ile görüşmesinde "ne sınırlar haremde cariyeye mi oynasınız" demektedir. Bu sahneden bir süre sonra gelen harem sahnesinde Padişah karakteri odasında Kuran-ı Kerim okumakta ve dinle ilgili olarak tefekkür kavramından bahsetmektedir. Karakterler arasındaki güç ilişkisinde merkezi rolü Padişah III.Ahmet karakteri oynamaktadır. Padişah ve eşi Rabia Sultan karakteri arasındaki ilişki bu nedenle diğer Osmanlı dönem dizisi olan Muhteşem Yüzyıl'a göre çok daha muhafazakar niteliktedir. Sahnedeki oyuncuların hareketleri, seçtikleri sözcükler, jest ve mimikleri sahnenin anlatımını güçlendirmektedir.

Atmosfer: Sahnenin tamamında romantik ve ritim duygusu ağır, sakin bir atmosfer hakimdir. Sahnenin aydınlatılmasında anahtar, dolgu ve arka plan ışıkları kullanılmaktadır. Sahne içerisinde kullanılan mum ışıklarının, Padişah ve eşi arasındaki romantik atmosferi vurgular niteliktedir. Sahnenin genelinde duyulan ağır tondaki dingin keman sesi, oluşturulan duygusal atmosferi desteklemektedir.

Sahne içerisinde dinle ilgili olarak Rabia Sultan karakterinin yüzü örtülü olarak odaya girmesi ve Padişah karakterinin Kuran-ı Kerim kitabını okuması mistik, doğuya özgü bir atmosferi de çağrıştırmaktadır. Padişah III.Ahmet Han karakterinin kişisel olarak eşiyle konuşması sırasında kesme ile yapılan dizim ve yakın plan çekimlerin kullanımı televizyon dizi estetiği açısından önemlidir.

Ton: Rabia Sultan ve Padişah III.Ahmet Han arasındaki diyalogların geçtiği sahneler yapay aydınlatma yöntemiyle aydınlatılmıştır. Padişahın bulunduğu has oda yapay ışık kaynaklarıyla ve soft filtreler kullanılarak aydınlatılmıştır.

Görüş (Bakış Açısı):

Bu sahnede olay ve karakterler nesnel bir bakış açısıyla görüntülenmiştir. Kamera, öznel olarak değil genel olarak iki karaktere eşit seviyede kullanılmıştır.

Genel Değerlendirme:

Dizinin bu sahnesinde Rabia Sultan karakteri ile eşi III.Ahmet Han arasındaki ilişki çok kısa ve resmi bir şekilde temsil edilmiştir. Dizinin aynı bölümü içerisinde III.Ahmet karakterinin haremle ilgili olarak Hatice Sultan karakterine söylediği sözler ve takındığı tutuma paralel olarak, bu sahne bilinçli olarak bu şekilde tasarlanmıştır. Sahne içerisindeki karakterler giysileri açısından muhafazakar olarak nitelendirilebilir.

Sahne TV dizi estetiğine uygun olarak yakın plan çekimler kullanılarak çekilmiştir. Çekimlerin kesme ile birleştirilmesi zaman atlaması olmadığını göstermeye de katkıda bulunmaktadır. Hareket özellikle oyunculara yüklendiği için kamera ağırlıklı olarak sabit bir açıyla kullanılmaktadır. Sahnenin fonunda yoğun olarak kullanılan düşük ritimli müzik kullanımı, karakterler arasındaki ilişkinin dinginliğine de işaret etmektedir.

Milliyetçilik ve Dinsel Temsiller:

Milliyetçilik sözel olarak Padişah III.Ahmet Han karakterinin diyalogları üzerinden açıkça ifade edilmektedir. III.Ahmet Han ve eşi olan Rabia Sultan karakteri arasındaki ilişki içerisinde, öncelikle padişahı selamlayışı, önünde ellerini birleştirmesi ve kapıdan çıkarken arkasını dönmeden gitmesi milliyetçiliğin yapısal görünümünü destekler niteliktedir. Dizinin bu sekansı içerisindeki, özellikle has odanın görsel düzenlemesi noktasında milliyetçilikle ilgili doğrudan ve dolaylı vurgular bulunmaktadır.

Has oda içerisindeki Padişah III.Ahmet Han'ın ve Rabia Sultan karakterlerinin kıyafetlerinde arka plan görsellerinde milliyetçilik ve dine ait semboller, imgeler yoluyla görselleştirilmektedir. Padişah III.Ahmet Han kendi dinlenme odasında tek başına Kuran-ı Kerim okumaktadır. Padişah kendisiyle görüşmek isteyen Hatice Sultan'ı, dinle ilgilenmek ve tefekküre dalmak gerekçesiyle reddeder. Rabia Sultan karakteri de Has odaya girmeden önce yüzünü dinsel kurallara özgün olarak peçeyle gizlemektedir. Dizi içerisindeki karakterlerin davranış ve karar alma mekanizmalarında dini inancın etkisi oldukça büyüktür. Dizide, dinle ilgili temel davranış, sembol ve imgeler sıklıkla gösterilmektedir. Rabia Sultan karakterinin eşine karşı yüzünü örtmesi İslam'ın temsili açısından abartılıdır. İslam inancı çerçevesinde kadınlar eşlerine karşı değil dışarı karşı yüzlerini örtmektedirler. Dizi bu noktada abartılı ve yanlış bir bakış açısı ve görsel tarih yazımına kaynaklık edecek şekilde temsiller ortaya koymuştur.

Kahraman ve Hain Temsilleri:

Dizide kahraman temsilleri dine bağlılık, fedakarlık ve cesaret kavramları üzerinden tanımlanmaktadır. Dizi içerisinde yer alan kahramanlar dinlerine ve ailelerine bağlıdırlar. Kahramanlar, devletin ve iktidarın temsili olan Padişaha, onun ailesi ve kararlarına sorgusuz bir şekilde itaat etmektedirler. Dizi içerisinde gerek askerler arasında gerekse teşkilatlanmalar açısından kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır.

Düşman Temsilleri:

Dizi içerisinde düşman temsilleri ise devlete ve iktidarın kaynağı olan Padişah'a karşı gelen isyancı karakterler ve örgütlenmeler şeklindedir. Düşman temsilleri, iktidarın aldığı kararlarda etkili olabilmek adına hem saray içerisinde hem de saray dışındaki yerel, gayrimüslim halktan seçilmektedir. İktidara düşman olan Patrona Halil karakteri ve onun yakınındaki kişiler koyu renkli kıyafetler giymekte ve düzene isyan etmektedirler. Dizide düşman ayrıca gayrimüslim devlet adamları ve askerleri üzerinden tanımlanmaktadır.

Kadın temsilleri:

Dizinin bu sahnesinde, saray içerisinde padişah ailesine mensup kadınlardan olan Rabia Sultan karakteri, harem içerisindeki davranışları ve kıyafetleri açısından dini kurallara ve geleneklere uygun bir şekilde karakterize edilmiştir. Rabia Sultan, kocası ile ilişkisinde iktidar üzerinde etkin bir rol sahibi olmaktan çok, ona karşı şefkat ve koruma duygusuyla hareket etmektedir. Harem içerisinde doğrudan ya da dolaylı olarak padişahın kararları üzerinde etkin rol sahibi olmak isteyen en önemli karakter Hatice Sultan'dır. Saray içerisinde padişahın karısı yani sultan olmaya ilişkin yüceltim gözlenmektedir.

Kadınlık kamusal alan ekseninde daima mahrem ve kısıtlı ilişkiler çerçevesinde yaşanmaktadır. Kamusal alanda kadının her hangi bir gücü görünür değilken Harem ve özel alan içerisinde dolaylı olarak iktidarı yönlendirebilmektedir. Dizide kadınlar saray içerisinde yaşayan ve erkeklerle ilişkileri mahrem kavramı çevresinde düzenlenmektedir. Padişahın ailesine mensup kadınlar, kocalarından makam olarak daha düşük olsalar da, kanını taşıdıkları ailenin gücü dolayısıyla ilişki içerisindeki iktidar ve güç kadına aittir. Fatma Sultan ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşa karakterlerinin birbirleriyle olan ilişkileri buna örnektir. Harem içerisinde yaşayan tüm kadınlar dinlerine düşkündür. Harem içerisinde Kuran okumakta ve dua etmektedirler.

Dine ait tüm sembol ve figürlerle ilişki içerisindedirler. Sözel olarak konuşma ve diyaloglarında dinle ilgili olarak vurgular yapmaktadırlar.

Erkeklik temsilleri:

Dizi içerisinde erkeklik kavramı iktidar ile ilişkili olarak gösterilmektedir. Erkekler dinlerine bağlı, cesur ve fedakardırlar. Gerek saray içerisinde gerekse halk içerisindeki temsillerde erkekler eşlerine ve ailelerine bağlı olarak gösterilmektedir.

Aileye ilişkin temsiller:

Dizi içerisinde aile yöneticiler açısından yapısal olarak harem kurumu üzerinden işlenmektedir. III.Ahmet Han'ın ailesi en üst konumda yönetici ve merkezi konumdadır. Dizide karakterlerin temsil ettiği babalık ve babanın temsil edildiği anlamlar kutsallaştırılmaktadır. Aile üyeleri arasındaki ilişkiler oldukça güçlüdür. Patrona Halil karakterinin iktidara olan isyanında kardeşinin ölümünün etkisi büyüktür. Dizi içerisindeki bir diğer önemli karakter Kazım Ağa ve kardeşi arasındaki bağ da buna örnektir. Dizi içerisinde aile kavramının kutsallığına vurgu yapılmaktadır. Aile üyeleri birbirlerine karşı fedakar, hoşgörülü ve korumacıdırlar. Padişah'ın ailesi içinde zaman zaman anlaşmazlıklar çıksa da, ailenin koruyucusu ve iktidarın sahibi olan erkek tarafından bu durum çözülmektedir.

3.4. TV Dizisi *Diriliş: Ertuğrul*'a Yönelik Çözümleme

Bu çalışmada örneklem içerisine alınan bir diğer önemli TV dizisi *Diriliş: Ertuğrul*, son dönem Osmanlı İmparatorluğu'nu konu alan *Muhteşem Yüzyıl* ve *Bir Zamanlar Osmanlı* dizilerinin aksine, Osmanlı İmparatorluğu'nun öncülü Kayı Boyu'nun öyküsüne odaklanmaktadır. Muhteşem Yüzyıl dizisi ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nu konu edinen dizilerin yükselişine paralel olarak, Tekden Film'in yapımcılığını üstlendiği *Diriliş: Ertuğrul* aynı yıl içerisinde TRT 1 kanalı tarafından yayınlanan ikinci tarihi dönem dizisidir.

Diriliş: Ertuğrul, 13. yüzyılda Orta Asya bozkırlarından Anadolu'ya gelen Türk boylarından Kayı Boyu'nun Tapınak Şövalyeleri ve Moğollar'a karşı olan mücadelelerini konu edinmektedir. Dizi, tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun öncülü olan Kayı Obası ve devlete ismini veren Osman Gazi'nin babası olan Ertuğrul Gazi'nin yaşadığı dönemden referans alarak tasarlanmıştır. İlk bölümü 10 Aralık 2012 tarihinde TRT 1 TV kanalında yayınlanan dizi, AB grubu reyting sıralamasında en yüksek oranı almıştır. Halen TRT 1 kanalında yayınlanmakta olan *Diriliş: Ertuğrul*, Gebze Teknik Üniversitesi tarafından 2015 yılının en iyi TV dizisi ödülünü almıştır. Dizinin çekimleri İstanbul, Beykoz Riva'da kurulan iki dev platoda gerçekleştirilmektedir. Kayı Obası'nın aslına uygun olarak yeniden canlandırıldığı Riva ve Beykoz Kundura Fabrikası platosunda 600 metrekarelik Süleyman Şah Otağı ve 35 farklı çadır tipinin yanında, Tapınakçı Zindanları, Selçuk Kasrı, Halep Sarayı gibi tarihsel mekanlar kurulmuştur. Dizi, 30 ana karakterin dışında yardımcı oyuncularla birlikte bin kişilik bir oyuncu ekibinin yanında 250 kişilik bir çekim ekibi tarafından gerçekleştirilmektedir. Dizinin görsel estetiğini zenginleştirmek adına uluslararası Moğol sanatçı Gammat tarafından yapılan illüstrasyon çizimleri kullanılmıştır. Dizi içerisinde kullanılan jenerik ve diğer müzikler 13.yüzyıl dönemine ait olan cura, kopuz, bendir ve cembe gibi enstrümanlarla yapılmıştır.

Kamusal yayın kuruluşu olan TRT 1 kanalı tarafından yayınlanan *Diriliş: Ertuğrul*, Osmanlı Devleti'ni konu alan diğer iki diziden hem tarihsel dönem itibariyle hem de temel anlatı öğelerinin kullanımı açısından farklı bir noktada yer almaktadır.

Dizinin Künyesi:

Tür: Tarih, Aksiyon

Yönetmen: Metin Günay

Senarist: Mehmet Bozdağ, Atilla Engin, Alp Emre Oduncu

Görüntü Yönetmeni: Veysel Tekşahin

Oyuncular: Engin Altan Düzyatan (Ertuğrul Bey) , Kaan Taşer (Gündoğdu), Esra Bilgiç (Halime Hatun), Hakan Vanlı (Kurdoğlu), Didem Balçın (Selcan Hatun)

Sezon Sayısı: 2

Bölüm Sayısı: 37 (Devam Ediyor)

Yapımcı: Mehmet Bozdağ (Tekden Film)

Mekan: İstanbul

Süre: 80 Dakika

Müzik: Alpay Göltekin, Zeynep Alasya

Sanat Yönetmeni: Özüdoğru Cici Kostum

Kanal: TRT 1

Resim Formatı: 576i (SDTV) / 1080i (HDTV)

Yayın Tarihi: 10 Aralık 2014 – Devam Ediyor

Çalışmanın kuramsal kısmında açıklanan görsel tarih yazımı ve tarihsel olayların televizyon anlatısı içerisinde ne şekilde estetize edildiğine dair çözümleme bağlamında dizinin 1. Sezon 24. Bölümü'nde yer alan Tapınakçı Kalesinin Fethi sekansına ait 27 çekim örneklem olarak seçilmiştir. 135 dakikalık dizinin 119.28'nci dakikasında başlayan fetih sahnesi toplam 14 dakika 07 saniye sürmektedir. Sekansta, Kayı Obası ve alplerinin Anadolu toprakları içerisinde Tapınak Şövalyeleri'nin sarp kayalıklara kurdukları kalenin fethiyle ilgili olarak 27 çekim belirlenmiştir. Tapınak Şövalyeleri Kalesinin Fethi sekansının süresi toplam 14 dakika 07 saniyedir. Söz konusu savaş sekansının yer aldığı 24. Bölüm sırasıyla 3 Haziran 2015 tarihinde 20:00'da TRT 1 kanalında yayınlanmıştır. Sekans, görsel tarih yazımı noktasında *Diriliş: Ertuğrul* dizisinin görsel anlatı ve estetik açısından kullandığı biçimsel ve içeriğe dair verileri toplama amacıyla seçilmiştir.

3.4.1. Diriliş: Ertuğrul, 'Tapınak Şövalyeleri Kalesinin Fethi' Sekansı - 1.Sezon, 24. Bölüm / 3 Haziran 2015



1.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etki (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: Nondiegetik tarzda ve ağır ritimli bir müzik kullanılmaktadır		Etki: Diegetik ortam sesleri
2.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 4"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Diyagonal	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etki (CGI):	Var
Diyalog: Yok	Müzik: Nondiegetik tarzda ve ağır ritimli bir müzik kullanılmaktadır		Etki: Diegetik ortam sesleri

Toy'da Tapınakçılarla savaşma kararı alan Kayı Boyu üyeleri, Alpler ve Süleyman Şah'ın oğlu Ertuğrul Bey'in önderliğinde Tapınak Şövalyelerinin Amanos Dağları'ndaki gizli kalesini bulurlar. Ertuğrul Bey, Tapınakçıların gizlendiği kalesine gerçekleştirilen saldırı sırasında cesur ve kahramanca davranışlarla, Kayı Obası savaşçılarına önderlik etmektedir. Ertuğrul Bey'in kıyafetleri, 13.yüzyıl geleneksel Türk motiflerini taşımaktadır. Amanos Dağları'ndaki Tapınak Şövalyeleri'nin kalesi sahneye bilgisayar yazılımları yoluyla eklenmiştir. Tapınakçıların gizlendiği kalenin görselleştirilmesi noktasında doğal aydınlatmanın yanında kullanılan bilgisayar efektleri, çevreyle ilişkili olarak gerçekçi mekansal atmosferi aslına uygun bir şekilde yansıtmaktadır.



3.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 11"			
Çerçeveleme:	Eğik plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın Üçgen	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: Nondiegetik tarzda ve ağır ritimli bir müzik kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri
4.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 34"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın oran	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: Nondiegetik tarzda ve ağır ritimli bir müzik kullanılmaktadır		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Tapınakçıların elinden kurtarılan Şehzade Yiğit Süleyman Şah'ın oğlu Ertuğrul Bey'in önderliğindeki Türk savaşçılara Amanos Dağları'ndaki kalenin yeraltından gizli girişini göstermektedir. Şehzade Yiğit, Ertuğrul Bey'e ona yardım eden İsodora, babası ve diğer öldürülen Alplerin intikamını Tapınak Şövalyeleri'nden almasını ister. Gündoğdu ve Bamsı Beyrek, Deli Demir ve Doğan Bey karakterleri ana karakter Ertuğrul Bey'in emir komuta zincirini temsil etmektedirler. Tapınakçılar Kalesi'nin girişine giden yolda Ertuğrul Bey'in önderliğindeki alplerin ve Şehzade Yiğit'in olduğu sahnelerin görsel kompozisyonları Altın Oran ve Fibonacci Spirali'ne uygun şekilde tasarlanmıştır.



5.Çekim / İç –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 45"			
Çerçeveleme:	Eğik plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Diyagonal	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
6.Çekim / İç –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 27"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ve doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Ertuğrul Bey ve Alpler, Amanos Dağları'ndaki Tapınakçılar Kalesi'ne girebilmek için İsadora'dan aldıkları krokiyle yer altı dehlizinin içinde yol almaktadırlar. Tapınakçıların kalesine yapılan saldırının canlandırıldığı sahne resim sanatından, fotoğrafa ve oradan televizyona geçen ışık-gölge anlamına gelen *Chiaroscuro* yöntemiyle aydınlatılmıştır. Söz konusu terim karanlık ve aydınlığın oluşturduğu vurgulanmış zıtlığa karşılık gelir. Sahne içerisindeki nesnelere hacim ve üç boyut kazandırmak ve atmosferi desteklemek için dizide sıklıkla kullanılmaktadır. Gölgelemler keskin ve derin, nesnelerin üç boyutluluğu ortaya çıkmıştır. Ertuğrul Bey'in görsel düzenleme açısından konumu güç, korkusuzluk ve önderlik gibi duyguları destekler.



7.Çekim / İç –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 35"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	İçeriksel kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ve doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
8.Çekim / İç –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 13"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açı/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Bütünlük, denge	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ve Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Bamsı Beyrek, Esirler	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Tapınak Şövalyeleri'nin kalesine gizlice girmeyi başaran Ertuğrul Bey ve Kayı boyu savaşçıları, kalenin zindanında görevli Tapınak Şövalyeleri'ni öldürürler. Ertuğrul Bey ve Alpler, alt katlarda bulunan zindanlara kapatılmış Müslüman ve gayrimüslim esirlere özgürlüklerini verirler. Kayı Obası savaşçılarının, Tapınakçılar kalesine yaptığı saldırıyı anlatan sahnelerin tamamında soğuk ve karanlık renkler hakimdir. Tapınak Şövalyelerinin gizlendikleri kalenin iç tasarımı, odaları ve koridorları dramatik bir etki sağlamak üzere gölge oyunları ve yaratıcı bir ışık kullanımı çerçevesinde aydınlatılmıştır. Bamsı Beyrek, karakterinin Haçlı askerleriyle savaştığı sahnelerde yukarıdan gelen ışığın formu ve yönü tanrısallık ve kutsallığa işaret etmektedir. Sahne *Rembrant* ışığıyla aydınlatılmış, gölgeler derin ama kontrollü atmosfer ve formlar ortaya çıkmıştır.



9.Çekim / İç –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 19"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açılı/Hareket:	Üst, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	İçeriksel kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
10.Çekim / İç –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 33"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açılı/Hareket:	Üst açılı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Tapınakçı Kalesi zindanından kurtulan esirler, karşılarında gördükleri Ertuğrul Bey'e saygı gösterir ve teşekkür ederler. Ertuğrul Bey'in kalenin zindanından kurtardığı esirler ile arasındaki ilişki anlatı açısından kahraman ve kurtarıcı İsa arketiplerine gönderme bulunmaktadır. Tapınakçıların Kalesi zindanındaki esirleri kurtaran Ertuğrul Bey, Bamsı Beyrek, Deli Demir ve Alpler kalenin içerisindeki diğer tapınakçı askerleri de ani bir saldırıyla öldürürler. Tapınakçılar kalesinin fethinin gerçekleştirildiği sahnelerin tamamına yüksek tempolu ve gerilimli bir atmosfer hakimdir. Özellikle alt ve üst noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar ve çerçevelmeler sahnedeki aksiyon ve gerilimi tırmandırmıştır.



11.Çekim / İç –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 16"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açılı/Hareket:	Üst, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Diagonal	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ve doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
12.Çekim / İç –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 13"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açılı/Hareket:	Normal açılı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın oran	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ve doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Tapınak şövalyelerinin başkomutanı Titus, Üstat Ricardo ve beraberindeki diğer komutanlar gizlendikleri kale içerisinde gizli bir toplantı yapmaktadırlar. Tapınak Şövalyelerinin başkomutanı Titus, Üstat Ricardo ve beraberindeki diğer komutanlar Kayı boyu savaşçılarının kaleye girdiğini öğrenir. Tapınakçıların toplantı yaptıkları mekânın görsel olarak aydınlatılması, haçlı sembolleriyle karanlık ve gizlilik arasında ilişkiyi güçlendirmektedir. Dizide hainlikle ilişkilendirilen karakterler ve yandaşları giydikleri kıyafetler ve mekan seçimleri açısından çok daha karanlık bir atmosferle paralel olarak estetize edilmektedir. Görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler haç taşıyan asker, komutan, devlet adamları ve krallardır. Düşmanlar genelde acımasız, dürüst olmayan, hain ve korkaklık vurguları ile şekillenmektedir.



13.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 21"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açılı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Üçgen kompozisyon	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Etk: Diegetik ortam sesleri
14.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 18"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açılı/Hareket:	Normal açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Düzensiz çizgiler	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog: yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Etk: Diegetik ortam sesleri

Kale içerisindeki avluda başkomutan Titus muhafızlara emirler verirken diğer Tapınak Şövalyeleri ve askerler birbirleriyle kılıç antrenmanı yapmaktadır. Tapınakçı Kalesi'nin başkomutanı Titus, kalenin savunması için muhafızlara emirler vermektedir. Kale içindeki karakterlerin görsel kompozisyonlarında birlikte kullanılan yatay ve dikey çizgiler üzerinde uzlaşmazlık ve ruhsuzluk gibi anlamlar çağrıştırmaktadır. Sekansın başındaki ağır tempolu ve diyalogsuz çekimlerden sonra saldırının başlamasından itibaren müzik, dış sesler ve efektlere yer verilerek izleyiciyi gerilime hazırlayarak kale baskının atmosferi gerçekçi bir biçimde sunulmuştur.



15.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 19"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın üçgen	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etki (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Etki: Diegetik ortam sesleri
16.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 11"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı,yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın üçgen ve diyagonal çizgiler.	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etki (CGI):	Yok
Diyalog: yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Etki: Diegetik ortam sesleri

Kalenin avlusuna çıkan kapıda, kuledeki askerleri izleyen Ertuğrul Bey, ani bir saldırıyla öldürdüğü muhafızın elindeki mızrağı kulelere doğru fırlatır. Kalenin savunmasında görevli askerler, Ertuğrul Bey'in ani mızrak saldırısına cevap veremeden öldürülürler. Ertuğrul Bey'in kaledeki tapınakçılarla savaştığı sahnelerin görsel kompozisyonunda kullanılan altın üçgen ve diyagonal çizgiler, sahneye yan anlamsal olarak dinamik bir simetri ve heyecan duygusu katmaktadır. Tapınakçı kalesinin fethi sahnelerinde 13.yüzyıl dönemine ait olan cura, kopuz, bendir ve cembe gibi enstrümanlarla yapılan müziğin hızlı tempolu, heyecan verici ritimli olması gerginliği ve etkiyi arttırmaktadır.



17.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 49"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açılı/Hareket:	Diz açılı, yavaş çekim	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
18.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 21"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açılı/Hareket:	Normal açılı,yavaş çekim	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Yatay hareket.	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Ertuğrul Bey'in avlu içerisindeki askerlere ani saldırısı sonrası, Bamsı Beyrek Tapınak Şövalyelerine doğru çıplak eliyle hamle yapar. Kalenin kulelerindeki muhafızların oklarıyla yaralanan Deli Demir'in yardımına da Bamsı Beyrek koşar. Burada kahraman arketipine vurgu yapılmakta, karakterlerin güç ve dirençleri gösterilmektedir. Dizinin genel anlatısı içerisinde kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır. Dizi içerisinde önemli rol oynayan Bamsı Beyrek, Türk mitolojisinde sıklıkla masallara konu edilen bir kahraman figürüdür. Dizide, Doğan Bey, Gündoğdu, Deli Demir gibi karakterler kahramanın temsili açısından önemli figürlerdir.



19.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 26"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
20.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 14"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Artı formu	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Dizi içerisinde düşman ve düşmanlık temsillerinin odağında dinsel karşıtlıkla ilgili olarak 13.yüzyılda Kayı Obası'nın mücadele içerisinde bulunduğu Tapınak Şövalyeleri bulunmaktadır.Kayı boyu savaşçılara karşı kaleyi savunamayacağını anlayan başkomutan Titus, kalenin bir diğer kapısından kaçır. Ertuğrul Bey'in saldırısı sonrası kaleden kaçmaya çalışan Titus'un iki kapının arasındaki görsel düzenlemesi psikolojik açıdan çaresizliği ve sıkışmışlığı vurgulamaktadır. Savaş sahneleri sırasında kurgusal anlamda tasarlanan yavaş çekimler aksiyon sahnelerinin etkisini güçlendirmektedir. Dramatik bir etki sağlamak ve sahnenin nesnel olması her ayrıntının net olarak görülmesi için normal, doğal bir aydınlatma yöntemi tercih edilmiştir.



21.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 18"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Düzensiz çizgiler	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
22.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 15"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Kalenin burcuna ulaşan Ertuğrul Bey, burada tapınakçıların egemenliğini simgeleyen bayrağı yere atar ve Kayı Obası'nın bayrağını eline alarak sallamaya başlar. Alt kamera açısı ve yukarı kamera hareketi zaferin görkemini dinsel ve mitsel anlamda etkisini arttırmaktadır. Kalenin içerisinde kahramanca savaşan Ertuğrul Bey, kulenin yüksek duvarlarına çıkarak Tapınak Şövalyelerinin bayrağını yere atar ve Kayı Obası'nın bayrağını eline alır. Tapınakçı kalesine yapılan saldırı ekseninde görsel olarak milliyetçiliği estetize eden en önemli gösterge Ertuğrul Bey karakterinin elinde tuttuğu Kayı Obası bayrağıdır. Tapınakçılar kalesine saldırı sekansının tamamına yakını doğal ışıkla aydınlatılmasına rağmen yüksek oranda renk düzeltme yapılmıştır. Sekansa ağırlıklı olarak ve soğuk tonlar hakimdir.



23.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 13"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Bütünlük	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etki (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Etki: Diegetik ortam sesleri
24.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 8"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Ritm	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etki (CGI):	Yok
Diyalog: yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Etki: Diegetik ortam sesleri

Ertuğrul Bey, kulenin yüksek duvarlarından Kayı Obası'nın bayrağını elinde salladığını gören Kayı savaşçıları, ellerindeki kılıçları kaldırıp zafer işareti yaparlar. Tapınakçılar kalesini fetheden Kayı Obası savaşçıları, kalenin kapısını içerden açarak, Süleyman Şah, Gündoğdu, Korkut Bey ve diğer Kayı Obası üyelerinin kaleye girişini sağlarlar. Tapınakçı Kalesini fetheden alpler, Ertuğrul'un zaferle bayraklarını sallamasına kalenin içinden kılıçlarını havaya kaldırarak karşılık vermektedir. Kale içerisine atlarıyla giren Süleyman Şah ve Kayı Obası Uluları sahnenin güç ve kudret duygusunu arttırmaktadır. Saldırı sonrasında kalenin burcuna dikilen Kayı Obası bayrağına karşılık alplerin kılıçlarını kaldırarak tekbir getirmeleri milliyetçiliği ve karakterlerin dinle ilişkisini ortaya koymaktadır.



25.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 6"			
Çerçeveleme:	Amors plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açılı/Hareket:	Üst açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
26.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 12"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açılı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın oran	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Tapınakçılar kalesine yapılan baskını yöneten Ertuğrul Bey, kalenin surlarından avludaki savaşçılara sol elinde kılıcı sağ elinde Kayı Obası bayrağını göstermektedir. Tapınakçıların Gizli kalesine giren Süleyman Şah, kaleyi fetheden ve Kayı Obası'nın bayrağını elinde tutan oğlu Ertuğrul Bey'i elinde kılıcıyla selamlamaktadır. Ertuğrul Bey'in bir elinde bayrağı diğer elinde kılıcı ile hakim konumdan yapılan üst açı çerçevelemesi topluluk açısından baskın konumunu ve önderliğini vurgulamaktadır. Süleyman Şah'ın kılıcını kaldırarak ona selam vermesi bu durumu desteklemektedir. Milliyetçilik sözel olarak Ertuğrul Bey karakterinin, tapınakçıların kalesine yapılan saldırı öncesinde ve sonrasında diğer Kayı Obası savaşçılara karşı yapılan konuşma ve tekbir sahnelerinde ortaya konmaktadır.



27.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Var
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
28.Çekim / Dış –Tapınakçılar Kalesi, Amanos Dağları, Hatay - Süre: 12"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Diagonal çizgi	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Ertuğrul Bey önderliğindeki Kayı Obası savaşçıları tarafından ele geçirilen Tapınakçılar Kalesi gösterilmektedir. Kalenin fetihten sonraki bilgisayar destekli görünümü, ilk çekimdeki hakim ve yenilmezlik duygusunun yerini sıradanlığa bırakmıştır. Ertuğrul Bey'in elindeki bayrak ve kılıcı, milliyetçilik ve savaşçılık duygularını öne çıkarmaktadır. Tapınakçı kalesinin fethedilmesinden sonra başta Ertuğrul Bey karakteri olmak üzere savaşan tüm alpler uzun bir süre tekbir getirmişlerdir. Tapınak şövalyelerine karşı aldıkları zaferi bu şekilde kutlamaları dinsel temsiller açısından diğer tarihsel dizilerden farklılaşmaktadır. Kayı Obası ve Tapınak Şövalyelerinin bayrakları, alpler ve haçlı askerlerin kostümleri, mekan olarak seçilen bölgenin tarihsel kaynaklarda yer alan bilgiler ışığında bilgisayar destekli teknolojiler yoluyla tekrar inşa edilmesi ekran estetiği içerisinde görsel tarih yazımı açısından önemlidir.

Dizinin Anlatısı:**Bölümün Kısa Öyküsü:**

Süleyman Şah, Ertuğrul Bey ve Kayı Obası'nın önde gelen komutan ve savaşçıları Tapınakçıların kalesine girmek için plan yapmaktadırlar. Ertuğrul Bey, babasıyla birlikte Obanın tüm alplerini toplayıp, kaleyi fethetmek için yola çıkar. Abisi Gündoğdu, onlara daha sonra erzak ve silah yardımı sağlayabilmek adına obada kalır. Selcan, bütün yaptığı kötülüklerden dolayı çok pişmandır ancak kocası Gündoğdu ve tüm ailenin gözünden düşmüştür. Ertuğrul tüm alpleriyle birlikte kaleyi kuşatır ve içerideki muhbiri Ömer'den haber bekler. Titüs, Ömer'in muhbir olduğunu anlar ve öldürür. Kalede tamamen köşeye sıkıştığını anlayan Kardinal Tomas, şehzade Yiğit'i de yanına alarak kaleden kaçır ancak yolda Gündoğdu'ya yakalanır. Kaleye tek giriş yolu olan dehlizin yerini bilen Şehzade Yiğit, yolu Ertuğrul Bey'e gösterir. Ertuğrul ve alpleri dehlizden geçerek kaleye girmeyi başarırlar. Kalede galip gelen Ertuğrul Bey, kale burcuna Kayı Boyu'nun bayrağını diker.

Olaylar Dizisi: Bu sahnedeki olaylar dizisi sözkonusu bölüm içindeki en önemli olaylardır. Dizinin aksiyonunun en önemli düğümlerinden biri atılmaktadır. Sahnedeki olayların sırası:

*Ertuğrul Bey'in önderliğindeki Kayı Obası savaşçıları, Tapınak Şövalyelerinin Amanos Dağları'ndaki gizli kalesini bulurlar.

*Tapınakçıların elinden kurtarılan Şehzade Yiğit, Süleyman Şah'ın oğlu Ertuğrul Bey ve önderliğindeki diğer savaşçılara kalenin yeraltından gizli girişini gösterir.

*Şehzade Yiğit, Ertuğrul Bey'den ona yardım eden İsodora, babası ve diğer öldürülen savaşçıların intikamını Tapınak Şövalyeleri'nden almasını ister.

*Ertuğrul Bey ve Kayı Obası savaşçıları, Tapınakçıların Kalesi'ne girebilmek için İsadora'dan aldıkları krokiyle yer altı dehlizinin içinde meşalelerle girişi ararlar.

*Ertuğrul Bey önderliğindeki savaşçı Alpler, Tapınak Şövalyeleri'nin kalesine ulaşan gizli yola ulaşırlar.

*Tapınak Şövalyeleri'nin kalesine gizlice girmeyi başaran Ertuğrul Bey ve Kayı boyu savaşçıları, kalenin zindanında görevli Tapınak Şövalyeleri'ni öldürürler.

- *Kayı Obası savaşçıları, kalenin alt katlarında bulunan zindanlara kapatılmış Müslüman ve gayrimüslim esirlere özgürlüklerini verirler.
- *Kale zindanından kurtulan esirler, karşılarında gördükleri Ertuğrul Bey'in önünde eğilerek teşekkür ederler.
- *Ertuğrul Bey, Bamsı Beyrek, Deli Demir ve Alpler kalenin içerisindeki diğerk tapınakçı askerleri de ani bir saldırıyla öldürürler.
- *Tapınak Şövalyeleri'nin başkomutanı Titus, Üstat Ricardo ve beraberindeki diğerk komutanlar gizlendikleri kale içerisinde gizli bir toplantı yapmaktadırlar.
- *Tapınak Şövalyeleri'nin başkomutanı Titus, Üstat Ricardo ve beraberindeki diğerk komutanlar Kayı boyu savaşçılarının kaleye girdiğini öğrenir.
- *Tapınakçı Kalesi'nin başkomutanı Titus, avluya çıkar ve kulede görevli muhafızlara emirler verir.
- *Kale avlusundaki diğerk Tapınak Şövalyeleri ve askerler birbirleriyle kılıç antrenmanı yapmaktadır.
- *Kalenin avlusuna çıkan kapıda etrafı gözetleyen Ertuğrul Bey, ani bir saldırıyla öldürdüğü muhafızın elindeki mızrağı kuledeki muhafızla doğru fırlatır ve öldürür.
- *Ertuğrul Bey'in avlu içerisindeki askerlere ani saldırısı sonrası, Bamsı Beyrek ve diğerk savaşçılar Tapınak Şövalyelerine doğru saldırırlar.
- *Kalenin kulelerindeki muhafızların oklarıyla yaralanan Deli Demir'in yardımına Bamsı Beyrek koşar.
- *Tapınak Şövalyeleri, sayıca fazla olmalarına karşın Kayı Boyu savaşçıları karşısında varlık gösteremezler.
- *Kayı Obası savaşçılarına karşı kaleyi savunamayacağını anlayan başkomutan Titus, kalenin bir diğerk kapısından kaçar
- *Ertuğrul Bey, kulenin yüksek duvarlarına çıkarak Tapınak Şövalyeleri'nin bayrağını yere atar ve Kayı Obası bayrağını çıkararak elinde sallamaya başlar.
- *Ertuğrul Bey'in Kayı Obası'nın bayrağını elinde salladığını gören Kayı savaşçıları, ellerindeki kılıçları kaldırıp zafer işareti yaparlar.
- *Bamsı Beyrek ve Deli Demir kalenin kapısını içerden açarak, Süleyman Şah, Gündoğdu, Korkut Bey ve diğerk Kayı Obası üyelerinin kaleye girişini sağlarlar.

*Tapınakçıların gizli kalesine giren Süleyman Şah, kaleyi fetheden ve Kayı Obası'nın bayrağını elinde tutan oğlu Ertuğrul Bey'i elinde kılıcıyla selamlamaktadır.

*Ertuğrul Bey, kalenin surlarından avludaki savaşçıların Kayı Obası bayrağı ve elinde kılıçla selamlamakta, zaferini kutlamaktadır.

Karakterler: Sahnedeki oyuncular önem sırasına göre;

*Ertuğrul Bey

*Titus

*Kardinal Tomas

*Şehzade Yiğit

*Süleyman Şah

*Bamsı Beyrek

*Turgut Alp

*Doğan Bey

*Deli Demir

*Gündoğdu

*Korkut Bey

*Artuk Bey

*Üstat Ricardo

*Alp Savaşçılar

*Tapınak Şövalyeleri

*Kale Muhafızları

Bu sahnede ana karakter Ertuğrul Bey, Tapınakçıların gizlendiği kalesine gerçekleştirilen saldırı sırasında cesur ve kahramanca davranışlarla, Kayı Obası savaşçılarına önderlik etmektedir. Gündoğdu ve Bamsı Beyrek, Deli Demir ve Doğan Bey karakterleri ana karakter Ertuğrul Bey'in emir komuta zincirini temsil etmektedirler. Ertuğrul Bey karakterinin kale baskını sırasında giriştiği mücadele ve önderliği kendi sesinden verilmektedir.

Kaleye yapılan baskın sırasında Tapınak Şövalyeleri, Ertuğrul Bey ve alpleri karşısında çok daha güçsüz ve kararsız hareket etmektedirler. Ertuğrul Bey, Bamsı Beyrek, Deli Demir, Doğan Bey ve alpler çok daha planlı, cesur ve kararlı bir şekilde hareket etmektedirler. Sahnedeki aktörlerin hareketleri, seçtikleri sözcükler ve üzerlerindeki savaş giysileri sahnenin anlatımını güçlendirmektedir.

Atmosfer: Kayı Obası savaşçılarının, Tapınakçılar kalesine yaptığı saldırıyı anlatan sahnelerin tamamında soğuk ve karanlık renkler hakimdir. Tapınak Şövalyeleri'nin gizlendikleri kalenin iç tasarımı, odaları ve koridorları dramatik bir etki sağlamak üzere gölge oyunları ve yaratıcı bir ışık kullanımı çerçevesinde aydınlatılmıştır. Tapınakçılar kalesinin fethinin gerçekleştirildiği sahnelerin tamamına yüksek tempolu ve gerilimli bir atmosfer hakimdir. Özellikle alt ve üst noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar ve çerçevelmeler sahnedeki aksiyon ve gerilimi tırmandırmıştır.

Tapınakçıların gizlendiği kalenin görselleştirilmesi noktasında doğal aydınlatmanın yanında kullanılan bilgisayar efektleri, çevreyle ilişkili olarak gerçekçi mekansal atmosferi aslına uygun bir şekilde yansıtmaktadır. Tapınakçılar Kalesine saldırının canlandırıldığı sahnelerde, doğal seslerin yanında savaş atmosferine uygun olarak 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı etnik bir müzik kullanılması ve kesme ile yapılan dizim, görsel tarih yazımı noktasında, baskın sekansının dramatik etkisini arttırmaktadır.

Ton: Tapınakçılar kalesine saldırı sekansının tamamına yakını doğal ışıkla aydınlatılmasına rağmen yüksek oranda renk düzeltme yapılmıştır. Sekansa ağırlıklı olarak ve soğuk tonlar hakimdir.

Görüş (Bakış Açısı): Kayı obası savaşçılarının Tapınakçı kalesini fethettiği sekansta olaylar ağırlıklı olarak öznel bir bakış açısından verilmiştir. Kamera bu bakış açısını vurgulamak için Kayı obası ve Ertuğrul Bey'in olduğu çekimlerde özellikle alt açılarda kullanılmıştır.

Genel Değerlendirme:

Tapınakçılar kalesinin Kayı Obası savaşçıları tarafından fethedildiği sekansta, Ertuğrul Bey karakteriyle ilgili sahnelerde kamera, alt ve üst açılara yerleştirilerek Kayı Obası savaşçılarının büyüklüğünü göstermek için bilinçli olarak kullanılmıştır. Yoğun olarak kullanılan diyalogsuz Tapınakçı kalesinin fethi sahnelerinde 13.yüzyıl dönemine ait olan cura, kopuz, bendir ve cembe gibi enstrümanlarla yapılan müziğin hızlı tempolu, heyecan verici ritimli olması gerginliği ve etkiyi arttırmaktadır.

Çekimlerin kesme ile birleştirilmesi zaman atlaması olmadığını göstermeye de katkıda bulunmaktadır. Hareket özellikle oyunculara yüklendiği için kamera yoğun olarak sabit bir açıyla kullanılmaktadır. Savaş sahneleri sırasında kurgusal anlamda tasarlanan yavaş çekimler aksiyon sahnelerinin etkisini güçlendirmektedir. Dramatik bir etki sağlamak ve sahnenin nesnel olması her ayrıntının net olarak görülmesi için normal, doğal bir aydınlatma yöntemi tercih edilmiştir. Sekansın başındaki ağır tempolu ve diyalogsuz çekimlerden sonra saldırının başlamasından itibaren müzik, dış sesler ve efektlere yer verilerek izleyiciyi gerilime hazırlayarak kale baskının atmosferi gerçekçi bir biçimde sunulmuştur. Yakın plan çekimlerle gösterilen Kayı Obası ve Tapınak Şövalyeleri bayrakları, alpler ve haçlı askerlerin kostümleri, mekan olarak seçilen bölgenin tarihsel kaynaklarda yer alan bilgiler ışığında bilgisayar destekli teknolojiler yoluyla tekrar inşa edilmesi görsel tarih yazımı açısından önemlidir.

Milliyetçilik ve Dinsel Temsiller:

Milliyetçilik sözel olarak Ertuğrul Bey karakterinin, Tapınakçıların kalesine yapılan saldırı öncesinde ve sonrasında diğer Kayı Obası savaşçılarına karşı yapılan konuşma ve tekbir sahnelerinde açıkça ifade edilmektedir. Yapısal olarak ise dizi içerisindeki tüm karakterler, mekan seçimleri, mekanların görsel düzenlemeleri gibi konularda milliyetçilikle ilgili doğrudan ve dolaylı vurgular bulunmaktadır. Tapınakçı kalesine yapılan saldırı ekseninde görsel olarak milliyetçiliği estetize eden en önemli gösterge Ertuğrul Bey karakterinin elinde tuttuğu Kayı Obası bayrağıdır. Saldırı sonrasında

kalenin burcuna dikilen Kayı Obası bayrağına karşılık alplerin kılıçlarını kaldırarak tekbir getirmeleri de milliyetçiliği simgeler niteliktedir.

Ertuğrul Bey, Gündoğdu, Bamsı Beyrek, Doğan Bey, Deli Demir ve alplerin savaş kıyafetleri, görünüşleri ve davranışları da milliyetçilik vurgusunu arttırmaktadır. Dizi içerisinde iktidara yönelik olarak Kayı Obası'nın beyi olan Süleyman Şah karakteri ile halk arasında kulluk ilişkisi bulunmaktadır. İktidar ailesi de üretim süreçlerine katılmaktadır. Yöneticilerin kişisel olarak hizmetçileri ya da yardımcıları bulunmamaktadır.

Dinsel temsiller, dizi içerisindeki Kayı Obası'na mensup tüm karakterlerin konuşmalarında sözel olarak dile getirilmektedir. Dizi içerisindeki tüm karakterler dini sembollerle ilişki içindedir. Dizi içerisindeki yöneticilerin, askerlerin ve yerel halkın söylemleri ve gündelik yaşamlarında dine ait vurgular göze çarpmaktadır. Tapınakçı kalesinin fethedilmesinden sonra başta Ertuğrul Bey karakteri olmak üzere savaşan tüm alpler uzun bir süre tekbir getirmişlerdir. Tapınak şövalyelerine karşı kazandıkları zaferi dini duyguları yoğun bir şekilde yaşayarak kutlamaktadırlar. Dizi içerisinde yer alan karakter seçimlerinde, mekan vurgularında söylemsel ve imgesel olarak Türk-İslam kültürünün motiflerine sıklıkla yer verilmektedir.

Kahraman ve Hain Temsilleri:

Dizide kahraman, Kayı Obası'na bağlılık, savaş sırasında cesaret, fedakarlık ve kararlılık kavramları üzerinden temellendirilmektedir. Dizinin genel anlatısı içerisinde kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır. Dizi içerisinde önemli rol oynayan Bamsı Beyrek, Türk mitolojisinde sıklıkla masallara konu edilen bir kahraman figürüdür. Dizide, Doğan Bey, Gündoğdu, Deli Demir gibi karakterler kahramanın temsili açısından önemli figürlerdir.

Dizi içerisinde yer alan hain figürlerinden en önemlisi ise Kayı Obası içinde yer alan ve düşman tapınak şövalyesi Titus ile işbirliği içinde olan Kurdoğlu karakteridir. Kurdoğlu, Kayı Obası içinde tapınakçı Titus'un adamları ile gizli görüşmeler yaparak Ertuğrul Bey aleyhine eylemler gerçekleştirmektedir. Dizide hainlikle ilişkilendirilen

karakterler ve yandaşları giydikleri kıyafetler ve mekan seçimleri açısından çok daha karanlık bir atmosferle paralel olarak estetize edilmektedir.

Düşman Temsilleri:

Dizi içerisinde düşman ve düşmanlık temsillerinin odağında dinsel karşıtlıkla ilgili olarak 13.yüzyılda Kayı Obası'nın mücadele içerisinde bulunduğu Tapınak Şövalyeleri bulunmaktadır. Ayrıca tarihsel olarak Anadolu coğrafyasına hakim olmak isteyen Moğollar ve diğer emperyal güçlerde düşman temsilleri açısından önemlidir. Dizide düşman temsilleri yalnızca Tapınak Şövalyeleri ve Moğollar üzerinden değil, Kayı Obası içerisindeki isyancı grup ve örgütlenmeler üzerinden de anlatılmaktadır.

Görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler haçlı ordularıdır. Görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler haç taşıyan asker, komutan, devlet adamları ve krallardır. Düşmanlar genelde acımasız, dürüst olmayan, hain ve korkaklık vurguları ile şekillenmektedir. Düşmana ilişkin özellikle savaş alanlarında Kayı Obası alplerinin tüm iyi davranışlarına karşın küstah oluşları ve saldırganlıkları noktasında anlatı içerisinde görüntüler yoluyla eleştiriler getirilmektedir.

Kadın temsilleri:

Diriliş: Ertuğrul dizisinde beslendiği tarihsel dönem gerçekliğinden hareketle harem ya da hareme ilişkin herhangi bir yapılanma söz konusu değildir. Kadınlar, oba içerisinde kendilerine ait çadırların içerisinde kocaları ve aileleri ile yaşamaktadır. Dizi içerisindeki kadınlar kapalı kapılar ardında kendi başlarına değildirler. Kadınlar kamusal anlamda her alanda ve her türlü işte çalışabilmektedir. Oba içerisinde yaşayan tüm kadınlar, üretim süreçlerinde etkin ve söz sahibidirler.

Kadınlar kamusal alanda görünürdüler. Oba içerisindeki kadınlar ve erkekler arasında Asya tipi üretim tarzı bir ilişki bulunmaktadır. Dizide, Hayme Ana karakteri, Süleyman Şah'ın karısı olması nedeniyle oba içerisindeki tüm kadınların üretim süreçlerine katılmaları ve hakları noktasında onlara başkanlık etmektedir. Kadınlar kamusal alanda, diğer erkeklerle görüşebilmekte ve birlikte çalışabilmektedirler. Kadınlar için kamusal

alandaki mahremiyet kavramı bulunmamaktadırlar. Dizide kadınların iktidarla olan ilişkileri sınırlıdır.

Dizide iktidarın işleyişiyle ilgili olarak gerçekleştirilen toy toplantılarında kadınlar bulunmamaktadır ancak Hayme Ana karakteri, kocası Süleyman Şah ile birlikte devlet işleri konusunda fikirlerini dile getirebilmekte ve ancak o zaman etkin rol oynayabilmektedir. Kadınların iktidarla olan ilişkileri kişisel hırslarını gerçekleştirmek amacıyla değil daha çok ortak oldukları obanın kalkınması için gayret göstermektedirler. Kadınların giyim ve kuşamları 13.yüzyıl Orta Asya Türk göçmen kıyafetlerine uygun olarak tasarlanmıştır.

Kadınlar, vücutlarının bir kısmını ya da hatlarını gösterecek kıyafetler giymemektedirler. Kadınlardan oba içerisinde dinlerine düşkün olmaları ve erkeklerine karşı saf itaat etmeleri beklenir. Kadınlık, bu dizide de namus olmak üzere asillik, naiflik ve yumuşak başlılık nitelikleri üzerinden tanımlanmaktadır. Dizide cinsellikle ilgili doğrudan imgeler kullanılmamakta, daha çok dolaylı bir şekilde işlenmektedir. Kadınların iktidarla ilişkisi devlet işlerinde söz sahibi olmak amacıyla değil, kendi kişisel intikam duyguları çerçevesinde kişilere yöneltilmiştir. Dizide kadın karakterler dinlerine düşkündür.

Erkeklik temsilleri:

Dizide erkekler kamusal alanda ve devlet işlerinde çok daha söz sahibidirler. Devlet işleriyle ilgili kararların alındığı toy toplantılarında yalnızca erkekler bulunmaktadır. Dizi'de iktidarın işleyişiyle ilgili olarak tarihsel gerçekliklerle paralelinde Osmanlı'daki gibi monarşik bir yapılanma değil daha çok ortak bir karar alma süreci yürütülmektedir. Dizi içerisinde erkeklik kavramı güç, kararlılık, fedakarlık ve cesaret kavramı çerçevesinde işlenmektedir. Dizi içerisindeki erkek karakterler aileleri konusunda özverili, çalışkan, koruyucu ve eşlerine sadıktırlar.

Dizi içerisindeki erkekler kadınlarla işbirliği içerisinde obanın devamı adına üretim sürecine katılmaktadırlar. Obadaki erkekler gelenek, göreneklerine ve dinlerine düşkünler. Erkekler gündelik yaşamları içerisinde sıklıkla ibadet eylemini gerçekleştirirler. Süleyman Şah, Ertuğrul Bey, Bamsı Beyrek, Deli Demir ve diğer alplerin Tapınakçılarla olan mücadelesinde önemli motivasyonlarından biri İslamiyet'i korumak ve yaygınlaştırmaktır.

Aileye ilişkin temsiller:

Dizi içerisinde aile bireyleri ve kardeşler arasındaki bağlar güçlüdür. Aile içerisinde söz hakkı ve iktidar ilişkisi erkekten yana ağır bassa da, kadın da bu konularda söz sahibidir. Oba içerisinde her ailenin kendine özel çadırı ve özel alanı bulunmaktadır. Dizide evlilik ve ailenin bütünlüğü oldukça önemli görülmektedir. Oba içerisinde herhangi bir aileye ilişkin olarak yüceltim bulunmamaktadır.

Obanın Beyi olan Süleyman Şah ve Hayme Ana karakterlerinin kişisel olarak hizmetçileri ya da yardımcıları bulunmamakla birlikte diğer ailelere karşı üstünlük ve avantajları yoktur. Yönetimde bulunan aile de diğer aileler gibi üretim süreçlerine ortak olmak zorundadır. Baba, figürü saf itaat kavramı etrafında değil daha katılımlı ve hoşgörülü olarak ele alınmaktadır.

3.4.2. *Diriliş: Ertuğrul* / 'Toy' Sekansı - 1.Sezon, 10. Bölüm / 25 Şubat 2015

Tarihsel kişi ve olaylardan referans alınarak ortaya koyulan dönem dizilerinde tarihsel gerçekliklerin televizyon anlatısı içerisinde ne şekilde estetize edildiğine dair çözümleme bağlamında dizinin 1. Sezon 10.Bölüm'ü örneklem olarak seçilmiştir. Dizinin görsel estetik ve anlatı kodlarının yarı kamusal alan temsili bağlamında çözümlemesi için bu bölüm içerisinde yer alan 'toy' sekansına ait 20 çekim belirlenmiştir.

135 dakikalık dizinin 61.18'nci dakikasında başlayan sahnesi toplam 7 dakika 35 saniye sürmektedir. Kayı Obası Beyi Süleyman Şah'ın bizzat önderlik ettiği ve obanın önde gelen üyeleriyle Tapınak Şövalyeleri'ne karşı savaş kararı alındığı toy toplantısını içeren 20 çekim belirlenmiştir. Bu bölümün yönetmenliğini Metin Günay, senaristliğini Mehmet Bozdağ, Atilla Engin, görüntü yönetmenliğini ise Veysel Tekşahin yapmaktadır.

'Toy' meclisi sekansının süresi toplam 7 dakika 35 saniyeden oluşmaktadır. Söz konusu sekansın yer aldığı 10. Bölüm 25 Şubat 2015 tarihinde 20:00'da TRT 1 kanalında yayınlanmıştır. Sekans görsel tarih yazımı noktasında *Diriliş: Ertuğrul* dizisinin yarı-kamusal alan içerisinde görsel anlatı ve estetik açısından kullandığı biçimsel ve içeriğe dair verileri toplama amacıyla seçilmiştir. Bu sahne Osmanlı İmparatorluğu'nun öncülü olan Kayı Obası içinde yöneten-yönetilen arasındaki ilişki biçimleri ve iktidar tasarımına ait önemli veriler ve temsiller içermektedir.



1.Çekim / Dış –Kayı Obası, Halep Sınırı - Süre: 4"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın oran	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Doğal ışık	Görsel Etket (CGI):	Var
Diyalog: Yok	Müzik: Yok.		Etket: Diegetik ortam sesleri
2.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Üst açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Etket (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah'ın konuşması	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Etket: Diegetik ortam sesleri

Kayı Obası'nda toy toplantısının yapılacağı Kayı Beyi Süleyman Şah'ın Otağı ve kapısında nöbet tutan askerler gösterilmektedir. Kayı Beyi Süleyman Şah'ın otağında toy toplantısını gerçekleştirmek üzere Ertuğrul Bey, Gündoğan, Kurdoğlu ve obanın diğer ileri gelenleri bulunmaktadır. Süleyman Şah toy'u geleneklere göre başlatır. Süleyman Şah, toy toplantısına bizzat önderlik etmektedir. Toy, Orta Asya Türk gelenekleri içerisinde hükümdarın önderlik ettiği ve devletle ilgili çeşitli sorunların yemek eşliğinde konuşulup karara varılmaya çalışıldığı meclis toplantılarıdır. Toy meclisi sahnesinin ağır ritm ve gerilim duygusuna paralel olarak iç mekan görsel kompozisyonunda tek nokta perspektif kullanılmıştır. Sahnenin duygu durumu ve psikolojik etkisini arttırmak için tepe ışıkları yoluyla gölgelerin yoğun ve kontrastın yüksek olduğu yapay aydınlatma yöntemi kullanılmıştır.



3.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 21"			
Çerçeveleme:	Dzi plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Alt açı, pan	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: Nondiegetik tarzda ve ağır ritimli bir müzik kullanılmaktadır..		Efekt: Diegetik ortam sesleri
4.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 19"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açılı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın oran	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah'ın konuşması	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Kayı Obası'nın Beyi Süleyman Şah toy toplantısını başlattıktan sonra elindeki ekmeği böler ve toya katılanlarla paylaşır. Sahnede, Oğuz Kaan Destanı ve Dede Korkut gibi eserlerde görülen toy geleneği içerisinde hükümdarın kendi ekmeğini paylaşmasına gönderme vardır. Toy, cihan hakimiyeti gerçekleşmesi sonrasında paylaşımın nasıl ve ne oranda yapılacağıyla ilgili simgesel olarak vurgular taşımaktadır. Kayı Obası'nın Beyi Süleyman Şah karakterinin görsel düzenlemedeki hakim konumu ve toy heyetindekilerin onun karşısında iki tarafa sıralı olarak oturmaları iktidarın temsili açısından önemlidir. Toya önderlik eden Süleyman Şah karakteri, eline aldığı ekmeği tüm üyeler ile paylaşır. Oba Beyi Süleyman Şah, toya önderlik etse de obayla ilgili olan kararlar hep beraber alınmak durumundadır.



5.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 21"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Üst açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın üçgen	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Etk: Diegetik ortam sesleri
6.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 19"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Soğuk
Kamera Açılı/Hareket:	Normal açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Etk: Diegetik ortam sesleri

Toy toplantısı sırasına katılan üyeler bir taraftan yemek yerler. Süleyman Şah, toplantıda karara bağlanması gereken konulardan bahsetmektedir. Ertuğrul Bey'i obanın alplerini öldürmekle suçlayan Kurdoğlu, bu ithamının nedenini toy üyeleri ve Süleyman Şah'a açıklar. Toy sahnesinin görsel olarak düzenlenmesinde altın üçgen ve diyagonal çizgilerden yararlanılmıştır. Söz konusu kompozisyon öğeleri, sahneye dinamik bir simetri ve heyecan duygusu katmaktadır. Toy sekansının tamamına gerilimli bir atmosfer hakimdir. Karakterlerin psikolojik değişimlerini ve tepkilerini verebilmek için yakın plan baş ve göğüs plan çekimler sıklıkla kullanılmıştır. Özellikle alt ve üst noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar ve psikolojik gerilimi tırmandırmıştır.



7.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 30"			
Çerçeveleme:	İkili plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, pan	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Kurdoğlu	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
8.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 18"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Kurdoğlu	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Süleyman Şah'ın oğulları Ertuğrul Bey ve Gündoğdu, Kurdoğlu'nun kendileri hakkındaki düşüncelerini dinlemektedir. Kurdoğlu, alperenleri öldürenlerin Ertuğrul Bey ve Gündoğdu değil, haçlılar olduğunu Süleyman Şah'a açıklar ve delili olan oku Süleyman Şah'a verir. Süleyman Şah'ın toy meclisini, Orta Asya Türk geleneklerine göre açarak, diğer üyelerin katılımına dayalı olarak yürütmesi ve meclis içerisindeki karakterlerin dizilimleri, otağın görsel olarak düzenlenmesi gibi öğeler görsel tarih yazımı açısından önemlidir. Türk kültür tarihi içerisinde önemli bir yeri olan toy, katılımlı bir devlet meclisine karşılık gelir. Hükümdarın elindekileri paylaştığı, bu meclis aracılığıyla sosyal, ahlaki ve idari mesajlar vermektedir. Süleyman Şah'ın önderliğinde obasının ulularının önlerine kurulu yemekler ve toy tek noktadan perspektif içinde görüntülenmektedir.



9.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 16"			
Çerçeveleme:	İkili plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Normal açı, pan	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Üçgen kompozisyon	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog: Kurdoğlu	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Etk: Diegetik ortam sesleri
10.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 7"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Etk (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah ve Gündoğdu	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Etk: Diegetik ortam sesleri

Toya katılan Kayı Obası'nın önde gelenlerinden Akçakoca ve Alpargu, Kurdoğlu'nu dinlemektedirler. Kurdoğlu'ndan alpleri öldürenin haçlılar olduğunu öğrenen Süleyman Şah, konuyla ilgili olarak oğlu Gündoğdu'dan açıklama ister. Sahnenin tamamında kullanılan tepe ışık aydınlatmaları, Süleyman Şah karşısında diğer karakterlerin psikolojik olarak sorgulandığı hissiyatını vermektedir. Sahne içerisindeki karakterlerin başlarına taktıkları ve börk avı verilen şapka Türk geleneği ve kültürüne özgün bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Börklerin, uzunluğu ve gösterişiyle kişinin siyasi ve sosyal kuvveti arasında ilişki bulunmaktadır.



11.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre:10"			
Çerçeveleme:	Üçlü plan	Ton:	Sıcak
Kamera Aç/Hareket:	Alt aç, pan	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Bütünlük, denge	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
12.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 13"			
Çerçeveleme:	Yarı genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Aç/Hareket:	Üst aç, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın üçgen	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Ertuğrul Bey	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Gündoğdu'nun kendini savunmasının ardından Süleyman Şah, toy üyelerine, bir daha kendi emirlerini çiğneyenlerin cezalandırılacağını açıklar. Süleyman Şah konuşmasının ardından toya karşı kendini savunmak üzere Ertuğrul Bey'e söz hakkı verir. Sahne içerisinde ana karakterlerin toy geleneğiyle ilgili olarak sergiledikleri hareketleri, jest ve mimikler sahnenin anlatımını güçlendirmektedir. Toy meclisinin toplandığı Süleyman Şah'ın otağı içerisinde savaşçı zırhları ve kıyafetleri bulunmaktadır. Savaş zırhı, her an savaşa hazır olma durumuna gönderme yapmaktadır. Toy meclisinin gerçekleştirildiği Süleyman Şah'ın Otağı ve sahne içerisindeki karakterler tepe ışığıyla aydınlatılmıştır. Sahnenin tamamına soğuk renkler ve tonlar hakimdir.



13.Çekim / İç- Süleyman Şah Otağı - Süre:16"			
Çerçeveleme:	Üçlü plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı, pan	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Uyum ve bütünlük	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Ertuğrul Bey	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
14.Çekim / İç- Süleyman Şah Otağı - Süre: 27"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Kontrast	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Ertuğrul Bey	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Toy üyeleri, kendi savunmasını yapan ve fikirlerini kurula sunan Ertuğrul Bey'i dinlemektedir. Ertuğrul Bey, toyda Kayı Obası'nın geleceği ve alplerle ilgili olarak Tapınak Şövalyeleri'nin ortadan kaldırılması gerektiğini söyler. Toy sahnesi genel olarak tepeden aydınlatma yöntemiyle, yüksek kontrast ve koyu gölgeler oluşturacak şekilde aydınlatılmıştır. Bu durum toplantıya katılanların toya başkanlık eden hükümdarın karşısında sorgulanma atmosferini destekler niteliktedir. Hareketin oyunculara yüklendiği sahnelerde kamera sabit bir açıyla kullanılırken, toy üyelerinin tepkilerinin gösterildiği sahnelerde çevrinme (yun.pan) hareketi sıkça kullanılmıştır



15.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre:8"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, yok	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Kurdoğlu	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
16.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 17"			
Çerçeveleme:	Üçlü plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı, pan	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Bütünlük	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Ertuğrul Bey	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Kurdoğlu, Halep'in Tapınak Şövalyeleri'nden temizlenmesi fikrine karşı çıkar. Ertuğrul Bey, Kurdoğlu'nun itirazına karşı çıkarak toy üyelerine Anadolu için savaşmaları gerektiğini savunur. Süleyman Şah, Kurdoğlu karakteri ile Ertuğrul Bey karakterlerinin konuşma sahneleri sırasında yakın plandan gösterilen yüz ifadeleri ve 13. yüzyıl enstrümanlarına dayalı müzik seçimi, yoğun olarak gerilimli bir atmosferi desteklemektedir. Toy sekansı, meclise başkanlık eden Süleyman Şah ve heyetin diğer üyelerinin yer aldığı salon düzeni, meclisin geleneklere göre açılması ve işletilmesi gibi konularda görsel tarihi yazımı açısından önemlidir. Süleyman Şah'ın otağı, ev-evren sembolizmi ile yer yüzü ve gökyüzüne hakimiyetin simgesidir. Otağ, evrenle benzeştirilmektedir, otağ kurmak evrene hakim olmanın sembolizmini gizlemektedir.



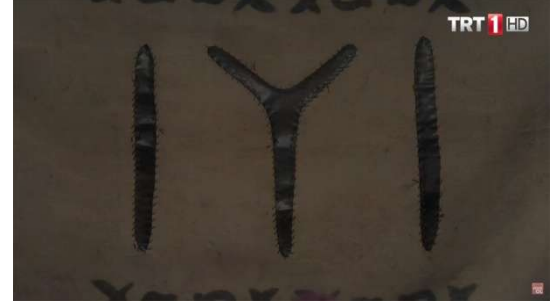
17.Çekim / İç- Süleyman Şah Otağı - Süre:22"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Alt aç, yaklaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Yatay ve dikey çizgiler	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
18.Çekim / İç- Süleyman Şah Otağı - Süre: 15"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Alt aç,yakınlaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Yatay ve dikey çizgiler	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Süleyman Şah, Ertuğrul Bey'in sözlerinde haklı olduğunu destekler ve alperenden kılıcını ister ve avucuna alıp toy üyelerine gösterir. Süleyman Şah, bundan sonra Anadolu'yu savunmak üzere savaşa hazır olunması gerektiğini söyler ve avuçlarına aldığı kılıcını önce öper, sonra da alnına götürür. Süleyman Şah'ın kılıcının formu Orta Asya çatışma kültürüne özgü, hız, manevra ve taktik saldırı stratejisine dayalıdır. Kılıç, Türk geleneksel kültürü içerisinde sahibinin namusu, korunması, saygı gösterilmesi ve milliyetçilik yoluyla kutsanmasına karşılık gelmektedir. Toy meclisinin gerçekleştirildiği, Süleyman Şah Otağı'na yerleştirilmiş silahlar, zırhlar ve otağın tasarımı milliyetçi obje ve tasvirleri içermektedir.



19.Çekim / İç- Süleyman Şah Otağı - Süre:4"			
Çerçeveleme:	İkili plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Normal açı, pan	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik ve denge	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
20.Çekim / İç- Süleyman Şah Otağı - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Normal açı,yakınlaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik ve bütünlük	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Toyda Süleyman Şah'ın Anadolu topraklarını savunma ve her an savaş için hazır durumda olma kararını Ertuğrul Bey ve Gündoğdu ellerini göğüslerine getirerek onaylarlar. Süleyman Şah'ın savaşa hazır olma kararına toya katılan diğer üyeler de ellerini göğüslerine getirip başlarıyla kabul ettiklerini belli ederler. Toya katılan üyeler Süleyman Şah'ın kararlarına sağ ellerini kalplerinin olduğu bölgeye getirerek onaylarlar. Bu hareket Doğu ve Orta Asya kültürüne özgü, geleneksel bir saygı, sadakat ve onaylama sembolü olarak kullanılmaktadır. Toy meclisindeki karakterlerin, Kayı Beyi'nin karşısındaki konumu ve alplerin savaşçı giysileri geleneksel değerleri taşımakta ve imgeler yoluyla milliyetçiliği görselleştirilmektedir. Kayı Beyi Süleyman Şah'ın toy meclisi içerisinde bulunduğu konumu cezalandıran ve ödüllendiren baba figürünü desteklemektedir.



21.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 19"			
Çerçeveleme:	Genel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Üst açı, yukarı tilt	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Perspektif	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
22.Çekim / İç– Süleyman Şah Otağı - Süre: 5"			
Çerçeveleme:	Detay plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı,yukarı tilt	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Doku	Atmosfer:	Gerilimli
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı gerilimi arttıran etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Sekansta iktidarla ilişkili olarak Orta Asya Türk geleneklerinde bulunan toy meclisleri düzenlenmektedir. Devlet işleriyle ilgili kararların alındığı toy toplantılarında yalnızca erkekler bulunmaktadır. Dizide erkekler, sabırlı dini değerlerine bağlı ve savaşçı özelliklere sahiptirler. Süleyman Şah, obasını temsilen kendi değerlerini korumak adına yapılan savaşı kutsallığını kendi kılıcını öpüp başına getirerek göstermektedir. Toya katılan Kayı Obası üyeleri Süleyman Şah'ı destekler ve onaylarlar. Sekansın son karesinde Kayı Boyu'nun sembolü olan figür gözükür. Bu sembol ilk defa Kaşgarlı Mahmut'un Divân-ı Lugatı't Türk eserinde, iki ok bir yay olarak tanımlanmıştır. Kayı'nın anlamı kuvvet ve kudret sahibi olmaktır. Yukarıya doğru yapılan çevrinme hareketi hem dinsel hem milliyetçi anlamda sembolü vurgulamaktadır.

Anlatı Yapısı:**Bölümün Kısa Öyküsü:**

Ertuğrul Bey, Halep Sarayı'ndan kaçmayı başarır ve obasına geri döner. Ertuğrul Bey'in Tapınak Şövalye'lerinin arasına soktuğu casuslar deşifre olur. Halep Emiri, Selçuklu İmparatorluğu saldırılarından ve Tapınakçıların baskısından kurtulmak için sarayında misafir ettiği Selçuklu Şehzadesi'nin kızı Halime'yle evlenmek ister. Ertuğrul Bey, obaya döndüğünde Kurdoğlu'nun iftiraları yüzünden toyun tepkisiyle karşılaşır. Süleyman Şah'ın emriyle toy düzenlenir. Bu çatışmalara öfkelenen Süleyman Şah, toyda bir konuşma yapar. Ertuğrul Bey, burada atılan iftiralara karşı kendini savunur ve toyun desteğini almayı başarır. Kurdoğlu, attığı iftiraların bir yanlış anlamadan ibaret olduğunu söyler. Toy toplantısının sonucunda Süleyman Şah, Ertuğrul Bey'i haklı bulur ve Tapınakçılarla mücadele edilmesi gerektiğini açıklar. Tapınakçılara esir düşen Turgut Alp'in sevdiği Aygız, Ertuğrul Bey'i bu olaydan dolayı sorumlu tutar. Tapınakçı Titus, kendini tüccar Ebu Hişam olarak tanıtarak obaya girer ve Süleyman Şah'la tanışır. Halep Emiri El-Aziz Kayı Obası'na bir elçi göndererek üç gün içerisinde topraklarını terk etmelerini, aksi halde ordularını göndereceğini söyler. Bunun üzerine Ertuğrul Bey ellerinde bulunan Tapınakçı esir Eftelya'yı Halep Emiri'ne götürme kararı alır. Bunu duyan Selcan Hatun, haberi Kurdoğlu'na iletir. Onları tuzağa düşürmeyi planlayan Kurdoğlu, Titus'u durumdan haberdar eder. Ertuğrul ve Gündoğdu, Eftelya'yla birlikte Halep Emirliği'ne doğru yola çıkar.

Olaylar Dizisi: Sahnedeki olayların sırası:

- *Toy toplantısını gerçekleştirmek üzere Ertuğrul Bey, Gündoğan, Kurdoğlu, Alpargu, Akçakoca ve obanın diğer ileri gelenleri Kayı Beyi Süleyman Şah'ın otağında toplanır.
- *Kayı Obası'nın Beyi Süleyman Şah toyu Türk geleneklerine göre başlatır.
- *Süleyman Şah, toplantıyı başlattıktan sonra elindeki ekmeği böler ve toya katılanlarla paylaşır.
- *Süleyman Şah'ın uzattığı ekmek, toy toplantısına katılanlar arasında paylaşılır.
- *Toy toplantısı sırasına katılan üyeler bir taraftan yemek yerler.
- *Süleyman Şah toplantıda karara bağlanması gereken konulardan bahsetmektedir. Öncelikle Kurdoğlu'na oğullarını neden suçladığını sorar.

- *Ertuğrul Bey'i obanın alplerini öldürmekle suçlayan Kurdoğlu, bu ithamının nedenini toy üyeleri ve Süleyman Şah'a açıklar.
- *Süleyman Şah'ın oğulları Ertuğrul Bey ve Gündoğdu, Kurdoğlu'nun kendileri hakkındaki düşüncelerini dinlemektedir.
- *Kurdoğlu, alperenleri öldürenlerin Ertuğrul Bey ve Gündoğdu değil, haçlılar olduğunu Süleyman Şah'a açıklar ve olayın kanıtı olan haçlı okunu gösterir.
- *Kurdoğlu'ndan alpleri öldürenin haçlılar olduğunu öğrenen Süleyman Şah, konuyla ilgili olarak oğlu Gündoğdu'dan açıklama ister.
- *Gündoğdu, Süleyman Şah'a Ertuğrul'un Halep'e gitmesiyle ilgili olarak savunmasını yapar.
- *Süleyman Şah, toy üyeleri ve kendi oğullarına, bir daha kendi emirlerini çiğneyecek olurlarsa cezalandırılacaklarını açıklar.
- *Süleyman Şah konuşmasının ardından toyda kendini savunmak üzere Ertuğrul Bey'e söz hakkı verir.
- *Toy üyeleri kendi savunmasını yapan ve fikirlerini kurula sunan Ertuğrul Bey'i dinlemektedir.
- *Ertuğrul Bey, toyda Kayı Obası'nın geleceği ve alplerle ilgili olarak Tapınak Şövalyeleri'nin ortadan kaldırılması gerektiğini söyler.
- *Kurdoğlu, Halep'in Tapınak Şövalyeleri'nden temizlenmesi fikrine karşı çıkar.
- *Ertuğrul Bey, Kurdoğlu'nun itirazına karşı çıkarak toy üyelerine Anadolu için savaşmaları gerektiğini savunur.
- *Alpargu, Ertuğrul Bey'e ne yapılması gerektiğini sorar.
- *Ertuğrul Bey, esir düşen Turgut Alp'in kurtarılması ve Halep'in Tapınak Şövalyeleri'yle savaşılması gerektiğini söyler.
- *Süleyman Şah, Ertuğrul Bey'in sözlerinde haklı olduğunu belirtir ve arkasındaki alperenden kılıcını ister.
- *Kılıcını elleri arasına alan Süleyman Şah, kılıcı öper ve alnına götürür.
- *Süleyman Şah, toy üyelerine, Anadolu'yu savunmak ve zalimlerle savaşmak üzere her an hazır olunması gerektiğini söyler.
- *Süleyman Şah'ın savaşa hazır olma kararına toya katılan diğer üyeler de ellerini göğüslerine getirip başlarıyla onaylarlar.

Karakterler: Sahnedeki oyuncular önem sırasına göre;

*Süleyman Şah.

*Ertuğrul Bey.

*Kurdoğlu.

*Gündoğdu.

*Alpargu.

*Akçakoca.

*Celal Al.

*Kayı Obası'nın ileri gelenleri.

Bu sahnede ana karakter Süleyman Şah, toy toplantısına bizzat önderlik etmektedir. Toy, Orta Asya Türk gelenekleri içerisinde hükümdarın önderlik ettiği ve devletle ilgili çeşitli sorunların yemek eşliğinde konuşulup karara varılmaya çalışıldığı meclis toplantıdır. Bu toplantılara önderlik eden kişi kararları tek başına almaz, onun yerine sorun toya katılan tüm üyelere sorularak ortak bir kararın çıkması sağlanırdı. Toy üyeleri arasında anlaşmazlık çıkması halinde ise son söz Oba Beyi'ne aittir.

Kayı Obası'nın Beyi Süleyman Şah karakterinin görsel düzenlemedeki hakim konumu ve toy heyetindekilerin onun karşısında iki tarafa sıralı olarak oturmaları iktidarın temsili açısından önemlidir. Toya önderlik eden Süleyman Şah karakteri, eline aldığı ekmeği tüm üyeler ile paylaşır. Oba Beyi Süleyman Şah, toya önderlik etse de, obayla ilgili olan kararları hep beraber almak durumundadır. Toya katılan her üye, konuyu tartışabilir ve fikirlerini dile getirebilir. Sahne içerisinde ana karakterlerin toy geleneğiyle ilgili olarak sergiledikleri hareketleri, jest ve mimikler sahnenin anlatımını güçlendirmektedir.

Atmosfer:

Toy sekansının tamamına gerilimli bir atmosfer hakimdir. Karakterlerin psikolojik değişimlerini ve tepkilerini verebilmek için yakın plan ve göğüs plan çekimler sıklıkla kullanılmıştır. Özellikle alt ve üst noktalara yerleştirilen kameralarla kurulan açılar ve

psikolojik gerilimi tırmandırmıştır. Sahnenin tamamında kullanılan tepe aydınlatmaları, Süleyman Şah karşısında diğer karakterlerin psikolojik olarak sorgulandığı hissiyatını vermektedir.

Süleyman Şah, Kurdoğlu karakteri ile Ertuğrul Bey karakterlerinin konuşma sahneleri sırasında yakın plandan gösterilen yüz ifadeleri ve 13. yüzyıl enstrümanlarına dayalı müzik seçimi, yoğun olarak gerilimli bir atmosferi desteklemektedir. Süleyman Şah'ın toy meclisini, Orta Asya Türk geleneklerine göre açarak, diğer üyelerin katılımına dayalı olarak yürütmesi ve meclis içerisindeki karakterlerin dizilimleri, otağın görsel olarak düzenlenmesi gibi öğeler görsel tarih yazımı noktasında sahnenin dramatik etkisini bütünlemektedir.

Ton: Toy meclisinin gerçekleştirildiği Süleyman Şah'ın Otağı ve sahne içerisindeki karakterler tepe ışığıyla tek bir noktadan aydınlatılmıştır. Sahnenin tamamına soğuk renkler ve tonlar hakimdir.

Görüş (Bakış Açısı): Toy sekansında olaylar dizisi nesnel bir bakış açısıyla verilmiştir. Kamera sekans içerisindeki tüm karakterlere eşit bir bakış açısıyla konumlandırılmıştır.

Genel Değerlendirme:

Dizinin bu sahnesinde Orta Asya Türk geleneklerine özgü toy meclisi canlandırılmaktadır. Toy meclislerinde kararlar tek bir kişi tarafından değil, meclise sunulan fikirlerin tartışılması ve çoğunluğun sağlamasıyla alınmaktadır. Toy meclisi, bizzat toplantıya önderlik eden Süleyman Şah ve Kayı Obası'nın ileri gelenlerinin katılımıyla gerçekleştirilmektedir. Süleyman Şah, toy kurulunda anlaşmazlıkları çözmek ve nihai bir karara varmak amacıyla toplantıya başkanlık etmektedir. Toy toplantısı sırasında Süleyman Şah'ın olduğu çekimlerde kullanılan alt kamera açıları merkezi konumu ve iktidarı vurgulamaktadır. Toplantı sırasında tüm karakterlerin bakış açıları da bu durumu desteklemektedir. Sahnenin fonunda yoğun olarak kullanılan gerilimli müzik kullanımı, toy toplantısının karakterler üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir.

Hareketin oyunculara yüklendiği sahnelerde kamera sabit bir açıyla kullanılırken, toy üyelerinin tepkilerinin gösterildiği sahnelerde çevrinme (*yun.pan*) hareketi sıkça kullanılmıştır. Sahnenin genelinde yapay aydınlatma kaynaklarıyla tepe ışık kullanımı tercih edilmiştir. Toy sekansı, meclise başkanlık eden Süleyman Şah ve heyetin diğer üyelerinin yer aldığı salon düzeni, meclisin geleneklere göre açılması ve işletilmesi gibi konularda tarihsel gerçekliklerden referans alınarak görsel tarih yazımının gerçekleşmesi noktasında önemlidir.

Milliyetçilik ve Dinsel Temsiller:

Milliyetçilik sözel olarak Süleyman Şah ve Ertuğrul Bey karakterlerinin, toy meclisi süresince diğer Kayı Obası üyelerine karşı yapılan konuşma ve açılış sahnelerinde açıkça ifade edilmektedir. Süleyman Şah, Orta Asya Türk geleneklerinde bulunan toy meclisinin, milliyetçi ve dinsel söylemlerle başlatmıştır. Toplantı sırasında, iktidarın temsili olan Kayı Obası Bey'inin sözlerine tüm üyelerin itaat etmesi beklenir. Toy meclisinin sonunda Süleyman Şah'ın kendi kılıcını elleri arasına alarak öpmesi ve alına koyması savaşın milliyetçilik yoluyla kutsanmasına karşılık gelmektedir.

Yapısal olarak ise dizi içerisindeki tüm karakterler, mekan seçimleri, mekanların görsel düzenlemeleri gibi konularda milliyetçilikle ilgili doğrudan ve dolaylı vurgular bulunmaktadır. Toy meclisinin gerçekleştirildiği, Süleyman Şah Otağı'na yerleştirilmiş silahlar, zırhlar ve otağın tasarımı milliyetçi obje ve tasvirleri içermektedir. Toy meclisindeki karakterlerin, Kayı Beyi'nin karşısındaki konumu ve alplerin savaşçı giysileri geleneksel değerleri taşımakta ve imgeler yoluyla milliyetçiliği görselleştirilmektedir. Kayı Beyi Süleyman Şah'ın toy meclisi içerisinde bulunduğu konumu cezalandıran ve ödüllendiren baba figürünü desteklemektedir.

Dizi içerisinde iktidara yönelik olarak Kayı Obası'nın beyi olan Süleyman Şah karakteri ile toya katılan üyeler arasında kulluk ilişkisi bulunmamaktadır. Toy meclisine kabul edilmiş her üye kendi fikirlerini özgürce söyleyebilmekte ve tartışabilmektedir. Dinsel temsiller, dizi içerisindeki Kayı Obası'na mensup tüm karakterlerin konuşmalarında

sözel olarak dile getirilmektedir. Süleyman Şah, toy meclisinin açılış konuşmasında dine ait vurgular yaparak toplantıyı başlatır. Toy sahnesi içerisindeki tüm karakterler dini sembollerle ilişki içindedir. Ertuğrul Bey, savaşla ilgili kararını açıklarken dini özgürlüğe vurgu yapmaktadır. Dizi içerisinde yer alan karakter seçimlerinde, mekan vurgularında söylemsel ve imgesel olarak Türk-İslam kültürünün motiflerine sıklıkla yer verilmektedir. Dizi içerisindeki mekanlarda ikonografik figürler bulunmaktadır.

Kahraman ve Hain Temsilleri:

Dizide kahraman, toy meclisinde alınan kararlar neticesinde sergilenen ve bağlı bulunulan Obaya bağlılık, savaş alanında cesaret, fedakarlık ve dinsel değerlere saygı kavramları üzerinden temellendirilmektedir. Dizinin genel anlatısı içerisinde kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır. Dizi içerisinde önemli rol oynayan Ertuğrul Bey, Gündoğdu gibi karakterler, obalarının bekası ve halkının can güvenliği adına riskler almaktadır.

Dizi içerisinde yer alan hain figürlerinden en önemlisi ise Kayı Obası içinde yer alan ve düşman Tapınak şövalyesi Titus ile işbirliği içinde olan Kurdoğlu karakteridir. Oba içerisindeki bir diğer karakter hain figürü olan Selcan Hatun, Kurdoğlu'yla iş birliği yaparak obasına ihanet etmektedir. Kurdoğlu, toy toplantısı ekseninde Ertuğrul Bey'in aldığı haçlılarla mücadele ve savaş konularındaki kararlarına karşı çıkmaktadır. Dizide hainlikle ilişkilendirilen karakterler ve yandaşları giydikleri kıyafetler ve mekan seçimleri açısından çok daha karanlık bir atmosferle paralel olarak estetize edilmektedir.

Düşman Temsilleri:

Dizi içerisinde düşman ve düşmanlık temsillerinin odağında dinsel karşıtlıkla ilgili olarak 13.yüzyılda Kayı Obası'nın mücadele içerisinde bulunduğu Tapınak Şövalyeleri bulunmaktadır. Dizide düşman temsilleri yalnızca Tapınak Şövalyeleri ve Moğollar üzerinden değil, Kayı Obası içerisindeki isyancı grup ve örgütlenmeler üzerinden de anlatılmaktadır. Dizide Halep Emiri El-Aziz'in veziri Nasır'da tapınakçılarla işbirliği içerisindeki bir diğer önemli düşman figürüdür. Görsel olarak düşmanı sembolize eden en önemli figürler haçlı ordularıdır. Görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler haç

taşıyan asker, komutan, devlet adamları ve krallardır. Toy meclisi sırasında söz alan Kurdoğlu karakteri, düşmanı haçlılara ait olduğunu iddia ettiği bir ok ile işaret etmektedir. Düşmanlar kendilerine has semboller, giyim tarzları ve silahları ile gösterilmektedir.

Kadın temsilleri:

Kadınlar, oba içerisinde kendilerine ait çadırların içerisinde kocaları ve aileleri ile yaşamaktadır. Dizi içerisindeki kadınlar kapalı kapılar ardında kendi başlarına değildirler. Deli Demir'in kızı Aygız Hatun, Turgut Alp karakterine olan duygularını açıkça ifade edebilmektedir. Aygız Hatun karakteri, Turgut Alp ile olan ilişkisi çerçevesinde Ertuğrul Bey'e karşı çıkararak hesap sorabilmektedir. Kadınlar kamusal alanda görünürdüler. Kadınlar kamusal alanda, diğer erkeklerle ilişki kurabilmektedir. Kadınlar için kamusal alanda mahremiyet kavramı bulunmamaktadırlar. Dizide kadınların iktidarla olan ilişkileri sınırlıdır. Dizide iktidarın işleyişiyle ilgili olarak gerçekleştirilen Toy toplantılarında kadınlar bulunmamaktadır ancak Hayme Ana karakteri, kocası Süleyman Şah ile birlikte devlet işleri konusunda fikirlerini dile getirebilmekte ve ancak o zaman etkin rol oynayabilmektedir. Kadınların iktidarla ilişkisi devlet işlerinde söz sahibi olmak amacıyla değil, kendi kişisel intikam duyguları çerçevesinde kişilere yöneltilmiştir. Selcan Hatun, eşi Gündoğdu'nun ileride iktidara gelebilmesi noktasında kocasını kardeşi Ertuğrul Bey'e karşı kışkırtmaktadır.

Erkeklik temsilleri:

Dizide iktidarın işleyişiyle ilgili olarak Orta Asya Türk geleneklerinde bulunan toy meclisleri düzenlenmektedir. Devlet işleriyle ilgili kararların alındığı toy toplantılarında yalnızca erkekler bulunmaktadır. Dizide erkekler, sabırlı dini değerlerine bağlı ve savaşçı özelliklere sahiplerdir. Toy meclisine başkanlık eden Süleyman Şah'a saygı gösterir ve itaat ederler. Süleyman Şah, obasını temsilen kendi değerlerini korumak adına yapılan savaşın kutsallığını kendi kılıcını öpüp başına getirerek göstermektedir. Dizide erkekler için cesaret, savaşçılık ve fedakarlık önemli kavramlardır. Toyda alınan kararlarda Süleyman Şah, Ertuğrul Bey, Gündoğdu ve diğer önde gelenlerin

Tapınakçılarla olan mücadelesinde en önemli motivasyonlarından biri kişisel olarak hayatta kalmaktan çok, kendi milli değerlerini ve İslamiyet'i korumaktır.

Aileye ilişkin temsiller:

Dizi içerisinde yönetimde bulunan ailenin düzenlediği toyda ailenin sahip bulunduğu zenginlikler paylaşılır. Eski Türk kültürlerindeki potlaç anlayışı ile ilişkili olarak elde edilen artı değerın paylaşılması ve sosyal adalet konusu önemlidir. Süleyman Şah, toy toplantısının başlangıcında kendi ekmeğini diğer üyeler ile paylaşması eyleminde bunu doğrulamaktadır. Dizide aile bireyleri ve kardeşler arasındaki bağlar güçlüdür. Ertuğrul Bey ve Gündoğdu karakterleri, birbirlerine her konuda destek vermektedirler. Obanın Beyi Süleyman Şah, oğlu Ertuğrul'un aldığı kararlara güvenmekte ve desteklemektedir.

3.4.3. *Diriliş: Ertuğrul* / 'Süleyman Şah ve Hayme Ana' Sahnesi - 2.Sezon, 26. Bölüm / 17 Haziran 2015

Tarihsel dönem, olay ve kişilerden referans alınarak çekilen televizyon dizileri içerisinde görsel tarih yazımı açısından seçilen "*Diriliş: Ertuğrul*" dizisinde özel alanın ne şekilde estetize ve temsil edildiğine dair çözümleme bağlamında 1. Sezon'un 26. Bölümü seçilmiştir. Söz konusu bölümde, Kayı Obası Beyi Süleyman Şah ve karısı Hayme Ana arasındaki görüşmeyi içeren özel alan sahnesine ait 12 çekim örneklem olarak belirlenmiştir.

140 dakikalık dizinin 18.21'nci dakikasında başlayan sahnesi toplam 2 dakika 47 saniye sürmektedir. Dizide Süleyman Şah ile Hayme Ana'nın kendi özel çadırlarında yaptığı görüşmeyi içeren özel alan temsiliyle ilgili olarak 12 çekim bulunmaktadır. Bu bölümün yönetmenliğini Metin Günay, senaristliğini Mehmet Bozdağ, Atilla Engin, görüntü yönetmenliğini ise Veysel Tekşahin yapmaktadır.

Süleyman Şah'ın ve Hayme Ana sahnesinin süresi toplam 2 dakika 47 saniyeden oluşmaktadır. Söz konusu sahnenin yer aldığı 26. Bölüm 17 Haziran 2015 tarihinde 20:00'da TRT 1 kanalında yayınlanmıştır. Sekans görsel tarih yazımı noktasında *Diriliş: Ertuğrul* dizisinin özel alan içerisinde görsel anlatı ve estetik açısından kullandığı biçimsel ve içeriğe dair verileri toplama amacıyla seçilmiştir. Bu sahne, Kayı Obası Beyi Süleyman Şah ve eşi Hayme Ana'nın özel alanda yaptıkları görüşme üzerinden dönemsel olarak kadın-erkek ilişkilerinde iktidar temsilleri açısından önemlidir.



1.Çekim / İç– Süleyman Şah'ın Çadırı, Kayı Obası - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Alt açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	L form	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı ağır ritimli ve etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
2.Çekim / İç– Süleyman Şah'ın Çadırı, Kayı Obası - Süre: 4"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açılı/Hareket:	Normal açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Altın oran	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı ağır ritimli ve etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Süleyman Şah çadırında Titus'un obaya saldırısı sonrası düşünceli bir şekilde yürümektedir. Hayme Ana, kocası Süleyman Şah'la birlikte yaşadıkları çadıra girer. Süleyman Şah ve Hayme Ana arasındaki diyalogların geçtiği sahneler yapay ışık kaynakları kullanılarak aydınlatılmıştır. Süleyman Şah ve Hayme Ana arasındaki ilişki, iktidar temsili açısından diğer Osmanlı dönem dizileri olan Muhteşem Yüzyıl ve Bir Zamanlar Osmanlı'ya göre çok daha dengelidir. Hayme Ana karakteri, Kayı Obası'nın Beyi Süleyman Şah ile kendi çadırlarında yaşamaktadır. Sahnenin görsel kompozisyonu altın oran ve Fibonacci spiraline uygun bir şekilde düzenlenmiştir. Süleyman Şah, yönetici olmasına rağmen kendi çadırının içerisinde gündelik yaşamla ilgili nesneler bulunmaktadır. Sahne içerisindeki karakterlerin giysileri açısından diğer dönem dizilerine göre daha muhafazakardır.



3.Çekim / İç– Süleyman Şah'ın Çadırı, Kayı Obası - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı ağır ritimli ve etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
4.Çekim / İç– Süleyman Şah'ın Çadırı, Kayı Obası - Süre: 4"			
Çerçeveleme:	Bel plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Yok	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı ağır ritimli ve etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Hayme Ana'nın çadıra girdiğini fark eden Süleyman Şah ona doğru döner. Süleyman Şah'ın düşünceli olduğunu fark eden Hayme Ana, o gün yaşananlar hakkında konuşmak için kocasının yanına gelir. Sahnenin genelinde duyulan ağır ritimli 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı müzik, oluşturulan duygusal atmosferi desteklemektedir. Süleyman Şah, karakterinin kişisel olarak eşiyle konuşması sırasında kesme ile yapılan dizim ve yakın plan çekimlerin kullanımı televizyon estetiğini yansıtmaktadır. Karakterler görsel kompozisyon düzenlemesinde altın oran noktalarına yerleştirilmiştir. Sahne, eski geleneksel Türk gelenekleri içerisindeki iktidar ailesinin görünümü ve işleyişi hakkında vurgular yapmaktadır. Çadır içerisindeki Süleyman Şah ve Hayme Ana karakterlerinin kıyafetlerinde arka plan görsellerinde milliyetçilik ve dine ait semboller, imgeler yoluyla görselleştirilmektedir.



5.Çekim / İç– Süleyman Şah'ın Çadırı, Kayı Obası - Süre: 24"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Normal açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik, denge	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hayme Ana	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı ağır ritimli ve etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
6.Çekim / İç– Süleyman Şah'ın Çadırı, Kayı Obası - Süre: 18"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Normal açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Derinlik, denge	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı ağır ritimli ve etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Hayme Ana, kocası Süleyman Şah'a Titus'un yaptıklarından dolayı öldürülmesi gerektiği söyler. Hayme Ana, oğlu ve gelinine saldıran Titus'un yeni hedefinin kim olduğunu Süleyman Şah'a sorar. Hayme Ana, Süleyman Şah'a devlet işleriyle ilgili olarak öneriler getirebilmekte ve hesap sorabilmektedir. Dizinin beslendiği tarihsel dönem gerçekliğinden hareketle aileye ilişkin olarak harem ya da hareme ilişkin herhangi bir yapılanma söz konusu değildir. Erkekler iktidarı eşleriyle paylaşabilmektedirler. Sahne içerisindeki karakterler tepeden aydınlatma yöntemiyle aydınlatılmıştır. Karakterlerin yüzlerinde ve fonla olan ilişkilerinde yüksek kontrast ve derin gölgeler göze çarpar. Sahnenin anlatımını ve duygusal etkileri güçlendirmek ve yoğunlaştırmak adına bu aydınlatma yöntemi kullanılmıştır.



7.Çekim / İç– Süleyman Şah'ın Çadırı, Kayı Obası - Süre: 13"			
Çerçeveleme:	Boy plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Alt aç, yaklaşma	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Keskinlik, derinlik	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Hayme Ana	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı ağır ritimli ve etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
8.Çekim / İç– Süleyman Şah'ın Çadırı, Kayı Obası - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Normal aç	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı ağır ritimli ve etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Hayme Ana, Süleyman Şah'ın sorusu üzerine, oğulları Gündoğdu için kendini feda eden Selcan Hatun'un durumunun ağır olduğunu söyler. Süleyman Şah, Hayme Ana'ya Halime'nin gelişimiyle birlikte obanın gözlerini bağlayan perdeden kurtulduklarını söyler. Kadın karakterlerin iktidarla ilişkisi bakımından, Hayme Ana'nın tüm erkek karakterlerin üzerinde yetkilere sahip oluşu önemlidir. Kadın karakterlerin iktidarla olan ilişkileri kişisel hırslarını diğer kadınlar üzerinde gerçekleştirmek amacıyla değil daha çok ortak oldukları obanın kalkınması için gayret göstermektedirler. Kadınların giyim ve kuşamları 13.yüzyıl Orta Asya Türk göçmen kıyafetlerine uygun olarak tasarlanmıştır. Karakterlerin oda içerisinde boy planda verilirken, gözlemci konumdaki kamera, ön plandaki nesneleri değil ana konuyu netleyerek keskinlik izlenimini arttırmıştır. Bu çekim yöntemi, görüntüye derinlik ve üçüncü boyut algısı katmıştır.



9.Çekim / İç– Süleyman Şah'ın Çadırı, Kayı Obası - Süre: 16"			
Çerçeveleme:	Omuz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Normal açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı ağır ritimli ve etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri
10.Çekim / İç– Süleyman Şah'ın Çadırı, Kayı Obası - Süre: 8"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açısı/Hareket:	Alt açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı ağır ritimli ve etnik bir müzik kullanılmaktadır.		Efekt: Diegetik ortam sesleri

Süleyman Şah, o seyahatleyken Kayı Obası'nın vekaletini, Beyliğin mührünü ve şerefini Hayme Ana'ya bıraktığını söyler. Süleyman Şah, Hayme Ana'ya güvendiğini ve gözünün arkada kalmadığını söyleyerek alnından öper. Süleyman Şah ve Hayme Ana arasındaki iktidar ilişkisinde ağırlık Süleyman Şah'tan yana olsa da, onun yokluğunda Kayı Obası'nın mührü, vekaleti ve şerefi Hayme Ana'ya bırakılmıştır. Süleyman Şah hayatını kaybettikten sonra obanın ileri gelenleri ile toyu düzenleyerek göç kararını Hayme Ana bizzat almaktadır. Dizi içerisinde yer alan temsillerde iktidarın paylaşımı, erkek çocuklar değil öncelikle eşler arasında gerçekleştiğini vurgulanmaktadır. Kadınlar diğer dönemsel diziler göz önüne bulundurulduğunda dinsel temsiller açısından vücutlarının bir kısmını ya da hatlarını gösterecek kıyafetler giymemektedirler. Kadınlar dine ait söylemler ve sembolleri sıklıkla kullanmaktadır.



11.Çekim / İç– Süleyman Şah'ın Çadırı, Kayı Obası - Süre: 9"			
Çerçeveleme:	Diz plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Normal açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Bütünlük	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı ağır ritimli ve etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	
12.Çekim / İç– Süleyman Şah'ın Çadırı, Kayı Obası - Süre: 18"			
Çerçeveleme:	Göğüs plan	Ton:	Sıcak
Kamera Açı/Hareket:	Alt açı	Geçiş:	Kesme
Komp Öğeleri:	Denge	Atmosfer:	Romantik
Aydınlatma	Yapay ışık	Görsel Efekt (CGI):	Yok
Diyalog: Süleyman Şah	Müzik: 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı ağır ritimli ve etnik bir müzik kullanılmaktadır.	Efekt: Diegetik ortam sesleri	

Hayme Ana, hasta olan kocası Süleyman Şah'a Selcan Hatun'un gebe olduğunu ve torun sahibi olacaklarını söyler ve yola çıkmadan önce hazırlanmasına yardım eder. Süleyman Şah bu hareketine karşılık eşine sevgisini gösterir. Ailenin birliği ve çocuk sahibi olmakla ilgili olarak milliyetçi ve dine ait vurgular yapılmaktadır. Sahnede, ataerkil kültür içerisinde kadının temsiliyle ilgili vurgular bulunmaktadır. Hayme Ana'nın başına taktığı süs ve aksesuarlar geleneksel kültürde sosyal konum ve durum hakkında bilgi verirler. Süleyman Şah ve Hayme Ana karakteri arasındaki ilişki içerisinde, Hayme Ana'nın ellerini birleştirmesi ve yola çıkmadan önce giyinmesine yardım etmesi, gelenekselliğe vurgu açısından önemlidir. Dizi, Türk ailesinin temsili açısından ele alındığında aile bağları ve ilişkilerinin oldukça güçlü olduğu göze çarpar. Aile bireyleri birbirlerine tam güven duymaktadırlar.

Anlatı Yapısı:**Bölümün Kısa Öyküsü:**

Gece yarısı obanın kenarında pusu kuran Titus, karısına ulaşmaya çalışan Gündoğdu'ya okla uzaktan saldırır ancak bu durumu gören Selcan Hatun kendi hayatını riske atar. Hamile olan eşini yaraladığı için Gündoğdu intikam yemini eder. Süleyman Şah, Ertuğrul, Gündoğdu, Bamsı Beyrek ve Turgut Alp Fırat Nehri'nin kenarındaki bir kervansarayda bütün Oğuz beylerinin katılacağı bir toplantı için yola koyulur. Süleyman Şah bu uzun yolculuğa çıkmadan önce Beyliğin mührünü, vekaletini ve şerefini eşi Hayme Hatun'a devreder. Bu toplantıda tüm Oğuz beyleri ve Selçuklu Devleti birlik olup, Anadolu'da toplanma kararı alırlar. Amaçları doğudan gelen Moğol istilasını ve batıdan gelen Haçlı ordularını bertaraf etmektir. Obaya dönüş yolunda Titus'un pusu kurduğunu öğrenen Ertuğrul Bey ve alpleri, Titus'a baskın yaparlar. Yaşanan çatışma sonucunda Gündoğdu eşinin intikamını Titus'u öldürerek alır. Obaya dönüş yolunda Süleyman Şah, Fırat Nehri'ni geçerken atından düşerek boğulur. Ertuğrul Bey ve alplerinden eşi Süleyman Şah'ın öldüğünü öğrenen Hayme Ana, toyu toplar ve Anadolu'ya göç etme kararı alır.

Olaylar Dizisi: Sahnedeki olayların sırası:

- *Süleyman Şah, Titus'un obaya saldırısı sonrası düşünceli bir şekilde çadırında yürümektedir.
- *Hayme Ana, kocası Süleyman Şah'la birlikte yaşadıkları çadıra girer.
- *Hayme Ana'nın çadıra girdiğini fark eden Süleyman Şah ona doğru döner.
- *Süleyman Şah'ın düşünceli olduğunu fark eden Hayme Ana, o gün yaşananlar hakkında konuşmak için kocasının yanına gelir.
- *Hayme Ana, kocası Süleyman Şah'a Titus'un yaptıklarından dolayı öldürülmesi gerektiği söyler.
- *Hayme Ana, oğlu ve gelinine saldıran Titus'un yeni hedefinin kim olduğunu Süleyman Şah'a sorar.
- *Süleyman Şah, Gündoğdu'nun hazırlıksız yakalandığını ve Titus'un icabına bakılacağını söyler.

*Hayme Ana, Süleyman Şah'ın sorusu üzerine, oğulları Gündoğdu için kendini feda eden Selcan Hatun'un durumunun ağır olduğunu söyler.

*Süleyman Şah, Hayme Ana'ya Halime'nin gelişimiyle birlikte obanın gözlerini bağlayan perdeden kurtulduklarını söyler.

*Hayme Ana, Süleyman Şah'a Fırat Nehri'nin kenarında Oğuz boyları ve Selçuklularla yapacakları toplantıdan döndükten sonra her şeyin düzeleceğini söyler.

*Süleyman Şah, o seyahatteyken Kayı Obası'nın vekaletini, Beyliğin mührünü ve şerefini Hayme Ana'ya bıraktığını söyler.

*Süleyman Şah, Hayme Ana'ya güvendiğini ve gözünün arkada kalmadığını söyleyerek alnından öper.

*Hayme Ana, hasta olan kocası Süleyman Şah'ın yola çıkmadan önce hazırlanmasına yardım eder.

*Hayme Ana, Süleyman Şah'a Selcan Hatun'un gebe olduğunu ve torun sahibi olacaklarını söyler.

Karakterler: Sahnedeki oyuncular önem sırasına göre;

*Süleyman Şah.

*Hayme Ana.

Bu sahne içerisinde asıl karakterler olan Süleyman Şah ve Hayme Ana'nın arasında diğer Osmanlı Dönem dizileri olan Muhteşem Yüzyıl ve Bir Zamanlar Osmanlı'da olduğu gibi resmi bir ilişki yoktur. Bunun temel nedeni harem odası oluşumunun Diriliş: Ertuğrul dizisinin geçtiği dönem itibarıyla Türk kültürü içerisinde olmamasıdır. Hayme Ana ve Kayı Obası'nın Beyi olan Süleyman Şah'la bu çadırda birlikte kalmaktadır. Karakterler arasındaki güç ilişkisinde merkezi rolü Süleyman Şah karakteri oynamaktadır ancak Hayme Ana, iktidarı ilgilendiren sorunlarla ilgili olarak doğrudan öneriler getirebilmekte ve hesap sorabilmektedir. Sahnedeki oyuncuların hareketleri, seçtikleri sözcükler, jest ve mimikleri sahnenin anlatımını güçlendirmektedir. Süleyman Şah ve Hayme Ana karakterleri arasındaki ilişki diğer Osmanlı dönem dizisi olan Muhteşem Yüzyıl'a göre çok daha muhafazakar niteliktedir.

Atmosfer: Sahnenin tamamına ağır ritimli ve sakin bir atmosfer hakimdir. Sahnenin aydınlatılmasında yapay ışık kaynakları kullanılmaktadır. Sahne içerisinde kullanılan aydınlatma, Süleyman Şah ve eşi arasındaki romantik atmosferi vurgular niteliktedir. Sahnenin genelinde duyulan ağır tondaki 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı müzik, oluşturulan duygusal atmosferi desteklemektedir. Süleyman Şah, karakterinin kişisel olarak eşiyle konuşması sırasında kesme ile yapılan dizim ve yakın plan çekimlerin kullanımı televizyon dizi estetiği açısından önemlidir.

Ton: Süleyman Şah ve Hayme Ana arasındaki diyalogların geçtiği sahneler yapay aydınlatma kaynaklarıyla ağırlıklı olarak tepe ışık kullanılarak aydınlatılmıştır. Sahnenin geneline kahverengi tonlar ve sıcak renkler hakimdir.

Görüş (Bakış Açısı):

Bu sahnede olayların görünümü nesnel bir bakış açısıyla verilmiştir. Kamera çoğu zaman bir gözlemci gibi uzaktan ve alt açıyla kullanılmıştır. Karşılıklı konuşmalar sırasında ise öznel olarak değil genel olarak iki karaktere eşit seviyede kullanılmıştır.

Genel Değerlendirme:

Dizinin bu sahnesinde Süleyman Şah ve Hayme Ana arasındaki ilişki, iktidar temsili açısından diğer Osmanlı dönem dizileri olan Muhteşem Yüzyıl ve Bir Zamanlar Osmanlı'ya göre çok daha dengelidir. Hayme Ana karakteri, Kayı Obası'nın Beyi Süleyman Şah ile kendi çadırlarında yaşamaktadır. Hayme Ana, Süleyman Şah'a devlet işleriyle ilgili olarak öneriler getirebilmekte ve hesap sorabilmektedir. Süleyman Şah, çıkacağı seyahat öncesi, Kayı Obası'nın vekaleti, şerefi ve beyliğin mührünü Hayme Ana'ya bırakır. Dizi içerisinde, diğer dönem dizilerinden farklı olarak iktidarın görünür bir biçimde kadına devredilmesi olarak önemli bir temsildir. Sahne içerisindeki karakterler giysileri açısından muhafazakar olarak nitelendirilebilir. Sahne TV dizi estetiğine uygun olarak yakın plan çekimler kullanılarak çekilmiştir. Çekimlerin kesme ile birleştirilmesi zaman atlaması olmadığını göstermeye de katkıda bulunmaktadır. Hareket özellikle oyunculara yüklendiği için kamera yoğun olarak sabit bir açıyla

kullanılmaktadır. Sahnenin fonunda yoğun olarak kullanılan düşük ritimli müzik kullanımı, karakterler arasındaki ilişkinin dinginliğine de işaret etmektedir.

Milliyetçilik ve Dinsel Temsiller:

Dizide, milliyetçilik sözel olarak Süleyman Şah ve Hayme Ana karakterlerinin diyalogları üzerinden açıkça ifade edilmektedir. Süleyman Şah ve Hayme Ana karakteri arasındaki ilişki içerisinde, Hayme Ana'nın ellerini birleştirmesi ve yola çıkmadan önce giyinmesine yardım etmesi, gelenekselliğe vurgu açısından önemlidir. Dizinin bu sahnesi içerisindeki, özellikle Süleyman Şah ve Hayme Ana'nın yaşadığı çadırın görsel düzenlemesi noktasında milliyetçilikle ilgili doğrudan ve dolaylı vurgular bulunmaktadır. Çadır içerisindeki Süleyman Şah ve Hayme Ana karakterlerinin kıyafetlerinde arka plan görsellerinde milliyetçilik ve dine ait semboller, imgeler yoluyla görselleştirilmektedir. Milliyetçilik ayrıca, obaya bağlılık, savaş alanında cesaret, fedakarlık ve dinsel değerlere saygı kavramları üzerinden temellendirilmektedir. Dizide Süleyman Şah ve Hayme Ana arasındaki iktidar ilişkisinde ağırlık Süleyman Şah'tan yana olsa da, onun yokluğunda Kayı Obası'nın mührü, vekaleti ve şerefi Hayme Ana'ya bırakılmıştır. Süleyman Şah hayatını kaybettikten sonra obanın ileri gelenleri ile toyu düzenleyerek göç kararını Hayme Ana bizzat almaktadır. Dizi bu noktada iktidarın paylaşımını, erkek çocuklar değil öncelikle eşler arasında gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Dizi içerisindeki karakterlerin davranış ve karar alma mekanizmalarında dini inancın etkisi oldukça büyüktür. Dizide, dinle ilgili temel davranış, sembol ve imgeler sıklıkla gösterilmektedir. Dine ait tüm sembol ve figürlerle ilişki içerisinde sıklıkla dua etmektedirler. Sözel olarak konuşma ve diyaloglarında dinle ilgili olarak vurgular yapmaktadırlar.

Kahraman ve Hain Temsilleri:

Dizide kahraman temsilleri başta obaya, ulusal ve dini değerlere bağlılık, fedakarlık ve cesaret kavramları üzerinden tanımlanmaktadır. Dizinin genel anlatısı içerisinde kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır. Selcan Hatun, kocası Gündoğdu'yu Titus'un saldırısından bizzat kendini hayatını riske atarak kurtarır. Süleyman Şah hasta olmasına rağmen Fırat Nehri

kıyısında yapılacak olan toplantıya bizzat önderlik etmek istemektedir. Dizi içerisinde gerek alpler arasında gerekse teşkilatlanmalar açısından kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır. Dizi içerisinde yer alan kahramanlar dinlerine ve ailelerine bağlıdırlar. Kahramanlar, devletin ve iktidarın temsili olan Kayı Obası Beyi Süleyman Şah'a, onun ailesi ve kararlarına sorgusuz bir şekilde itaat etmektedirler.

Dizi içerisinde yer alan hain figürlerinden en önemlisi ise Kayı Obası'na kendini tüccar El-Aziz olarak tanıtan düşman Tapınak şövalyesi Titus'tur. Dizide Tapınak Şövalyeleri ile ilişkili olarak muhbirlik yapan hem oba içerisinden hem de oba dışından pek çok karakter bulunmaktadır. Kurdoğlu, Alpargu, Nasır ve Selcan Hatun bu karakterlere örnektir. Dizide hainlikle ilişkilendirilen karakterler ve yandaşları giydikleri kıyafetler ve mekan seçimleri açısından çok daha karanlık bir atmosferle paralel olarak estetize edilmektedir.

Düşman Temsilleri:

Dizi içerisinde düşman ve düşmanlık temsillerinin odağında dinsel karşıtlıkla ilgili olarak Tapınak Şövalyeleri ve Moğollar bulunmaktadır. Dizide düşman temsilleri yalnızca Tapınak Şövalyeleri ve Moğollar üzerinden değil, Kayı Obası içerisindeki Tapınak Şövalyeleri'yle ilişki içerisindeki karakterler ve örgütlenmeler üzerinden de anlatılmaktadır. Görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler haçlılardır. Görsel olarak düşmanı sembolize eden figürler haç taşıyan asker, komutan, devlet adamları ve krallardır. Düşmanlar genelde acımasız, dürüst olmayan, hain ve korkaklık vurguları ile şekillenmektedir. Tapınakçı Titus karakteri, Kayı Obası'nın savaşçılarıyla doğrudan savaşmamakta, daha çok kendine yakın isimlerden topladığı bilgilerle ani gerilla saldırıları düzenlemektedir. Titus, obayı uzaktan takip ederek silahsız durumdaki Gündoğan karakterini hedef alır.

Kadın temsilleri:

Diriliş: Ertuğrul dizisini beslediği tarihsel dönem gerçekliğinden hareketle harem ya da hareme ilişkin herhangi bir yapılanma söz konusu değildir. Kadınlar, oba içerisinde kendilerine ait çadırların içerisinde kocaları ve aileleri ile yaşamaktadır. Dizide, Kayı Obası Beyi Süleyman Şah karısı Hayme Ana ile birlikte yaşamaktadır. Kadınların kişisel olarak hizmetçileri ve yardımcıları yoktur. Hayme Ana, iktidara ilişkin olarak öneriler sunabilmekte ve doğrudan Süleyman Şah'a hesap sorabilmektedir. Kadınların iktidarla ilişkisi diğer dönem dizileri Muhteşem Yüzyıl ve Bir Zamanlar Osmanlı'yla kıyaslandığında çok daha fazladır. Süleyman Şah, oba dışına yapacağı seyahat öncesi beyliğin mührünü, vekaletini ve şerefini Hayme Ana'ya teslim eder. Süleyman Şah hayatını kaybettikten sonra Hayme Ana, obanın ileri gelenleri ile toy meclisini toplar ve tüm bir obanın göç kararını verir. Kadınların iktidarla ilişkisi açısından, Hayme Ana'nın tüm erkek karakterlerin üzerinde yetkilere sahip oluşu önemlidir. Kadınların iktidarla olan ilişkileri kişisel hırslarını diğer kadınlar üzerinde gerçekleştirmek amacıyla değil daha çok ortak oldukları obanın kalkınması için gayret göstermektedirler. Kadınların giyim ve kuşamları 13.yüzyıl Orta Asya Türk göçmen kıyafetlerine uygun olarak tasarlanmıştır. Kadınlar, vücutlarının bir kısmını ya da hatlarını gösterecek kıyafetler giymemektedirler. Kadınlar oba içerisinde dinlerine düşkündürler. Kadınlar dine ait söylemler ve sembolleri sıklıkla kullanırlar.

Erkeklik temsilleri:

Dizi içerisinde erkeklik kavramı iktidar ile ilişkili olarak gösterilmektedir. Erkeklik, dizi içerisinde güç, kararlılık, fedakarlık ve cesaret kavramı çerçevesinde işlenmektedir. Dizi içerisindeki erkek karakterler aileleri konusunda özverili, çalışkan, koruyucu ve eşlerine sadıktırlar. Dizi içerisindeki erkekler kadınlarla işbirliği içerisinde obanın devamı adına üretim sürecine katılmaktadırlar. Obadaki erkekler gelenek, göreneklerine ve dinlerine düşkünler. Erkekler gündelik yaşamları içerisinde sıklıkla ibadet eylemini gerçekleştirirler. Erkekler iktidarı eşleriyle paylaşabilmektedirler. Süleyman Şah eşi Hayme Ana ile birlikte devlet işlerini görüşmekte ve ona devredebilmektedir.

Aileye ilişkin temsiller:

Dizide aile bağları ve ilişkileri oldukça güçlüdür. Aile bireyleri birbirlerine tam güven duymaktadırlar. Süleyman Şah, yokluğunda obanın yönetimini, beylik mührünü ve idaresini karısı Hayme Ana'ya bırakmaktadır. Oba içerisinde her ailenin kendine özel çadırı ve özel alanı bulunmaktadır. Dizide evlilik ve ailenin bütünlüğü oldukça önemli görülmektedir. Hayme Ana karakterinin kocası ile olan ilişkisi yalnızca iktidar anlamında değil saygı ve sevgi üzerine de kuruludur. Eşler arasındaki iktidar ilişkisi diğer Osmanlı dönem dizilerine göre çok daha dengelidir. Kadınlar kocaları ile devlet işleri konusunda konuşabilmekte ve öneri sunabilmektedir. Oba içerisinde aile kurmaya ve çocuk sahibi olmaya ilişkin yüceltim bulunmaktadır. Ailenin birliği ve çocuk sahibi olmakla ilgili olarak milliyetçi ve dine ait vurgular yapılmaktadır. Dizide iktidara sahip olmak amacıyla kardeşler arasında ayrılık ve düşmanlık yerine çok güçlü bir birlik bulunmaktadır. Kardeşler birbirlerine karşı özverili, saygılı ve fedakardırlar.

SONUÇ

Bu tez çalışması Türk televizyon kanallarında yayınlanan tarihsel dönem dizilerinin, gerçeklik kurgularını görsel/işitsel anlatı yapısı içinde nasıl kurdukları, biçim ve içerik yoluyla oluşturulan görsel estetik içerisinde anlamın nasıl inşa edildiğini çözümlemeler yoluyla ortaya koymayı konu edinmiştir. Birinci bölüm anlatı ve tarih ilişkisi üzerinde temellenmiş, televizyon dizilerinde türler ve dönem dizilerinin gelişimi, Türk televizyon kanallarına hakim yayıncılık sistemleri içinde tarihsel gerçeklikleri referans alan türlerin gelişimi görsel tarih yazımı doğrultusunda incelenmiştir.

Tezin kuramsal çerçevesini kurarken açıklandığı üzere günümüz modern görsel kültürü içerisinde en önemli öykü anlatma araçları sinema ve televizyondur. Televizyon, çeşitli program türleriyle sunduğu öykü ve anlatısını, kendi ekran yapısına özgü olarak biçim ve içeriğe dair estetik kodlar ve anlam sistemleriyle gerçekleştirmektedir. Biçimi oluşturan estetik kodlar, televizyon ekranı ve görüntü, jenerik, kompozisyon, kamera açı ve ölçekleri, çerçeveleme, ışık ve renk, görsel efektler, kurgu ve filmsel ritim gibi öğelerden oluşmaktadır. Televizyonda içeriğe dair estetik kodları ise tema, dramatik yapı/öyküleme, karakter, olay örgüsü, zaman, diyalog ve mekan gibi unsurları kapsamaktadır. Televizyon kendine özgü ekran yapısı içinde, görsel ve işitselliğe dayalı anlatısını çeşitli türler aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Birçok popüler eğlence aracı gibi televizyon da zaman içinde kendine ait program türleri geliştirmiştir ve bu türleri bir arada kullanmayı sürdürmektedir. Televizyona ait türlerin değişimi ve gelişimi esas olarak iki ana sebepten dolayı olmaktadır. Bunlardan birincisi teknolojik gelişim, ikincisi ise televizyon kanalları arasındaki rekabettir. Televizyon ve tarih arasında görselliğe dayanan güçlü ilişki dönem dizi filmleri yoluyla giderek yoğunlaşmakta ve yeni yapımların ortaya konmasına sebep olmaktadır. Türk televizyon kanallarında sayıları oldukça artan dönem dizileri, televizyon estetiği ve tarih ilişkisi açısından görsel tarih yazımı olarak kavramsallaştırılabilecek bir olguyu işaret etmektedir.

Günümüz elektronik görsel medya kültürü çağında tarihsel gerçeklikleri referans alan dizi filmler geçmişle ilgili temsiller ortaya koyarak bütünsel tarih anlayışını yapı sökümüne uğratmaktadır. Dönem dizileri, tarihsel bir olayı, olguyu, kişiliği ya da dönemi konu alan söz konusu dönemle ilgili karakteristik, mekânsal, olgusal, bireysel ya da kollektif temsilleri içeren bir türdür. İnsanın, zaman kavramıyla ilişkisi bağlamında geçmiş dönemlerin bir sonraki kuşağa aktarılması, içinde bulunulan çağa özgü kültürel, sanatsal ve teknolojik üretim araçları kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Bu noktadan hareketle görsel tarih yazımı kavramı yalnızca yazınsal araçlarla değil zamanın ruhunu yansıtan görsel formlar aracılığıyla yapılmaktadır. Tarihsel kişi, olay ve gerçekliklerden referans alan dönem dizileri, televizyon ekranının kendine has estetik kodlarıyla belirlenen anlatı ve söylem özellikleri çerçevesinde görsel tarih yazımını gerçekleştirmektedir.

Türlerine bağlı olarak televizyon dizilerinde mekan kullanımı görsellik ve ikonografi açısından son derece önemlidir. Her tür filminin görsel anlatımını destekleyen karakteristik mekanları vardır. Son yıllarda Türk televizyon kanallarında dizilere ayrılan yer ve süre, yayın akışındaki diğer tüm program türlerine göre artış göstermektedir. Hem özel kanallarda hem de devlet eliyle yayın yapan TRT gibi kamu kanallarında yayınlanan dönem dizilerinin sayısı giderek çoğalmaktadır. Televizyon estetiği içerisinde görsel tarih yazımı olarak kavramsallaştırılabilecek bu süreç özellikle 2010 yılı sonrasında yayınlanmaya başlayan Osmanlı dizileriyle birlikte doruk noktasına ulaşmıştır. Söz konusu diziler görsel tarih yazımı noktasında kamu kanalları ve özel kanallar arasında bir rekabeti de gözler önüne sermektedir.

Bu çerçevede, 2010 yılı sonrası dönem içerisinde ortaya çıkan dönem dizileri arasından hem yapım özellikleri hem de yayın sistemlerinin reyting sonuçları göz önünde tutularak amaca yönelik olarak seçilen *Muhteşem Yüzyıl*, *Bir Zamanlar Osmanlı* ve *Diriliş: Ertuğrul* dizileri hem kamusal hem de özel kanalların görsel estetik ve anlatı ilişkisi anlamında önemli yapımlardır. Tez çalışmasına konu edinilen dönem dizilerinin görsel estetik ve anlatı yapılarını ortaya koymak adına kamusal, yarı kamusal ve özel alanla ilgili üçer adet olmak üzere toplam on iki adet bölüm seçilmiş ve ilgili dizilerin

en önemli sekansları tezin kuramsal kısmında açıklanan görsel, işitsel ve yazılı kodlar kullanılarak çözümlenmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yükseliş dönemi içerisinde Kanuni Sultan Süleyman'ın tahtta olduğu yılları tarihsel olarak referans alan *Muhteşem Yüzyıl* dizisi, Kanuni Sultan Süleyman'ın eşi Hürrem Sultan'la olan ilişkisi ve Hürrem Sultan'ın harem içindeki iktidar mücadelesini konu edinmektedir. Çekimleri ağırlıklı olarak iç mekânlarda gerçekleştirilen dizi Harem, Has Oda, Hatice Sultan ve Şehzade Mustafa'nın Sarayı gibi yerler belgelere ve Topkapı Sarayı'ndaki görsellere göre tasarlanmıştır. Dizide dış mekan olarak saray bahçesi, halk pazarları, şehzade sancakları, savaş alanları gibi yerler dönemsel koşulları yansıtacak şekilde stüdyo ortamında canlandırılmıştır. Dizinin genel anlatı yapısı Kanuni Sultan Süleyman, Hürrem Sultan, Pargalı İbrahim Paşa, Mahidevran ve Valide Sultan gibi öne çıkan karakterler ekseninde suçlu-masum, kahraman-hain, düşman-dost, cesaret-korkaklık, bencillik-fedakarlık, iyi ve kötü gibi karşıtlıklar üzerinden işlenmektedir.

Dizinin her bir bölümü içerisinde sözü edilen karakterlerin birbirleriyle olan iktidar mücadeleleri karşıtlıklar üzerinden ağırlıklı olan televizyon estetiğine uygun kesme ile yapılan dizim ve yakın plan çekimle gerçekleştirilmektedir. Dizi içerisinde ağırlıklı olarak göğüs ve omuz çekim kullanılmaktadır. Hareket özellikle oyunculara yüklendiği için kamera yoğun olarak hareketsiz sabit bir açıyla kullanılmaktadır. Dizi içerisinde, Osmanlı İmparatorluğu ve iktidarı temsil eden karakterlerin, gayrimüslim ve karşıt karakterlerle olan ilişkisine kamera alt ve üst açılara yerleştirilerek Osmanlı lehine psikolojik bir atmosfer kurmak amacıyla kullanılmaktadır. Dış mekânlarda yapılan çekimlerde doğal aydınlatma yöntemleri tercih edilirken, iç mekânlarda ağırlıklı olarak yapay aydınlatma kaynakları kullanılmaktadır. *Muhteşem Yüzyıl* televizyon dizisi içerisinde ağırlıklı olarak dönemsel atmosferi yansıtan fon müziklerine, diegetik ortam sesleri ve efektlere yer verilmektedir. Karakterlerle ilgili önemli kararların alındığı sahnelerde dış ses ve diegetik olmayan ses kullanımı tercih edilmiştir.

Dizi içerisinde sözel olarak karakterlerin monolog ve diyalogları üzerinden milliyetçilik ve dinsel alanla ilgili vurgular sıkça yapılmaktadır. Yapısal olarak dizi içerisindeki tüm karakterler, mekân seçimleri, mekânların görsel düzenlemeleri gibi konularda milliyetçilikle ilgili doğrudan ve dolaylı vurgular bulunmaktadır. Görsel olarak milliyetçiliği sembolize eden en önemli figürler askerlerin taşıdıkları Osmanlı devlet sancağı ve bayraklarıdır. Osmanlı İmparatorluğu ordusu kırmızı, yeşil ve ak sancaklar taşımaktadır. Osmanlı öncü birliklerinin taşıdığı sancakta kırmızı Türklüğü, Üç Hilal hükmedilen üç kıtayı simgelemektedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın konuşmaları bireysel ve kollektif geçmişe yönelik duygusal anlamlar içermektedir. Dine ait unsurlar mekânların tasarımlarında, arka plan görsellerinde, padişahın kıyafetlerinde imgeler yoluyla görselleştirilmektedir. Dizide kahramanlık; cesaret, fedakarlık ve dürüstlük kavramları üzerinden temellendirilmektedir. Dizi içerisinde kahraman figürleri önemli rol oynamakta ve kahramanlığa ait imgesel tasarımlar bolca kullanılmaktadır.

Muhteşem Yüzyıl TV dizisinde kadınlar saray içerisinde yaşayan ve erkeklerle ilişkileri mahrem kavramı çerçevesinde düzenlenen edilgen varlıklar olarak şekillenmektedir. Kadınlık namus, iffet ve asillik nitelikleri üzerinden tanımlanmaktadır. Saray içerisinde padişahın karısı yani sultan olmaya ilişkin yüceltim gözlenmektedir. Kadınlık kamusal alan ekseninde daima mahrem ve kısıtlı ilişkiler çerçevesinde yaşanmaktadır. Özel alanda ise kadınlar eşleri ile çok daha özgür ve rahat ilişkiler kurabilmektedir. Cinsellik kadının etkin olarak rol aldığı bir kavram olarak değil edilgen olarak kadına yüklenmiş bir görev olarak gösterilmektedir. Saray içerisinde padişah ailesine mensup kadınlar arasında iktidar mücadelesi yaşanmaktadır. Özellikle cariyeler arasında padişahın gözdesi olmak amacıyla türlü entrikalar ve oyunlar oynanmaktadır. Saray içerisinde kadınlar doğrudan ya da dolaylı olarak padişahın kararları üzerinde etkin rol sahibi olmak istemektedirler. Dizi içerisinde aile yapısal olarak harem kurumu üzerinden işlenmektedir. Sultan Süleyman'ın ailesi en üst konumda yönetici ve merkezi durumdadır.

Muhteşem Yüzyıl TV dizisi içerisinde biçimsel ve içerikle ilgili kompozisyon, ışık ve aydınlatma, ritim, olay örgüsü, karakterler gibi estetik kodlar televizyon gramerine uygun olarak estetize edilmiştir. Dizi televizyonun toplum içerisinde ulaştığı kişi sayısı ve gündem oluşturma gücü bağlamında ele aldığı tarihsel dönemle ilgili ortaya koyduğu temsillerle pek çok tartışmayı başlatmış ve tarihin popülerleşmesine katkı sunmuştur.

Televizyon ‘şimdiki an’ üzerine kurulu bir kitle iletişim aracı olarak görsel tarih yazımını gerçekleştirmekte ve bir diğer taraftan da televizyon dizileri aracılığıyla tarihi kişileri, olayları, savaşları, güncel döneme taşımaktadır. Bu çalışmada örnek olarak incelenen *Bir Zamanlar Osmanlı*, dönemin en çok tartışılan tarihi dönem dizisi olan *Muhteşem Yüzyıl*’ın yakaladığı başarının ardından TRT kurumunun desteğiyle çekilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun III.Ahmet’in tahtta olduğu ‘Lale Devri’ dönemini konu edinen *Bir Zamanlar Osmanlı*, tarihsel olarak ‘Patrona Halil İsyanı’ öncesi dönemine denk gelen süreci ele almaktadır. Bir kamu yayın kuruluşu olan TRT kurumu tarafından finanse edilerek yayınlanan dizi, *Muhteşem Yüzyıl* dizisine getirilen eleştiriler sonrası, Harem çekimleri ve Haremi ele alış açısından farklılıklar içermektedir. Dizi içerisindeki tüm karakterler dini sembollerle ilişki içindedir. Dizide gerek iktidarda olan Osmanlı ailesi, gerekse diğer karakterlerin gündelik yaşamlarında Kuran-ı Kerim kitabı sıkça gösterilmekte ve tasavvuf öğeleri bulunmaktadır. Diziyi, *Muhteşem Yüzyıl* dizisinden ayıran özellikler dış mekan çekimlerine ağırlık verilmesi, Harem kurumunu ele alış biçimi ve zamansal olarak Haremi daha kısıtlı bir şekilde ele alması ve dinsel öğelere daha fazla yer verilmesidir.

Bir Zamanlar Osmanlı dizisi biçimsel estetik kodları açısından ağırlıklı olarak göğüs plan ve boy plana yer vermektedir. Yarı-kamusal devlet işlerinin görüldüğü Divan-ı Hümayun sahnelerinin görsel düzenlemesinde tek nokta perspektif kullanılmaktadır. Dizi içerisinde iç mekân çekimlerine daha az ağırlık verilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun dönemsal ve çevresel atmosferi ağırlıkta olan dizide sıklıkla şehir ve gündelik yaşamdan görüntüler, halk pazarları ve sokak görüntülerine yer verilmektedir.

Bir Zamanlar Osmanlı TV dizisinde temsiller anlamında en önemli farklılık harem ve kadın temsilleri çerçevesinde gerçekleşmektedir. Sarayda kadınların giyim ve kuşamları Muhteşem Yüzyıl dizisine göre daha muhafazakardır. Cinsellikle ilgili doğrudan imgeler kullanılmamakta, daha çok dolaylı bir şekilde işlenmektedir. Padişah ve karısı arasındaki ilişki çok daha resmi ve saygı çerçevesi içerisinde işlenmektedir. Kadınlar kamusal alanda peçeleri ile yüzlerini örtmektedirler. Dizide Haremle ilgili olarak kamusal yayıncılık anlayışı ve resmi devlet ideolojisi ekseninde eleştiriler getirmektedir. Dizinin 28.Bölümü'nde Padişah III.Ahmet Han karakteri, Hatice Sultan ile görüşmesinde "ne sanırlar Haremde cariyeye mi oynasınız" demektedir. Bu sahneden bir süre sonra gelen Harem sahnesinde padişah karakteri odasında Kuran-ı Kerim okumakta ve dinle ilgili olarak tefekkür kavramından bahsetmektedir. Bu noktada dizi tarih yazımıyla ilgili olarak bütünsel anlayışı yapı sökümüne uğratmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili söylemini sözel, yapısal ve metinsel içeriklerle destekleyerek anlatısını içinde bulunduğu yayın anlayışı ekseninde inşa etmektedir.

Bu çalışmada incelenen bir diğer önemli TV dizisi *Diriliş: Ertuğrul*, son dönem Osmanlı İmparatorluğu'nu konu alan *Muhteşem Yüzyıl* ve *Bir Zamanlar Osmanlı* dizilerinin aksine, Osmanlı İmparatorluğu'nun öncülü Kayı Boyu'nun öyküsüne odaklanmaktadır. Dizi, tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun öncülü olan Kayı Obası ve devlete ismini veren Osman Gazi'nin babası olan Ertuğrul Gazi'nin yaşadığı dönemden referans alarak tasarlanmıştır. Kamusal yayın kuruluşu olan TRT 1 kanalı tarafından yayınlanan *Diriliş: Ertuğrul*, Osmanlı Devleti'ni konu alan diğer iki diziden hem tarihsel dönem itibarıyla hem de temel anlatı öğelerinin kullanımı açısından farklı bir noktada yer almaktadır.

Diriliş: Ertuğrul TV dizisi biçimsel estetik kodları açısından ağırlıklı olarak göğüs plan ve boy planlara yer vermektedir. Dizinin genel anlatısı içinde dönemsel koşullar göz önünde bulundurularak dış mekan çekimleri daha fazla yer kaplamaktadır. Muhteşem Yüzyıl ve Bir Zamanlar Osmanlı dizisinden farklı olarak sahnelerin genelinde soğuk renkler kullanılmakta, sıklıkla altın oran, altın üçgenler, diyagonal

Çizgiler ve fibonacci spirali gibi kompozisyon öğeleri kullanılmaktadır. Işıık ve aydınlatma yöntemleri açısından da farklılıklar gösteren dizide resim sanatı içerisinde sıklıkla kullanılan ışık-gölge tekniğı (it.chiaroscuro) ve rembrant aydınlatması kullanılmaktadır. Görsel tarih yazımı açısından dönemsel atmosferi yansıtabilmek adına dizide renk düzeltme ve stilize görüntü düzenlemesinin yanında bilgisayarla üretilmiş imajlara yer verilmektedir. Dizi içerisinde dönemsel atmosferi kurmak adına 13.yüzyıl enstrümanlarına dayalı etnik bir müzik ve diegetik ortam sesleri kullanılmaktadır.

Diriliş: Ertuğrul TV dizisi temsiller anlamında kahraman ve baba arketiplerine yer vermektedir. Ana karakterlerin olay örgüsü içerisindeki konumları bu arketipleri desteklemektedir. Dizide Dede Korkut hikayelerinde yer alan Bamsı Beyrek gibi Türk mitolojisi kahramanlarına da yer verilmekte, kahramanlıkla ilgili yüceltmeler göze çarpmaktadır. Dizi içerisinde iktidara yönelik olarak Kayı Obası'nın beyi olan Süleyman Şah karakteri ile halk arasında kulluk ilişkisi bulunmamaktadır. İktidar ailesi de üretim süreçlerine katılmaktadır. Yöneticilerin kişisel olarak hizmetçileri ya da yardımcıları bulunmamaktadır. Dizi içerisindeki tüm karakterler dini sembollerle ilişki içindedir. Dizi içerisindeki yöneticilerin, askerlerin ve yerel halkın söylemleri ve gündelik yaşamlarında dine ait vurgular göze çarpmaktadır. Dizi içerisinde yer alan karakter seçimlerinde, mekan vurgularında söylemsel ve imgesel olarak Türk-İslam kültürünün motiflerine sıklıkla yer verilmektedir. *Diriliş: Ertuğrul* dizisinin beslendiğı tarihsel dönem gerçekliğinden hareketle Harem ya da Hareme ilişkin herhangi bir yapılanma söz konusu değildir. Kadınlar, oba içerisinde kendilerine ait çadırların içerisinde kocaları ve aileleri ile yaşamaktadır. Dizi içerisindeki kadınlar kapalı kapılar ardında kendi başlarına değildirler. Kadınlar kamusal anlamda her alanda ve her türlü işte çalışabilmektedir. Oba içerisinde yaşayan tüm kadınlar, üretim süreçlerinde etkin ve söz sahibidirler. Kadınlar kamusal alanda görünürdürler. Oba içerisindeki kadınlar ve erkekler arasında Asya tipi üretim tarzı bir ilişki bulunmaktadır. Kadınlar kamusal alanda, diğer erkeklerle ilişki kurabilmektedir. Kadınlar için kamusal alanda mahremiyet kavramı geçerli değildir. Dizide iktidarın işleyişiyle ilgili olarak gerçekleştirilen toy toplantılarında kadınlar bulunmamaktadır ancak Hayme Ana

karakteri, kocası Süleyman Şah ile birlikte devlet işleri konusunda fikirlerini dile getirebilmektedir.

Her kültür kendi anlam dünyasını kurarken geleneksel öykü ve anlatılarını modern kitle iletişim araçlarının kendine has estetik, sözel, görsel, işitsel ve yazılı kodlarını kullanmaktadır. Günümüz elektronik görüntü kültürü çağında geçmiş dönemler bir sonraki kuşağa tarihsel gerçeklere dayanan görsel ürünler ile aktarılmaktadır. Tarih yazımı yalnızca yazınsal alanla kısıtlı kalmamakta, modern dönemin görsel sanat formları yayıncılık sistemlerinin baskın özelliklerine göre şekillenerek görsel tarih yazımını gerçekleştirmektedirler.

Bu bağlamda televizyon yayın akışı içerisinde önemli bir yer kaplayan tarihsel dönem dizileri de imal edildikleri toplumun kültür tarihi üzerinde, estetiği üzerinde düşünmemize olanak veren eserlerdir. Çünkü günümüzde televizyon toplumların asıl öykü anlatıcı kurumudur. Televizyon, tarihsel alanla ilişkili olarak mitos kavramıyla birlikte tarihsel dizi film ve yapımlarla çeşitli anlatılar kurarak geçmişle ilgili öyküler sunmaktadır. Televizyon sözü edilen kahramanlık öykülerini ve anlatısını kendi özelliklerine uygun olarak dizi film formatı içerisinde gerçekleştirmektedir. Televizyon dizi filmlerinin en önemli özelliği öyküsünü zaman içerisine yayarak parçalı bir biçimde sunmasıdır. *Muhteşem Yüzyıl*, *Bir Zamanlar Osmanlı* ve *Diriliş: Ertuğrul* yapımları da bölüklü dizi film formatı içerisinde tarihsel alandan beslenen öyküleri çeşitli arketipler ve ekrana özgü anlatı yapısı içerisinde izleyicilere sunmaktadır.

Modern dönem görsel kitle iletişim araçları içinde önemli bir noktada yer alan televizyon, tarihle olan ilişkisini çoğunlukla dizi film formu içerisinde kurgusal yapımlar yoluyla ortaya koymaktadır. Söz konusu tarihsel gerçeklikleri referans alan kurgusal yapımlar, içinde bulunulan toplumsal formasyondan soyutlanamamakta ve var olan toplumsal yapıyı yeniden üreterek yazılı ve görsel formlar içinde tarih yazımını gerçekleştirmektedirler.

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün, **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayınevi, İstanbul, 1995.

ADORNO, W.Theodor, **Minima Moralia**, Çev.Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.

ADANIR, Oğuz, **İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi**. +1 Kitap Yayıncılık, İstanbul, 2007.

AKAY, Ali, **Postmodernizmin ABC'si**, Say Yayınları, İstanbul, 2010.

AKBULUT, Nesrin Tan – ERDOĞAN, Elif Eda Balkaş. (Der. Can Bilgili – Nesrin Tan Akbulut). “Küreselleşme Söylemleri ve Küresel Reklamlar”. **Medya Eleştirileri 2008 Küreselleştirme Makinesi: Medya**, Beta Basım Yayım, İstanbul 2008.

AKSAN, Doğan, **Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2007.

ARIJON, Daniel, **Film Dilinin Grameri 1**, Çev. Yalçın DEMİR ve D., Kavram Yayınları, İstanbul, 1996.

ARIJON, Daniel, **Film Dilinin Grameri II**, Çev. Yalçın DEMİR ve D., Kavram Yayınları, İstanbul, 1995.

ARIJON, Daniel, **Film Dilinin Grameri III**, Çev. Yalçın DEMİR ve D., Kavram Yayınları, İstanbul, 1996.

ATAY, Tayfun, **Yaşasın Meşruiyet Çağı/Popüler Kültürden Kitle Kültürüne Türkiye İzlenimleri**, Epsilon Yayıncılık, İstanbul, 2004.

ARISTO, Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

AZİZ, Aysel, **Elektronik Yayıncılıkta Temel Bilgiler**, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1981.

AZİZ, Aysel, **Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının 30 Yılı**, TRT Yayınları, 1999.

BALDINI, Massimo, **İletişim Tarihi**. Çev.Gül Batuş. Avcıol, Basım Yayın, İstanbul, 2000.

BALDWIN, Huntley. **How to Create Effective TV Commercials**, 2ed, NTC Business Books USA, 1989.

BARBIER, Frederic, LAVENİR ,C.Bertho, **Diderot'dan Internet'e Medya**, Çev. Kerem Eksen, Okyanus Yayın, İstanbul, 2001.

BARTHES, Roland, **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**. Çev.: Mehmet-Sema Rifat, İstanbul: Gerçek Yayınevi,1988.

BARTHES, Roland, **Camera Lucida** (Çeviren. Reha Akçakaya), 3. Baskı, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2000.

BARTHES, Roland, Göstergebilimsel Serüven (2. Baskı). Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.

BARTHES, Roland, Çağdaş Söylenler, Metis Yayınları, İstanbul, 1990.

BAUDRİLLARD, Jean, **Tam Ekran**. Çev.Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

BAUDRİLLARD, Jean, **Simulakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2003.

BAUMAN, Zygmunt, **Parçalanmış Hayat**. Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

BEARDON, Colin, “**Six Works of Art and Their Significance For The Future of Computing**”. Ed: Leif Bloch Rasmussen, Colin Beardon, Silvio Munari. Computers and Networks in Age of Globalization. Massachussets: Kluwer Academic Publishers, 345-361, Massachussets, 1998.

BELL, Daniel, **İdeolojinin Sonu** (Ellilerdeki Siyasi Fikirlerin Tükenişine Dair), Çeviren: Volkan Hacıoğlu, Sentez Yayınları, Bursa, 2013.

BENJAMİN, Walter, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.

BENJAMİN, Walter, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, 1995.

BERGER, John, **Görme Biçimleri**, Çev.Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

BRZEZİNSKİ, Zbigniev, **Tercih**, Çev. Cem Küçük, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2005.

BÜKER, Seçil “**Film Dili İçin Yazılar ve Yorumlar**, Dost Kitabevi, Ankara, 1995.

BURNETT, Ron, **İmgeler Nasıl Düşünür?**, Çev. Güçsal Pular, İstanbul, Metis, 2006.

CAMPBELL, Joseph, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Çev.Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010.

CAMPBELL, Joseph, İlkel Mitoloji, Çev. Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara, 1995.

CANDEMİR, Abdülkadir, **Video Kamera: Stüdyo Ortamları ve Dış Çekimler**. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2008.

CAN, Aytekin ve UĞURLU, Faruk, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu 13-15-Mayıs 2010.**Televizyonun Mizahi Rolü: Örnek Programlar Sitkomlar**,sayfa 621, I Basım Erzurum- Mega Ofset, 2011.

CAN, Aytekin ve ESEN, **Halim, Kısa Filmde Ritm**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 154-165. Konya, 2008.

CAN, Aytekin, **Kısa Film**, Literatürk Yayınları, Konya, 2005

CANKAYA, Özden, **Dünden Bugüne Radyo ve Televizyon**, Beta Yayınları, İstanbul, 1997.

CASTELLS, Manuel, **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür - Ağ Toplumunun Yükselişi**. Çev. Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005.

CAVALIER, J. Jacques, **Medya ve İletişim Teknolojileri**. Çev. Mete Çamdereli, Salyangoz Yayınları, İstanbul, 2004.

- CERECİ, Sedat, **Televizyonda Program Yapımı**, Metropol Yayınları, İstanbul, 2001.
- CHATMAN, Seymour, Öykü ve Söylem, Çev. Özgür Yaren, De Ki Yayınları, Ankara, 2008.
- COSTANZO, V. William, **Reading the Movies: Twelve Great Films on Video and How to Teach Them**, Natl Council of Teachers, USA, 1992
- DEBORD, Guy, **Gösteri Toplumu**, Çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.
- DEMİR, Yalçın, **Filmde Zaman ve Mekan**, Turkuaz Yayıncılık, Eskişehir, 1994.
- DRUCKER, Peter F, **Kapitalist Ötesi Toplum**, Çev. Belkıs Dişbudak Çorakçı, İnkilap Yayınları, İstanbul, 1993.
- DOLLOT, Louis, **Kitle Kültürü ve Bireysel Kültür**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1991.
- DURMAZ, Ahmet: **Dijital Televizyonun Temelleri**, Eskişehir, 1999
- ERDOĞAN, İrfan, **İletişim, Egemenlik ve Mücadeleye Giriş**, İmge Yayınları, Ankara, 1997.
- ERDOĞAN, İrfan, **Dünyanın Çarpık Düzeni: Uluslararası İletişim**. Kaynak Yayınları, İstanbul, 2005.
- ERDOĞAN, İrfan, **İletişimi Anlamak**, Erk Yayınları, Ankara, 2005.
- ERSANLI, Büşra. **“İktidar ve Tarih “Türkiye’de ‘Resmi Tarih’ Tezinin Oluşumu (1929-1937)**, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- ESSLIN, Martin, **Televizyon Beyaz Camın Arkası**, Çeviren: Murat Çiftkaya, Pınar Yayınları, İstanbul, 1991.
- FAY, Brian, **Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı, 2001.
- FEATHERSTONE, Mike, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev. Mehmet Küçük Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.

FEUER, Jane, “Genre Study and Television”, İçinde **Channels of Discourse**, (der.) R.C.Allen, NC: The Univesity of North Carolina Press, sf.113-133, 1987

FERRO, Marc, **Sinema ve Tarih**, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995.

FISCHER, Lucy, **Film Editing A Companion To Film Theory**, Blackwell Publishing, Oxford, 2004.

FLORENSKİ, Pavel, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.

FİSKE, John, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003.

FLITTERMAN, Sandy, **The Real Soap Operas: TV Commercials**, USA, 1983.

FOSS, Bob, **Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, Çev: Mustafa K. Gerçekler, TRT Eğitim Dairesi Yayınları, Ankara, 1994.

GAZİ, Filiz “**Gösterilen Tarih “Dönem Dizileri”: Senaryoya Aktarılan Tarih Anlatımı, Tarihin Hikâyeleştirme İçerisindeki Yorumu ve İnandırıcılığı “Bu Kalp Seni Unutur Mu?”** Örneği. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Tv Ve Sinema Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2010.

GADAMER, Hans Georg. “**Metin ve Yorum” Hermeneutik ve Humaniter Disiplinler**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002.

GELENBEVİ, Baha, **Film Reji Asistanı Adayı Kılavuz Kitabı**, İfsak Yayınları, İstanbul, 1982

GERAY, Haluk, **İletişim ve Teknoloji, Ulusal Birikim Düzeninde Yeni Medya Politikaları**. İstanbul: Ütopya Yayınları, İstanbul, 2002.

GIDDENS, Anthony, **Elimizden Kaçıp Giden Dünya**, Çev. Osman Akınhay, Alfa Yayınları, İstanbul, 2000.

GIDDENS, Anthony, **Modernliğin Sonuçları**, Çev.Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

GLEDHILL, Christine, (Ed.Stuart Hall). “Genre and Gender: The Case of Soap Opera”. **Representation Cultural Representations and Signifying Practices**, Sage Publications, London, 2009.

GÜÇHAN, Gülseren, **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1999.

GÖNEN, Metin, **Paradoksal Sanat Sinema**. Es Yayınları, İstanbul, 2004.

GÖKÇE, Gürol, **Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği**, Der Yayınları, 1997.

GÜLER, Deniz, **Çizgi Filmlerin Eğitim İletişim Boyutları ve Bir Örnek Olay Çözümlemesi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1992.

GÜLİZAR Jülide, **TRT Meydan Savaşı**, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1995.

GÜNDEŞ, Simten, **Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**, İstanbul: İnkilap, 2003.

GÜRBİLEK, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak**, Metis Yayınları, 2001

HABERMAS, Jurgen, **Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü**, Çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

HACIALIOĞLU, Nagehan, **Televizyon Görselliği ve İnsan Beyni/Zihni**. Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Televizyon Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2007.

HALL, Stuart, **İdeoloji ve İletişim Kuramı**. (Editör: Süleyman İrvan), Medya Kültür Siyaset. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1997.

HALL, Stuart **Medya, İktidar, İdeoloji**, Der. Mehmet Küçük, Ark Yayınları, Ankara, 2004.

HANNERZ, Ulf, **Transnational Connections**. London: Routledge, 1996.

HERİS, Ali Sadidi, **Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi: “İnek” Filmi Örneği**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2012.

HOBBSAWM, Eric J., (2005). **Sanayi ve İmparatorluk**. (Çeviren:Abdullah Ersoy) Ankara: Dost Kitabevi

HOBBSAWM, Eric J., “**Tarih Üzerine**”, Çev. Osman Akınhay, 3. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009.

HOBBSAWN, Eric. (1995). **Sermaye Çağı (1848-1875)**. (Çeviren: Bahadır Sina Sezer). Ankara: Dost Yayınevi

HORKHEİMER, Max. (1998). **Akıl Tutulması**. (Çeviren: Orhan Koçak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

İRVAN, Süleyman, **Medya, Kültür, Siyaset**, Ark Yayınevi, Ankara, 2002.7

ILGAZ, Sevil, **Çizgi Film Temel İlkeleri**, Leya Yayıncılık, İstanbul, 1997.

İNAL, Ayşe, “**Televizyon Tür ve Temsil**”, İçinde AÜİF Yıllık-1999, A.Ü Basımevi, sf. 255-286, Ankara, 1999.

INNIS, Harold, **İmparatorluk ve İletişim Araçları**, Çev. Nurcan Törenli, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006.

JAMESON, Frederic. (1990) “**Postmodernizm ada Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**” içinde Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas, Zekâ (Derleyen: Nemci Zeka) İstanbul: Kıyı Yayınları

JAMESON, Frederic, **Kültürel Dönemeç**, Çev. Kemal İnal, Ankara, Dost Yayınları, 2005.

JEANNENEY, Jean Noel, **Başlangıçtan Günümüze Medya Tarihi**. Çev. Esra Atuk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.

KABADAYI, Lale. “**Türkiye’de Televizyon Dizileri ve Sinema Filmlerindeki Estetik Anlayışın Yapılanması**” içinde “Televizyon ve” Ed. Bülent Küçükdoğan. Ütopya Yayınları, İstanbul, 2009.

KAFALI, Nadir, **Televizyon Yapımlarında Teknik ve Kuramsal Temeller**, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1993.

- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Kültür Tarihi Affetmez**, Agora Kitaplığı, 2. Basım, İstanbul, 2007.
- KALFAGİL, Sabit, Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon, Fotoğrafevi Yayınları, İstanbul, 2011.
- KANAT, Cüneyt, **Tarihin Medya ile İmtihanı**, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 2002.
- KAPLAN, Yusuf, **Öykü-Anlatma ve Mit-Üretim Aracı Olarak Televizyon**, Ağaç Yayınları, İstanbul, 1992.
- KAPLAN, Yusuf, **Televizyon**, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1993.
- KARS, Neşe, **Televizyon Programı Yapalım Herkes İzlesin**, Derin yayınları, İstanbul, 2003.
- KAYA, A.Raşit, **Kitle İletişim Sistemleri**, Teori Yayınları, Ankara, 1985.
- KEANE, John, **Medya ve Demokrasi**, Çev. Haluk Şahin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992.
- KEJANLIOĞLU, Beybin, **Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005.
- KILIÇ, Levend, **Görüntü Estetiği**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2000.
- KILIÇ, Levend, **Televizyon Eğitim Programlarında Yapım-Yönetim**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1987.
- KIPNISS, Laura, **“Film and Changing Technologies”**, World Cinema, Ed:JohnHill, Somerset, 2000.
- KIZILDAĞ, Şahin, **Pop Müzikten Popüler Kültüre: Medya Çocukları**, Şehir Yayınları, İstanbul, 2001.
- KUPERBERG, Marcia, **A Guide to Computer Animation For Tv, Games, Multi Media and Web**, Focal Press, Oxford Woburn, 2002.
- KIRAN, Zeynel ve KIRAN, Ayşe, **Yazınsal Okuma Süreçleri “Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler”**, İstanbul, 2002.

KÜÇÜKERDOĞAN, Rengin, **Reklam Görüntüsünde Dilsel ve Görsel İletinin Çözümlemesi İçin Bir Yöntem Önerisi: Uygulama Örneği**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1999.

LEVİN, David, Michael, **Modernity and the Hegemony of Vision, “Decline and Fall”** Ed. Michael Levin, London: University of California Press, London, 1993.

MASCELLİ, V. Joseph, **Sinemanın 5 Temel Ögesi**, Çev. Hakan Gür, İmge Kitabevi, Ankara, 2002

MASUDA, Yoneji, **The Information Society as Post-Industrial Society** Transaction Publishers, January, USA, 1980.

MATTELART, Armand, **Bilgi Toplumunun Tarihi**. Çev. Halime Yücel, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

MCLUHAN, Marshall ve BRUCE R. Powers, **Global Köy**, Çev. Bahar Öcal Düzgören, Scala Yayıncılık, İstanbul, 2001.

MEGEP, **Radyo-Televizyon / Senaryonun Dramatik Yapısı**, Ankara, 2007.

METE, Mehmet, **Televizyon Yayınlarının Türk Toplumı Üzerindeki Etkisi**, AKM Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1999.

MILLER, William, **Anlatı Filmleri ve Televizyon İçin Senaryo Yazımı**, Çev: Yılmaz Büyükerşen ve D. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1993.

MILLS, Wright, **İktidar Seçkinleri**. Çev. Ünsal OSKAY, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1974.

MORLEY, David ve ROBİNS, Kevin, **Kimlik Mekanları**, Çe. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.

MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. Genişletilmiş 8. Baskı, İstanbul:Cem Yayınevi,1991.

NİETZSCHE, Friedrich. **“Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası”**, Çeviren: Mustafa Tüzel, 1. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.

MUTLU, Erol. (1999). **Televizyon ve Toplum**. Ankara: TRT Basım ve Yayım Müdürlüğü

MUTLU, Erol, **Globalleşme, Popüler Kültür Ve Medya**, Ütopya Yayınları, Ankara, 2005.

MUTLU Erol, **Televizyonu Anlamak**, Gündoğan Yay.. Ankara. 1991.

MUTLU, Erol, **İletişim Sözlüğü**, Bilim Sanat Yayınları, Ankara, 1998.

OLUK, Ayşe, **Klasik Anlatı Sineması**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Tv Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2004.

OKTAY, Ahmet, **Türkiye'de Popüler Kültür**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.

ONG, Walter J, **Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözüün Teknolojileşmesi**, Çev. Sema Postacıoğlu, Banon, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

OSKAY, Ünsal, **Toplumsal Gelişmede Radyo ve Televizyon**, AÜSBF Yayınları, Ankara, 1978.

OSKAY, Ünsal, **“Popüler Kültürün Toplumsal ortamı ve İdeolojik İşlevi Üzerine”**, K. ALEMDAR ve R. KAYA (Der.), Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar, Savaş Yayınları, Ankara, 1983.

OSKAY, Ünsal, **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, İstanbul, Der Yayınları, 2000.

OSKAY, Ünsal, **Çağdaş Fantazya**, Der yayınları, İstanbul, 1999.

OSKAY, Ünsal, **“Yıkanmak İstemeyen Çocuklar” Olalım**, 5. Basım, YKY Yayınları, İstanbul, 2004

ONG, Walter J, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, İkinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

ONARAN, A.Şerif, **Sinemaya Giriş**, T.C. Maltepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1999.

ÖNGÖREN, Mahmut Tali, **Senaryo ve Yapım**, Alan Yayınları, Ankara, 1982.

ÖNÜR, Nimet, **Küreselleşen Dünyada İletişim ve Toplum**, Alp Yayınevi, Ankara, 2002.

ÖNK, Yıldırın, Ürün, **Milenyum Sonrası Türk Televizyonlarında Oluşan Dizi Kültürü ve Toplumsal Temsil Sorunu**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2011.

ÖZBEK Meral, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, iletişim Yay.. İstanbul. 1991.

ÖZGÜR, Aydın Ziya. **Televizyon Reklamcılığı: Kavramlar- Süreçler**, Der Yayınları, İstanbul, 1994.

ÖZPAZARCIK, İsmail, **Alaturka Hayatlar Alafranga Masallar**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1998.

ÖZÖN, Nijat, **Sinema, Televizyon, Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.

ÖZKÖK, Ertuğrul, **Sanat, İletişim, İktidar**, Tan Yayınları, Ankara, 1982.

PARSA, Seyide ve Parsa, A. Fatoş, **Göstergebilim Çözümlemeleri**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2002.

PARSA, Seyide, PARSA, Alev, **Göstergebilim Çözümlemeleri**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2004.

PARSA, Seyide, (Der.), **Film Çözümlemeleri**, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2008.

PARSA, Seyide, “**Televizyon Göstergebilimi**, Kurgu Dergisi, Sayı no 16. 1999.

PARSA, Alev Fatoş. **Televizyonda Haber-Magazin Programlarının Görsel Söylemi, Örnek Çalışma: Arena ve A Takımı Programları**. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi 1999

PARSA, Alev Fatoş. **Televizyonda Görsel Okur-Yazarlık ve Anlamlandırma: TV Reklamlarının Anlamlandırılmasında Görüntünün Rolü ve Göstergebilimsel Çözümlemesi**. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi 2004

PEKMAN, Cem, **Televizyonda Özelleşme Avrupa’da Yayıncılığın Değişim Süreci**, Beta Yayınları, İstanbul, 1997.

PERİSİC, Zoran, **Visual Effects Cinematography**, Butterworth-Heinemann:Focal Press , Oxford, 2000.

PROPP,Vladimir, **Masalların Biçimi**, Çev. Rıfat, Mehmet, Om Yayınevi, İstanbul, 2001.

POSTMAN, Neil, **Televizyon: Öldüren Eğlence Gösteri Çağında Kamusal Söylem**, Çev: Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994.

POSTMAN, Neil, **Teknopoli Yeni Dünya Düzeni**. Çev. Mustafa Emre Yılmaz, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2006.

PUDOVKİN Vsevolod, **Sinemanın Temel İlkeleri**, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yay., İstanbul, 1995.

RICCEUR, Paul . “**Zaman ve Anlatı: İki “Tarih ve Anlatı”**”(ç. Mehmet Rifat), Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.

RİTZER, George, **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**, Çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.

RYAN, Michael ve Kellner, Douglas, **Politik Kamera**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.

ROLOFF, Bernhard ve SEEBLEN, Georg, **Cinayet Sineması, Polisiye Sinemanın Tarihi ve Mitolojisi**, Çev: Süheyla-Saliha N. Kaya, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1997

RUSSELL, J.Thomas ve Lane, W.Ronald. **Kleppner’s Advertising Procedure**, 12th Edition, Prentice-Hall, U.K., 1992.

RUPPERT, Wolfgang, **Bisiklet, Otomobil, Televizyon**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1996.

SANDERS, Bary, **Öküzün A’sı, Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi**, Çev. Şehnaz Tahir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

SARMAŞIK, Jale, **Radio ve Televizyon Yayınlarını Denetim Yöntemleri**, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1993.

SARMAŞIK, Jale, **Türkiye’de Radyo ve Televizyon Düzeni**, Maltepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000.

SAYILGAN, Ş. Gülbin, **Yayınlarda Program Türleri**, Tanım ve Sınıflandırmaları, RTÜK Yayını, Ankara, 2003.

SERİM, Ömer, **Türk Televizyon Tarihi 1952-2006**, Epsilon Yayınları, İstanbul, 2007.

SERTTAŞ, Aybike, **Televizyon Programlarının Analizi ve Seyircileri Etkileme Yöntemlerinin İncelenmesi**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.

SİLVERSTONE, Roger, **The Message of Television: Myth and Narration in Contemporary Culture**, Heinemann Educational Books, London, 1981.

SONTAG, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Çev.Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.

SÖZEN, Mustafa (2008) “**Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı Ve Örnek Çözümlemeler**” ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 8, 2008, ss. 123–145

STOREY, John (2000). **Popüler Kültür Çalışmaları Kuram ve Metotlar**. (Çeviren: Koray Karaşahin). İstanbul: Babil Yayınları.

SUNER, Asuman, **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.

STRAUSS, Claude Levi, **Mit ve Anlam**, Çev.Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, İstanbul, 2013.

SÜALP, Z. Tül Akbal, **Zaman Mekan Kuram ve Sinema**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004.

TANRIVERMİŞ, Şenay, **Televizyon Dizilerinde Erkek İmgesi**, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007

TARKOVSKİ, Andrey, **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Füsün Ant, Afa Yay., İstanbul, 1986.

TARANÇ, Ragıp **"Televizyon Dizi Filmlerinin Estetik Sorunları"** Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1991.

TEBER, Serol, **İnsanın Hiçleşme Serüvenine Giriş**, Papirus Yayınları, İstanbul, 2001.

TEKİNALP, Şermin, **Elektronik Kitle İletim ve Değişim**, Beta Yayınları, İstanbul, 1990.

TEKİNALP, Şermin, **Radio ve Televizyon**, Der Yayınları, İstanbul, 2003.

TEKELİ, İlhan. **"Birlikte Yazılan ve Öğrenilen Bir Tarihe Doğru"**, Birinci Baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007.

TORUN, Hale ve Zeybek, Işıl, **Adalet ve Rüya**, Semio 2007 Konferansı 29 May-2th June 2007

TİMİSİ, Nilüfer: **Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi**, Dost Kitapevi, Ankara, 2003.

TÜRKOĞLU, Nurçay, **İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar**. Babil Yayınları, İstanbul, 2000.

TURAN, Selma, **"Filmde Ritm ve Filmsel Araçların Filmde Ritmi Etkilemedeki Rolü"**, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2002

TRT Genel Müdürlüğü Televizyon Dairesi Başkanlığı **2006 Yılı Televizyon Programları Yapım Uygulama Talimatı**, TRT Yayınları, Ankara, 2010.

TÜRKOĞLU, Nurçay. **"Görü-Yorum, "Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü"**, Der Yayınları, İstanbul, 2000.

UĞUR, Aydın, **Keşfedilmemiş Kıta**. İstanbul: İletişim Yayınları, İstanbul, 1991a

UĞUR, Aydın, **"Zihinlerin Yeni Efendileri: Medyalar"**, Enformasyon Devrimi Efsanesi, Der. Ve Çev. Yusuf KAPLAN, Rey Yayıncılık, Kayseri, 1991b

URRY, John, **Mekanları Tüketmek**, Çev. Rahmi G. Ögdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

UYGUÇ, Ali, **Radyo Televizyon Haberciliği**, Avcıol Yayıncılık, İstanbul, 1998.

VARDAR, Bülent, **Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri**, Beta Basım Yayın, İstanbul, 2012.

VILLAREJO, Amy, **The Basics Film Studies**, Routledge, New York, 2007.

WEBSTER, Frank. (1995). **Theories of The Information Society**, Routledge Press, New York, 1995.

WHITE, Hooper, **How to Produce Effective Tv Commericals**, 3Ed. NTC Publishing, USA:1994.

WILLIAMS, Raymond, **2000’e Doğru**, Çev.Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1989.

WILLIAMS, Raymond, **“The Technology and Society”**, içinde H.Mackey ve T. O’Sullivan (eds.), **The Media Reader: Continuity ve Transformation**, London: Sage Publications, 1999.

WILLIAMS, Raymond, **Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim**, Çev. Ahmet Ulvi Türkbağ, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003.

WOLTON, Philippe, **“TV ve Yaşam Biçimleri: Bir Kimlik Değişim ve Meşrulaştırma Faktörü”**. Der: Jean-Marie Charon, **Medya Dünyası**. (Çeviren: Oya Tatlıpınar), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 186-189., 1992.

WRIGHT, Steve, **Compositing Visual Effects essntials For The Aspiring Artist**, Focal Press Visual Effects And Animation Series, Oxford Burlington, 2008,

YENGİN, Hülya, **Ekranın Büyüsü**, Der Yayınları, İstanbul, 1994.

YALÇIN, Cevdet, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Yalçın Emel Yay, İstanbul, 1989.

YAYLAGÜL, Levend **Kitle İletişim Kuramları** Ankara: Dipnot Yayınları, 2008.

YILDIZ, Şerife, **Dil, Kültür, İletişim ve Medya**, Sinemis Yayınları, Ankara, 2005

YILMAZ, Recep, **Anlatı Yoluyla Dünyanın Zihinsel Yeniden Kurulumu: “Palto”, “Dönüşüm” ve “Hayvan Çiftliği” Romanlarının Alımlama Pratikleri Üzerine Bir İnceleme** T.C. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kocaeli, 2014.

YÜCEL, Tahsin, **Yapısalcılık**. İstanbul: Ada Yayınları, 1981.

YÜKSEL, Ayşegül, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama M. Cevdet Anday Tiyatrosu**. II. Basım, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1995.

YÜZBAŞI, Rodi, **Mezopotamya’da Dengbej’likten Sinemaya Anlatı Sanatı**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2012.

MAKALELER

ADORNO, Theodor W. , **“Sanat, Toplum, Estetik”** adlı makale, Sinemasal Dergisi: 125 , Çev. Taylan Altuğ , Temmuz/Ağustos 1998 - İzmir

ALTUNKAYA, Hatice, “Beyhude Ömrüm” Adlı Hikâyenin Greimas’ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 7/4, Fall, 2012

ALVER, Füsün. (2004). Neil Postman’ın Çocukluğun Yok Oluş Sürecinde İletişim Teknolojisi Eleştirisinin Eleştirisi, Ankara: **İletişim Araştırmaları Dergisi**, Güz-2004, 129-141.

BİLİS, Ali Emre, Popüler Televizyon Dizilerinden Muhteşem Yüzyıl Dizisi Örneğinde Tarihin Yapısökümü, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 2013/II 45 19-38, İstanbul, 2013

BAYRAK, Tamer, **Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık**, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC April 2014 Volume 4 Issue 2 s. 105-122

GEORG, Stauth, Bryan S. Turner, “Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi”, **Birikim Dergisi**, Ocak 1992, Sayı 33, s.67.

ESEN, Halim, **Anayurt Otelinde Zaman ve Mekan**, Selçuk İletişim Dergisi, Cilt 1, Sayı 2, 2000 Konya, 3-11.

HOBSBAWM, Eric, Karl Marx'ın Tarih Yazımına Katkısı, Çev. Atilla Aksoy, **Birikim Dergisi**, 3, İstanbul, s.52-64, 1975.

GÖZE, Filiz Erdemir, Kahramanın Yolculuğu: Beyazperdede Çocukların Kahraman Olma Macerası, **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 8/8 Summer 2013, p. 1793-1804, Ankara, 2013.

JAY, Martin, The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism, **Visual Anthropology Review**, Volume 7, Issue 1, pages 15-38, March 1991.

JUNG, Carl Gustav, **Dört Arketip**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul, 1997.

KONYALI, Bekir Şakir, “Ethem Baran’ın “Fukaranın Kestanesi Palamuttan” Öyküsünde Zaman’ın Kullanımı, **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 6/1 Winter, Ankara, 2011, p. 1515-1525,

KURAL, A. Sevdâ, **“Hegomanya ve Ötekinin Temsili.”** Toplum ve Bilim, Güz, 1995.
MOCAN, Ahmet, **“Yalnızız”da Anlatım Teknikleri**, **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 7/3, Summer 2012, p. 1831-1841, Ankara, 2012.

ÖZKAN, Tuba Saltık (2009) **“Kahramanın Yolculuğu Bağlamında BamsıBeyrek ve Erginleme Süreci”**Cilt 10, Yıl 21: Sayı: 81 Bahar 1300-3984 27-33, 2009.

PARKAN, Mutlu **"Dizi Film ve Etkileri"**, Dokuz Eylül Üniv. GSF Dergisi, 7, 1989.

PARSA, Alev Fatoş “İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi”, **Medyada Yeni Yaklaşımlar**, Editör: Metin Işık, Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları, 2004

PARSA, Seyide, Göstergebilimsel Bir Kod Olarak Film Kurgusu, **Semio** 2007, Konferansı 29 May-2th June 2007.

PARSA, Seyide, “Televizyon Göstergebilimi”, **Kurgu Dergisi**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Temmuz 1999, Sayı:16.

PLATON, Devlet, Çev. Cenk Saraçoğlu, Bordo Siyah Yayıncılık, İstanbul, 2013.

ROGER Manwell- John Huntley, **The Technique Of Music**, “**The Function Of The Sound Film**” S.54-108 Özetleyerek Çeviren: Ali Cemalcılar, “Filmde Müziğin İşlevi ve Kullanımı”, **Kurgu Dergisi**, Sayı.12, Eskişehir: Anadolu Ü., Aralık 1993, S.73

YILDIZ, Selahattin, “**Tarihsel Süreçte Video Kurgu**”, Effects Dergisi, İstanbul, Kasım 1998, sayı 2, sayfa:58.

YÜCEL, Anıl, “Muhteşem Yüzyıl” Dizisinin Alımlama Analizi: Kadın Ve Erkek İmajı Üzerine Farklı Okumalar,**Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi** - 18 Nisan 2014

ZILLIOĞLU, Merih, **Çağdaş Bir Sinema Kuramcısı: Jean Mitry**, Kurgu Dergisi, A.Ü. İletişim Bilimleri Fakültesi Yay., No.4, Eskişehir, 1981.

İNTERNET KAYNAKLARI:

BAROKAS, Safiye Kırlar, Ege’nin İki Yakasında Aşk’ı Edim-Göstergebilimsel Yaklaşımla Okumak, ’’<http://sanattasarim.iku.edu.tr/kentometre/esozce/ege.htm>, 2006

DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar, Anlatı Bilimde Mimesis ve Diegesis Kavramları
<http://www.ege-edebiyat.org/docs/324.doc>

LEE, Eleanor, **A briefreview of Walter Ong's "Oral Memory, The Story Line and Characterization"**. 2006
http://courses.educ.ubc.ca/etec540/Sept06/leee/commentary2/ong_lee.htm

KUZU, Türkan, Masalın Değişmez Yasaları - İşlevsel Birimler,
http://kybele.anadolu.edu.tr/makaleler/ed2002_1_3/158422.pdf

ŞENGONCA, Halil, “**Bilgisayar Grafikleri**”, <http://bilmuh.ege.edu.tr/~sengonca/grafik.htm>) - Erişim Tarihi - 01.04.15

RTÜK (2013), Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması 2013. <http://www.rtuk.org.tr>, Erişim Tarihi - 04.06.14

RTÜK (2012), Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması 2012. <http://www.rtuk.org.tr>, Erişim Tarihi - 22.07.14

ÖZKAN, Ali Erdem - Dramatik Bir Eseri Dert Etmek - <http://iyisine.blogcu.com/dramatik-eseri-dert-etmek-bir-oyun-ya-da-senaryonun-serencami/2949650>

<http://www.hurriyet.com.tr/hanimin-ciftligi-ne-1-8-milyon-lira-yatti-1950-adana-si-canlandi> - Erişim Tarihi 4 Nisan 2015

<http://www.ensonhaber.com/ilk-osmanli-polisiyesi-filinta-cekimlere-basladi-2014-10-20.html> - Erişim Tarihi: 10 Haziran 2015

<http://www.haberpan.com/haber/35-milyon-liralik-muhtesem-yuzyil> - Erişim Tarihi 8 Temmuz 2015

<http://www.haberturk.com/medya/haber/830894-suleymanin-italya-seferi> - Erişim Tarihi 11 Mayıs 2015