

Televizyon Format Uyarlamalarında Kimliğin Mührü: Hayalin İçin Söyle

Özet

Sınırları olmayan televizyon olgusu, sıklıkla, ulusal televizyonun kültürel kimliğe “yabancılaşması” tehdidi ile birlikte düşünülmüştür. Söz konusu “yabancılaşma” endişesi format uyarlamalarına yönelik incelemelere de nüfuz eden bir endişedir. Bu makale, televizyon programlarına her zaman kültürel bir semiyosferin hâkim olduğu düşüncesinden yola çıkarak, yabancılaşma endişesine bütünüyle karşı istikamette yol alan “kültürel aşırılıklar” meselesine odaklanmaktadır. Yazıda, kültürel kimliğin belirgin niteliklerinin, yabancı formatlardan uyarlanan televizyon programlarını bütünüyle ele geçirebileceği tartışılmaktadır. Kimliğin dışavurumundaki aşırılık hâli popülist ve dışlayıcı bir milliyetçi söylemi kışkırttığı için dikkate alınması gereken bir eğilimdir. Bu tür bir aşırılığa eğilimi, “sıradan” insanları ve sıradan meseleleri merkezine yerleştiren *reality* TV programlarında yaygın biçimde görülen bir eğilimdir. Makalede, *Star TV*’de yayınlanan *Hayalin İçin Söyle* adlı reality-yetenek yarışmasının bir sezonu incelenerek, yukarıda söz edilen konular tartışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: uluslararası format ticareti, format uyarlamaları, sıradan televizyon, sıradan milliyetçilik, kültürel kimlik.

The Seal of Identity in Television Format Adaptations: Singing for a Dream

Abstract

Television without borders as a fact has often been reflected on with a fear of estrangement of national televisions to cultural identity. This fear also penetrates scholarly works focusing on format adaptations. Beginning with the premise that television contents are always dominated by a cultural semiosphere the paper first focuses on “cultural excessivenesses” that run just the opposite direction from “cultural estrangement”. The paper argues that salient characteristics of cultural identity could fully conquer the adaptations of foreign formats. Because of the fact that the excessiveness in expression of identity provokes a populist and exclusive nationalist discourse, it must be seriously taken into account. Such an exclusive excessiveness is a widely seen tendency of reality TV programs which place the ordinary people and the quotidian into the center. This paper discusses the issue by analyzing a full season of *Singing for a Dream*, reality-talent competition broadcast on *Star TV*.

Keywords: international format trade, format adaptations, ordinary television, banal nationalism, cultural identity.

Sevilay Çelenk

*Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi*

Televizyon Format Uyarlamalarında Kimliğin Mührü: Hayalin İçin Söyle¹

1

Bu çalışma 27 - 29 Haziran 2008 tarihlerinde Britanya/Reading Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen *Television without Borders* konferansı kapsamındaki, "*Global and National Cultural Identities*" başlıklı panelde sunulan tebliğin gözden geçirilmiş ve bir hayli genişletilmiş bir versiyonudur.

2

Hayalin İçin Söyle adlı programa gönderilen bir izleyici mektubundan alınmıştır (8 Şubat 2008, 4. sezon, 8. hafta).

3

Format, bir dizi farklı bölümü üretilen program, birliğini ve her bölümün yapısal standardını verebilmek için tanımlanmış ilkeler ve kurallar bütünüdür (Moran, 1998: 13). Format kapsamında, belirli bir televizyon şovunda izlenecek kurallar ve ilkeler yanında, şovun konsepti, katılımcıların niteliği, mekan ve dekorasyona ilişkin birçok ayrıntı da düzenlenir.

*Babam hiç takım elbise giymedi, televizyonda size bakıyor ve "İbrahim Tatlıses'in elbisesi ne güzel" diyor. Sizden ricam İbrahim Bey, üstünüzdekini babama verir misiniz?*²

Hayalin İçin Söyle adlı popüler televizyon programına bir izleyicinin gönderdiği mektupta bu sözler yer alıyordu. Programın sunucusu, küçük bir izleyiciden gelen bir mektubu okuyacağını söylediğinde, elbette ne katılımcılar ne de ekran başındaki izleyici böyle bir şey duymayı bekliyordu. Bununla birlikte, on bir yaşındaki izleyicinin bu alışılmadık isteği pek de şaşırtıcı bulunmamıştı. Çünkü bu, Türk televizyonunun ışıltılı dünyasından pay almayı uman izleyicilerin beklenmedik isteklerinden yalnızca biriydi. Diğer bir deyişle bu istek, kendi tuhaflığını sıradanlaştıran bir yerellik ve kültürellik içinden dile getiriliyordu. Türkiye'nin en popüler sanatçılarından biri olan İbrahim Tatlıses'ten, jüri üyesi olarak yer aldığı bu programda birçok şey talep edildi. Söz konusu mektupta ise "sırtındakini de çıkarıp vermesi" isteniyordu. Yine de, yabancı bir formattan³ uyarlanan *Hayalin İçin Söyle*'yi gereğinden fazla yerelleştiren, adeta yerelliği bir "aşırılık" olarak kuran en ilginç şey bu değildi. Her dönem popüler olmasa da, yarım yüzyıldır Türkiye'nin en ünlü sanatçılarından biri olan diğer jüri üyesi Muazzez Abacı'nın, şarkı söyleyen engelli bir yarışmacıya, "kurban olurum sana" diyerek tezahüratta bulunması da kültürel farkın en ilginç ifadelerinden biri sayılmazdı. Çünkü yerel içerik ile yabancı format arasındaki gerilim, *Hayalin İçin Söyle*'yi, her tür

“yabancılık” endişesini bertaraf edecek ölçüde “ulusal” olmaya zorluyor ve hatta bundan da öte, programın popülist bir milliyetçi söyleme sürüklenmesine yol açıyordu.

Bu yazıda, söz konusu sürüklenmeyi ve bunun sonuçlarını tartışmak üzere incelenecek olan *Hayalin İçin Söyle* adlı şov, Meksikalı televizyon devi *Televisa*'nın uluslararası formatlı şovlarından biri olan *Cantando por un Sueno*'nun (*Singing for a Dream*) Türkçe sürümüdür. Şov, *reality TV*⁴ ve yetenek yarışmalarının melez bir biçimidir. Şovda, popüler sanatçılardan oluşan üç kişilik bir jüri ile yarışmacılara eşlik ederek şarkı söyleme yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olan birer yarışmacı koçu bulunmaktadır. Yarışmacı koçları, jüri üyeleri kadar popüler olmamakla birlikte, kamuoyunun yakından tanıdığı şarkıcılardır. Şovun esas katılımcıları ise, yaşadıkları trajedilerle ilgili çeşitli dilekleri ya da hayalleri olan ve şarkı söyleyebilen, tercihen genç yaştaki, sıradan insanlardır.

Bu çalışma bakımından şovun önemi de, sıradan katılımcıları anlatının merkezine yerleştiriyor olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü makale, sıradan insanları ekrana getiren birçok televizyon programının olduğu kadar, format uyarlamalarının da taşıdığı bir eğilime odaklanıyor; kültürel kimliğe, ulusal niteliklere ya da üstünlüklere ısrarla vurgu yapma eğilimine. Bu eğilim çoğu kez milliyetçi söylemlere sürüklenmeyle son bulduğundan, konuya yakından bakmak da önem kazanıyor. Format uyarlamalarında bu sürüklenme, bir biçimde “yabancı” oldukları bir format içinde,

4

“Reality television” kavramına Türkçe karşılık olarak “gerçeklik televizyonu”nun önerildiğini belirtmek gerekir (Kılıçbay, 2005). Ancak gerek popüler ve endüstriyel alanlarda gerekse akademik alanda daha yaygın biçimde terimin orijinal hâli kullanılmaktadır. Bu nedenle metinde, televizyon çalışmaları literatüründe yerleşiklik kazanmış olan “Reality TV” terimini kullanmayı tercih ediyorum.

kendini ifade imkânı arayan yarışmacıların yaşadığı gerilim nedeniyle iyice belirginleşiyor. Mahremiyetlerini bir anda bütün bir ülkeye açan yarışmacılar, bu gerilim içinde sempati toplamaya uğraşırken, sıklıkla, ulusal/kültürel ortaklıklara ve yükselen değerlere tutunuyorlar. Jüri üyeleri ve yarışmacı koçları ise hem reyting kaygısıyla hem de esasen aşına olmadıkları “jüri üyeliği ve koçluklarla” başa çıkabilmek adına, popülist bir tarzla, hayata ve yarışmacılara dair yorum üretiyorlar. *Hayalin İçin Söyle* söz konusu olduğunda, bu yorumların en kolay eklemenebileceği söylem de popülerleşen milliyetçilik söylemi. İncelediğim sezonda (2007/2008), şovun yayınının Kuzey Irak’a yönelik sınır ötesi operasyonla çakışması bu söylemin yüksek bir sesle açığa vurulmasını kolaylaştırdığı kadar, daha yakından incelenmesine yönelik bir ilgi de yaratıyordu. Milliyetçiliğin farklı bağlamlar ve konjonktürlerde farklı görünüm kazandığı bilgisi, söz konusu dönemde reel toplumsal hayatta yükselen milliyetçilik kadar, adı geçen şovda temsil imkânına kavuşan milliyetçiliğin de niteliğini anlamaya kışkırtmaktaydı. Makale, bu ilgi çerçevesinde, gerek toplumsal hayatta gerekse televizyonda yüksek sesle konuşan bu milliyetçiliğin ses tonunu alçaltmaya, başka bir deyişle, sıradanlaşmaya direnme telaşındaki bir milliyetçilik olup olmadığını da tartışmaktadır.

Televizyon format uyarlamaları genellikle başka türlü bir ilginin konusu oldu; biçim olarak yabancı olmanın içerikte de bir yabancılaşmaya yol açacağı endişesinden kaynaklanan bir ilgi. Kültürel üretim alanlarında yerel içeriklerin baskın olmasının her zaman otantik kültürün korunması anlamına gelmeyebileceği ve “yerelliği” ifade biçimlerinin, demokratik bir toplum hayatı bakımından arzu edilmeyecek görünüm alabileceği konusu ise sıklıkla ihmal edildi. Oysa televizyonu anlamak için olduğu kadar, televizyon eleştirisini “doğru” bir yerden kurabilmek bakımından da ihmal edilen bu nokta üzerinde durulması önemlidir. Bundan da öte, böyle bir tartışma, farklı kültürel kimliklerin birlikte var olmasına televizyon anlatısının ne ölçüde imkân sunduğunu görebilmek bakımından da gereklidir.

Makalede, *Hayalin İçin Söyle* adlı programın dördüncü sezonunda yayınlanan bölümler, eleştirel bir okumadan geçirilmektedir. Programın yayın döneminin TSK'nın Kuzey Irak'a yönelik sınır ötesi operasyonu ile çakışması, anlamın her zaman bağlamsal olarak üretildiği bilgisini teyit etmekle kalmamış, metin-bağlam ilişkisinin, karşılıklı olarak kurucu bir ilişki olduğunu da açıkça görünür hale getirmiştir. Yabancı bir formatı bize ait kılan, bütünüyle ele geçiren de bu bağlamsallıktır. Yine de, özel bir dönemde ve tekil bir şovu inceleyerek, format uyarlamalarına ve hatta televizyona ilişkin daha genel çıkarsamalara varmak, politik konjonktürdeki bu “geçicilikler” sayesinde değil, kültürel hayattaki “devamlılıklar” sayesinde mümkündür; kültürün de her zaman politik bir içeriğinin olduğunu hatırlamak koşuluyla. Programı bu çerçevede incelerken, bağlamsal-eleştirel bir metin analizinin kaygan zemininde savrulmamak için, tutunabilecek çözümlene kategorileri önem kazanıyordu. Bu anlamda çalışmada, iki temel kategoriye tutunduğumu söyleyebilirim: İlki, şovun tüm katılımcılarının “biz” kurgusunu oluşturan “ortaklıklar”dır; ortak yoksunluklar nelerdir, bunların üstesinden gelmek üzere devreye giren yüceltmeler ve hayallerde de ortaklık kuruluyor mu? İkincisi, “biz” kurgusunu tehdit eden “çatışma ve çelişkiler”in nerelerde ortaya çıktığı veya nasıl dile getirildiğidir.

Politik konjonktüre de bağlı olarak, “biz kurgusu” ve bu kurgunun aynı zamanda çatlaklarla malul olması, en çok bu iki kategori sayesinde görünürlük kazanmaktaydı. Popülerleşen milliyetçilik tam da burada, hem kurguyu tamamlamak hem de çatlağı sıvamak için devreye girer.

Format uyarlamalarında kültürün mührünü göstermek için izlediğim teorik hat, bu çerçevede, “sıradan televizyon” olarak tanımlanan *reality TV* (Bonner, 2003) ve onun en büyük keşfi olan “sıradan insan”dan başlıyor, “sıradan milliyetçilik” ile (Billig, 1995) bu iki olgunun nasıl eklemlendiği konusuyla devam ediyor. Makalede bu doğrultuda, milliyetçilik eksenindeki bir literatürü değil, televizyon çalışmaları içinden “televizyon, kimlik ve milliyetçilik” meselesine odaklanan bir literatürü inceliyorum. Milli-

5

Skovmand bu araştırmada *Çarkı Felek (Wheel of Fortune)* programının ABD, Danimarka, Almanya ve İŖveç sürümlerini karşılaştırma olarak incelemiştir.

yetçilik konusuyla ilgili olarak ise, televizyon çalışmalarına önemli bir açılım sağlamış olan Michael Billig'den ve Türkiye'de yükselen/popülerleşen milliyetçiliği analiz eden yakın tarihli çalışmalardan yararlanıyorum.

Televizyon, Kimlik ve Milliyetçilik

Televizyon çalışmalarında kültürel kimlik meselesi farklı odaklanmalar içinden ele alınmıştır. Araştırmacılar gerek kendi ülkelerindeki belirli televizyon programlarını (Aslama ve Pantti, 2007; Tunç, 2002) gerekse bir ülkedeki belirli bir etnik topluluğa yönelik yayın yapan televizyonları "kimlik" sorunsalı etrafında tartışmışlardır (Dhoest, 2007; Milikowski, 2000). Küresel televizyon menzili içindeki programların farklı ülkelerdeki farklı sürümlerini karşılaştıran çalışmalar yapılmıştır (Skovmand, 1992)^F. Yapılan çalışmaların bazıları kültürel alanın "Amerikanlaşma" olarak anılan asimilasyonunu (Sparks ve Tulloch, 2000) bazıları da küresel ölçekte dolaşıma giren yeni formatlar ve türlerin yerel olana sunduğu "görülebilir" olma olanaklarını öne çıkarır. Televizyon incelemelerinde, *American Idol* türü *reality*-yetenek yarışmalarının farklı ülkelerde aldığı kültürel biçimlere ve izleyiciyle kurduğu etkileşime de giderek daha fazla önem atfedilmektedir (Coutas, 2006).

Yakın tarihli kimi incelemelerde, farklı etnik kökenlere sahip topluluklar barındıran ve kaosun hüküm sürdüğü çetlitli ülkelerde, *reality* TV örneklerinin politik hayatla girdiği karmaşık temsil ilişkisini anlama çabası da söz konusudur. Bu çerçevedeki önemli ve ilginç bir çalışma, eski Yugoslavya'nın parçalanması ile kurulmuş altı farklı ülkeden biri olan Makedonya'da yayınlanan ve diğer beş ülkenin her birinden, nüfusun çoğunluğunu temsil eden, biri kadın biri erkek olmak üzere ikişer katılımcının yer aldığı, *That's Me (Tom Sam Ja)* adlı, ilgiyle izlenen program üzerinedir. Söz konusu çalışma, milliyetçilik ve kimlik meselesini Balkan *reality* televizyonu çerçevesinde çözümlenmeye çalışır (Volcic ve Andrejevic, 2009).

Politik-*reality* olarak da anılan bu tür çalışmalarda, “sokaktaki insanın” televizyon dünyasının bir parçası olma süreci, bireysellik, demokratikleşme ve toplumsal uzlaşma arayışları bağlamında irdelenmektedir.

Bu çerçevede anılması gereken bir diğer çalışma da Arap *reality* televizyonu etrafında dönen polemikler üzerinedir. Söz konusu inceleme, format uyarlamalarını Batı modernliğinin taklitleri olarak bir tarafa atmanın, mezleklik ve karışık-soyluluk (*métissage*) kavramlarıyla çok daha iyi anlaşılabilirlik girift uyarlamaları göz ardı etmek olacağını vurgular. Arap ülkelerinin “Batı modernliği”nden farklı çoklu-modernliklerinin, *reality* TV etrafındaki münakaşaları nasıl kullandığına, *reality* TV’nin hayati önem taşıyan toplumsal ve politik konular etrafındaki tartışmaları nasıl tetiklediğine, kültür ve politika arasındaki karşılıklı etkileşime odaklanır (Kraidy, 2008: 50-51).

Sıradan insanları⁶ bir araya getirerek, televizyonun şöhret ve eğlence dünyasının bir parçası yapan *reality* programlar, iktidarın yeniden üretimi, dil ve anlam mücadelesi gibi konularda da zengin bir çözümleme malzemesi sunar. Bu çerçevede, “sıradan insan”ın televizyonun önceden kurulmuş ve tasarlanmış diline yönelttiği, yıkıcılık (*subversive*) potansiyeline odaklanan ilginç çalışmalar da yapılmıştır (Öncü, 2000).

Küreselleşmenin televizyon yayıncılığı alanındaki sonuçlarını, gelişkin televizyon teknolojisi ve üretimine sahip ülkelere doğru, tek yönlü bir program akışı çerçevesinde düşünen araştırmalar kadar, bunun tam tersi bir akışa odaklananlar da bulunmaktadır. Ulusal televizyonların diaspora nüfusuna yönelik yayınlarını, başka bir deyişle, ulusötesi televizyon (*transnational television*) deneyimini irdelenen bu araştırmalarda, diaspora nüfusuna sunulan “kimlik,” “aidiyet” ve “tutumum” olanakları incelenir (Aksoy ve Robins, 2000). Yapılan araştırmaların başka bir vurgusu da küreselleşme olgusunun hem uluslararası medya sermayesinin ulusal şirketler ve aktörlerle ortaklıklar kurması hem de format uyarlamaları aracılığıyla kültürel alana dahil olma bakımından ye-

6

Elinizdeki makalede, “sıradan insanlar” kültürü, ekonomi, siyaset ve bürokrasi alanlarının olduğu kadar toplum yaşamının çeşitli nedenlerle ünlü ve görünür kıldığı kişilerin veya bu alanın elitlerinin dışındaki yurttaşları ifade etmektedir.

ni bir deneyimi gündeme getirdiğidir; kü-yerel (*glocal*) televizyon deneyimi (Richardson ve Meinhof, 1999: 91). Buradan yola çıkarak, sözgelimi, ne *CNN Türk*'ü küresel televizyon devi *CNN*'in Türkiye'deki uzantısı olarak görmek mümkündür ne de mesela *Çarkı Felek*'i uluslararası televizyon formatı *Wheel of Fortune*'nın Türk kültürüne büsbütün yabancı olan programının “yabancılaşmış” bir tercümesi. Bunun yerine, söz konusu deneyimleri kü-yerel deneyimler olarak kavramak gerekir. Kısacası bu deneyimler, küreselin kuşatıcı ve mütehakkim uzantıları olarak da, yerelin dönüştürücü ve direnişçi gücünü açığa vuran kültürel görünümeler olarak da artık değerlendirilemezler.

Aslında televizyon tıpkı sinema gibi başından itibaren küresel bir deneyim olarak karşımıza çıkar. Çünkü “küresel”, “sınırları olmayan” ya da “ulusötesi” televizyon gibi kavramlar henüz terminolojiye hiç girmemişken bile, televizyonun programcılık ve yayıncılık olarak ayırt edebileceğimiz iki önemli ayağından biri ulusötesi bir alana zaten uzanmaktaydı. Televizyonun kültürel muhtevasını oluşturan programlar, yayıncılığın ilk yıllarından başlayarak önemli oranlarda, başta ABD ve İngiltere olmak üzere büyük Batılı ülkelerde üretiliyor ve diğer ülkelere de servis ediliyordu. Günümüzde küresel televizyon deneyimi, kuşkusuz, çok daha geniş ölçekli bir etkileşimler ağını işaret ediyor. Bir yandan küresel televizyon endüstrilerini ve uydu yayıncılığı aracılığıyla kıtadan kıtaya yolculuk eden televizyon sinyalinin, öte yandan da bu karmaşık teknolojik ve endüstriyel ilişkiler ağı içinde -temelde üç farklı yoldan- gerçekleştirilen program ticaretini anlatıyor: doğrudan satış, ortak yapım ve format ticareti (Moran, 1998: 25).

Kuşkusuz, kültürel alanın kolonize edilmesi ve kimlik sorunsalı bakımından en fazla tartışma konusu olan programlar ithal programlardır. Ortak yapımlar görece güvenli sulara seyretmeyi temsil ediyor. Çünkü bu yapımlar iki tarafın az ya da çok eşit katkısı ile şekilleniyor. Format uyarlamaları ise -orijinallerinin yabancı olduğunu unutturacak kadar yerel bir görünüm kazanmalarına rağmen- kültürel olarak yabancılaşmaya yol açabilecekleri eleştirisinden kaçamıyorlar. Ancak bu eleştiri, format uyarlamalarında

küresel biçim⁷ ve yerel içeriğin karşılaşmasından doğan gerilime değinen bir eleştiri değil. Oysa bu, üzerinde düşünülmesi gereken bir gerilimdir. Düşünülmesi gereken ikinci konu da, farklı coğrafyalarda dolaşıma giren programların izleyiciye cazip gelmesinin, ancak, bu gerilimi en aza indirecek ve farklı yerellikleri sarabilecek “gevşek” biçimlere sahip olmalarıyla mümkün olduğudur. En “gevşek” biçim, muhtemelen yükselen değerlerle rahatlıkla doldurulabilecek ve onlara eklenilebilecek bir biçimdir.

Format uyarlamalarıyla televizyon alanına dahil olan “gevşek” biçimler, popüler söylemlerle doldurulmaya her zaman elverişli olmuştur. Bu, elbette sistemli bir planlama meselesi değildir. Küresel medya endüstrilerinin çok aktörlü ve polimorf yapılanmasında düşünülürken, böyle bir planlama mümkün olamaz da. Bu durum, altı çizilerek söylenecek olursa, bir “eklemlenme” meselesi olarak gündeme gelir. Format ticaretinin aktörleri bakımından, alıcı ülkenin kendi kültürelliği ve yükselen değerleri ile içine rahatlıkla yerleşebileceği formatlar üretmenin kârlılığını keşfetmek, bu tür bir eklemlenme için gerekli ilk adımı oluşturmaktadır.

Bonner'in belirttiği gibi, 1990'larda televizyon programlarında görülen önemli gelişme, *reality* TV kategorisinin, bu terimin tanımladıklarına ilişkin kavramsal karmaşa ile birlikte öne çıkmasıdır (2003: 24). Bonner, sıradan ve gündelik meseleler kadar sıradan insanları da ekranın bir parçası yapan yaşam tarzı programlarını ya da *reality* TV örneklerini tanımlamak için “sıradan televizyon” kavramını önerir. Bu programlar gerçekliği ve şovu kaynaştıran, dans etmek ve şarkı söylemek gibi farklı yeteneklerin yarıştırdığı melez şovlarla, oyun türü yarışmaları (*game show*) ve çeşitli amaçlar etrafında bir araya getirilmiş katılımcıları, uzun süreli gözetlemeye dayanan *Big Brother*, *Survivor* gibi programları kapsar. Bonner, *reality* TV'de katılımcı olarak yer alan kişileri ise “sıradan insanlar” olarak adlandırır fakat bunun aşağılayıcı bir vurgu içermediğini de ekler.

Bonner'ın vurguladığı üzere, “sıradan televizyon” örnekleri nadiren ithal edilir. Bunun yerine bu programların lisanslı bir for-

7

Format her şeyden önce bir “biçim” olarak karşımıza çıkar. Ancak buradaki “biçim,” içeriği mümkün kılan ve “ayrılmaz” bir boyuttur. Corner'in belirttiği gibi, “biçim, elbette, televizyon metinselliğinin temel bir boyutudur. Bu boyuta değinmeyi ihmal etmek, ‘televizüelliğin’ dönüştürücü işleyişini bir süreç ve bir kültürel tarz olarak dikkate almaksızın, ‘içeriği’ tartışma nahifliğine kayma riskini getirir” (Corner, 2007: 367)

8

Ancak, orijinal formatın patentine sahip olan tarafın, bu programı uyarlamak üzere lisans almaya talip olan ulusal yapımcılardan, formatın başat unsurlarının korunacağına dair garanti aldığı da eklemek gerekir. Uyarlamalarda yapılacak kültüre özgü değişiklikler, programın temel konseptine ve ilkelerine aykırı olmamalıdır.

mattan uyarlama hakkını satın almak daha yaygın bir yöntemdir (58). Birçok ülkede *reality* TV örneklerinin format lisanslarının alınarak uyarlanmalarının tercih nedeni; formatlı programların zaten “kültürel beden” için en uyumlu elbiseyi sunuyor olmasıdır. Formatlı programlar tıpkı esnek bir elbise gibi kolayca bu bedenin şeklini alır. Format ticareti üretici ve kârlı bir etkinlik alanı olduğu müddetçe, lisanslı formatlar da kültürel hayatı kolaylıkla sarabilecek biçimler sunacaktır⁸. Kısacası, format uyarlamaları, ağır bir yerellik üretmeye yatkındırlar. Bundan da öte bu programlar, uygun koşullar oluştuğunda, kolaylıkla yerelliğin kültürel tonunu içerenin ötesine geçerek, aşırılışmaya, “milliyetçi” vurgular üretmeye meylederler. Televizyon programlarında bu durumun yaygınlaşmasının, süreç içinde milliyetçiliği sıradanlaştırması; milliyetçi söylemleri, ulusal ya da kültürel kimliğin gündelikleşen ifade araçlarından birine dönüştürmesi de kaçınılmazdır.

Medya ve televizyonda milliyetçiliği sorunsallaştıran çalışmaların artışı, söz edilen gelişmelerle ilişkilidir. Bu sorunsala eğilen çalışmalar için Michael Billig’in “sıradan milliyetçilik” kavramı esin verici bir kavram olmuştur (Aslama ve Pantti 2007; Dhoest, 2007; Law, 2001; Richardson ve Meinhof, 1999). Her ne kadar Türkiye’de, yükselen “linç kültürü” ile karakterize olmuş saldırgan milliyetçilik zaman zaman “sıradan milliyetçilik” olarak adlandırılıyor olsa da, Billig’de bu kavramın biraz farklı bir içeriği vardır. Billig’e göre (1995: 5-6) “sıradan milliyetçilik, çevre ülkelerde görülen sıcak milliyetçiliğin aksine, yerleşik Batı uluslarında deneyimlenen bir milliyetçiliktir. Sıradan milliyetçilik, istikrarlı Batı ülkelerinde, “ulusu yeniden üretmeyi mümkün kılan” ideolojik alışkanlıklar ve rutinlerdir. Yazar, bu alışkanlıkların gündelik hayattan çıkarılmayacak alışkanlıklar olduğunu vurgular: Ulus, gündelik olarak yurttaşların hayatlarında tezahür eder. Batı milliyetçiliğinin, kriz dönemleri haricinde, ateşli bir retorisi yoktur; patlama ve saldırganlık alametleri de göstermez. Bu milliyetçilik, gündeliğin küçük ayrıntılarında yaygınlaşan, “sıradan” bir milliyetçiliktir. Billig’e göre burada yurttaşlara, gündelik olarak, çeşitli küçük yönlemlerle milletler dünyasındaki “milli” yerleri hatırlatılır (8). An-

cak Law'un da belirttiği gibi (aktaran Dhoest, 2007: 70) Billig'in tanımladığı, ulus olma uğraşındaki çevre ülkelerinin sıcak milliyetçiliğini, düz anlamıyla, yani henüz “devlet olamamış” ulusların milliyetçiliği olarak anlamamak gerekir. Ulus, farklı konjonktürlerde yeniden ve yeniden kurulması, Anderson'ın (1993) tabiriyle “hayal edilmesi” gereken bir topluluk olarak anlaşılmalıdır.

Aslama ve Pantti'nin Billig'e göndermeyle altını çizdikleri gibi “farklı toplumsallaşma kurumlarının, en önemlisi de eğitim ve medyanın amacı, ulusal sembollerin, anlatıların, geleneklerin ve ritüellerin bilgisini insanlara yaymak ve kişisel deneyimleri ulusal deneyimle kaynaştırmaktır ki bu sayede ulusal kimlik insanların gündelik yaşamlarının bir parçası haline gelir” (2007: 53). Yazarlar, Billig'in “sıradan milliyetçilik” kavramının ulusun yeniden üretimini mümkün kılan, fark edilmeyen pratikleri ve temsilleri ifade ettiğini belirtirler: “Sıradan milliyetçiliğin metonomik imgesi ateşli bir tutkuyla bilinçli olarak sallandırılan bayrak değildir; kamu binalarında fark edilmeksizin sallanan bir bayraktır” (53). Aslama ve Pantti'ye göre “sıradan milliyetçilik, ulusun sembollerinin, temalarının, ritüellerinin ve sterotiplerinin süregiden dolaşımını ve kullanımını içerir” (53). Böylelikle, ulusal aidiyet ve bağlılık duygusu kışkırtılmaktadır.

Türkiye'de Popülerleşen Milliyetçilik

Reality TV'nin Türkiye'deki örneklerinde, bayrak ya da semboller örtük olmaktan bir hayli uzaktır. Türklüğün yeniden üretimindeki bütün pratikler ve temsiller son derece açıktadır. Elbette bu durum, bayrak gibi milli sembollerin gündelik hayat içinde de yoğunlaşmış olmasıyla ilişkilidir. Bayrak, kamu binalarıyla sınırlı bir kullanımı aşarak, apartmanların dış yüzeylerinde, arabalarda ve hatta evlerin içinde “dalgalanmaktadır”. Zira Türkiye'de milliyetçiliğin yükselişe geçtiği de çeşitli biçimlerde dile getirilmektedir (Belge, 2006; Bora, 2006; Özkırmımlı 2002; Yeğen, 2002). Farklı çalışmalarda defaatle belirtildiği gibi milliyetçilik tarih boyunca çok

farklı görünümeler kazanmıştır. Herhangi bir tarihsel konjonktürde de milliyetçiliğin farklı biçimleri bir arada yaşar. Bununla birlikte burada sözünü ettiğim, ortak bir paydada buluşan ve popülerleşen bir milliyetçiliktir. Özkırımlı (2002: 716), 18 Nisan 1999 milletvekili genel seçimlerinin sonuçlarını değerlendirirken bu popülerleşmeyi şu sözlerle açıklamıştı:

Milliyetçilik farklı siyasi görüşler arasında bir ortak payda, Ertuğrul Özkök, Attila İlhan, Gündüz Aktan, Emin Çölaşan ve Doğu Perinçek'i birleştiren, hiçbir kişi ya da kurumun reddetmeyi (ağır bir bedel ödemedeni) göze alamayacağı bir hegemonik söylem. Milliyetçiliğin siyasetin sınırlarını çizdiği, konuşulan dili belirlediği, toplumsal hayatı yönlendirdiği bir ortamda MHP gibi bir parti meclise giremeye de değişen bir şey olmayacaktır, çünkü zaten her parti milliyetçidir. Sistem milliyetçidir ya da milliyetçilik sistemin ta kendisidir. Bu anlamda yeniden üretim sürecinin belki de en önemli işlevi milliyetçiliği merkeze çekmek, popülerleşmesini sağlamak olmuştur.

Doksanlı yılların birçok şeyi değiştirdiğini ifade eden Yeğen de (2002), "1980 darbesi sonrasında başlayan 'transformasyon'un ve uluslararası pazarla bütünleşmenin pekiştirdiği eşitsizlik, Kürt hoşnutsuzluğunun temsilini üstlenmiş görünen ayrılıkçı askeri hareketin ve siyasal İslamcılığın kayda değer bir güce ulaşması gibi unsurlar Türkiye siyasetini bir 'büyük çözülme' duygusunun gir-dabına sürükledi" der ve bu değişikliğe Türkiye siyasetinin ürettiği en güçlü yanıtın milliyetçilik olduğunu belirtir. Yeğen, "Türkiye'yi seküler ve üniter bir ulus-devlet olarak muhafaza etme fikri olarak ana akım milliyetçilikle birlikte, köktenci milliyetçilik de hızla popülerleşti" (889) demektedir. Milliyetçiliğin farklı politik yaklaşımların ortak paydası halini alması, televizyon söylemine de sirayet ettiğinden, televizyonlar aracılığıyla evlere süzülen "milliyetçilik", meşruiyet kazanmaya ve gündelikleşmeye başlar.

Gerçekten de Türkiye'nin son on, yirmi yıllık tarihinde yaşanan çeşitli politik gelişmelere bağlı olarak kültürel kimlik, giderek artan biçimde Türklüğün milliyetçi parametrelerine uygun olarak kavranmaya başlanmıştır. Gündelik yaşamın basit ve sıradan ko-

nuları bile ne ölçüde Türkiye'nin ya da Türklüğün lehine oldukları etrafındaki bir tartışmaya konu edilmektedir. Sözü edilen milliyetçi zihin yapısı, sıradan insanlara yarışmacı olarak yer vererek izleyiciyi taraf tutmaya kışkırtan programlar başta olmak üzere, televizyon söyleminde dikkate değer biçimde baskın bir hale gelmiştir.

İncelediğim programda da öncelikli olarak dikkat çeken şey, hem sıradan meselelere hem de “ulusal” meselelere ilişkin bütün yorum ve konuşmalardaki bir aşırılık halidir. Burada genel kültürel kabuller ve dışlamalar aracılığıyla işleyen baskıcı bir dil, kültürel ve yerel olanın “olumlu” içeriğini ve çeşitlilik potansiyelini suskunlaştıran bir şey öne çıkmaktadır. Kültürel ortaklıkların ve kimliğin dışa vurulmasında duygusal bir abartma hali söz konusudur. Ulusal kimliğin ayırt edici nitelikleri taşkın bir gururla dile getirilir. Programda, küresel biçim ve yerel içeriğin çarpışmasıyla tetiklenmiş bir tür patlama gibi bir kimlik krizini açığa vurma hâli göze çarpar; milliyetçi söylemler etrafında süregiden ve “Türklüğün üstün doğasını” kanıtlama çabasındaki bir kimlik krizi.

Televizyonu Kuşatan Semiyosfer

Hayalin İçin Söyle'nin analizine geçmeden önce, bu aşırılık hâlinin, şovun içinden üretildiğini ve aynı zamanda onu çepeçevre kuşatan semiyosferle yakından ilişkili olduğunu vurgulamak önemlidir. Bu kuşatıcı semiyosferi kavramak için kuşkusuz her şeyden önce “semiyosfer” kavramının nereden geldiğini ve bu çalışmada ne anlamda kullanıldığını da açıklamak gerekiyor.

Semiyosfer, göstergelerin (semboller, simgeler, işaretler) üretilmesi, yorumlanması ve kullanılmasını, başka bir deyişle, kültürel hayatlarını inceleyen bir bilim olarak tanımlayabileceğimiz semiyolojiden gelen bir kavramdır. Tartu (Estonya) Göstergibilim Okulu'nun kurucusu olan ve kültür semiyolojisi üzerine incelemeleriyle tanınan Juri Lotman, semiyosfer kavramını, “*semiosis*” ve “*sphere*” sözcüklerinin birleşmesinden türetmiştir. “Semiyosfer bu

9

“Sıradanlaşma ihtimaline direnme”yi bu yazıda, patlama alametleri gösteren, gürültülü ve sıcak bir milliyetçilikten uzaklaşarak; sessiz, gündelik rutinler ve pratikler aracılığıyla işleyen sıradan bir milliyetçiliğe geçiş yapmaya direnç gösterme anlamında kullanıyorum.

anlamda, farklı dillerin var olabilmesi ve işlev görebilmesi için gerekli semiyotik uzam olarak tanımlanır (Hartley, 2007: 4). Başta dil olmak üzere bütün diğer gösterge sistemleri aracılığıyla işleyen anlamlandırma sürecini (*semiosis*) kuşatan alana ya da katmana (*sphere*) işaret eden semiyosferi, bu yazıda, basit ve metaforik bir anlamda kullanıyorum: Semiyosfer burada, *Hayalin İçin Söyle*'nin içinden üretildiği anlamlandırma alanını, başka bir deyişle kültür evrenini anlatıyor.

Semiyosfer kavramı, televizyon temsilinin her tür aracını kullanarak yaratılan milliyetçi söylemleri anlayabilmek için gerçekten de zihin açıcı bir kavram. Lotman'ın semiyosferi, tıpkı yerküreyi kuşatan katmanlar gibi, farklı kültürelilikleri kuşatan bir anlamlandırma katmanıdır. Kültürel fark kadar kültürlerarası etkileşim ve diyalogun mümkün olması da bu kuşatıcı semiyosfer sayesinde mümkündür. İncelediğim şovda açığa çıkan söylemlerin mümkün olması, şovun yayınlandığı konjonktürü kuşatan anlamlandırma alanı, diğer bir deyişle semiyosferle ilişkilidir. Bu semiyosfer kültürel/yerel olmakla birlikte, kültürlerarası/uluslararası semiyosferle de karşılıklı olarak kurucu bir ilişki içindedir (Moran, 1998: 171-173). *Hayalin İçin Söyle*'yi kuşatan semiyosfer, milliyetçiliğin çeşitli biçimlerini soğurmuş bir semiyosferdir. Dolayısıyla söz konusu şov da bu milliyetçiliğe eklenmeye çok elverişli göstergelemlerle doludur. Şov, semiyotik uzamın tek dilli olması, söylemin tek vurgulu hale getirilmesi yönünde verilen bir anlam mücadelesi ile nitelenmiştir. Başka bir deyişle bu; vatan, millet ve vatan sevgisi gibi konulardan tek ve aynı anlamın çıkarılması gerektiğini dayatan bir dışlama ideolojisi ve pratiğidir. Tek dil ve tek söylem sıradanlaşma ihtimaline direnen⁹ popülist ve saldırgan bir milliyetçiliğin dili ve söylemidir.

Hayalin İçin Söyle'nin incelediğim sezonu, yazının giriş kısmında belirttiğim gibi tesadüfi olarak ülkenin politik yaşamında çok kritik bir döneme denk düştü. İlk kez 18 Aralık 2007'de yayınlanan şov, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin Kuzey Irak'a gerçekleştirdiği sınır ötesi operasyonla eşzamanlı olarak başlamış oldu. Böylece,

Türkiye'ye Kuzey Irak'tan saldırılarda bulunan PKK'ya karşı operasyonlar düzenleyebilmek üzere hükümete bir yıl süre ile açık yetki verilmiş oluyordu. *Hayalin İçin Söyle*'nin başlamasının bir gün öncesinde, 17 Aralık 2007'de, ilk askerler Kuzey Irak'a gönderilmişti.¹⁰ Şovu kuşatan milliyetçi semiyosfer, TSK'nın Kuzey Irak harekâtıyla birlikte iyice sabitlendi.

Kuzey Irak operasyonu, incelediğim programı kuşatan politik atmosfer bakımından olduğu kadar kimlik kurguları bakımından da, "kurucu" nitelikte bir olaydı. Zira Moran'ın da belirttiği üzere, kültürel kimlik, özellikle de ulusal kimlik, politik sorunlarla ilişki halinde yeniden ve yeniden kurulur:

Ulusalılık kavramı üzerine yakın dönem araştırmaları, ulusal kimliğin ulusun bir tür esas ve önceden verili bir yansıtması değil, bunun yerine özgül tarihsel koşullarda gelişen karmaşık bir kültürel inşa olduğunu (...) bundan da öte kimliğin her zaman bir müzakere meselesi olduğunu öne sürer (1998: 175).

Moran ayrıca, ulusal kimliğin iki boyutunun olduğunu ifade eder; kimlik, bir sosyal içerme ve dışlama düzenidir. Diğer bir deyişle kimlik, "biz" ve "onlar"ın kim olduğunu tanımlama aracı olduğu gibi aynı zamanda da bir sınıflandırma ve tipikleştirme aracıdır (175).

Bu tartışmalar ışığında bakıldığı zaman, *Hayalin İçin Söyle*'de açığa çıkan milliyetçiliğin, Billig'in "sıradan milliyetçilik" tanımından uzak olduğu görülebilir: Daha ateşli bir biçimde dışa vurmakta, milliyetçilik bayrağı hararetle dalgalanmakta ve dışlayıcı bir söylem kurulmaktadır. Bununla birlikte bu saldırgan milliyetçiliğin, henüz sıradan değil ama "sıradanlaşma" yolunda bir milliyetçilik olduğunu söylemek mümkündür. Bu milliyetçilik, adeta, AB üyesi (Batılı) olma yolunda istikrarlı bir rotaya girme uğraşındaki bir ulusun geçiş dönemi milliyetçiliğidir. AB üyeliği, diğer politik dönüşümlerle birlikte, Türkiye'de ulusun yeniden hayal edilmesini, başka bir deyişle yeniden kurulmasını gerektirmektedir. Bu nedenle, uluslararası "Batılı" bir topluluğun üyesi olma anlamındaki başka türlü bir ulus biçimini imleyen bu sürecin, sıcak

10

İki ay öncesinde, 17 Ekim 2007'de, TBMM'de yapılan oylamada, Kuzey Irak'a yönelik sınır ötesi bir operasyona, 19 karşı oya rağmen, lehte oy kullanan 507 milletvekili tarafından destek verilmişti. Bakınız Şebnem Arsu, <http://www.nytimes.com/2007/10/17/world/europe/17iht-18turkey.4.7929431.html> (Erişim tarihi: 18 Mart 2008).

11

Hayalin İçin Söyle'nin dördüncü sezonunda yer alan on bölüm, 18 Aralık 2007 ve 22 Şubat 2008 tarihleri arasında yayınlanmıştır.

milliyetçiliğin son çırpınışlarına sahne olup olmadığı konusu da dikkatle düşünülmelidir. Nitekim Belge de (2006), yükselen milliyetçiliği, ulus devlete duyulan inancın çözülmesi ve ulus devletin milliyetçiliğe tutunarak tarih sahnesinden çekilmeye direnmesi olarak değerlendirmektedir. Eğer öyleyse, milliyetçiliğin soğumasına ve sıradanlaşmasına (Batılılaşmaya) direnme, farklı milliyetçilikleri benzer türden bir dışlayıcılık ve saldırganlık etrafında bir araya getirebilir. Böyle bir sıradanlaşma sürecinin, hem en iyi gözlemlenebileceği hem de aynı zamanda bu sıradanlaşmayı mümkün kılan mecralardan birinin de “sıradan televizyon” olacağını söylemek abartı olmaz.

O halde Kuzey Irak operasyonunu (semyosfer kurucu olayı) akılda tutarak, ev sahibi ülkenin, format uyarlamalarını kendi kültürel kimliğiyle mühürleme yollarını incelemek mümkündür. Bu sayede, milliyetçi söylemlerin şovun katılımcıları arasındaki her karşılaşmada nasıl işlev gördüğü de anlaşılabilir. Bunu yapabilmek için şovun formatından ve incelediğim sezonda yer verilen yarışmacıların hikayelerinden kısaca söz etmek yararlı olacaktır.

Hayalin İçin Söyle

Format lisansına sahip programlar arasında, *reality* TV unsurlarını yetenek yarışmaları ile harmanlayan melez şovlar önemli bir orana sahiptir. *Hayalin İçin Söyle* tam da böyle melez bir üründür. Şovun Türkiye macerası *Fox TV* tarafından başlatıldı ve iki sezon sürdürüldü; o dönemki adı *Bir Dilek Tut* idi. Bu program daha sonra *Star TV* tarafından ve aynı isim altında yayınlandı. Fakat dördüncü sezonda isim değişikliğine gidildi: *Hayalin İçin Söyle*. Bu yeni isim, orijinaline (*Singing for a Dream*) gerçekte en yakın isim oldu. Programın bu makalede incelediğim bölümleri dördüncü sezona aittir.¹¹

Orijinal programın yapımcısı Galindo'nun söylediği gibi bu şovun, bir şarkı yarışması ile birçoğu çok yoksul olan yarışmacıların yürek parçalayan hikayelerini birleştiren bir yapısı vardır. Ga-

lindo'ya göre, burada çok güçlü iki evren bir araya getirilmektedir: Birincisi bazı temel ihtiyaçlarla ilgili problemlerini umutsuzca çözmeye çabalayan insanların hayat hikayeleridir. İkincisi ise görülmeye değer bir eğlencedir ki bu şovu daha da cazip kılmaktadır.¹² Yarışma sonunda katılımcılar, bir yakınları için protez bir bacak ya da istismarcı babanın terk ettiği anne ve kardeşlerin geçimini sağlayacak para gibi ciddi biçimde ihtiyaç duydukları ödüllere ulaşabilirler. Yapımcı firma *Televisa*'nın satış müdürü Claudia Sahab bu tür şovların popülerliğini şöyle açıklamaktadır: “Şovun yenilikçi program yapısı izleyicilerle çok yakın bir duygusal bağ kuruyor; *reality-show* unsurlarını, müziği, ünlüleri ve soylu bir amacı birleştiriyor.”¹³

İncelenen sezonda, beşi kadın ve altısı erkek olmak üzere on bir yarışmacı, söyledikleri şarkılarla olduğu kadar gözyaşlarına boğan hikayeleriyle de yarıştılar. Her bölümde, Muazzez Abacı, İbrahim Tatlıses ve Seda Sayan'ın oluşturduğu “büyük jüri,” yarışmacıların performansını değerlendirdi. Yarışmada ayrıca izleyicilerin SMS mesajlarıyla verdiği destek söz konusuydu. Yarışmacılar bu mesajlarla koruma altına alınabiliyor ve o hafta elenme ihtimali ortadan kalkmış oluyordu. Programa hâkim olan duygusal atmosferi tanımlayabilmek için en popüler üç yarışmacının hikayeleri yardımcı olabilir. Programın belirtilen sezonunda bu üç hikaye, izleyicinin en yüksek düzeyde merhamet gösterdiği hikaye oldu:

Adem: Henüz 14 yaşında iken kuzeni Hacer'le evlenmiş olan Adem, karısı için yarışıyor. Hacer, yaşadığı bir kaza sonucunda bir elini kaybetmiş. İhtiyaç duyduğu protezin maliyetini Adem karşılayamıyor. Yarışmayı Adem'in kazanması durumunda programın yapımcı şirketi bu protezin masrafını karşılayacak.

Aytaç: Kız kardeşi ve annesinin düğüne gittikleri bir gece evde yalnız kalan Aytaç çok ağır bir uykuya dalmış. Gece yarısı eve dönen kız kardeşi ve annesi onu bir türlü uyandıramamış ve yanlarında anahar da olmadığı için içeri girememişler. Bir müddet sonra Aytaç'ı uyandırmaktan ümidi kesen kız kardeş, komşu dairenin balkonundan kendi balkonlarına geçerek eve girmeye karar vermiş. Bu talihsiz kararı uygulamaya çalışan genç kız aşağıya düşerek hayatını kaybetmiş. Aytaç, kız kardeşinin ölümüne sebebiyet vermenin üzüntüsünü atlatamamış. Felaketler burada da sona ermemiş. Baba da kızı-

12

Bakınız Michael O'boyle (2006).

<http://www.variety.com/article/VR1117939940.htm?categoryid=14&cs=1&qery=Singin+for+Dream> (Erişim tarihi: 18 Haziran 2008).

13

Röportajın tamamı için bakınız <http://www.miraclescreenings.com/10/tn05.htm> (Erişim tarihi: 18 Haziran 2008). Burada Sahab'ın kullandığı “soylu bir amaç” vurgusunun, programın Türkiye sürümünde de sık sık dile getirildiğini eklemeliyim.

nın ölümünden kısa bir süre sonra evi terk etmiş. Aytaç, annesi ve erkek kardeşiyle birlikte yaşayabileceği bir ev satın almak istiyor;

Hülya: Kocasını bir kavga sırasında öldürülmüş olan Hülya, 25 yaşında dul bir kadın. Üç çocuğu var ve çok küçük bir gelire aile yaşamını sürdürmeye çalışıyor; mutfak masrafını ve kira gibi zorunlu giderleri karşılamaları bile bu gelire imkânsız. İlk ve tek dileği bir ev satın alabilmek.

Kimliğin Yeniden Üretimi ve İfade Biçimleri

Şovun bütün bir sezonunda, ulusal kimliğin iki tür etkileşim aracılığıyla dışa vurulduğunu ve yeniden üretildiğini görmek mümkündür. Etkileşimin birinci türü a) hayallerde, b) yüceltmelerde açığa vurulan “ortaklıklar ve uzlaşımlar” üzerinden işliyordu. İkinci türü ise açık ve örtük “çelişkiler ve çatışmalar” aracılığıyla gerçekleşmekteydi.

Ortaklıklar

Hayaller

Kültür ve kimliği açığa vuran ortaklıklar, en iyi biçimde, yarışmacıların dile getirdiği hayaller aracılığıyla görünür hale geliyordu. Katılımcıların ortak hayali, bir ev satın alabilmektir: Anne için, çocuklar için, kardeşler için “bir ev”. Sevilen kişiler için bir ev alma hayali basit, gerçek ve somut bir ihtiyacı ifade etmenin çok ötesine geçiyor ve üzerinden yoksulluğun, umutsuzluğun, nüfusun geniş kesimlerinin güvencesiz hayatlarının aktığı metaforik bir yüzeye dönüşüyordu; güçlü aile bağları kadar ağır ailevi sorumlulukları ve küçük yaşlardan itibaren omuzlanan ağır yükleri okuyabileceğimiz bir yüzey. Yarışmanın bir “hayali” gerçekleştirme vaat ettiği ve katılımcıların çok “genç” oldukları düşünüldüğünde, “en büyük düşün” yerleşikliğinin, uyumun ve bu anlamda da belirli bir ufuk darlığının simgesi olan bir “EV” olmamalıdır.

Lakin programın formatı, muhtaçlığı ve trajediyi katılım kriteri olarak tanımlayan bir formattır. Tam da bu nedenle, “ev sahibi olmanın” belirli bir konformizme işaret eden simgesel anlamı dönüşür; ev sahibi olmamak, “evsiz (*homeless*)” olmak tehdidi-

ni içerir. “Ev sahibinin bir evi, kiracının bin ev var” derler demesine ama bu söz, kira ödeyecek paraya muhtaç olanlar için geçerli değildir; onlar tam olarak “korunmasız” bireylerdir. Önder ve Şenses, “Türkiye’de Yoksulluk ve Yoksulluk Düşüncesi” başlıklı çalışmalarında, “korunmasızlık” kavramını şöyle tanımlarlar: “Korunmasızlık kavramı, yoksul olma veya gelecekte daha fazla yoksullaşma riskini ifade etmektedir. Yoksulluk analizinde önemli bir kavram olmasının nedenlerinden biri büyük gelir değişimi deneyimleri veya beklentisinin insanların bugünkü gelirlerini kullanım tarzını etkilemesidir.” (2005: 7).¹⁴ *Hayalin İçin Söyle* programında, korunmasızlık ve daha da yoksullaşma kaygısı, katılımcıların -olmayan- “gelirlerini kullanma tarzlarını” değil, doğrudan hayallerini etkiliyordu. Toplam yedi katılımcı, yarışma sonucunda bir ev kazanmanın hayalini kuruyordu. Bu ortak hayal, korunmasız hayatlar içinde “kendine ait bir ev” sahibi olmanın yaşamsal önemini bütün çıplaklığıyla açığa vuruyordu.

Diğer dört katılımcı ise ya kendilerinin ya da bir yakınlarının sağlık problemini çözebilecek umuduyla oradaydı. Bir yarışmacı karısı için protez bir el, bir diğeri ise kendisi için kalça protezi istiyordu. Aralarından biri de yarışmayı kazanırsa, küçük kız kardeşinin ihtiyaç duyduğu böbrek naklini yaptırabileceğini umuyordu. Sonuncu yarışmacı annesine bir terzi atölyesi kurmak üzere bir yer satın alacağını ifade etmişti. Bunlar arasında, kardeşinin böbrek nakli için yarıştığını belirten katılımcının hikâyesi, bir ölüm kalım meselesi olması bakımından dikkat çekiciydi. Ancak bu yarışmacının probleminin ciddiyetine karşılık gelen bir destek almaya yetecek popülerliği yoktu. Yarışmada ihtiyaçların aciliyet ve ciddiyetinin önüne geçen şey, katılımcıların popülerliği idi. Popülerlik ise trajedilerin büyüklüğünden ziyade hikâyeye sahiplerinin sevimli, uysal ya da çekici olmalarına dayanıyordu.

Yarışmacıların hayallerinin, her şeye rağmen, “Türkiye’ye özgü yoksunluk ve ihtiyaçlar” tarafından damgalandığını belirtmek gerekir. Bundan da öte, bu hayallerin dışı vurulma anlarının iç parçalayıcılığı da başka bir kültürel ortaklık olarak ortaya çıkmak-

14

Yazının tamamı için bakınız
<http://dusuncekahvesi.org/oglepages.com/tr.de.yoksulluk.under-senses.pdf>
(Erişim tarihi: 29 Temmuz 2009).

taydı. Yarışmanın bütün bir sezonu boyunca ağlamaklı bir i dkş hiç eksik olmadı. Sadece yarışmacılar değil, jüri yeleri de ağlıyordu. Ağlatamayan yarışmacı makbul değildi. Jüri yeleri kendilerini ağlatamayan yarışmacıları şöyle azarlıyordu: “*Hikâyen yüreğime dokunmuyor*”, “*yeterince trajik bir hikâyen yok senin*”, “*zamanımızı boşa harcıyorsun, bizi oyalıyorsun!*”. Çileli bir hayatı olduğuna jüri üyelerini ikna edemeyen yarışmacının, “*seninle uğraşacak vaktimiz yok!*” türünden sözleri duyması da sık rastlanan bir durumdu.

Söz gelimi, şovun 18 Aralık 2007 tarihinde yayınlanan ilk bölümünde, İbrahim Tatlıses, Ebru adlı yarışmacının anlattığı hikâ-yeyi yeterince etkileyici bulmadığını şu sözlerle ifade etmişti: “*Beni inandır; ‘ben kızım, ben kadınım, çalışamıyorum, tacize uğruyorum’ de. Beni inandır.*” Oysa Ebru böyle bir sorundan söz etmiyordu; bambaşka sorunları vardı onun. Tatlıses’in onu yönlendirmek istediği sorun mecrası ise izleyicinin ilgisini kışkırtacak bir mecraydı. Tatlıses yarışmacının suskunluğunu, aşağılayıcı bir tonda, “*ruhu yok, yaşamıyor*” sözleriyle açıklamayı tercih etti. Karar verici konumda olanların en çok istediği şey gzyaşlarıydı. Anadolu’da yakınının kaybetmiş biri, ağıtlar yakarak ağlamadığı zaman, çevresindekiler bunu nasıl o kişinin yeterince zlmediğine yoruyorsa, yarışmada da ağlamayan ve dolayısıyla ağlatamayanın, ruhunun olmadığına ve hatta yaşamadığına hkmediliyordu. İnanırdıcı olmaları için, Gürbilek’in (1992: 38) tabirini ödünç alırsak, acılarının vitrine çıkarmaları ve mahremiyetlerini seyirlik hale getirmeleri gerekiyordu.

Çok yaşamsal ihtiyaçların peşinden koşan bu gencecik insanlar ağır sorumluluklar yüklenmişlerdi. Annelerini, ablalarını, kardeşlerini ya da eşlerini “kurtarmak” istiyorlardı. Yeşilçam’dan ve popüler edebiyatımızın ilk örneklerinden aşına olduğumuz “kurtarıcı ocuk” imgesi, tekrar ediyordu etmesine ama bir farkla; “büyük şehrin henüz gcszler için tam bir çaresizlik anlamına gelmediği bir dönem” (Gürbilek, 2001: 41) sona ermişti. O eski roman ve filmlerdeki, çocuğa destek veren ve onun ocuk yüzünde kendi “ocuk bırakılmışlıklarını” okşayan saf mahalle sakinlerinin yeri-

ni, yargılayan, azarlayan ve acılara puan veren jüri üyeleri almıştı. Bir yandan da bu, başa çıkılması oldukça zor bir değişiklikti. Dolayısıyla bir sabitlik olarak korunamıyor, jüri üyeleri zihinlerinin bir yerinde anısı capcanlı duran o uzak akraba ya da mahalle sakininin imgesini sürdürmekle, yarışmanın kurallarını titizlikle uygulayan “büyük jüri”nin bir üyesi olmak arasında gidip geliyordu. Bu gidiş gelişlerin yarattığı gerilim, jüri üyelerinin tepkilerini aşırılaştırıyor, yarışmanın olağan ritminde sıçramalar yaratıyordu. Bu aşırılık hâli, hakaretlerle açığa vurulabildiği gibi; merhamet gösterileriyle de sonuçlanabiliyordu. Söz gelimi İbrahim Tatlıses, iş adamı bir arkadaşının, yarışmayı kazanamayacağı anlaşılan Hülya'ya ev almasına aracılık ediyor ve Gebze'ye giderek Hülya için sokak sokak yeni bir ev arıyordu.

Yarışmayı olağan rotasından çıkararak bir aile ya da mahalle atmosferine sürükleyen -üstelik orada da uzun boylu tutamayan-aşırılık, sadece, bir dönemin geride bırakılmışlığının sancısıyla da açıklanamaz. Burada esas olarak, gündelik hayatlarımızın formal ve informal ilişki ağlarından hiç alışık olmadığımız çeşitli konuşma düzenlerine yerleşmekle ilgili bir gerilim söz konusudur. Katılımcılar bakımından bu, bütün Türkiye'ye mahremiyetlerini açmanın gerilimiyken, jüri üyeleri bakımından “jüri” olarak konuşmanın, değerlendirme yapmanın ve değerlendirmeyi bir “değerler sistemine” dayandırmanın gerilimidir. “Jüri üyesi olmak” ya da bir jürinin karşısında konuşmak, kültürel olarak “ortaklaştığımız” bir deneyim değildir. Format uyarlamalarıyla gelen bu konuşma düzeninde, katılımcılara koçluk yapan kişiler için de aynı durum geçerlidir. Jürinin karşısındaki konumları her ne kadar katılımcının vekili olmak gibiyse de bu tür bir vekâlete mahkeme sistemlerimizde bile yer verilmemiştir. Türkiye'de avukatlar bile müvekkillerini, yabancı filmlerde gördüğümüz türden, güçlü ve etkileyici retoriklere dayanarak savunamazlar. Dahası, ikna ederek desteğini alacakları bir halk jürisi de yoktur karşılarında. Format uyarlamalarının bir “ortaklık” hissiyatına seslenemeyen kuralları, hitabet ve konuşma düzeni, katılımcıları kültürün diğer “ortaklıklarına” fazlaca tutunmaya -adeta abanmaya- itiyordu. Söz konusu or-

taklık, mevcut semiyosferin de etkisiyle en çok hamasi bir vatansenverlik etrafında kurulabiliyordu.

Yüceltmeler

Sözü edilen sınır-ötesi operasyonla çakışmaya bağlı olarak, *Hayalin İçin Söyle*, bütün katılımcıların vatansenverliklerini gösterme yarışına girdikleri bir tür arenaya dönüşmüştü. Program;

- a. Şehitlik üzerine mevcut mitleri yeniden üreterek,
- b. Vatan uğruna hayatını kurban etmeyi kutsayarak,
- c. Makbul/ideal vatandaşlığın nasıl olması gerektiğini mütemadiyen yeniden dikte ederek, üç farklı yoldan milliyetçiliği yüceltme imkânı sundu.

Yüceltmeler, mitleştirmeler ve özdeşleşmeler, birlik ve beraberliğin (“millet”in), “bugünlerde” acilen yeniden kurulması gerektiğini vurguluyordu. Zira Özkırmılı'nın McClintock'a göndermeyle ifade ettiği gibi;

millet kurma süreci asla sona ermez. [...] özelleşme ve “özerkleşme” kendi araçlarını ve milliyetçilik anlayışını da üretmeye başlar. Milliyetçilik popüler kültüre ve gündelik hayata da sıçrar. Müzikten spora, güzellik yarışmalarından sinemaya, edebiyattan reklamlara, her alanda milliyetçi fetiş nesnelərini” (bayrak, üniformalar, logolar, harita) görmek mümkün hale gelir (2002: 710).

Sınır ötesi saldırınının başladığı gün olan 1 Şubat 2008'de, program, popüler bir asker türküsü ile açıldı (*Yaylalar Yaylalar*). Sunucular siyah giyiyorlardı ve programı açarken ülkeyi ve milleti savunmada gösterdiği cesaret ve fedakârlık için Mehmetçik'e duyulan minnettarlığı ifade ettiler. Gece boyunca bütün yarışmacılar asker türküleri söylediler. Şarkı aralarındaki jüri yorumları ve sunucu anonslarına damgasını vuran da ordu ve milletin tek yürek olduğu vurgusuydu. Militarist bir söz dağarcığının hâkim olduğu bir söylem içinden, Türkiye'ye yönelik bütün yıkıcı faaliyetlerin bu sarsılmaz ilişki karşısında yok olmaya mahkûm olacağı ilan ediliyordu. Hemen her bölümde Türk ordusu ve Türk askeri kutsan-

mak ve ordu-millet miti yeniden üretilmekle birlikte, yarışmanın birinci bölümü ve final bölümünde, bu sınır-ötesi operasyondan kaynaklı olarak, milliyetçi dil ve söylem büsbütün hâkimiyet kurmuştu. Bu noktada, Altınay ve Bora'nın, ordu-millet mitinin, Cumhuriyet tarihi boyunca “milliyetçi ideologlar, asker ve sivil kesimin önde gelenleri, akademisyenler, eğitim kurumları, ordu, gazete ve televizyonlar tarafından çeşitli biçimlerde yeniden” üretildiğini ifade ettiklerini hatırlayabiliriz (2002: 143): “Türk milliyetçiliği ideolojilerinin en belirgin özelliklerinden birisi askeri söz dağarcığının genişliği ve merkeziliğidir. Savaş ve askerlik epiği, milliyetçi hamaset için vazgeçilmez bir levazımat teşkil eder. (...) 'Türk tarihi' fetih ve savaşların tarihidir, 'şehitlik' yüceltilen kavramların arasında gelir.” (141)

Şovun aynı bölümünde, yarışmacılardan Fahrettin'in, İbrahim Tatlıses'ten büyük bir azar işitmesi de dikkat çekiciydi. Fahrettin'in söylediği “*yiğidim vurulmuş komşular havar / askerim vurulmuş komşular havar*” sözleriyle devam eden şarkıya Tatlıses çok sinirlenmişti:

Siz Sibel Can'ın şarkısını alıp yiğidim yerine “askerim” koyuyorsunuz, herkese ihanet ediyorsunuz. Bugün sizin yapacağınız bir askerlik, bir Yemen ya da bir kahramanlık şarkısı bulmaktı. Herkes buna uğraştı. Bizim askerimiz acınacak durumda değildir. Anladınız mı? O cümleyi oraya ilave edemezsiniz. Kimsin sen ya?

Aslında yarışmacılara, mütemadiyen “kim” oldukları soruldu ya da hatırlatıldı. Genç bir yarışmacının şarkıda yaptığı masumane bir değişikliğin, “ihanet” olarak görülmesi, yüceltmelerin ağırlığını görmek bakımından dikkate değerdi. Böyle bir tepkiyi anlayabilmek için yeniden Altınay ve Bora'nın tespitlerine başvurabiliriz: “Türk Milliyetçiliğinin temelinde 'ordu-millet miti' yatar. Bu mite göre Türklerin tarihsel olarak en belirleyici özelliği iyi asker olmaları ve kendilerini orduyla özdeşleştirmeleridir” (141-142).

Programın final bölümünün (22 Şubat 2008) açılışında, arka planda sinevizyondan yansıtılan görüntüde kocaman bir bayrak

dalgalanıyordu. Sunucular konuşurken, görüntüleri bu bayrakla mikslenerek ekrana yansıtılmaktaydı. Finale kalan iki yarışmacı, önceki bölümlerde elenmiş olan yarışmacılarla birlikte sahneye girdiler. Fonda, “insanlar el ele tutuşsa / birlik olsa / hayat bayram olsa” sözleriyle devam eden, eskinin popüler şarkılarından biri duyuluyordu. Herkes bayrağın önünde toplandığında “Memleketim” şarkısına geçildi ve daha sonra da sunucunun açılış anonsu duyuldu.

Cenk Eren: Biliyorsunuz ki Türk Silahlı Kuvvetleri, Kuzey Irak'a bir operasyon başlattı. Bütün Mehmetçiklerimizin millet olarak, bir yürek olarak arkasındayız.

Açılıştan sonra, yarışmacıların hafta boyunca yaptıkları hazırlık ve verdikleri röportajlardan kesitler içeren bir video kaydı izlendi. Bu VTR'nin yayınlanmasının hemen ardından, Kuzey Irak'ta beş askerin şehit düştüğü haberi geldi. Sunucular Gül Gölge ve Cenk Eren, kameralara dönerek bu haberle ilgili duygularını ve programın mesajını dile getirdiler:

Bugün yine haber aldık. Beş askerimiz şehit oldu (arkada yeniden bayrak dalgalanıyor). Bunu hak etmeyen ülke varsa orası Türkiye'dir.

Eren: İbrahim Bey de söyledi. Bu programı yapmak çok zor. Beş askerimiz şehit oldu (fondaki bayrakla Cenk ve Gül'ün görüntüsü miksleniyor, ikili bayrakla sarmalanmış gibi görünüyor). Bilinsin ki bu topraklardan kimseye bir karış verilmeyecek.

Gölge: Bu topraklar neler gördü, neler geçirdi. Bize hiçbir şey olmadı. Hiçbir şey de olmayacak. Biz dimdik ayakta olduğumuz sürece hiçbir şey olmaz.

Eren: Onlar en büyük mertebeye ulaştı, şehitlik mertebesine, cennette yerleri hazır.

Bu konuşmayı bir şarkı takip ediyor. Şarkıdan sonra, program akışının planlanandan farklı geliştiğini fark eden Seda Sayan bunun nedenini soruyor:

Eren: Seda Hanım, programımızı olanlar nedeniyle biraz ağırlaştıracağız.

Tatlıses: Nasıl yani?

Gölge: Onu yaşayarak görelim.

Tatlıses: (Sinirleniyor ve bağırarak) Türkiye'yi aciz duruma düşürmeyin! (Cenk'le tartışıyor) Hiçbir şey olmadı. Devam edeceğiz.

Gölge: Ama bana uyarı geldi...

Sunuculara kulaklıklardan iletilen “programı ağırlaştırma” komutu, bunun nasıl yapılacağı konusunda apaçık bir şaşkınlık yaratıyor. Tatlıses'in ani çıkışından sonra da -esasen kısa olan fakat ekran zamanı bakımından oldukça uzun görünen bir süre- bu şaşkınlık devam ederken, her şeyin askıya alınmış gibi olduğu tuhaf bir an yaşanıyor. Bu anın tuhafılığı, ancak, bir reklâm arası verilerek aşılabilir. Bu acil reklâm arası, şovun aslında kendi milliyetçi söyleminin bile stratejisini oluşturamadığını gösteriyor. Bu nedenle şova hâkim olan hamaset de iyiden iyiye açığa çıkıyor. Bu tür bir milliyetçi söylemin, bizzat kendi militarist ve şoven ideallerini karikatürize ettiğini ve bunların altını oyarak boşluğa terk ettiğini söylemek de mümkün.

Bu noktada bazı sorular da kaçınılmaz olarak gündeme geliyor: Popüler kültür ürünlerinin ilerici potansiyeliyle ilgili bilgimizi *reality*-yetenek yarışmaları, diğer bir deyişle popüler format uyarlamaları ile ilişkili olarak askıya mı almaktayız? Bu potansiyeli büsbütün red mi ediyoruz? Bu metnin yaslandığı, çağdaş semiyolojiden, popüler kültür incelemelerinden ve eleştirel metin analizi geleneğinden gelen kavramların olumlu içeriği göz ardı mı ediliyor? Bu en çok da makalede sıkça kullanılan “aşırılık/fazlalık (*excessiveness*)” kavramı ile ilişkili olarak gündeme gelebilecek bir soru. Makalenin sorguladığı, kültürel ve yerel olanın “aşırılışması” meselesi aynı zamanda *Hayalin İçin Söyle*'yi muhalif okumalara kapatan bir anlam sabitletmesini mi ifade ediyor? Anlamın sabitletmezliği bilgisi bir yana, bu makalenin yazılabilmiş olması da böyle bir kapanmanın söz konusu olmadığını gösteriyor olmalı. Öyleyse, iktidarın dilinden sıyrılma anlamındaki, “metnin” aslında niyet etmediği bir elden kaçma durumu olarak “semiyotik fazlalık” karşısında, bu makalenin temel vurgusunu oluşturan “aşırılık” meselesinin konumu ne? Bu ikisinin birbirini dışlamadığını söyleyebilirim. Bütün apaçıklığına, şiddetine ve kuşatıcı semiyos-

ferle müthiş paralelliğine rağmen, *Hayalin İçin Söyle*'yi milliyetçi söylemlere sürükleyen aşırılık hâli, yine de orada, okunmayı kışkırtan bir "semiyotik fazlalık" olarak bulunuyor. Metnin (yani şovun) hem niyet ettiği hem de aynı zamanda elinden kaçırdığı bir şey olarak. Elinden kaçırması, milliyetçiliğin henüz hem toplum hayatında hem de televizyonda sıradanlaşmamış olmasıyla ilişkili. *Hayalin İçin Söyle* bu sıradanlaşmamayı bir anlam taşması olarak açığa vuruyor. Zaten aşırılık da "anlamlandırma edimindeki taşmadır, aşırılık göstergesi egemen ideolojinin yaptığı işi yapar; ama ardından onu aşar ve taşmaya başlar, ideolojik denetimden kaçan fazla anlamı dışarıda bırakır, işte bu fazla anlam da metne direnmek ya da metinden sıyrılmak için istendiği gibi kullanılabilir." (Fiske, 1999: 143). Kullanılıyor da.

Çelişkiler ve Çatışmalar

Yalnızca ortaklıklar değil, çelişkiler ve katılımcılar arasındaki çatışmalar da ulusal kimliğin ve yerelliğin programda hâkim tonu kurmasına katkıda bulunuyordu. Öncelikle bu programda, bizatihi programın yapısıyla çelişen bir şeyler vardı: Her şeyden önce program bir yarışma, başka bir deyişle, bildik bir şovdu. İzleyicinin bu şovdan beklediği, Kuzey Irak sınırından en son haberleri almak veya bu tür tek sesli vatanseverlik söylemlerini tekrar tekrar dinlemek olmamalıydı. Programdan beklenen, hâl ve tavırlarının "uygunsuzluğu" nedeniyle, yarışmacılara hadlerinin bildirilmesi de değildi. Olası beklentilerle bağdaşmayan bu durum, televizyonun, kendisini kuşatan semiyosfere ürettiği bir yanıt olduğu kadar programın orijinal formatının gerektirdiği ilişki biçimlerine ve konuşma düzenlerine sığamamanın da sonucuydu. Zira bu tür şovların yabancı örneklerinde de sansasyona ve izleyiciyi cezbedecek birçok aşırılığa yer açmak rastlanan bir durum olmakla birlikte bu aşırılığın "bireysel"den ziyade "milli" meselelere yoğunlaşması, daha "biz"e ve yaşanan konjonktüre özgü bir şey gibi görünüyor.

Program, orijinal format yapısı ile ne kadar çelişiyorsa, ortaya koyduğu bu yeni yapıyla da o kadar çelişiyordu. Söz gelimi, Kuzey Irak'taki operasyonu haber vererek açılan ve "bizi kimse yıka-

maz” sözleriyle başlatılan programda anında bir paradoks da devreye giriyordu. Programa damgasını vuran askeri söz dağarcığına ve milliyetçi hamasete rağmen söylenen şarkılar kolaylıkla militarist olarak değerlendirebileceğimiz parçalar ya da böyle bir söyleme eşlik etmesi beklenebilecek marşlar değildi; daha ziyade, askere uğurlananların ardından söylenen türden anonim halk türküleriydi. Bunların bazıları da şehit düşen askerlerin ardından söylenen, acı dolu türküler ya da ağıtlardı. Şovun, politik gündemin çok önemli bir meselesine, “her Türk asker doğar” sözlerinde ifade bulan militarist ve milliyetçi bir gurur ve dışlayıcılıkla yaklaştığı düşünülürken, kahramanlık türkülerinin değil de bu kederli türkülerin seslendirilmesi de ilginçlik arz etmeye başlar. Bu durum kısmen izleyicinin duygusallığını kısırtabilecek türkülere ihtiyaç duymaktan kaynaklanıyor olsa da; kısmen de milliyetçi (ideolojik) söylem içinde kültürün (hakikatin) açtığı çatlaklardan kaynaklanmaktadır. Söylem her zaman çatlaklar içerir. Hâkim ideolojiler ve mitler her zaman kendi yıkılma ihtimallerini imleyen yarılımlarla maluldür. Programda, el birliğiyle yeniden kurulan ordu-millet mitinde ve militarist söylemde hakikatin yükselttiği hayıflanma da bu sayede duyulabiliyordu:

Çanakkale içinde Aynalı Çarşı
Ana ben gidiyom düşmana karşı
Of gençliğim eyvah
Çanakkale İçinde bir uzun selvi
Kimimiz nişanlı kimimiz evli
Of gençliğim eyvah...

Programda yansıtılan çelişkili hâllerin tam da bu çatlakları kapatma telaşı ile aşırılaştığı ve hiçbir duygu durumunun içinde uzun süre durulamadığını da tekrar etmek gerekir. Mesela 1 Şubat 2008 gecesi, Mehmetçik’e armağan olduğu söylenerek başlatılan yedinci bölümde, hüznü asker türküleri bir anda sona ermiş ve bir düğün havası estirilmişti. Çünkü Seda Sayan programın birkaç saat öncesinde evlenmiş ve nikâh töreninden çıkarak stüdyoya gelmişti. Programda zaman zaman bu yeni evlilikle ilgili espriler de yapılıyordu. Sayan'a düğün eğlencesi olarak davul zurna ekibi getirilmiş ve Tatlıses “gelin”e Trabzon hasırı takmıştı. Hüznü

şarkılar ve şehit düşenlerle ilgili konuşmalardan sonra bir anda, “cane cane / işte meydana” şarkısını söylemeye ve halay çekmeye geçmişti. Aslında hemen hiç askıya alnamayan, şovun sürdürülmesi gerektiği mottosu, bu ani ve çelişkili odaklanmalarla birleşince, programda şizofrenik bir ruh hâlinin hâkimiyet kurması da kaçınılmaz oluyordu.

Kuşkusuz çelişkiler bununla sınırlı olmadığı gibi, çatışmalar da söz konusuydu. Yarışmacılar az ya da çok benzer bir sosyo-kültürel tabakadan geldikleri ve birçoğu yoksunluklarla dolu bir hayat sürdürdüğü için aralarındaki temel çatışma, bir yarışma çerçevesinde birbirleriyle rekabet ediyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak asıl çatışma yarışmacılar arasında değil, jüri üyeleri arasında yaşandı. Yine de büyük üne sahip jüri üyelerinin sıradan insanlarla bir araya gelmesi, kültürel özellikleri belirginleştirmenin yanında, bazı çatışmaların açığa çıkmasını da kolaylaştırıyordu. Bu sayede “uygun davranışlar” konusundaki anlam mücadelesini olduğu kadar kültürün, üst ve alt sınıflar, gençler ve yaşlılar, ünlüler ve sıradan insanlar, eğitilmişler ve “cahiller” arasındaki farkı nasıl kodladığını görebilmek de mümkündü. Anlatının daha derin katmanlarına inildikçe bu çarpıcı fark tarafından inşa edilen baskılanmaları ve arzuları keşfetme imkânı da vardı.

Ünlü sanatçı Muazzez Abacı saygın bir müzik kariyerine sahip bir jüri üyesi olarak, şovda adeta üst tabakadan, kentli, “Beyaz Türkler”in temsilcisi gibiydi; sezon boyunca en özen gösterdiği konulardan biri, “Türkçenin düzgün kullanılması” oldu. Bunun “İstanbul Türkçesi” olduğunu eklemek gerekir. Abacı, bütün alçak gönüllü kişiliğine rağmen, başta İbrahim Tatlıses olmak üzere diğer jüri üyelerinin ve yarışmacıların Türkçeyi hatalı kullanmalarına anında ve biraz üst perdeden müdahale etti. Düzgün bir Türkçe kullanmak hemen her zaman bir tür “asalet” ve görgü ifadesi, bir “iyi yetişmiş olma” göstergesi olarak kabul gördüğünden Abacı ötekiler üzerinde ilk elden bir üstünlük kurmaktaydı.

Yarışmanın yedinci haftasında (1 Şubat 2008'de) Abacı ve Tatlıses bir müzik teriminin anlamı konusunda tartışmaya girişmişlerdi. Abacı bir noktada tartışmayı sürdürmeye gerek görmedi ve

Tatlises'in şivesini taklit ederek bir şarkı söylemeye başladı ve daha sonra, “Allah cezası versin, Türkiye'nin Türkçesini bozdun” diyerek bitirdi bu tartışmayı. İkili arasında daha ciddi ve gazetelere de yansıyan bir gerilim de yine bu konuyla ilişkili olarak ortaya çıkmıştı. Bir yarışmacıya, “notaya göre okudun, aferin” diyen Abacı'ya Tatlises, “Ben notadan anlamam, benim rotam var, şarkıyı detone okudun” diyerek itiraz etti. Tartışma şöyle sürdü (25 Ocak 2008, 6. hafta):

Abacı: Benim mesleğimi eleştiremezsin. Ben bunun eğitimini gördüm. Eğitim şart. Ben, senin tarafından eğitimin ayaklar altına alınmasına karşıyım

Tatlises: Ben eğitime karşı olduğumu söylemedim. Ben sadece notadan anlamam dedim

Abacı: Size saygı duyuyorum. İbrahim Tatlises olmuşsunuz. Bu ülkeye sizin gibi sesi güzel olan insan pek nadir gelir. Ama eğitimi ayaklar altına alamazsınız. **Sen zaten elifi görseñ mertek sanırsın...**

Tatlises: Ben bu aşamadan sonra bir şey demiyorum, siz benim büyüğümünüz, siz bir bayansınız, size saygı duyuyorum.

Burada, basit bir espri yapmak isteyen Tatlises'e, Abacı'nın gösterdiği sert tepki ve Tatlises'in bu tepki karşısında sergilediği alttan alıcı tutum yakından bakılmayı hak ediyor. Türkiye'nin belki de en popüler sanatçısı olan İbrahim Tatlises gerek bir sanatçı olarak müzik alanında gerekse işadama olarak farklı iş kollarında yakaladığı başarıları, “imparator” lakabıyla kayda geçirmiş bir isimdir. Muhteşem olduğu kabul gören sesiyle geniş halk kitlelerinin nezdinde “imparator”dur. Fakat çelişki tam da burada devreye girer: O aynı zamanda İbo'dur da. Bir tarafta ulaşılmaz olanı imleyen “imparator”; diğer tarafta elinizi uzatsanız değiverecek mesafedeki bir “İbo” vardır. Tatlises iki farklı uçta, aynı popülerlikle ikamet eder. Bu lakap ile bu kısaltmanın sergilediği çelişki, Tatlises'in popüler kültür hayatındaki çelişkili varoluşunun bir özeti gibidir. Gerçekte, Tatlises'e ilişkin duygular da bütünüyle bu karşıt uçlarda gezinir. Türkiyeli izleyici nezdinde İbrahim Tatlises, derin bir “aşk-nefret” ilişkisinin en temel figürlerinden biridir. Fakat bu, ünlülere yönelik olarak sıklıkla rastlanan türden basit bir aşk-nefret ilişkisi değildir; çelişkili duygusal yatırımlar aynı zamanda yo-

ğün biçimde Tatlıses'in hayat hikâyesiyle ilişkilidir. Böyle olduğunu programın hemen her bölümünde, Tatlıses'in konuşma biçimi, davranışları ve düşüncelerine gösterilen tepki açığa vuruyordu. Tatlıses'in sesinden başka her şeyi kolaylıkla bir aşığılamanın ve yerginin konusu oldu.

Tatlıses'e gösterilen direnç, bir varoluş biçimine -dolayısıyla kişisel tarihine, ötekiliğine- gösterilen bir dirençtir. Ondan istenen “varoluşsuz bir ses'tir”. Diğer bir deyişle, “mükemmel sesi” başka türlü katlanılamayacak olan ötekiliğini katlanır kılmaktadır; fakat bu “katlanışın bedeli” Tatlıses'i hakir görerek bizzat kendisine ödetirilecektir de. Kozanoğlu'nun yıllar evvelinden belirttiği gibi: “İbrahim Tatlıses bir hikaye: Hayatı, arabeskin hayat hikayesi gibi. İbrahim Tatlıses bir simge: Kürtlerin toplumsal yükselişinin simgesi. İbrahim Tatlıses bir ses: Ama ne ses...” (1994: 37). Kozanoğlu, İbrahim Tatlıses “Kürt örgütlerinin toplumsal mücadelesine değil, Doğulu ve ağırlıkla Kürt kökenli iş adamlarının, babaların, “baba şarkıcıların” büyük kentlerdeki yükselişine simge oldu. Ve insanlar artık en çok Kürt aksanına gülüyordu” demektedir, 1990'lı yılların başında. Yazar, Tatlıses'in sonu gelmemekle birlikte (o tarihte bile) sözünü ettiği misyonunun sona erdiğini ifade eder. Kozanoğlu'nun “Tatlıses olgusu”na yaklaşımında, zihin açıcı bir anlama çabası ve açıklama gücü vardır. Ancak yine de bu samimi ve demokratik yorumun, Tatlıses'in sesini överken bile bir mahcubiyeti dışa vurması ve hatta onu, varoluşundan soyunmuş bir ses olmaya davet ederek nihayet bulması, manidardır:

Bazılarına, İbrahim Tatlıses'in sesini beğenme hakkı tanınmaz. Ya popülizmle suçlanırlar ya aydın fantezilerinin kuyruğunda saçmalamakla. İyi de, adam bazı türkülerini çok güzel söylüyor. Ne yapacaksınız? Eğer “kıro” zannedilme kompleksiniz yoksa ve İbrahim Tatlıses'in hiçbir şeyine katlanamama hakkınızı kullanmıyorsanız, “Türkmen Gelini” türküsünü bir dinleyin, n'olur. Yitirmek üzere olduğu iki misyonun bırakacağı boşlukta, İbrahim Tatlıses'in, yalnızca sesine tutunarak da ayakta kalabileceğini düşünürsünüz belki. En iyi İbrahim Tatlıses, türkü söyleyen İbrahim Tatlıses değil mi zaten? (Kozanoğlu, 1994: 55-56).

Tatlıses bir hikâye ise, bu hikâyeye -şovun her bölümünde- gösterilen direnci daha iyi anlamak üzere, en başa dönmek zorundayız: İbrahim Tatlıses bilindiği üzere Urfalıdır, aile tarafından Kürt ve Arap kökenlidir. Evsiz bir ailenin mağara benzeri barınağında dünyaya gelmiş, küçük yaşta babasını kaybetmiş ve annesi tarafından yetiştirilmiştir. Yine küçük yaştan itibaren düğünlerde şarkı söylemeye başlamıştır. Ailesiyle birlikte 1977'de İstanbul'a göç eder. İstanbul'a yerleşmesinden önce bir albüm denemesi olmuşsa da (1975) bu albümle bir çıkış yapamaz. Esas başarısını “Ayağında Kundura” adlı albümüyle yakalar. Bu albüme adını veren şarkının bile, Tatlıses'in yoksul hayatında, “başka bir dünyaya aitmiş gibiliği” tınlayan “kundura”da somutlaştığını bir yorum olarak öne sürebiliriz. Ulaşılmaz sevgili, varılların dünyasına ait bir çift “kundura” içinde “O'na doğru” mütereddit yürümektedir: *Ayağında kundura/yar gelir dura dura...* Albümün başarısı Tatlıses'i 1980'lerdeki büyük başarısına ve oradan da bugünlere, kesintisiz bir üne getiren serüveni başlatır. Tatlıses; Aralık 2003'te, İbo Şov'da Kürtçe bir şarkı söyler; bu, geniş protestolara ve eleştirilere yol açar. O dönem ayrıca, Tatlıses'e yönelik başarısız bir suikast girişimi de olur.¹⁵

Tatlıses'in ulaştığı yer, sadece mağara benzeri bir evin çok yoksul ve çok çocuklu, Kürt-Arap kökenli bir ailesinden gelen birinin değil, kimsenin kolay kolay hayal edemeyeceği bir zirvedir. Onunki muhteşem bir yükseliştir. Fakat aynı zamanda bu, aşağıda bıraktıklarını her an göz önünde tutan bir zirvedir. Dipte bıraktıkları ya da dipten taşıdıkları, bu zirvede, Tatlıses'in konumunu son derece kırılğan bir görünüme büründürür. Tatlıses'in en dipte ne yaşadığını hemen her fırsatta yüksek perdeden dile getirmesinin, biraz da herkesten önce davranarak bu kırılğan hayatı gözler önüne serme güdüsünden kaynaklandığı söylenebilir. “Kırık” tarafınızı apaçık gösterdiğinizde başkalarına gösterecek, fısıldayacak hiçbir şey bırakmamış olursunuz. Ancak durum yine de bu denli basit değildir. Çünkü Tatlıses'in Kürtlüğü, Araplığı, eğitimsizliği, yoksulluğu ve “mağaradan gelmişliği,” gerek diğer ünlülerin gerekse üst-orta ve üst tabakadan “Beyaz Türkler”in ko-

15

Burada yer alan bilgiler *Vikipedi*'deki İbrahim Tatlıses maddesinden derlenmiştir.

layca başa çıkabilecekleri, çelişkisizce, “geçmiş”e kaydedebilecekleri bir not değildir. O her zaman, başa çıkılması güç olan çelişkilerin “temsilcisi”dir: Popüler müzik dünyasında olağanüstü güçlüdür, son derece güzel şarkı söyler. Fakat hiçbir eğitim almamıştır. Türkçesi yıllar sonra bile hâlâ kırık-döküktür. “Nezaket” add edilen birçok kuralı da bu dilsel ve bedensel kırık döküklüğüyle kırır döker. Üstelik gizlenemeyecek ölçüde maçoğundur da.

Belirtilen nedenlerle, şovun izlenen sezonu boyunca, Abacı ve Tatlıses arasında geçen konuşma ve tartışmalar, üzerinde düşünmeye değer bir karakter kazandı. Abacı, Tatlıses'in gücünü, karizmasını ve müzik alanındaki ününü inkâr edemiyor; fakat aynı zamanda Tatlıses olgusuna ikircimsiz bir kabulde yaklaşmaya da gönüllü olamıyordu. Tatlıses de kendi gücü ile geçmişinden kaynaklanan kırılma konumu arasında adeta sıkışıyor ve bu durumu sürekli olarak kontrol altında tutmak zorunda olduğu bir gerilim olarak yaşıyordu. İki sanatçı arasındaki söz konusu gerilimin bu makale bakımından önemi, izleyiciye ulusal çelişkiler ve çatışmaların yoğunlaşmış bir görünümünü sunmasından kaynaklanıyor. Tatlıses'in özellikle Arap-Kürt kökenini görünmez kılmak üzere Türklüğe ve Türklük değerlerine yaptığı güçlü kişisel vurgu izlenmeye değerdi. Milliyetçi bir semiyosferin kuşattığı şovda yer alan üç sanatçı içinden, bu semiyosfere en sıkı biçimde eklenilen, Devlet'e ve Türklüğe bağlılık ve minnettarlık, Mehmetçik'e övgü ve sevgi gösterisi bakımından en cansiperane tutumu sergileyen de Tatlıses'ti. Türkiye'nin en popüler birkaç sanatçısından biri olan Tatlıses'in, kendi farkını görünmez kılmak için sergilemek zorunda olduğu milliyetçi tutum dikkate değerdi.

Üçüncü ve en genç jüri üyesi Seda Sayan'a gelince, bilindiği gibi onun da genel olarak kadın izleyiciyi hedefleyen ve sabah saatlerinde yayınlanan bir televizyon şovu var. Sayan, alt-orta sınıf, kentli kadınların kolaylıkla özdeşlik kurabildiği bir isim. O da İstanbul'un varoşlarından yetişmiş. Bununla birlikte öz-yaşam öyküsünden kökenlenen kırılma bir konumu sahiplenmeye hiç niyeti yok. “Bacı” rolü kadar, *femme fatale* bir sarışın ve şov

aleminin saygın kadını rollerini de sahipleniyor. Sayan'ın bütün bu iddialarının kendi içinde çelişkilerle dolu olduğunu en başından teslim etmek gerekir. Ancak Seda Sayan bir popüler kültür figürüdür ve popüler kültür de çelişkilerle doludur. Sayan'ın temsil ettiği her şey yüzeydedir. Fakat Fiske'nin popüler metinler için söylediği gibi: “bu, tam da onu güçlü kılan noktadır” (1999: 152). Yüzeysellik ve çelişki, izleyiciye kendi hayalleri ve hayal kırıklıklarıyla dilediği gibi doldurabileceği gedikler sunar. Seda Sayan, şovun inşa etmeğe çalıştığı “biz” kurgusuna dâhil olma telaşına da kapılmaz. O zaten başından beri “biz”den biridir.

Jüri üyeleri arasındaki çatışmaların kısmen sınıfsal ve etnik kökene dayanması, dışlayıcı bir milliyetçi söylem yaratılmasına katkıda bulunuyor. Aralarından hiçbiri, bir diğerinin varlığını göz ardı ya da inkâr edemiyor. Ancak bu aşikâr mevcudiyeti, aşışılmaktan ve hırpalamaktan da geri durmuyorlar. Şovun yerel içeriğinin yabancı formatla olan gerilimine, katılımcılar arasındaki bu gerilimler eklenince, ulusal kimliğin iyi bilinen bir özelliği ortaya çıkmaya başlıyor: Gerek öz-düşünümsellik bağlamında gerekse ötekine dair tasavvurlar ve tutumlar anlamında, gri tonları reddeden, kâh tamamen siyah tonlara kâh beyaza meyleden kesintisiz bir salınım...

Son olarak, şovun iki sunucusu (Cenk Eren ve Gül Gölge) için söylenecek çok da fazla bir şey yok. Koyu renk ceketi ve papyonu, sabrı, aşırı kibarlığı, itidale davet eden, sakın kişiliğiyle Cenk Eren'in; duru güzelliği, nezaketi -ilerleyen hamileliği- ve yine sükûnetiyle Gül Gölge'nin, izleyiciye sunduğu özdeşleşme yelpazesinin biraz daha dar olduğu açık. Onlar eğitilmiş ve “uygun” kişiler, bu anlamda da üst-orta sınıf, “Beyaz Türklük”ün temsilcisi oldukları söylenebilir. Onların sunduğu da bir “yüzey”, ancak bu yüzeyin, bir “bütünlük” içindeymiş gibi görünüyorsa, şovun sunucuları olarak zaman zaman üstlendikleri arabuluculuk ve koordinasyon işinde ciddiye alınmalarını kolaylaştırıyor. Kısacası, “çelişkisizliklerine” rağmen bu iki isim popüler bir şova dâhil olabiliyor. Bu da anlatı stratejisinin bir parçası. Onların görünüş-

teki çelişkisizliği, jüri üyelerinin “star” konumlarının ve popülerliklerinin zorunlu olarak gereksindiği çelişkileri görünür hale getirmeye yardımcı oluyor.

Sonuç

Bu makalede, popüler format uyarlamalarının kültürel kimlikle olan problemlilişkisini ve bu uyarlamaların üretmeye meyllettiği milliyetçi söylemleri, *Hayalin İçin Söyle* adlı yetenek yarışmasının *Star TV*'de yayınlanan bir sezonunu inceleyerek düşünmeye çalıştım.

Şovu incelemeye kışkırtan şey, gerek orijinal formata gerekse tür olarak böyle bir programa hiç uygun olmayan milliyetçi seslenişinden kaynaklanıyordu. Yarışmada bir tarafta, her biri gerçekten trajik hayatlar yaşamış ve yaşamaya devam eden gencecik insanlar; diğer tarafta ise Türkiye'nin hiçbir önemli problemine dair “açık” bir politik tavır sergilememiş ünlüler vardı. Genç yarışmacıların, kendilerine “güler yüzünü” hiç göstermemiş olan hayatlar yaşamalarına, sahihsizliklerine ve çaresizliklerine rağmen bu trajik hayatlarla sistem arasında hiçbir bağ kuramamaları, milliyetçi söylemleri ikircimsiz sahiplenmeleri ne kadar ilginçse, ünlülerin tutumları da o kadar ilginçti. Onlar da eleştirel mesafeden uzak bir biçimde, ülkenin geleceğine ilişkin hamasi konuşmalar yapabiliyor, gencecik askerlerin -gerekirse yüzlercesinin daha gözünü kırpmadan şehit olabileceği konusunda güvence veriyorlardı. Bu eğilimlerin her biri şovu basit bir televizyon eğlencesi, heyecanlı bir yarışma olmaktan uzaklaştırıyordu. *Hayalin İçin Söyle* tek dilli, tek söylemli statik bir ulus “hayalinde” ısrar eden, her tür dönüşüme ve toplumsal meselelerin “hakiki” bilgisini edinmeye direnen; popüler, saldırgan ve dışlayıcı bir milliyetçi söylemin anlatı mecralarından birine dönüşüyordu.

Kuşkusuz, bu çalışma bakımından en önemli ve sonuçları bakımından tedirginlik verici boyut da televizyon dizileri, haberler, tartışma programları gibi bu tür dışlayıcı söylemlere nitelikleri gereği daha fazla temayül gösteren programlara, “şov” ve “eğlen-

ce” nitelikleri daha baskın olan bu tür yarışma programlarının da eklenmiş olmasıdır. Yarışma programları “sıradan insanlara” ekran görünürlüğü ve ün sağlayarak daha geniş bir özdeşleşme imkânı sunmaktadır. Bu programlar, yarışan taraflar arasında taraf tutmayı kışkırttığı için dışlayıcı söylemlerin yaygınlaşmasına da daha elverişlidir. Sınırları olmayan televizyon olgusunun çeşitli görünümünden biri olan bu programları, küresel medya sermayesinin kültürel işgalciliğinin bir tezahürü olarak incelemek ya da format ticareti etrafında gündeme gelen milyonlarca dolarlık satışı ve tek yönlü program akışını araştırmak önemli olabilir. Ancak bu tür programların yükselen değerlere ve milliyetçiliğin popülerleşmesine nasıl eklemledikleri meselesine -ki ihmal edilmiş bir çalışmadır- yoğunlaşmak ve bu konuda eleştirel farkındalık yaratmak da çok önemli görünüyor.

Format uyarlamaları aynı zamanda kendi yerelliğimizin, “Türklüğümüzün”, kültürel kimliğimizin içine gömülmenin ve bu gömülmeyi yüceltmenin yol açabileceği “aşırılıkları” öngörebilmek bakımından da önemlidir. Bu uyarlamalar belki orijinallerinin “yabancı” olduğunu unutturacak denli başarılı bir yerellik üretiyor olabilirler. Nitekim kimi uluslararası karşılaştırmalı çalışmaların bu sonucu ortaya koyduklarına değinmiştim. Ancak söz konusu formatların esasen “yabancı” olduklarını hatırladığımızda, bu yabancı biçimleri böylesine görünmez kılacak kadar ele geçiren bir yerellik üzerinde yeniden düşünmek de zorunlu hale gelir. Yerelin direnişinin aynı zamanda dönüşüme, farklı yerellikler ve kültürel biçimleriyle karşılaşmaya, politik meselelere “serinkanlı” bakmaya, toplumsal uzlaşma arayışlarına direniş olup olmadığı da incelenmeye değer. Bu aynı zamanda Hall’ün (1992) kültürel çalışmalarla ilişkili olarak söylediği şeyi televizyon çalışmaları bağlamında gerçekleştirmek; bu çalışmaları hayatla ilişkilendirmek, ait olmaları gereken yere, gündeliğe yerleştirmek anlamına gelecektir.

Çalıştığımız malzeme olarak televizyon, kendi kültürünü, her tür hiyerarşiyi ve “disiplin yuvasını” kat ederek gündeliğe yerleştiriyor çünkü. Kuzey Irak’a yönelik sınır ötesi operasyon tarafın-

16

Bakınız
http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/429810.asp

dan belirlenen semiyosfer, *Hayalin İçin Söyle*'yi ele geçirmeden önce, *reality* TV terminolojisi ordunun içine sızmış, en tepeye yükselmişti bile. Operasyonun başladığı 17 Aralık 2007'de, Genelkurmay Başkanı Orgeneral Yaşar Büyükanıt şunları söylemişti: "Kış da olsa mağarada da yaşasalar onları bulup vururuz. PKK ayağını denk alsın. Artık bizim için kampları BBG Evi gibidir."¹⁶

Kaynakça

- Aksoy, Asu ve Kevin Robins (2000). "Thinking Across Spaces: Transnational Television from Turkey." *European Journal of Cultural Studies* Vol 3(3): 343-365.
- Altınay, Ayşe Gül ve Tanıl Bora (2002). "Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*. Cilt 4. Tanıl Bora (der.) içinde. İstanbul: İletişim. 140-154.
- Anderson, Benedict (1993). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. Çev., İskender Savaşır. İstanbul: Metis.
- Arsu, Şebnem (2007). "Parliament in Turkey Votes to Allow Iraq Incursion." *New York Times*. <http://www.nytimes.com/2007/10/17/world/europe/17iht-18turkey.4.7929431.html>. Erişim tarihi:18 Mart 2008.
- Aslama, Minna ve Mervi Pantti (2007). "Television Flagging Finnishness: Reproducing National Identity in Reality." *Television & New Media* Vol. 8(1): 49-67.
- Belge, Murat (2006). *Linç Kültürünün Tarihsel Kökeni: Milliyetçilik*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Billig, Michael (1995). *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Bonner, Frances (2003). *Ordinary Television*. London: Sage.
- Bora, Tanıl (2006). *Medeniyet Kaybı*. İstanbul: Birikim.
- Corner, John (2007). "Television Studies and The Idea of Criticism." *Screen* 48(3): 363-369.
- Coutas, Penelope (2006). "Fame, Fortune, Fantasi: Indonesian Idol and The New Celebrity." *Asian Journal of Communication* Vol 16(4): 371-392.
- Dhoest, Alexander (2007). "Identifying with the Nation: Viewer Memories of Flemish TV Fiction." *European Journal of Cultural Studies* Vol 10(1): 55-73.
- Fiske, John (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. Çev., Süleyman İrvan. Ankara: Ark.
- Gürbilek, Nurdan (1992). *Vitrin'de Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2001). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Hall, Stuart (1992). "Cultural Studies and Its Theoretical Legacies." *Cultural Studies*. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler (der.) içinde. New York & London: Routledge. 277-294.
- Hartley, John (2007). *Television Truths: Forms of Knowledge in Popular Culture*. Wiley: Blackwell.
- Kılıçbay, Barış B. (2005). *Türkiye'de Gerçeklik Televizyonu ve Yeni Televizyon Kültürü*. Ankara: AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü: Yayınlanmamış Doktora Tezi.

- Kozanoğlu, Can (1994). *Cilalı İmaj Devri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kraidy, Marwan M. (2008). "Reality TV and Multiple Arab Modernities: A Theoretical Exploration." *Middle East Journal of Culture and Communication* 2008(1): 49-59.
- Law, A. (2001) "Near and Far: Banal National Identity and the Press in Scotland." *Media, Culture and Society* 23(3): 299-317.
- Lotman, Juri (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. İngilizceye Çev., Ann Shukman (2001). London: I. B. Tauris.
- Milikowski, Marisca (2000). "Exploring a Model of De-Ethnicization: The Case of Turkish Television in the Netherlands." *European Journal of Communication* Vol 15(4): 443-468.
- Moran, Albert (1998). *Copy Cat TV: Globalisation, Program Formats and Cultural Identity*. University of Luton Press: UK.
- Öncü, Ayşe (2000). "The Banal and the Subversive: Politics of language on Turkish Television." *European Journal of Cultural Studies* Vol 3(3): 296-318.
- Önder, Harun ve Fikret Şenses (2005). "Türkiye'de Yoksulluk ve Yoksulluk Düşüncesi." *İktisat, Siyaset, Devlet Üzerine Yazılar* (Prof. Dr. Kemali Saybaşı'ya Armağan). Burak Ülman ve İsmet Akça (der.) içinde. İstanbul: Bağlam. 199-221.
- Özkırmlı, Umut (2002). "Türkiye'de Gayriresmi ve Popüler Milliyetçilik." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*. Cilt 4. Tanıl Bora (der.) içinde. İstanbul: İletişim. 706-717.
- Richardson, Kay ve Ulrike Meinhof (1999). *Worlds in Common? Television Discourse in a Changing Europe*. London and New York: Routledge.
- Skovmand, M. (1992). "Barbarous TV International: Syndicated Wheels of Fortune." *Media Cultures: Reappraising Transnational Media*. Skovmand and Schroeder (der.) içinde. London: Routledge. 84-103.
- Sparks, Colin ve John Tulloch (2000). *Tabloid Tales: Global Debates over Media Standards*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Tunç, Aslı (2002). "A Genre a la Turque: Redefining Game Shows and the Turkish Version of Wheel of Fortune." *Journal of American and Comparative Cultures* 25(3/4). 246-248.
- Yeğen, Mesut (2002). "Türk Milliyetçiliği ve Kürt Sorunu." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*. Cilt 4. Tanıl Bora (der.) içinde. İstanbul: İletişim. 880-892.
- Volcic, Zala ve Mark Andrejevic (2009). "That is Me: Nationalism and Identity on Balkan Reality TV." *Canadian Journal of Communication* Vol. 34: 7-24

