

Tarih Dizilerinde Gerçeklik Algısının Oluşumu: Diriliş Ertuğrul Dizisinin Göstergibilimsel Çözümlemesi

ABDULVAHHAB TÜRKER
ALİ MURAT KIRIK

Öz

2014 Aralık ayında TRT 1 televizyon kanalında yayımlanmaya başlanan 'Diriliş: Ertuğrul' dizisi; hikâyesi, karakterleri, müzikleri, prodüksiyon süreçleri, tasvir ettiği dönem, izlenirliği ve güncele olan atflarıyla son beş yıla damga vuran, set ziyaretçileriyle dahi ülke gündemine oturan tarih dizisi olmuştur. Her iletide olduğu gibi 'Diriliş: Ertuğrul' dizisinde de taşınan mesaj bir gerçeklik algısının oluşumuna etki etmiş ve bu oluşum, göstergeler aracılığıyla sağlanmıştır. Bu çalışmada, 'Diriliş: Ertuğrul' dizisinde kullanılan göstergelerin; teknik kodlar ve kültürel kodlar bakımından içerikleri ve göndermeleriyle gerçeklik algısının oluşumuna sundukları katkı çerçevesinde, göstergibilimsel incelemesi yapılarak yan anlamın bulunması amaçlanmıştır. Bu amaçla şimdiye kadar yayımlanmış beş sezondan birer bölüm, seçimsiz örneklem metoduyla belirlenmiş, her bölümden de bir sahne göstergibilimsel açıdan çözümlenmeye tâbi tutulmuştur. Çalışmada yöntem olarak Charles Sanders Pierce'in görüntüsel gösterge, belirti ve simge türündeki gösterge anlayışıyla Roland Barthes'in anlamlandırma süreci benimsenmiştir. Saussure'ün dilin toplumsal yönüne ilişkin yaklaşımından da yer yer faydalanılmıştır. Diziler göstergeler aracılığıyla bir gerçeklik oluşturup bunu algıya yerleştirirken bu gerçekliğin göstergeler nezdinde ikizlerinin üretilmesi yani gerçeğin yerini başka bir gerçekliğin almasıyla hipergerçeklik başlamış olmaktadır. Oluşturulan bu gerçekliğin ardında kültürel kodlar kadar teknik kodlar ve bir yan anlam da vardır. 'Diriliş: Ertuğrul' dizisinde gerçeklik algısının oluşumu, tarihsel ve kültürel göndermeler içeren göstergeler yardımıyla sağlanmıştır. Bu göstergelerin üretiminde ve anlamlandırma süreçlerinde kültürel kodların yanı sıra teknik kodlar da etkili olmuştur. Türk töresi, Türk devlet geleneği, i'lâ-yi kelimetullah ülküsü, Türk cihan hâkimiyeti mefkuresi ve İslam inancıyla İslam hukukuna çok sayıda gönderme söz konusudur.

Anahtar Kelimeler: Diriliş Ertuğrul Dizisi, Ertuğrul, Gösterge, Gerçeklik Algısı, Gönderme, Düz Anlam, Yan Anlam

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi : 30.04.2019

Kabul Tarihi : 10.06.2019

ORCID ID: 0000000180744576

E-mail: abdulvahhabturker@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5771-4843

E-mail: murat.kirik@marmara.edu.tr

The Formation of Reality Perception in Historical Series: A Semiological Analysis of the Series *Dirilis: Ertugrul*

ABDULVAHHAB TÜRKER
ALİ MURAT KIRIK

Abstract

The TV series called "Dirilis: Ertugrul", which started to be telecasted at the channel TRT 1 on December of 2014, this series marked the last five years with its story, characters, music, production progress, depicted period in it, viewership and its references to the actual life. Additionally to this, even the set visitors of the series became a current issue of the country. As in every message, the message of the series "Dirilis: Ertugrul" effected the formation of the reality perception. This formation was provided by indicators. In this study we aim to analyze the indicators which were used in the series *Dirilis: Ertugrul* from the aspect of the semiology and find meanings related to it by observing the message and content of that indicators in regard of technical and cultural codes and analyzing the contribution of the same indicators to the formation of the reality perception. For this purpose, one episode from each five seasons which are completed; and one scenes from each episode was chiocelessly/ randomly determined to put them to the analysis from the aspect of semiology. In the study, Charles Sanders Peirce's understanding of sign based on icon, index, symbol and Roland Barthes's interpretation process was adopted. Saussure's approach to the social aspect of language has also been used in some places. While series create a reality through the indicators and place it in the perception, producing the twins of this reality in the eyes of the indicators –in other words– replacing reality by another reality starts the hyperreality. Behind this created reality there are technical codes and also side meanings as well as cultural codes. In the series of "Dirilis: Ertugrul", the formation of the perception of reality is provided with the help of the indicators which include historical and cultural references. In the production and interpretation processes of these indicators technical codes have been effective besides the cultural codes. There are a large number of references to "Turkish Laws", "Turkish State Tradition", the ideal of "İ'lâ-yi Kalimatullah", the idea of "Turkish Universe Domination", "Islamic Belief" and "Islamic Law".

Keywords: TV series "Dirilis: Ertugrul", Ertugrul, Indicators, Reality Perception, Message, Staright Meaning, Side Meaning

Research Paper

Recieved: 30.04.2019

Accepted: 10.06.2019

ORCID ID: 0000000180744576

E-mail: abdulvahhabturker@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5771-4843

E-mail: murat.kirik@marmara.edu.tr

1. Giriş

Kitle iletişim araçlarıyla yapılan iletim ve iletişimde görsel iletişim, etkisi bakımından diğerlerinden kolayca ayrılmak suretiyle anlamlandırma sürecinde aktif ve çarpıcı bir rol üstlenmektedir. Anlamlandırma hangi türden olursa olsun bir gerçeğe, gerçekliğe ve hedef kitle bazında anlamlandırmaya konu olan 'şey' açısından bir gerçeklik algısı oluşturma sürecine girmektedir.

Kitle iletişim araçlarından televizyonun, yapılan tüm araştırmalarda en çok izlenen yapımların türü olan dizilerde, görsel iletişimin dozajı, taşıdığı anlamlar bakımından dikkate değer bir noktaya çıkmaktadır. Görsel iletişimin olduğu ve kitlelere hitap edecek seviyeye ulaştığı yerde her türden iletişim yönteminin göstergeler bazında incelemesini yapan göstergebilim devreye girmektedir.

Dizilerin içerikleri yönünden barındırdıkları göstergelerin en belirgin ve dikkat çekici noktaya ulaştığı türü ise günümüzden farklı olarak geçmişte, tarihte kalmış ve bu bakımdan dekordan, aksesuara, makyajdan kostüme üretim sürecinden, post-produksiyon sonrası yayın sürecine dolayısıyla izler kitlenin tüketim aşamasına varan tüm seviyelerde tarih temalı yapımlardır. Bu açıdan göstergeleri türlerle ayıran Charles Sanders Pierce'in görsel yönü ağırlıklı olmak kaydıyla görüntüsel gösterge, belirti ve simge türlerindeki göstergeleri tarih temalı yapımlar özelinde çözümlenmeye muhtaç bir hâl almaktadır.

Göstergebilimsel çözümlemede ise görünen anlamdan ziyade görünenin ardında yatan derin mana ayırt edici bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan göstergelerin üretim süreçleri ve üretim süreçlerinin göstergeler aracılığıyla oluşturduğu göndermelerin gerek anlamları gerekse gerçekliğe ve gerçeklik algısına sundukları katkı, göstergebilimsel çözümlemenin gerçekleşmesiyle anlaşılabilirliktedir.

2. Bir Dizi Türü Olarak Tarih Dizileri

Tarih; olayların yer ve zaman gösterilerek anlatıldığı, olaylar arasındaki ilişkilerin incelendiği, bir milleti, toplumu ve kuruluşu etkileyen olaylardan doğmuş, medeniyetleri inceleyen bir bilim dalıdır. Tarihi film, dizi ise tarihsel konularda yapılan dizi ve filmleri ifade eder (*TDK Türkçe Sözlük*, 2011: 2270-2271). Literatürde dönem dizisi olarak da adlandırılır. Ancak yakın geçmişi konu alan dönem dizileri de yapıldığından ve bu yapımların içerikleri tarihi olay vasfını kazanması adına henüz yeterli süreye erişmemiş olayları da konu edinebildiğinden, teknik olarak dönem dizisi olmakla beraber, daha belirgin bir gruplandırmayı ifade etmek için tarihsel nitelikte olduğu süre bakımından tartışmaya açık olmayanları tarif için tarih dizisi, filmi tabiri tercih edilen bir tanımlamadır.

Karakteristik Özellikleri:

- Konu edinilen dönemin kostüm, aksesuar ve dekoru görsel anlamda en ayırt edici özelliği olarak öne çıkar.
- Senaryodaki karakterler tarihî şahsiyetlerden oluşur.
- Karakterlerden ötürü güçlü bir kast kullanımı söz konusudur.
- Kahramanlar ve hainler çatışma unsurundaki yegâne aktörlerdir.
- Ekrandaki her detay anlatılan döneme ilişkin olduğu için büyük bütçe ve prodüksiyon gerektirir.
- Tarihî konularda araştırma yapmaya sevk eder.
- Tarihî gerçeklik ve tasvir edilen gerçeklik her zaman etki-tepki sürecini beraberce getirir.
- Tarihî dizi ve film yapma amacı bütünsel bir tarih anlatımından ziyade, izleyiciye tarihsel gerçekliği olan bir olayı ilgi çekici formatta sunarak hoşça vakit geçirmesini sağlamaktır.
- Tarih dizileri ve tarih temalı filmler, kendi konusu içinde yer alan ders kitapları ve makalelerden daha çok ilgi görür.
- Tarihî diziler birer popüler kültür ürünü olarak öne çıkar (Çençen & Şimşek, 2015: 1377-1396).

Tarihin özellikle son yıllarda konu olarak yer bulduğu romanlar, menkıbeler, öyküler ve destanlar sayesinde büyük ilgi gördüğüne ve bu konuda ciddi bir talep olduğuna şahit olunmaktadır. Bunda, toplumdaki eğitimcilerin, kanaat önderlerinin ve siyasetçilerin herhangi bir hususla ilgili anlatmak istediklerini tarihten örneklerle pekiştirme ve anlatımı güçlendirerek geniş bir kesime istenen mesajı iletme arzusu kadar, bu anlatımlardaki tarihsel figürlere karşı duyulan toplumsal merak da yapımcıların tarihî film ve dizileri hayata geçirmesinde çok etkili olmuştur. Son zamanlarda görsel medyadaki en yaygın tarihî nitelikteki yapımların tarih dizileri, aldığı reyting oranlarından da anlaşılacağı üzere toplumda ciddi karşılık bulmaktadır. Tarih dizileri sayesinde toplumda tarihî olaylara ilgi artmakta, tarihsel olaylar hakkında araştırmalar ve tartışmalar yapılmaktadır. Bu da toplumsal hafızayı tazelemek ve geçmişte yaşanan olaylar hakkında bilgi edinmek için değerli bir atmosferdir. Tarih dizilerine tarihsel gerçeklik tartışmalarından ziyade bu pencereden bakılması önemlidir (Kanat, 2017: 121-128).

3. Televizyonda Gerçeklik Algısı

Televizyon ve gerçeklik denildiği zaman: '*Kültürel Göstergeler Projesi*'nden ortaya çıkmış olan '*yetiştirme kuramı*' önem arz etmektedir. George Gerbner tarafından yürütülen projeden ortaya çıkan bu kuram, genelde medyanın özelde TV'nin sos-

yal gerçekliğin kavramsallaştırılmasındaki rolü ve etkisini ortaya koymaya çalışmaktadır. Buna göre, TV'yi çok izleyenler iletilen mesajlara uygun algılamalara sahiptir. Yani yaygın bir TV izlenimi sonucunda izler kitledeki sosyal gerçeklik algısı, TV içeriğindeki gerçeklik algısına uygun bir hâl almaktadır (George Gerbner'den aktaran Taylan, 2011: 55-57).

Gerçekliği herhangi bir nesnenin maddi varlığına oturtan Raymond Williams'ın TV gerçekliğine bakmak, TV ile gerçeklik algısının nasıl oluşturulduğu hususunda bize yol gösterecektir. Williams (1981: 126, 133, 142), TV gerçekliğini iki şekilde tasnif etmiştir. İlk sınıflandırma TV'deki görüntünün temsiline ilişkindir. Buna göre, herhangi bir gerçekliğin temsil olunduğu görüntüde, görünenin yanı sıra gerçekliği artırıcı, daha sahici hâle getiren başka unsurlar da vardır: Işık, ses, renk, müzik, casting gibi. Bunlar aynı zamanda bağlamsal açıdan işlevi olan göstergelere ilişkin birtakım anlatımları olan unsurlardır. Sınıflandırmanın ikinci ayağına bakıldığında ise gerçeğin temsil olunduğu görüntüde gizlendiği bir gerçek ve görünen çelişkisi ortaya çıkar. Temsil kavramının 19'uncu yüzyıldaki durumuna bakıldığında ise gerçekliğin temsil olunabileceğinden hareketle TV mesajındaki bazı özellikler vurgulanır:

- Güncel olması,
- Maddi dünyada yer almak suretiyle açıklanabilir olması,
- Amacın sıradan insanların temsiliyeti olması gibi.

Otan (2014: 19), bu maddelere dördüncü olarak: "Dünyanın politik bir bakış açısı ile ilişkili şekilde yorumlanmaya çalışılması," şeklinde ekleme yapmıştır.

TV ve gerçeklik ilişkisinde kitle iletişim araçlarının ilettiği mesajın içeriği ve oluşturduğu gerçeklik algısı, gerçeğin de önüne geçebilmektedir. Nitekim ABD'li siyasetçi Henry Kissinger'ın gerçeklik algısına ilişkin söylemi medya ve siyaset ilişkisini de dikkate aldığımızda konumuzu pekiştirir mahiyettedir:

"Bir şeyin gerçek olması pek o kadar önemli değildir; fakat gerçek olarak algılanması çok önemlidir" (aktaran Türk, 2014: 9).

TV gerçekliği veya bu gerçekliğin başarısı iki yöntemin istismarına bağlanmaktadır: Literate ve oral. Literate biçim, toplumsal sınıfın tarihsel gelişiminde baskın sınıfın etkin olduğu, klasik düzeneklerden oluşan gerçekliktir. Oral biçim ise daha tanınır uzlaşmaları oluşturan bir yöntemdir. Buna göre herhangi bir program, gerçekçi olduğu ölçüde güvenilir olmaktadır, hatta buna bağlı olarak eğlenceli ve popüler hâle gelmektedir. Ancak TV doğallığı, bir yapaylıktan ibarettir. Gerçekliğe dair doğal bir durum söz konusu değildir. Fakat izler kitlenin algılama biçimiyle örtüştüğünden, gerçek olarak kabul edilecek bir algı oluşturmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında TV, dış dünyayı kavrama yollarını doğal hâle getirmekte ve bu şekilde başarı sağlamaktadır. Tüm TV anlatılarının izler kitleden beklentisi, kurmaca hikâyenin sunulma biçiminde herhangi bir kurmaca olmadığını kabul etmeleridir. Buna göre, hikâye kurgusal olsa bile sunulma biçimi bakımından doğallık söz konusudur. Bundan ötürü TV gerçekliği izler kitlede eleştirisiz bir tüketimi üretir. Duygu üretimine yer verilmeyen bu sistemde izleyici şaşırtılmış bir vaziyete sokulur. Gerçek gibi görünen üretilir. Bu da türlerin kurallarını yerle bir eder. Doğal görünümlü yapay ortamdan geçerek izleyiciye ulaşan duygunun söz konusu olduğu bu ortamın neticesinde kuralların yok edilmesi, silinmesiyle izler kitlede eleştirel bir bakış oluşur. Tüketen pasiften, eleştiren aktif pozisyonuna geçiş yapan izleyici, aynı zamanda belirlenen ideolojik çatı altına da girmiş olur. Bu çatı ise TV gerçekliğinin gizli çatısıdır (Otan, 2014: 32-33).

4. Göstergebilimsel Literatür

Göstergebilimde temel yaklaşımları belirleyerek öncü olmuş pek çok isim vardır. Bunlardan özellikle Saussure, Barthes ve Pierce çalışmamızın muhtevası gereği ayrı bir önem arz etmektedir. Bu isimlerin yaklaşımlarının çözümlememize esas teşkil edecek bazı temel kavramlarına değinmek yerinde olacaktır. Buna göre Pierce'in ikon, belirti ve simge şeklindeki ikinci üçlüğüyle Barthes'in düz anlam ve yan anlam yaklaşımını irdelemek gerekmektedir. Saussure'ün dile dair yaklaşımı ise çözümleme içinde belirtilecektir.

4.1. Görüntüsel Gösterge / İkon

Görüntüsel gösterge veya diğer adıyla ikon, Pierce'in üç grup hâlinde ve üçlükler şeklinde ele aldığı göstergelerden ikinci üçlüğünün ilk tür göstergesidir. Özma- kas'ın aktardığına göre, Pierce görüntüsel göstergeyi: "Nesnesinin sahip olduğu niteliklerinden dolayı nesnesine gönderme yapan göstergedir." şeklinde tanımlamıştır. Görüntüsel göstergenin anahtar sözcüğü benzerlik olarak karşımızda durmaktadır. Zira ikon, gösteren ve gösterilen arasındaki benzerlik ilişkisi sonucu oluşmuş göstergedir. Nitekim Pierce: "İlk olarak benzerlik ya da benim dile getirdiğim biçimi ile görüntüsel gösterge kendi içinde benzeyebildiği kadar nesnesine benzer." ifadeleriyle görüntüsel göstergeyi açıklama yoluna gitmiştir (Özma- kas, 2009: 39).

Görüntüsel gösterge canlandırmış olduğu nesneyi doğrudan temsil etme kabiliyetine sahiptir. Fotoğraf ve resmin yanı sıra desen, geometrik şekli ifade eden kurşun kalemle çizilmiş bir çizgi görüntüsel göstergeye örnek teşkil eder (Rifat, 2014: 31).

4.2. Belirti / İndeks

Pierce'in ikinci üçlüğünün ikinci göstergesi olan belirti, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin rastlantısal olmadığı, neden sonuca dayalı olduğu gösterge türüdür (Başoğlu, 2019: 436).

Pierce'a göre belirti, nesnesi ortadan kalktığında gösterge özelliğini yitirirken yorumlayan bulunmadığında ise gösterge özelliğini korumaya devam eder. Örneğin, herhangi bir kurşun deliğiyle ilgili olarak ateş edildiğine ilişkin bir yorum olmasa da kurşun deliği ateş edildiğine ilişkin bir gösterge olma özelliğini korumaktadır. Belirtiye ilişkin bir başka örnek ise dumanın ateşin belirtisi olmasıdır. Buradan da anlaşılacağı üzere belirti, işaret ettiği nesneyle bir yakınlık ilişkisi içindedir (Ünal, 2016: 392).

4.3. Simge / Sembol

Simge ikinci öbeğin son gösterge türüdür. Rifat'ın Pierce'tan aktardığına göre simge: "Yorumlayıcı olmasaydı kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan göstergedir." Buradan da simgenin bir uzlaşısı sonucu ortaya çıkmış gösterge türü olduğu anlaşılmaktadır. Doğal dilin sözcükleri simgeye örnek teşkil etmektedir. Zira sözcükler belirtmiş olduğu şeyleri yalnızca ilgili anlama geldiğini anlamamız ile belirtmiş olur. Uzlaşının bir başka örneği ise terazinin adaleti simgeliyor olmasıdır (Rifat, 2014: 32). Terazi örneği bize kültürel açıdan bir uzlaşının ürünü olduğunu açık bir biçimde göstermektedir.

4.4. Anlamlandırma (Düz Anlam - Yan Anlam)

Gösterebilimsel anlamlandırma süreci düz anlam ve yan anlam şeklinde iki türde kendini bulmaktadır. Buna göre düz anlam, gösterilen nesnenin, olduğu gibi kavranmasıyla gerçekleşmektedir. Yan anlam ise ima edilen anlamlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Askerî bir üniformanın düz anlamda bir rütbeyi ve düzeyi ifade ederken yan anlamda bir etkileyicilik ve saygınlığı ifade etmesi gibi. Anlamlandırma süreci bu ikisi arasındaki ilişkinin kurulabilmesi sayesinde gerçekleşmektedir. Görüntünün dünyasında da aynı şekilde ses ve görüntüler düz anlamı teşkil ederken yan anlam değişik kodlar sayesinde oluşmaktadır. Kameranın açısı, odak noktası, ışık kullanımı gibi durumlar yan anlamın oluşmasına katkı sunmaktadır (Parsa & Olgundeniz, 2014: 92-93).

5. Gerçeklik Algısının Oluşumu Çerçevesinde 'Diriliş: Ertuğrul' Dizisinin Gösterebilimsel Çözümlemesi

'Diriliş: Ertuğrul' dizisinin reyting ölçümlerine bakıldığında, yayımlanmaya başla-

dığı son beş yılın dört yılında yayın günü olan çarşamba akşamları birinci olduğu görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında tarih temalı bir dizi olan 'Diriliş: Ertuğrul' dizisi; pre-prodüksiyon, prodüksiyon ve post-prodüksiyon aşamaları sonucu ortaya çıkan izlencelerindeki göstergelerin üretim ve yansıtılma biçimleri, oluşturulan gerçeklik algısı ve izlenme oranları dikkate alındığında; tarih dizilerinde gerçeklik algısının oluşumu çerçevesinde göstergibilimsel bir analiz yapmak için elverişli bir yapım olarak ülkemizde son yıllarda öne çıkan tarih dizisi olmuştur. Bu sebepten, çalışmanın araştırma kısmında 'Diriliş: Ertuğrul' dizisi, literatür taramasında elde edilen veriler ışığında çözümlmeye tâbi tutulacaktır.

5.1. Araştırmanın Yöntemi

Tarih dizilerinde göstergelerin üretim süreçlerinin nasıl gerçekleştiği ve bunların göndermelerinin ne şekilde yapılmak suretiyle gerçeklik algısının nasıl oluşturulduğu gibi tüm sorular, göstergibilimsel olarak yorumlandığından nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Çözümlenmeye konu olan göstergeler için Charles Sanders Pierce'in gösterge anlayışıyla Roland Barthes'ın anlamlandırma süreci yöntem olarak belirlenmiştir. Çözümünecek göstergelerin seçilmesinde Pierce'in gösterge türleri içinde ikinci öbekte yer alan; görüntüsel gösterge, belirti ve simge türündeki göstergeleri baz alınırken, ilgili göstergelerin yorumlanmasında Barthes'ın düz anlam ve yan anlam yaklaşımı benimsenmiştir. Yer yer Saussure'ün dilin toplumsal boyutuna ilişkin yaklaşımından hareketle yorumlamalar da yapılmıştır.

Gerçeklik algısının oluşumunun 'Diriliş: Ertuğrul' dizisindeki göstergeler aracılığıyla tarih dizilerindeki görünümü, bu görünümde üretim sürecinde olduğu kadar göndermelerde teknik kodlarla kültürel kodların etkisinin anlaşılması ve düz anlamdan yan anlama gidiş süreci yöntemimizdeki yolu oluşturmuştur.

5.2. Araştırmanın Evreni ve Örnekleme

Araştırmanın evrenini, televizyonda yayımlanan diziler oluşturmaktadır. Televizyon dizilerinin çeşitli biçimlerde türlere ayrılıyor olmasından, çalışmanın ve araştırmanın ele alınış şekliyle ötürü evreni, tarih dizileri olarak tanımlamak mümkün olmaktadır.

Örnekleme ise 'Diriliş: Ertuğrul' dizinin yayımlanmaya başladığı tarihten itibaren geride kalan beş sezonun her birinden rastlantısal olarak/seçkisiz örneklem metoduyla belirlenen birer bölümünden yani toplamda beş bölümün her birinden birer sahne olmak üzere beş sahne ve bu sahnelerden de otuz göstergedir.

5.3. Veri Toplama Araçları

Çalışmada, nitel veri toplama araçlarından örnek olay, görsel materyaller, dokümanlar ve gözlemden yararlanılmıştır. Çözümlemeye tâbi tutulmak üzere 'Diriliş: Ertuğrul' dizisinden seçkisiz örneklem metoduyla her sezondan bir bölüm olacak şekilde seçilen bölümlerin ve ilgili sahnelerin ana omurgayı teşkil etmesinden ötürü veri toplama araçlarının merkezinde örnek olay nezdinde görsel materyaller bulunmaktadır.

5.4. Araştırmanın Hipotezleri

- Türk toplumu tarihine meraklı bir millettir.
- Toplum kahramanlarını hep iyi görmek istemektedir.
- Toplum kendi değerlerini yansıtan dizilerle daha kolay özdeşleşebilmekte ve o dizileri daha çabuk benimsemektedir.
- Tarih dizilerinde/dönem prodüksiyonlarında görüntüde en dikkat çekici husus dekor, kostüm ve aksesuarlardır.
- Dizilerde kültürel kodlar kadar teknik kodlar da yan anlamın oluşmasında etkilidir. Görüntünün dünyasında bir gösterge birden çok göndermeye imkân tanımaktadır.
- Tarih dizilerinde her dizide olduğu gibi bir gerçeklik tasviri söz konusudur ve bu gerçeklik, bir algı oluşturmaktadır.
- Gerçeğin yerini başka bir gerçekliğin aldığı durumlarda ortaya çıkan hiper-gerçeklik durumu dizilerde de söz konusu olmaktadır.
- Tarih dizilerindeki hiper-gerçeklik durumu, algı sürecinin sonucunda bilinçli izler kitle için tasvir edileni değil, tarihsel gerçekliğin ne olduğunu sorgulayan ve ona ulaşan kesim bakımından sorgulanabilir mahiyettedir.

5.5. Çözümleme 1- Birinci Sezon, Birinci Bölüm: Kös



Şekil 1: Kös Çalma ve Hayme Hatun
(www.trt.tv, Erişim Tarihi: 06.02.2019)

Dizide, obanın girişindeki kulelerde yer alan haberci, obaya bir gelen olduğunda kös çalarak bunu haber vermektedir.

İlk görüntüsel göstergede düz anlam açısından kulede yer alan haberci kös çal-

makta, kös'ün: 'İki bir, iki bir, altı bir' şeklinde sistematik çalınışından, obadakiler birinin geldiğini anlamakta ve dikkat kesilmekte, harekete geçmektedirler. İlk göstergede Ertuğrul'un Tapınakçıların elinden kurtardığı; Halime, babası ve kardeşini getirmesi üzerine o esnada kadrajda görüntülenen Süleyman Şah'ın eşi, Ertuğrul'un annesi Hayme Hatun dikkat kesilerek harekete geçmekte, akabinde sesi duyan tüm oba sakinleri Hayme Hatun'a eşlik etmektedir.

Çözümlemeye konu olan sahnede kullanılanlar, Pierce'in görüntüsel göstergeleri olmakla beraber, işlevi açısından nesnesiyle arasında bir yakınlık ilişkisi olan bundan ötürü nesne tarafından belirlenen bir gösterge türü olan belirtidir. Zira kös ile obaya gelenin belirtildiği bu tür, Pierce'e göre, nesnesi ortadan kalktığında gösterge özelliğini yitirirken yorumlayan bulunmadığında ise gösterge özelliğini korumaya devam eder (Ünal, 2016: 392). Burada yorumlayan açısından haberi algılayacak birinin olmadığı düşünüldüğünde dahi belirt türünün gösterge olarak kendisini korumaya devam ettiği görülmektedir.

İkonlara yan anlam açısından bakıldığında ise toplumsal anlamda oba yaşantısında belli kurallar olduğu ve bunun da düzen açısından yapıyı güçlendirdiği görülmektedir. Öte yandan yan anlama ilişkin Parsa ve Olgundeniz'e göre, görüntünün dünyasında ses ve görüntüler düz anlamı teşkil ederken yan anlam değişik kodlar sayesinde oluşmaktadır. Kameranın açısı, odak noktası, ışık kullanımı gibi durumlar yan anlamın oluşmasına katkı sunmaktadır (Parsa & Olgundeniz, 2014: 92-93). Teknik kodların yan anlama etkisi bakımından birinci ikonda aydınlatma türü öne çıkmaktadır. Kös çalan habercinin aydınlatılmasında güneş arkasında bırakılmıştır. Chiaroscuro aydınlatma türleri içinde yer aldığı şekliyle aydınlık-karanlık zıtlığının zirve yaptığı, oldukça keskin olduğu görüntüsel göstergede öndeki objelerin karanlık ve kontur bir şekilde belirgin, arkadaki objelerin ise aydınlık görüldüğü, derinlik hissi veren silüet aydınlatma (Vardar, 2012: 53-57) tercih edilmiştir. Bu da estetik bir yön olduğu kadar oba yaşantısının doğayla iç içe ancak düzenle de müsemma bir yapıda olduğuna dair bir gönderme olarak öne çıkmıştır.





Şekil 2: Süleyman Şah ve Toy Üyelerinin Kös Sesine Kulak Vermesi
(www.trt.tv, Erişim Tarihi: 07.02.2019)

İkinci belirtinin yer aldığı beşinci ikonda ise toy esnasında çalan kös ile yine birinin geldiği anlaşılmalı ve gelenin kim olduğuna bakmak için Süleyman Şah başta olmak üzere toy üyeleri, toyu yarıda bırakarak harekete geçmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere kös ilk ikonlarda olduğu üzere belirti türünde bir gösterge olarak dizide kullanılmaktadır. Ek olarak kös'ten, benzer bir nesne olan hareketli ve yuvarlak bileme aletine yapılan geçiş, yani kurguda bir sahneden diğerine geçerken görsel ya da içerik bakımından birbirine benzeyen öğeler arasında yapılan kesme olarak tarif edilen eşlemeli kesme (<https://acikders.ankara.edu.tr>), gerçeklik algısına katkı sunan bir husus olarak kendisine yer bulmuştur. Bu, diziyi estetik bir hava kattığı ölçüde Barthes'ın yan anlamı bakımından keski aletlerinin bilinmesi özelinde bir obada yaşantı süren göçerlerin zanaatı da bırakmadıklarına ve bunun da bir pazar yerinde olması alışverişin de mevcut olduğu, toplumsal hayatın canlılığının korunduğu bir yaşam tarzına dair göndermedir.

5.6. Çözümleme 2- İkinci Sezon, Kırk İkinci Bölüm: Aksakallılar Toy'u





Şekil 3: Aksakallılar Toy'u
(www.trt.tv, Erişim Tarihi: 08.02.2019)

Dizide çözümlenmeye konu olan sahnede Türklerin gizli teşkilatı olan Aksakallıların liderliğinde bir toy düzenlenmekte ve 24 Oğuz Boyu'nun temsilcileri Moğol tehdidi karşısında görevlendirilmektedir.

Toy, Türklerde önemli bir meclistir. Geçmiş İÖ 209-174 yılları arasında Asya Hun İmparatorluğu'nda Mao-tun dönemine kadar uzanan toy geleneğinin aslını teşkil eden ilk meclis ve toplantılarda dinî ayinlerin yapıldığı, halkın nüfusunun ve hayvanların sayısının belirlendiği, devlet işlerinin görüşülüp karara bağlandığı, üç büyük toplantı düzenlendiği bilinmektedir (Seyitdanoğlu, 2009: 2-4).

İlk görüntüsel göstergede Barthes'ın düz anlamında toya iştirak eden Ertuğrul Bey ve ona eşlik eden Artuk Bey toyda kendilerine ayrılan yere oturmaktadır. Oturduğu yerde Kayı Boyu'nun simgesi olan İYI tamgası bulunmaktadır. Ertuğrul Bey oturmak üzereyken Kayıların simgesi olan İYI tamgasına odaklanan kameranın düşey ekseninde, aşağı ve yukarı yönlü kamera hareketi olarak tarif edilen tilt yani dikey çevrinme (Cereci, 2001: 105) hareketiyle simgeden Ertuğrul Bey'i takip ederek aşağı doğru, Ertuğrul'un oturma yönünde indiği görülmektedir. Bu açıdan yan anlam teknik kodlarla gelmektedir. Buna göre, yan anlam açısından bakıldığında Ertuğrul Bey nezdinde farklı tüm bayraklar altında oturan beylerin boyları simgelenmekte ve her biri kendi içinde farklı olan ve konargöçer bir hayat süren Türklerin şartlar ne olursa olsun bir nizam ve intizam içinde olduklarına, teşkilatçı yapılarına dair bir göndermede bulunmaktadır.

İkinci görüntüsel göstergenin düz anlamında Aksakallılar içeri girerken tüm boy beyleri ayağa kalkmaktadır. Yan anlamda ise bu hareket boy beylerinin gizli teşkilat Aksakallılara olan saygısı ve sadakatine bir göndermedir.

Üçüncü görüntüsel göstergede yönetmenin tercih ettiği plan, çekim ölçeği olarak objenin ayırt edilebildiği mekân ve obje ilişkisinin dengede olduğu tanıtıcı plan olarak da bilinen yakın genel plan (www.slideshare.net) olup önemi kadrajda tercih edilen kişilerin karakterleriyle ortaya çıkmaktadır. Zira kadrajda düz anlam bakımından Aksakallıların lideri ve iki üyesinin yanı sıra Ertuğrul Bey ve Artuk Bey gözükmemektedir. Yan anlamda teknik kodların da katkısıyla bir toyda/toplantıda lidere en yakın oturan kişi, liderin/başkanın en değer verdiği –günümüzde liderden sonraki en yetkili kişi olarak konumlanmıştır– kişi olduğundan, gerek kadraj gerekse Kars’ın ifade etmiş olduğu en uygun resmi sağlamak için gerçekleştirilen mekân tasarımında (Kars, 2003: 78) objelerin yerleştirilme biçimi bakımından Ertuğrul Bey ve onun nezdinde tepesinde asılı olan Kayı simgesiyle Kayı obası, Aksakallıların en değer verdiği kişi ve boydur. Bu tercih aynı zamanda Aksakallıların Ertuğrul ve obasına verdikleri önemin gerçekliğini izler kitle nezdinde güçlendiren bir yöne sahiptir.

Dördüncü görüntüsel göstergenin düz anlamında Aksakallıların liderliğinde toplanan Oğuz boylarının beyleri, tepelerinde asılı olan ve obalarını simgeleyen bayraklarıyla toy hâlinde görülmektedir. Aksakallıların ardında da sırt sırta yaslanmış ve daire çizmiş üç hilalden oluşan bir simge vardır. Yan anlamda ise tüm beylerin Pierce’in ifade ettiği gibi uzlaşıya dayalı bir toplumsal kabulle bilinen, simgeleri olmuş, üzerlerinde asılı olan bayraklarıyla tanındıkları bir ortamda toplantıya liderlik eden Aksakallıların beyaz ve bej renk üzerine sırt sırta yaslanarak daire çizmiş simgelerinin vaziyeti dikkate değerdir. Herhangi belirgin bir renkten ve işaretten ziyade, İslam’ın önemli sembollerinden biri olan Hilal’i kendi kültürleriyle yoğunlaşarak üç hilal şeklinde bir simge belirlemiş olmaları: ‘Aksakallılar’ isimli Gizli Türk Teşkilatı’nın devletlerin de üzerinde bir yapıda olduğuna dair bir göndermedir. Tercih edilen renklerin sadeliği de yan anlam açısından çeşitli mesajlar içermektedir. Buna göre tonlarındaki farklılıklardan ötürü beyaz ve bej arası veya farklı ışık kullanımları dikkate alındığında açık kahverengi olarak nitelendirilebilecek bir renk Aksakallıların simgesinde zemin olarak kullanılmış, kahverengi ise ‘Üç Hilal’de kullanılan renk olmuştur. Beyazın kararlılığı, sürekliliği, berraklığı, şeffaflığı ve temizliği simgelediği (Yağbasan & Aşkın, 2006: 129), masumiyeti sembolize ettiği ve olumlu bir etki bıraktığı (Asan, 2014: 87); kahverenginin ise toprak ile müsemma bir renk olarak doğayla bütünleşmeyi aynı zamanda da kayboluşu, içe dönüşü ve olumsuz anlamda güvensizliği simgelediği (Asan, 2014: 79), po-

zitif açıdan kişilerin gerçekçi karakterler oluşturmasını sağladığı (Sun & Sun'dan aktaran Kırık, 2013: 76), Yayan ve Güneysu'nun Ersoy'dan aktardığına göre, insanlığın keşfettiği ilk renk olduğu (Yayan & Güneysu, 2017: 107) dikkate alındığında, Asan'ın kahverengi için kayboluştan hareketle görünür olmamayı güvensizlik olarak addetmesi bu teşkilat için geçerli bir yansıtma değildir. Zira teşkilat misyonu gereği gizli olmak durumundadır ve devletin güçlü olduğu zamanlarda ortada olması bir alternatif oluşturup nizamı bozacağından bu olumsuz yorum, ilgili sahnede canlandırılan teşkilat için geçerli olmamakla birlikte kahverengi için toprak metaforundan hareketle ve ilk renk olarak addedilmesinden ötürü gizli teşkilat Aksakallıların kadımlığına bir göndermedir. Nitekim yapı olarak da devletler üstü olması ve uzun asırlardır varlığını sürdüregelen bir teşkilat olarak yansıtılması bunu doğrulamaktadır. Öte yandan sinirlerin en gerildiği, toplumsal düzenin bozulduğu bir ortamda dahi akliselimle hareket ederek Moğol tehdidine ilişkin strateji geliştirmek suretiyle Türk obalarını organize ediyor olmaları, negatiften ziyade kahverenginin pozitif yönü olan Kırık'ın aktardığı şekli ile otorite ve kendine güven hissi verecek şekilde karakter oluşturmalarına (Sun & Sun'dan aktaran Kırık, 2013: 76) yani güçlü karakterler olduklarına dair bir göndermedir. Zeminde kullanılan rengi beyaz olarak kabul ettiğimizde yine Barthes'ın yan anlamında yalnız ve yalnız Türk'ün bekasını düşünmelerinden anlaşıldığı gibi her türlü fitne, siyasi hırs ve çekişmeden arınmış, temiz ve berrak bir teşkilat olmalarına bir göndermedir. Tercih edilen simgeler ve Aksakallıların simgesindeki kodlar, teşkilata ve obaların teşkilata bakışına dair oluşturulmak istenen gerçeklik algısını güçlendirici birer gösterge olarak ekranda kendisine yer bulmuştur. Nitekim R. Williams'ın TV gerçekliğini güçlendiren unsurlar arasında ışık, ses, müzik ve casting'in yanında rengi de sayması, bu analizimizi destekler mahiyettedir.

Dördüncü görüntüsel göstergenin yer aldığı sahnede, beşinci ve altıncı görüntüsel göstergelerde de devamının görüldüğü Saussure'ün dilin toplumsal yönüne dair de önemli diyaloglar söz konusudur. Bu da bize kültürel kodları vermektedir. Zira Saussure'e göre, gösterilen yani kavram aynı dili, kültürü paylaşan toplum ve üyeleri açısından ortaktır. Buna göre Aksakallıların lideri boy beylerine hitaben:

“Oğuz'un 24 eri üstte mavi gök altta yağız yer şahittir ki Türk İlleri büyük bir direnişe hazırlanmaktadır.” der.

Düz anlamda buradaki diyalogda yer aldığı şekliyle bir şahit göstererek yargı kurma söz konusudur. Yan anlamda ise mavi gök ve yağız yer kavramları konargöçer yaşam tarzında olan 24 Oğuz boyunun hayatını ifade eden doğayla iç içe kavramlardır ve bu açıdan şahitliklerinin güçlü olacağından hareketle kullanımları söz konusudur. Öte yandan Türklerin yaşam tarzlarına da bir gönderme olduğu

kadar ‘mavi gök’ ve ‘yağız yer’ terimlere indirgendiğinde özneye bir bütün oluşturarak öznenin niteliğini gösteren (Filizok, 2010: 3-4) olarak tanımlanmış somut gerçeklik ifadesidir. Hatta Filizok’un somut ve soyut gerçeklik ilişkisinde ortaya koyduğu somut ve soyut merdivenin en somut olan kısmında yer alan tarifte olduğu üzeredir. Fakat burada yan anlama esas teşkil eden husus, o gün görünen olması sebebiyle somutluğu ortaya çıkan, bugün de anlatılan dönemden farklı olarak evrenin coğrafya ve astronomi bilimlerinin katkısıyla sınırlarının hemen her sosyoekonomik sınıfta bulunduğu bir ortam düşünüldüğünde, somuttan soyut gerçekliğe giden bir göndermenin olmasıdır. Zira gök ve yer kavramı en büyük, en uzun, en geniş, en sonsuz olarak bilinen kavramlardır.

İlgili sahnede ilerleyen kısımda Aksakallıların lideri düz anlamda:

“Unutmayın ki devlet taş binaların içinde değildir. Devlet, Türk’ün ruhudur. Ve her Türk bir devlettir. Yeryüzünde bir Türk bile yaşıyorsa bizim için bir devlet var demektir.” der.

Saussure’ün dile dair yaklaşımı kültürel kodlarla birleştirilerek dikkate alındığında, bu diyaloglar Türklerin devlete olan bakış açısını, devletin Türk toplumu ve onun izdüşümü olan bir Türk bireyi açısından varlığıyla eş değer bir öneme sahip olduğunu ortaya koyar. Barthes’in yan anlamından bakıldığında ise Türklerin var oldukları müddetçe ruhlarının devlet olduğu sözünden hareketle hiçbir zaman devletsiz kalmadığına ve kalmayacağına, dolayısıyla geçirilen günler ne denli zorlu olsa da her daim bir devletleri olacağına dair göndermelerdir.

“...Unutmayın il gider töre kalır. Birimizin yaşaması için birilerimizin ölmesi gerektir. Bu gece öleceklerle yaşayacakların seçildiği gece olacaktır. İmdi kim nizâm-ı âlem için kim i’lâ-yi kelimetullah için can vermek ister?”

dediğinde ise düz anlam açısından beşinci görüntüsel göstergede olduğu üzere tüm boy beyleri ellerini kaldırarak ölüme gönüllü olmaktadır. Yan anlam açısından ise âlemin düzeni anlamına gelen ‘nizâm-ı âlem’ ve Allah’ın (c.c.) adını yaymak, yüceltmek anlamına gelen ‘i’lâ-yi kelimetullah’ için ölmek şehit olmaktır. Nitekim İslam bilginleri Allah yolunda ölen kişilere şehit denilmesini; yıkanması ve ruhunun cennete gitmesine rahmet meleklerinin şahitlik etmesi, hem Allah (c.c.) hem de meleklerin cennete gitmesine şahit olması, Allah’ın (c.c.) huzurunda diri olması, yaşamı boyunca Allah’ın (c.c.) emirleri üzerine, doğru olması, dünyasını değiştirmesine karşılık Allah (c.c.) tarafından hazırlanmış ikramlara şahit olması ve Hz. Peygamber (s.a.v.) ile birlikte geçmiş ümmetler hakkında şahitlik etmesi isteneceği, düştüğü toprağın dahi lehine şahitlik edeceği gibi sebeplerle açıklanışlardır (Kurt, 2012: 193). Bu bakımdan şehit olmanın ölmek değil, İslam

inancında ebedî âlemde cennetle müjdelenmek, ondan daha da önemlisi İslam peygamberi Hz. Muhammed'e (s.a.v.) komşu olmak ve Allah'ın (c.c.) cemaliyle müşerref olmak olduğuna ve tüm bunlar için her Türk'ün gönüllü olacağına, Türk cihan hâkimiyeti mefkuresine ve Türklerin İslam'ın hamisi olduğuna gönderme yapılmıştır. Zira bu iki kavram yalnızca Türkleri değil hem İslam alemini hem de tüm cihanı ilgilendiren bir felsefeyi bünyesinde barındırmaktadır. Nitekim tüm boy beylerinin ellerini kaldırmaları üzerine Aksakallıların liderinin:

"Şehid olmak bize ecdad mirasıdır ihtiyarlar.

Zaman geçse de şehid olma arzumuz hiç bitmemekte çok şükür."

şeklindeki sözleri yan anlama dair analizimizi doğrular niteliktedir. Öte yandan 'Diriliş: Ertuğrul'dan yıllar önce yayımlanan 'Kurtlar Vadisi Pusu' dizisinde 2000 yıllık mazisi olan Türk Gizli Teşkilatı olarak canlandırılmış ve bu konuda bir gerçeklik algısı oluşturmuş: 'İhtiyarlar'a göndermede bulunulmuştur. Bu yolla yapılan gönderme, dönemsel bir canlandırma olması bakımından da daha önce 'Kurtlar Vadisi Pusu' dizisiyle algıya yerleştirilmiş olan bir gerçekliğin üzerine yeni bir algı inşa edilmesi suretiyle gerçeklik algısını güçlendirmiştir.

Aksakallılar boy beylerinin de rızasıyla kendileri seçim yaparlar ve Anadolu'ya set olup gaza edecek, şehadete yürüyecek boylarla diyar diyar gezip fetihler yaparak yeni yurtlar kazanacak boyları belirlerler. Ertuğrul da yurt tutacak beyler arasındadır. Toy biter herkes helalleşir ve dağılır. Ancak Aksakallılar Ertuğrul'u bırakmazlar.

Yedinci görüntüsel göstergede düz anlamda Ertuğrul'un Aksakallıların lideriyle konuştuğu görülmektedir. Yan anlamda ise Ertuğrul'un tam arkasında İYİ tamgasının konumlandırılmış olması, simgelerden oluşan aksesuarların dekor olarak tercih edilmiş olması, gerçeklik algısını güçlendiren bir husus olduğu kadar, boyların her birinin aynı yerde, aynı sırada dizili olması da aynı değere sahip olduklarını ve görev bakımından her birinin bir nefer olduğuna dair bir göndermedir. Fakat burada, Ertuğrul Bey'in obasına ait olan simgenin ilk sırada yer alıyor olması ve Ertuğrul'un Aksakallıların lideriyle yapmış olduğu görüşme, kadrajın çekim ölçüğü bakımından yapılan tercih de göz önüne alındığında Kayı obasının obalar içinde ayrı bir önemi olduğuna dair de bir göndermedir. Nitekim Aksakallıların liderinin Ertuğrul ile olan diyalogu da bunu doğrulamaktadır. Buna göre Aksakallı, Ertuğrul'a:

"...İmdi senin gideceğin diyar Bizans ilinin yanı başıdır. Orası mümbittir, bakırdır. Obanı o diyara taşıma gayretinde ol. Bir an evvel oraya göz at." der.

Ertuğrul ise: *"Tez vakitte yola koyulacağım."* diye cevap verir.

Dizinin Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey'in babası Ertuğrul Gazi'nin hayatını anlattığı dikkate alındığında, düz anlamı sözlerinde açık olan bu diyaloglar, Saussure'ün yaklaşımıyla birlikte Barthes'ın yan anlam anlayışı da dikkate alındığında Kayı obasının Bizans sınırındaki Söğüt'e gelişinin bir strateji kapsamında olduğuna, Osmanlı Devleti'nin kurucusunun da görünürde Osman Bey, kökeninde ise Ertuğrul Gazi olmasına karşın her Türk devletinin kuruluşunda olduğu üzere Türklerin gizli teşkilatı Aksakallılara veya Aksakallıların tabiriyle İhtiyarlara ait bir plan çerçevesinde gerçekleştiğine, dolayısıyla da Türklerin kökü binlerce yıl eskiye giden gizli teşkilatına ve teşkilatçılığının kadimliğine yapılan bir göndermedir.

Sekizinci görüntüsel göstergede, düz anlamda Ertuğrul'un Aksakallı liderinin yanından Oğuz boylarına ait bayraklar arasından geçerek ayrılması görünürken yan anlamda kadrajda yalnızca Ertuğrul olmasından hareketle Türklerin Moğol tehdidi altında yıkılma tehlikesi geçiren devleti karşısında yeni bir diriliş ve yeni bir devlet için artık Ertuğrul'un tek yetkili ve yegâne umut meşalesini taşıyan kişi olduğuna ve bu bakımdan 24 Oğuz boyunun da yükünün Ertuğrul'un omuzlarında olduğuna, her ne şart altında olursa olsun bir Türk'ün dirilişi gerçekleştirip devlet kurulmasına olanak tanıyacak nizamı sağlayabileceğine dair bir göndermedir.

5.7. Çözümleme 3- Üçüncü Sezon, Yetmişinci Bölüm: Ertuğrul Bey'in Fetih Sonrası Obaya Girişi ve Karşılması



Şekil 4: Ertuğrul'un Obaya Girişi

(www.trt.tv, Erişim Tarihi: 11.02.2019)

İlk görüntüsel göstergede, düz anlamda Ertuğrul Bey kendisine atlı ve yaya olarak eşlik eden alpleriyle birlikte at üzerinde görülmektedir. Arka planda yer alan direklerle oluşturulmuş yapıyla onun solunda yer alan habercinin bulunduğu kuleden ve Pierce'in simge türündeki göstergesi olan İYI tamgalı Kayı obasının bayrağından, obanın girişinde oldukları, obaya giriş yaptıkları anlaşılmaktadır. Yan anlamda ise Ertuğrul Bey'e sağlı sollu eşlik eden atlı alplerin ellerindeki, Pierce'in sınıflandırmasına göre simge türündeki gösterge olan diğer yandan ise oyuncular tarafından sahnede

kullanılan her türlü objeyi ifade eden aksesuar (Fener, 2014: 172) mahiyetindeki Kayı bayraklarından, Ertuğrul Bey'in oba ve devlet için önemli bir işten, bir yerden döndüğü, bir temsil icra edildiği anlaşılmaktadır. Zira obadan normal gündelik işler için ayrılma durumunda bayrakla/sancakla eşlik etme durumu söz konusu olmamaktadır.

Özgürlüğü ve hâkimiyeti sembolize etmesi bakımından maddi varlığın ötesine çağrışım yapan bir sembol olan bayrak (Gündüzöz, 2018: 164) olmadan yapılan muharebeler, Türk kültüründe önemsiz bir savaş olarak algılanmaktaydı. Konuya ilişkin Timur ve Babür devletlerinden savaşta kullanılan bayrak figürüne ilişkin yapılan: "... Tanrı'nın inayeti ile böyle meşhur bir kurgan bayrak nakkare getirmeden ve ciddi bir muharebe bile etmeden ...fethedildi..." (Ögel, 1986: 8) şeklindeki aktarım, bayrak sembolünün önemini ortaya koymaktadır. Bu bakımdan yan anlamda Ertuğrul'un bir muharebeden döndüğüne ve geleneklere bağlılığına, bağımsızlığa dair göndermeler mevcuttur.

İkinci görüntüsel göstergede düz anlamda Ertuğrul Bey at üzerinde, yerdeki bir alp de elindeki kılıcını havaya kaldırmış bir vaziyette görülmektedir. Barthes'ın yan anlam penceresinden bakıldığında Parsa ve Olgundeniz'in sözünü ettiği teknik kodlar aracılığıyla göndermeler anlaşılabilir. Buna göre, kameranın aşağıdan yukarıya bakıyormuşçasına, nesnesinin altında konumlandırılması şeklinde tarif edilen alt açıda (Hunt, Marland & Rawle, 2012: 122) Ertuğrul Bey'in gözükmesi, ilk gösterge ve yer aldığı sahneyle birlikte değerlendirildiğinde, zafer kazanmış bir komutana, ulu şahsiyete ilişkin göndermelerdir. Öte yandan kılıcını havaya kaldıran ve bu yönüyle en değerli eşyasını Bey'ine sevinç gösterisi yapmak için kullanan alp görüntüsü ise yine aksesuar ile gerçeklik algısına katkıda bulunduğu ölçüde zaferin kılıçla kazanıldığına, o günkü savaş aletlerine, Bey'in, komutanın çok önemli bir iş başardığına ve gerek bu durum karşısında gerekse genel olarak bir alp'in sevgisini gösterme şekline ilişkin göndermelerdir.



Şekil 5: Ertuğrul'un Hayme Hatun'un Elini Öpmesi
(www.trt.tv, Erişim Tarihi: 11.02.2019)

Üçüncü ve dördüncü görüntüsel göstergelerde düz anlamda Ertuğrul Bey'in anesi Hayme Hatun'u selamladığı ve elini öptüğü görülmektedir. Yan anlamda ise göstergelerin yer aldığı sahnelere bakıldığında annesine gösterdiği nezaket, Türk örf ve âdetlerinde büyüklere olan saygıya, Hanlı Pazar'ı fethetmiş bir bey ve komutan olan Ertuğrul nezdinde, kibirden arınmaya, yerini bilmeye, tevazuya ve Türk devlet geleneğinde Hatun'un rolüne, önemine ilişkin göndermelerdir. Öte yandan bir yapımda oyuncuların kullandığı kıyafetlerin tümünü ifade eden kostümün (Fener, 2014: 68) Hayme Hatun'da başındaki örtüde vücut bulmuş hâlinin, çekim ölçeği olarak göğüs planının tercih edilmesinden ötürü ön plana çıkmış olması, süslemeleri bakımından o dönemde Türklerin el sanatlarındaki mahirliğine, başını kapatan bir örtü işlevi görüyor olması da inançlarına ve geleneklere ilişkin bir göndermedir.



Şekil 6: Oba'da Ganimet Taksimi
(www.trt.tv, Erişim Tarihi: 11.02.2019)

Beşinci görüntüsel göstergede düz anlamda haç işaretli bir sandığın içinde altın keseleri görülürken altıncı görüntüsel göstergede Kayı obasında Ertuğrul Bey ve obasına dair genel bir görüntüyle sevinçli insanlar görülmektedir. Pierce'in gösterge türlerinden olan sembol türündeki Haçlı ambleminin sandık üzerinde yer alması, Türk okçuluğunda parmak boğumu yaralanmalarına engel olmak için ok atılan elin baş parmağına takılan atış yüzüğü manasındaki 'zihgir'in (Ölmez & Özdamar, 2017: 1565) göstergenin izleyiciye göre sol tarafındaki alp'in baş parmağında görülmesi ve sonraki göstergede yer alan sevinç gösterileri birlikte değerlendirildiğinde Ertuğrul Bey ve alplerinin Haçlılara karşı kazandığı zaferden elde ettiği ganimeti obaya getirerek ahaliyle paylaştığı ortaya çıkmaktadır, görülmektedir. Bunlar aynı zamanda Barthes'in yan anlamından bakıldığında Haçlılara karşı savaşmak suretiyle üstünlük kurulduğuna, zaferde elde edilen ganimetin hak olduğuna, ganimet paylaşımının ve ahaliyi gözetmenin Türk İslam kültürü içindeki yeri ve önemine, 13. yüzyılda kullanılan savaş araç ve gereçleriyle altıncı görüntüsel göstergede yer aldığı gibi Türk obalarındaki kadın kostümlerine ve bununla birlikte yaşam tarzlarına ilişkin göndermelerdir.

5.8. Çözümleme 4- Dördüncü Sezon Doksan İkinci Bölüm: Ertuğrul'un Esir Düşmesi



Şekil 7: Ertuğrul'un Esir Düşmesi
(www.trt.tv, Erişim Tarihi: 14.02.2019)

Çözümlemeye konu olan sahnede Ertuğrul ve alpleri saldırıya uğramakta, çoğu ölmekte, Ertuğrul ise öldü sanılmakta lakin esir düşmektedir.

İlk görüntüsel göstergede düz anlamda Ertuğrul aldığı ok darbesiyle yaralanmaktadır. İkinci görüntüsel göstergede ise Ertuğrul aldığı kılıç darbesiyle yaralanmakta ve vücudundan kan fışkırmaktadır. Üçüncü görüntüsel göstergede kaflesi saldırıya uğrayan ve bu durum karşısında harekete geçen Ertuğrul görülmektedir. Dördüncü görüntüsel göstergede ise Ertuğrul bir sedirde yaralı ve saç başı dağınık vaziyette görüntülenmektedir.

Barthes'ın yan anlam penceresinden yanıtı -Parsa ve Olgundeniz'in belirttiği üzere-farklı kodlardan, teknik kodlardan almaktayız. Buna göre, ilk görüntüsel göstergede ön planda okla yaralanmış bir Ertuğrul, arka planda ise devrilmiş, tekerleklerine ok atılmış ve yanmaya başlamış at arabasının görülüyor olması, herhangi bir sinema yahut TV yapımı için aksesuar dışında kalan doğal veya yapay nesnelere oluşan ortam olarak tanımlanan dekor (Fener, 2014: 77); vücuduna saplanan ok, elindeki kanlı bıçak ise oyuncular tarafından sahnede kullanılan her türlü objeyi tarif eden aksesuar (Fener, 2014: 172) öğeleri nezdinde, çarpıcılığı vurgulayan bir kamera açısı olarak tercih edilen bel planla birlikte saldırıya ilişkin gerçeklik algısını güçlendiren bir husus olduğu oranda, Ertuğrul Bey'in yalnız olmadığına ve bir kafiyle seyahat

hâlindeyken pusuya düşürüldüğüne, alpler dışında sivil Kayı halkının da kafilde yer aldığına ve onların da ölmüş olabileceklerine ilişkin bir göndermedir.

İkinci görüntüsel göstergede Ertuğrul'un kılıç darbesi alarak yaralanması yan anlamda başarısızlığa, yenilgiye, düşmanların galibiyetine göndermedir. Öte yandan aynı görüntüsel göstergede görülen kan sıçrama vakası, olağan tekniklerle üretilmesi mümkün olmayan veya canlandırılması riskli olan sahnelerde yaygın olarak kullanılan görsel efekt (Erdem, 2015: 284) kullanımına bir örnektir. Bu bakımdan da ilgili gösterge yan anlamı verdiği ölçüde yaralanmaya dair gerçeklik algısını artırmıştır.

Üçüncü görüntüsel göstergede tıpkı ilkinde olduğu üzere arka planda devrilmiş at arabası görüntüsü ve içinde cansız bir şekilde yatan insan görüntüsü aynı şekilde sivil kayıplara bir göndermeyken Ertuğrul'un mücadele öncesi yara almamış görüntüsüyle dördüncü görüntüsel göstergede yer alan mücadele sonrası görüntüsü yan anlamda yenilgiye uğrandığına, esarete birer göndermedir. Aynı zamanda, bir yapımda ilgili özneyi daha güzel göstermek, hedeflenen etkide tiplmeyi canlandırmak ve fiziki kusurları örtmek amacıyla yüz hatlarında, saçlarda, gerekli durumlarda vücutta yapılan değişiklikler olarak tanımlanan makyajın (Fener, 2014: 172) da hedeflenen etkide tiplmeyi canlandırmak bakımından gerçeklik algısı oluşumundaki etkisini ortaya koyan bir göstergedir. Öte yandan son görüntüsel göstergede Ertuğrul'un sağ omuz başında yer alan koyun postu da örtü mahiyetindeki kullanımıyla aksesuar, yerleştirilme biçimi bakımından dekor nezdinde tasvir edilen dönemin yaşam tarzına ilişkin bir göndermedir.

5.9. Çözümleme 5- Beşinci Sezon, Yüz Yirmi Üçüncü Bölüm: Demirci Aktemur Hikâye Anlatımı





Şekil 8: Demirci Aktemur ve Hikâye Anlatımı
(www.trt.tv, Erişim Tarihi: 17.02.2019)

Birinci görüntüsel göstergede düz anlamda bir çadırın içinde bir adamın; Demirci Aktemur'un etrafına çocukları topladığı, ortada bir yığın taş olduğu, içinde ateş yandığı görülmektedir. İkinci görüntüsel göstergede köz içinde bir demir görülmemekte, üçüncü görüntüsel göstergede körük görülmemekte, dördüncü görüntüsel göstergede Aktemur'un yumruğunu sıkarak bir şeyler anlattığı görülmekte, beşinci görüntüsel göstergede yanan ateşe bakan çocuklar görülmekte, altıncı görüntüsel göstergede ise Osman gülümserken görülmektedir.

Çözümlemeye konu olan altı görüntüsel göstergenin yan anlam bakımından pek çok göndergesi olmakla beraber vermek istediği mesaj; diyaloglarla görüntülerin birleşiminden anlaşılmakta ve buradaki görüntüsel göstergelerin esasen göstergebilimdeki gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin bir diğer türü olarak kabul edilen ve bir parça aracılığıyla bütünü anlatma hadisesi olarak tanımlanan düz değişmece yani metonimi (Parsa & Olgundeniz, 2014: 92) olduğu anlaşılmaktadır. Buna göre:

"...Bir dağın içinde o dağ kadar büyük bir demir yatağı bulmuşlar. Kağan demiş ki:

İşte bizi öz yurdumuza götüreceğiz olan geçit aha bu dağın ardındadır.

Öyle bir ateş yakacağız ki bizi demir dağların bile zapt edemeyeceğini göstereceğiz.

Demir dağın altına 70 sıra odun, 70 sıra demir yağmışlar. Devasa bir ateşle tutuşturup 70 deve körüğüyle körüklemişler.

Ateş büyüdükçe büyümüş, büyüdükçe büyümüş, büyüdükçe büyümüş... Günlerce hiç durmadan yanmış.

Türkler sabırla ve sarsılmaz bir inançla beklemişler. O dağın eridiğini görmeyen uyku bile uyumamışlar. Günler sonra ateş durulmuş ve demir dağ erimiş. Ovacıdan açılan geçidi de bulmuşlar.

...Kendilerine hile eden o büyük düşmandan öçlerini almışlar ve cihanın dört bir ucuna yayılmışlar."

şeklindeki hikâye anlatımı; somut olarak bilinen öğelerin yine somut bir şekilde aynı öğelerin parçalarıyla anlatıldığı metonimik bir anlatım olarak yan anlamda birinci görüntüsel gösterge için objenin ayırt edilebildiği, mekân ve obje ilişkisinin dengede olduğu tanıtıcı plan olarak da bilinen orta genel planda (www.slideshare.net) görülen Demirci Aktemur hikâyedeki Kağan Kayıhan'a; oyuncular tarafından sahnede kullanılan her türlü objeyi ifade eden aksesuar (Fener, 2014: 172) nezdinde ortada bulunan taş yığını ve çocuklar, destanda anlatılan, etrafı içinde kendi büyüklüklerinde demir bulunan dağlarla çevrili Türklere ve onların durumlarına; ikinci görüntüsel göstergede közde yer alan demir, demirden dağların eritilmekte olduğuna; üçüncü görüntüsel göstergedeki körük yine aksesuar nezdinde yardımcı unsurlara; dördüncü görüntüsel göstergede yer alan yumruğunu sıkışmış vaziyetteki Aktemur ve yüz ifadesi, mimikleri nezdinde Türklerin sarsılmaz inancına; beşinci görüntüsel göstergede ateşin harlanması ve çocukların şaşırması vaziyetteki bakışları demirden dağların eritildiğine; altıncı görüntüsel göstergede yer alan çocuk ise dağların eridiğini gören ve sevinen ova sakinlerine, özgürlüğün dağlarla sınırlanıp esarete gittiği ortamdan çıkıldığına, öte yandan bu çocuğun Osman olmasıyla da içinde bulunulan zor durumdan Kayı obasını ve Türkleri kurtaracak ve cihan devletini kuracak olan kurtarıcıya yönelik göndermelerdir.

Metonimiden bağımsız ele alındığında ise yan anlamda ilgili görüntüsel göstergelerde yer alan dekor, aksesuar ve oyuncular, Türklerin yaşantısında önemli olan kavramlara, demir ve ateş metaforuna; bilinmeyen bilinen bir şeyin özelliklerine benzetilerek anlatıldığı, aralarında herhangi bir ilişki bulunmayan iki şeyin hayal gücüyle anlaşılması hadisesinin olduğu metaforların (Parsa & Olgundeniz, 2014: 91-92) ilgili görüntüsel göstergelerde yer alan öğeler nezdinde Türklerin bağımsızlığını simgelediğine yönelik göndermelerdir. Ek olarak tüm bu unsurlar sahnedeki anlatıma dair izler kitledeki gerçeklik algısını güçlendiren hususlar olmuştur. Senaryoda bir hikayenin işlenmesi ise Kristeva'nın ortaya koyduğu, her metnin bir başka metinden faydalandığına ilişkin bir kuram olan metinler arasılık (Ekiz, 2007: 124) örneğidir. Bir başka açıdan da metinler arasılığa konu olan dilsel göstergelerin bütünü bakımından göstergebilimde önemli alanlardan biri sayılan: "Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren, alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi." (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 1691) olarak tanımlanan mitler karşımıza çıkar. Toplumsal yapıyla yoğrulmuş olan mitler, mesajlarını gizli olarak verir ve bir yaşam biçimi dikte eder. Mitlere dair göstergeler açısından Barthes'in belirttiklerinden en dikkat çekici olan şey mitlerin toplumsal gerçekleri dilsel olarak dönüştürme işlevidir (Bircan, 2015: 27). Çözümlemeye konu olan göstergelerde ve ilgili sahnede Demirci Aktemur'un Kağan Kayıhan'ın

merkezinde yer aldığı şekliyle anlattığı hikâye, esasında bir mit örneğidir. Barthe's'ın yan anlamında da yeri olan mitler bu bakımdan Türklerin toplumsal gerçekleri olan hürriyetten yoksun kalamayacaklarına, bu uğurda demir dağları dahi erittiklerine ve gerekirse yine eritmekten çekinmeyeceklerine, bu yönüyle Türk'ün azmine, inancına, düşmanlarından her ne şart altında olursa olsun intikamlarını alacaklarına, yenilmelerinin geçici olduğuna, her daim bileği bükülmeyen bir millet olduklarına, Türk mitolojisine yapılan göndermelerdir.

6. Sonuç

Sonuç itibarıyla yayında olduğu beş yılın dördünde rakipsiz bir biçimde reyting birincilikleri nezdinde izlenme oranları ve diziye gösterilen ilginin yanı sıra hipotezde sayılan hususların bir izdüşümü olarak 'Diriliş Ertuğrul' dizisinde çekim ölçekleri, kamera hareketleri, kamera açıları, ışık kullanımı ve görsel efektler gibi teknik kodlarla kültürel kodlara göndermeler içeren dekor, aksesuar, kostüm ve renk tercihi sayesinde; içeriklerinde Pierce'in sözünü ettiği gerek görüntüsel gösterge ve simge göstergesinin yoğun kullanımı gerekse belirti göstergesinin kullanımı harmanlanmak suretiyle yan anlam sağlanmış ve bir gerçeklik algısı oluşturulmuştur. Bu gerçeklik algısındaki gerçeklik, göstergelerin gerçeğin ikizi olarak konumlanmış olması, göstergeler aracılığıyla yaşatılan göndermeler olması, pre-produksiyon, produksiyon ve post-produksiyon aşamalarıyla da işlemsel bir hâlde bulunması ve gerçeğin yerini başka bir gerçekliğin almış olması nedeniyle bir hiper-gerçeklikken, algı düzeyinin tarihsel gerçekliği kavrama yolunda ulaşması muhtemel nihai nokta bakımından ise hiper-gerçeklik sorgulanabilecek niteliktedir. 'Ertuğrul Gazi' karakterinin hikâye edilme ve yansıtılma biçimiyle 'toplumun kahramanlarını hep iyi görme isteği' de karşılanmıştr. Hâl böyleyken 'Diriliş: Ertuğrul' dizisinde pre-produksiyon, produksiyon ve en nihayetinde post-produksiyon neticesinde ortaya çıkan izlencede kullanılan görsel dil ve o dili destekleyen Saussure'ün ifade ettiği toplumsal yönü olan senaryo ve diyaloglar doğrulmuş ve türü ne olursa olsun gerçeklik algısının oluşumu, tarihsel açıdan göndermeleri de olan göstergeler yardımıyla sağlanmıştr. Bir gösterge aynı anda Türk töresi, Türk devlet gelenekleri, Türk cihan hâkimiyeti mefkuresi, i'lâ-yi kelimetullah ülküsü, İslam inancı, İslam hukuku ve içeriğinde barındırdığı adalet, yiğitlik, mertlik, cömertlik, özgürlük gibi değerlerin kimi zaman birine, birkaçına kimi zaman da tamamına olacak şekilde birden çok göndermeye olanak tanımıştır. Aynı zamanda sayılan hususlar dizide en çok gönderme yapılan noktalar olmuştur.

Kaynakça

- Asan, Hasan. (2014). Olimpiyat Oyunları Afişlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi: 1896-2016 Yılları Arasındaki Afişler. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Arel Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Başıoğlu, Nuri. (2019). Reklam Afişlerinde Pierce'in Görüntüsel Gösterge, Belirti ve Simge Kavramlarının Kullanılması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(63), 434-440.
- Bircan, Ufuk. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *SBARD Dergisi*, 13(26), 17-41.
- Cerçi, Sedat. (2001). Televizyonda Program Yapımı. İstanbul: Metropol.
- Çekim Ölçekleri. <https://www.slideshare.net/cengoman/cekim-olcekleri-4484583> (Erişim Tarihi: 18.12.2018, 18.02.2019).
- Çencen, Namık; Şimşek, Ahmet. (2015). Usta Tarihçilerin Bakış Açısı ile Diriliş Dizisi. *International Journal of Human Sciences*, 12(2), 1377-1396.
- "Diriliş Ertuğrul 1. Bölüm". <https://www.trt.tv/diziler/dirilis-ertugrul/dirilis-ertugrul-1-bolum-tek-parca-full-hd-1080p-112382> (Erişim Tarihi: 06, 07.02.2019).
- "Diriliş: Ertuğrul 42. Bölüm". <https://www.trt.tv/diziler/dirilis-ertugrul/dirilis-ertugrul-42bolum-112594> (Erişim Tarihi: 08.02.2019).
- "Diriliş: Ertuğrul 70. Bölüm". <https://www.trt.tv/diziler/dirilis-ertugrul/dirilis-ertugrul-70-bolum-112766> (Erişim Tarihi: 11.02.2019).
- "Diriliş: Ertuğrul 92. Bölüm". <https://www.trt.tv/diziler/dirilis-ertugrul/dirilis-ertugrul-92-bolum-112852> (Erişim Tarihi: 14.02.2019).
- "Diriliş: Ertuğrul 123. Bölüm". <https://www.trt.tv/diziler/dirilis-ertugrul/dirilis-ertugrul-123-bolum-112283> (Erişim Tarihi: 17.02.2019).
- Ekiz, Tefvik. (2007). Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47(2), 119-127.
- Erdem, Serhat. (2015). Gerçekliğin Yeniden İnşasında Görsel Efekt Kullanımı: Spartaküs Televizyon Dizisi Örneğinde Mekân Kurgusu. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 3(2), 275-296.
- Fener, Sema. (2014). İngilizceden Türkçeye Açıklamalı Sinema Televizyon Video Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Yitik Ülke.
- Filizok, Rıza. (2010). Soyut ve Somut Nedir?. www.ege-edebiyat.org
- Gündüzöz, Güldane. (2018). Tekke Hayatında Üç Muktedir Figür: Sancak, Alem ve Tuğ. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Sayı 85, 161-181.
- Hunt, Robert Edgar; Marland, John & Rawle, Steven. (2012). *Film Dili*. Senem Aytaç (Çev.). İstanbul: Literatür.
- Kanat, Cüneyt. (2017). *Tarihin Medya ile İmtihani*. İstanbul: Yeditepe.
- Karataş, Serçin. (2003). Öğretim Amaçlı Web Sayfası Tasarımında Renk Kullanımı. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(2), 139-148.
- Kars, Neşe. (2003). *Televizyon Programı Yapalım Herkes İzlesin*. İstanbul: Derin.
- Kırık, Ali Murat. (Kış 2013). Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlam İlişkisi. *21'inci Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(6), 71-83.
- Kurgu Teknikleri Kaynak. <https://acikders.ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=71845> (Erişim Tarihi: 04.06.2019).

- Kurt, Hasan. (2012). İslam İnançına Göre Şehitlik. Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 16(1), 189-220.
- Otan, Ozan. (2014). Televizyonda Gerçeklik Algısı. İstanbul: Agora.
- Ölmez, Filiz Nurhan & Özdamar, Halit. (2017). Bir Yüzüğün Öyküsü: Zihgir. İdil Dergisi, 6(33), 1555-1579.
- Özmkas, Utku. (2009). Charles Sanders Pierce'in Gösterge Kavramı. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2(1), 32-45.
- Parsa, Fatoş Alev & Olgundeniz, Seda Sünbül. (2014). İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme. Güneş, Ahmet (Ed.). İletişim Araştırmalarında Göstergebilim Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı, içinde 89-109 Konya: Literatürk Academia.
- Rifat, Mehmet. (2014). Göstergebilimin ABC'si. İstanbul: SAY.
- Seyitdanlıoğlu, Mehmet. (2009). Eski Türklere Devlet Meclisi 'Toy' Üzerine Düşünceler. Tarih Araştırmaları Dergisi, 28(45), 1-11.
- Taylan, Hasan Hüseyin. (2011). Televizyonla Yetişmek. Konya: Çizgi.
- Türk, Mehmet Sezai. (2014). Medyanın Gerçeklik İnşası ve Gerçeklik Algısı. Düşünce Dünyasında Türkiz Siyaset ve Kültür Dergisi, Sayı 28, 9-32
- Türk Dil Kurumu. (2011). Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ünal, Mehmet Fatih. (2016). Göstergebilimin Serüveni. Mütfeffikir Dergisi (Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi), Cilt 3(6), 379-398.
- Vardar, Bülent. (2012). Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Ögeleri. İstanbul: Beta Basım.
- Williams, Raymond. (1981). The Sociology of Culture. Chicago: University of Chicago.
- Yağbasan, Mustafa & Aşkın, Nida. (2006, Şubat). Renklerle İletişim ve Ulusal TV Logolarının Göstergebilimsel Analizi. Doğu Anadolu Bölgesi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, 4(2), 126-134.
- Yayan, Gonca & Güneysu, Ali Ayhan. (2017). Türk Mitolojisinde Yer Alan Motif ve Sembollerin Mehmet Sağ'ın Eserlerine Yansımaları. The Journal of Academic Social Science Studies, Sayı 64, 101-118.