

TELEVİZYONDA NİTELİK SORUNU HAKKINDA BİR TARTIŞMA: BEHZAT Ç. ÖRNEĞİ

Arş. Gör. Evrim Yörük
Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi



Özet

Bu makale, “Televizyon nedir?” sorusundan hareketle televizyona ve televizyon dramalarına dair estetik bir yaklaşım olasılığını sorgulamaya açmaktadır. Makalenin ilk bölümünde televizyonda “nitelik” ve “kültürel değer” sorunu üzerinde durulmakta; takip eden bölümlerde ise “nitelikli televizyon” ve “nitelikli drama” terimlerine açıklık getirilmeye çalışılmaktadır. Makalenin temel amaçları, nitelikli televizyon draması üretimine ilişkin tarihsel bir arka plan sunmak ve aynı zamanda televizyonda nitelik sorunuyla bağlantılı olarak, drama üretim sürecinin kültürel ve endüstriyel dinamiklerini eleştirel biçimde tartışmaktır. Makalede sunulan örnek incelemede, Star TV’de yayınlanan bir yerli polisiye dizi olan *Behzat Ç.*’nin kendisini televizyonun mevcut program arzından ayırma eğilimi ve yayıncı kanalın da diziyi “nitelikli drama” olarak tanıtmaya isteği ortaya konulmaktadır. Bu bağlamda makalede, Star TV’de yayınlanan bir yerli polisiye dizi olan *Behzat Ç.* “nitelikli dramalar” türsel setini çağrıştıran özellikleri itibarıyla analiz edilmekte ve dizinin nitelik söylemi sorunsallaştırılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Televizyon, nitelikli televizyon, nitelikli drama, kültürel değer, *Behzat Ç.*

A Discussion About the Problem of Quality in Television: The Case of Behzat Ç.

Abstract

Starting from the question “What is television?”, this article examines the possibilities of an aesthetic approach to television and television dramas. The first part of the article dwells on the questions of “quality” and “cultural value” in television and the following parts attempt to clarify the terms of “quality television” and “quality drama”. The main aims of this article are to provide an historical overview of the quality drama productions, and to critically discuss the cultural and industrial dynamics of the drama production process itself in relation to the problem of quality in television. The case study proposed in the article shows that, *Behzat Ç.*, a Turkish police drama series aired on Star TV, tends to differ itself from the rest of the current television offerings, and the broadcasting network is willing to promote *Behzat Ç.* as a “quality drama”. In this sense, *Behzat Ç.* will be analyzed with respect to its echoing features of the generic set of quality dramas and thus its rhetoric of quality will be problematized.

Keywords: Television, quality television, quality drama, cultural value, *Behzat Ç.*

Televizyonda Nitelik Sorunu Hakkında Bir Tartışma: *Behzat Ç.* Örneği*

Giriş

Erol Mutlu (1991: 14-15), bundan yirmi yıl önce “Televizyon nedir?” diye soruyor ve bu sorunun “çoğumuzun yanıtını çok iyi bildiğimizi düşündüğümüz ama bir türlü de doğru dürüst formüle edemediğimiz benzeri sorular gibi ilk anda oldukça tedirgin edeceğini” söylüyordu. Mutlu’nun Türkiye’deki televizyon çalışmalarına¹ belki de en önemli ancak bugün bile yeterince değeri anlaşılmadığını düşündüğüm katkısı, bu sorunun “televizyonla ilişkimizi tanımlamaya koyulduğumuzda” bir “başlangıç noktası oluşturduğu” (1991: 14-15) önermesidir. Gerçekten de bu arkaik bir soru olmadığı gibi, aksine, hızla dönüşüm geçiren bir araç -dolayısıyla hızla dönüşen içerikler;

*Bu makalenin yazım aşamasında bana verdiği sonsuz destek ve ettiği yardımlar için çalışma arkadaşım Yrd. Doç. Dr. Çağla Kubilay’a; makalenin düzeltisine yardım eden çalışma arkadaşım Arş. Gör. Barış Engin Aksoy’a; fikir ve eleştirileriyle bana yol gösteren hocalarım Doç. Dr. Sevilay Çelenk Özen, Prof. Dr. Nur Betül Çelik ve Doç. Dr. Gülseren Adaklı’ya; metni titizlikle okuyan hakeme ve tüm SBF Dergi çalışanlarına teşekkür ederim.

¹Buradan Türkiye’de İngiltere ya da Amerika’daki gibi az ya da çok kurumsallaşmış bir “televizyon çalışmaları geleneği” olduğuna dair yanlış bir çıkarımda bulunulmamalıdır. Bugün, Türkiye’deki televizyon çalışmaları alanı, hiç dokunulmamış konuları itibarıyla epeyce boşluğa ve çalışılan konular açısından ise dağınık bir karaktere sahiptir. Ayrıca yayın anlamında da ciddi bir sıkıntı vardır. Televizyonla ilgili öncü metinlerden pek azı Türkçeye çevrilmiş durumdadır.

buna “anlatılar” diyelim- ve onunla kurduğumuz ilişkiyle ilgili sürekli yeni yanıtlar aramamızı gerektiren, yanıtlanması hiç de kolay olmayan bir sorudur.

Elbette bugüne kadar “Televizyon nedir?” sorusuna, aracın kendi karakteristiklerine bakmak suretiyle verilmiş yanıtlar yok değildir. Raymond Williams’ın (1974), “bir teknoloji ve kültürel biçim olarak televizyon” anlayışı ve “sürekli akış” kavramsallaştırması, daha sonra John Ellis’in (1982) bu kavramsallaştırmaya itirazı ve “eve ait bir araç” olarak televizyonun “parçalı akışı” anlayışı, televizyonu tanımlama arayışında uzun süre etkisini korumuş, kurucu yaklaşımlardır. Ancak dikkat edilirse her iki yaklaşım da, Christine Geraghty’nin de işaret ettiği gibi (2003: 25), televizyona ilişkin “büyük anlatılar” arasındadırlar ve televizyonun özgül anlatı formlarına odaklanmaya kolayca izin vermezler. Daha açık ifade etmek gerekirse, televizyonun bir araç olarak kendi karakteristiklerini anlama çabası, televizyondaki özgül anlatı formlarını ve bu formlarla ilişki kurma yollarımızı da kuşatan kapsayıcı bir çabaya dönüşür. Söz konusu kapsayıcılık, gerekli olmakla birlikte, “televizyon(un) anlatıları”nı daima bu televizyonda “oluşundan” muzdarip “büyük anlatı”nın konusu haline getirmesiyle, bizi zorlu bir “kültürel değer” sorunuyla baş başa bırakır. Bu sorun, “Televizyon nedir?” sorusu üzerine düşünürken yaşadığımız ilk güçlüktür.

Sorunun yanıtlanmasındaki ikinci güçlük, televizyonun daima “popüler” olanla gerilimli bir ilişki içinde oluşuyla ilişkilidir. Popüler olanla gerilimin aynı zamanda televizyonun “büyük anlatısına” hizmet eden bir yanı olduğu ve yine televizyonun özgül anlatı formlarını kuşattığı öne sürülebilir. Kanımca bu gerilimin farkında oluşu nedeniyledir ki Mutlu (1991: 190), televizyona “toplumbilimsel yaklaşımlar” içinden yaklaşmanın kısıtlılıklarına işaret etmiş ve eğer bu kısır döngüden kurtulmak istiyorsak “bir televizyon estetiğinin geliştirilmesi yolunda çaba harcamak gerektiği” uyarısında bulunmuştur. Ancak Mutlu’nun bu uyarısının (1991: 190), belki de bu gerilimin kolay alt edilemeyeceğini kendisi de hissettiği için, kitabının “dizi ve seriyal”leri incelediği kısmında değil, “kökleşik tiyatro ve sinema eleştirisi, hatta estetiği” içinden ele alınmaya elverişli gördüğü “televizyon oyunu, televizyon filmi, belgesel drama ve mini-dizi”leri incelediği kısmında yer aldığı söylenmelidir. Yine Mutlu’nun (1991: 190) bu tür estetik çözümlemelere “en elverişli anlatılar” olarak “televizyon filmlerini” işaret etmesi de sanırım tesadüf değildir.

Peki, bugün yapmamız gereken şey nedir? Bu büyük anlatıyı terk etmek midir? Ben, bu büyük anlatıyı tamamen terk etmektense, televizyona ve televizyonun özgül anlatı formlarının gelişimine, dolayısıyla aracın tarihine ve endüstrinin farklı kültürel üretim kodlarına duyarlı bir analizin televizyona ve televizyonun anlatılarına içkin nitelik sorunuyla baş edebilmek için iyi bir başlangıç olduğu düşüncesindeyim. Bu bağlamda makale, televizyonun özgül

bir üretim biçimi olan “nitelikli drama” üretimine odaklanarak televizyonun kültürel üretimini sorunsallaştırma, televizyonun nitelik sorununu televizyon metnine ilişkin “kültürel değer” sorunu içinden tartışmaya çalışma ve bu sorunu görünür kılma çabasıdır. Böyle bir çaba, hem “Televizyon nedir?” sorusuna yanıtlar aramak hem de buna paralel olarak “televizyon estetiği”ne dair bir arayış/olasılık üzerine düşünmek için önemlidir.

Makalede öncelikle, televizyonda “nitelik” sorununa ilişkin kuramsal bir tartışma sunulmakta, daha sonra kuramsal olarak işaret edilen sorunlar televizyon dramaları bağlamında Amerika ve İngiltere deneyimlerinden somut örnekler aracılığıyla anlaşılır kılınmaya çalışılmaktadır. Bunun ardından makale, “nitelik” sorununu Türkiye’nin televizyon kültüründe özgül bir yer işgal eden yerli dramalara taşımakta ve “nitelikli dramalar” kategorisiyle işaret edilen sorunları daha net görebilmek bakımından Türkiye’de bu türe en yakın örneklerden biri olan *Behzat Ç.: Bir Ankara Polisiyesi* analiz edilmektedir. Bu analizde ilkin *Behzat Ç.*’nin ortaya çıkış koşullarını hazırlayan sürecin ve diziyi benzerlerinden ayıran özelliklerin anlaşılması amacıyla Türkiye’de tarihsel olarak suç dizilerine ilişkin bir değerlendirmeye yer verilmekte, daha sonra dizinin türsel ve anlatısal özellikleri üzerinde durulmakta ve dizi “nitelik sorunu” etrafında tartışmaya açılmaktadır.²

1. Televizyonda Nitelik Sorunu

1.1. Televizyon Metninin Kültürel Değer Krizi

Raymond Williams’a göre akış (2003: 72) “gelişkin yayıncılık sistemlerinin tümünde”, televizyona özgü olan “karakteristik bir düzenleme”ye işaret ettiği kadar “karakteristik bir deneyim”e de işaret eder. Buna göre, eğer televizyonu anlamak istiyorsak yapmamız gereken şey akışa bakmaktır. Elbette televizyon metnini -örneğin dramaları- akıştan bağımsız bir biçimde ele alıp onlar hakkında konuşmak da mümkündür -ki zaten Williams da *The Listener*’a düzenli olarak televizyon eleştirileri yazmıştır- ancak bu ona “merkezi televizyon deneyiminden”, “akış gerçeğinden” uzak oluşu nedeniyle “rahatlatıcı ve kolay bir yol” gibi görünür (2003: 78). Williams, akış gerçeğini ilk kez İngiliz televizyonunda fark etmiş olsa bile, asıl akış “deneyimini” San Francisco’da bir otel odasında, Amerikan ticari televizyonunu izlerken yaşamıştır. Williams’ın otel odasında yaşadığı deneyim öyle sarsıcı bir deneyimdir ki bundan söz ederken “Bu akış bütünü içinde ne izlediğimden hala emin olamıyorum” diyebilmiştir (2003: 76). Çünkü Williams televizyonu

²Dizinin adı, makalenin devamında Behzat Ç. olarak anılacak, ayrıca metinde sıklıkla adı geçtiğinden okuma güçlüğü yaratmamak için italik yazılmayacaktır.

bütünlüklü bir metin olarak izlemek istemiş ancak metne yoğunlaşma çabası onu fena halde sersemletmiş, “(...) bazı olayların yanlış filmde geçtiğini, reklamlardaki kişilerden bazılarının filmin sahnelerinde yer aldığını” düşünebilmiştir (2003: 76). Bu durumda karakteristik bir deneyim olarak akış, hem Leavis’in edebiyat eleştirisi geleneğiyle hem de John Reith’in kamu hizmeti yayıncılık idealiyle tanışık bir İngiliz olan Williams’ı değil ancak dikkati çok dağınık bir kişiyi, epeyce sıradan tüketici-izleyiciyi çağırır gibidir. Nitekim akış, her ne kadar birbiriyle bağlantısız öğelerin yan yana getirilmesiyle de, Williams aslında akışın “tutarlı bir kültürel ilişkiler bütününe” yönetildiğini sezdiği için, nihayetinde televizyonda “gerçek değer taşıyıcıları” olarak “tüketilebilir haberler ve ürünler” kalmış, metin tek başına değer taşıyamaz hale gelmiştir (2003: 87).

Peki televizyon, bu tür bir kültürel değer sorunuyla işaretliken televizyon çalışmalarında ne oldu? Aslında bu soru şöyle sorulmalıdır: Televizyon çalışmaları televizyon metnine nasıl ve ne tür bir değer yükledi? Televizyon çalışmalarında metnin değerine ilişkin sorunları açık eden -ve aslında bir bakıma hem “televizyonu” hem de “televizyon çalışmalarını” meşrulaştıran- ilk hamlelerden biri, bu sorunu televizyonun “televizyonda oluşundan” hareketle çözmeye çalışmaktı. Horace Newcomb ve Paul M. Hirsh’in (2000), art alanını Williams’ın akış kavrayışına borçlu, “bir kültürel forum” olarak televizyon görüşü bu hamlenin eseridir. Buna göre televizyon, izleyiciye “muazzam çeşitlilikte muhtemel ‘metin’” vaat eder (Newcomb ve Hirsh, 2000: 568). Pratikte basitçe, bir akşam evinde oturup elindeki kumandayla kanal değiştirme becerisine sahip olan herkes buradaki çeşitliliği deneyimleyebilecektir. Dolayısıyla televizyon metninin değeri, televizyonun izleyiciye vaat ettiği izleme deneyiminin çoğulluğunda gizlidir.

Televizyonda metnin değerine ilişkin sorunu açık eden bir başka hamle ise, yine bu sorunu televizyonun “televizyonda oluşuyla” çözmeye çalışan, dolayısıyla yine bir biçimde Williams’ın akış nosyonuna dönen, ancak televizyona “metinlerarasılık” boyutunu eklediği içindir ki akışı “talihsiz bir metafor” olarak niteleyen John Fiske’den gelmiştir (1990a: 108-127; 105). Fiske (1990a: 99-101), Williams’ın akışa bütünlü bir metin olarak yaklaşma isteğinin, onun televizyonda birbiri ardından gelen metinlerin birbiriyle çatışan anlamlar yaratma potansiyelini görememesiyle sonuçlandığına işaret eder. Bu durumda metnin değeri de, televizyonun “metinlerarasılığına” borçlu olduğumuz ve olsa olsa televizyonun anlam üretme potansiyeline bağlı bir değerdir.

Williams’ın, metnin değeriyle ilgili miras bıraktığı çözümsüzlük, onu takip eden İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğinin televizyon çalışmalarına da doğrudan taşınır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, İngiliz Kültürel Çalışmalarının “kültür” kavramının “estetik ya da hümanist” bir vurgunun

değil, “politik” bir vurgunun konusu olmasıdır (Fiske, 1990b: 254). Bu politik vurgu, popüler kültür teorisine önemli açılımlar sağlasa da, “popüler kültür”e için gerilimlerle -estetik soru ve sorunlarla- hesaplaşmayı ertelemiştir. İkinci neden ise, yine “kültür” kavrayışındaki vurgu farkına bağlı olarak İngiliz Kültürel Çalışmalarının, Leavis’in mirası “geleneksel edebiyat eleştirisi” anlayışı ile arasına bir mesafe koyma isteğidir (Allen, 1990: 7; Caughie, 2000: 21). Nitekim, İngiliz Kültürel Çalışmaları bizi, televizyon metnini çok büyük oranda dil ve temsil sorunu içinden tartışmaya meyilli bir literatürle baş başa bırakmış, bu literatür ise bize metnin değerini -her ne kadar anlam yapısal koşullarla sınırlanmış olsa da ve bu yüzden sınırsız bir anlam çoğulluğundan söz edemeyecek olsak da- yine televizyonun anlam üret(ebil)me potansiyelinde aramamızı öğütlemiştir.

Televizyonda metnin değer krizine ilişkin sorunu, John Ellis’in “televizyon anlatısı”nı teorileştirme girişiminde de takip etmemiz mümkündür. Ellis (1992: 3), daha en başta kendi kişisel, kültürel geçmişinin televizyonla değil sinemayla haşır neşirliğini vurgular. Kendini televizyon izleyicisi olarak tanımlayamaz. O, televizyon izleyen bir sinema izleyicisidir. Yine de o izleyici, televizyonun bazı metinlerini değerli bulabilmekte, *Hill Street Blues* gibi dizilerin farklılığını takdir edebilmektedir (Ellis, 1992: 4). Ellis’in (1997-1998: 146) çalışmasının hemen başında açık ettiği bu gerilimin sonucu, tahmin edilebileceği gibi, “televizyonun sinemaya kıyasla daha aşağı bir yerde durduğunu” bize hatırlatmak olmuştur. Dolayısıyla Ellis (1997-1988: 158), belki Williams’da olduğu gibi televizyonda bütüncül bir metinden söz etmese ve her parçanın kendi içinde bir bütünlük taşıdığına işaret etse de, aslında parçaların anlatsal özelliklerini bütün kılan, en açık örneğiyle “haber ve *soap operanın* anlatsal biçimleri arasında ciddi bir fark yoktur” diyen bir “televizyon anlatısı” modeli geliştirmiştir. Elbette bu televizyon anlatısının asıl muhatabı, evinde oturan, dikkati dağıtmak, rahatlama ve gevşeme isteğiyle dolu “televizyon izleyicisidir” (Ellis, 1997-1998: 147; 158).

O halde burada ikinci bir soru sorulmalıdır: Peki televizyonda metnin değerine ilişkin sorun ötelenmişken, bu sıradan televizyon izleyicisiyle ne yapılacaktır? Kanımca bu noktada en işler gibi gözükken çözüm, Kant’ın saf estetik bakışına meydan okuyan Pierre Bourdieu’nun *Distinction*’una (1984) dönmekte bulunmuştur. İlk planda bakıldığında Bourdieu’nun “beğeni” tartışması, metnin değer sorununa ilişkin dertlere derman olacak bir hamle gibi gözükse de, Bourdieu’nun “popüler olan”la gerilimi düşünüldüğünde bu hamlenin de çözümsüzlüğü çok geçmeden kendini hissettirir. Çünkü Bourdieu’nun temel çabası (1984: 1), “Kendine özgü ekonomik bir mantığı olduğunu” düşündüğü kültürel metaların ardındaki mantığı deşifre etmektir. Sıkça alıntılanan, “Beğeni sınıflandırır ve sınıflayıcıyı da sınıflandırır. Kendi sınıflandırmaları tarafından sınıflanmış toplumsal özneler, güzel ile çirkin,

seçkin ve bayağı arasında yaptıkları ayrımlarla kendi kendilerini farklılaştırırlar...” (Bourdieu, 1984: 6) sözündeki saf estetik bakışa meydan okuma çabasının ardındaki itki, estetiği toplumsal iktidar mücadelesine bitişik biçimde ele almaktır ki Garnham’ın da işaret ettiği gibi (2000: 151), Bourdieu’nun asıl yaptığı bir sosyolog tavrıyla “büyü bozma” işidir. Bourdieu’nun “popüler olan” a mesafesi asla inkâr edilemediği, bununla beraber “beğeni”nin değer sorunuyla baş etmede çok işler gözüktüğü noktada ise yapılan Fiske’de olduğu gibi (1992), Bourdieu’yu ironik bir tersine çevirmeyle popüler kültür bağlamında yeniden yorumlamak olmuştur.³

Burada elbette, yukarıdaki tartışmalara ek olarak, televizyonda metnin değer sorununa işaret eden birkaç önemli çalışmayı da anmak gerekir. David Thorburn (1987), televizyonun estetik bir değerlendirmenin değil büyük oranda ideolojik bir çözümlemenin konusu olmasını eleştiren ilk isimlerden biridir. Thorburn (1987: 163), ideolojik çözümlerinin değerini yadsımamakla birlikte, bu yaklaşım tarzının televizyon metinleri için başat eleştiri tarzı olmasına karşı çıkar. Popüler kültür, özellikle de televizyon için estetik bir değerlendirme geleneğinin yokluğunu tehlikeli bulur. Televizyon programcılığı hakkında sistematik bir tarih bilgisinden ve televizyon anlatıları arasındaki estetik ayrımları analiz eden bir yaklaşım tarzından yoksun oluşumuzu önemli bir sorun sayar. Thorburn (1987: 167), antropolojik bir estetik anlayışını tartışmaya açmak suretiyle, “televizyon programlarına imal edilmiş kültürel yapıntılar oldukları kadar, kurmaca ve dramatik metinler olarak da” bakmak gerektiğine inanmaktadır. Ancak Thorburn de televizyona dair estetik bir yaklaşımı koruma zorluğunun farkındadır. Nitekim, makalesini ihtiyatlı sözlerle bitirmeyi tercih eder. Buna göre, televizyonun hem reklama ve tüketim ideolojisine bağlılığının farkında, hem de görsel-işitsel karmaşıklığına, toplumdaki ana hikaye anlatıcısı müessesesi olma statüsüne duyarlı olan bir yaklaşım önerir (Thorburn, 1987: 172).

³Bourdieu (2007: 67), Loic J. D. Wacquant’la söyleşisinde, kendisine yöneltilen “egemen kültürü övme ya da tam tersine popüler yaşam tarzını kutsama suçlamalarını” reddeder. “Bu ikili bölünme hakkında kişisel olarak ne düşünürsem düşünüyüm, o gerçeklikte vardır; hem toplumsal işleyişlerin nesnellüğünde (örneğin eğitim piyasasının yansımalarında olduğu gibi) hem de sınıflandırma sistemlerinin öznelliğinde, -benim gösterdiğim ve herkesin (pratikte) bildiği gibi- hiyerarşilemiş olan zevklerin bile öznelliğinde kayıtlı hiyerarşiler şeklinde vardır” diyen Bourdieu, “Hiyerarşiyi sözlü olarak teşhir etmek bir işe yaramaz; onu gerçeklikte ve beyinlerde var eden koşulları değiştirmeye çalışmak gerekir” sözleriyle aslında temel derdinin bu hiyerarşilerden birini övmek ya da yermek değil, bu hiyerarşileri yaratan koşulların ta kendisi olduğunu bütün açıklığıyla ifade eder (2007: 67-68).

John Caughie de (2000) televizyonda değer sorununa işaret eden isimlerden biridir. Caughie de Thorburn'a benzer biçimde, televizyonun dil ve ideoloji sorunu içinden ele alınma geleneğinden söz eder ancak onun önerisi Thorburn'deki gibi, televizyonun popüler anlatılarını -ki Thorburn (1987:167) estetik bir antropoloji vurgusuyla bunları "uzlaşım sal anlatılar" olarak adlandırır- estetik bir alana taşımak değildir. Bunun yerine önce sorunun ardında yatan nedenleri gözden geçirir. Caughie'ye göre (2000: 21-22), film ve televizyon çalışmaları, uzun süre bir metni değerli kılan nedir sorusundan ziyade bir metni çekici kılan nedir sorusuna odaklanmış, değer in kendisinin de tıpkı metinler gibi ideolojik görülmesiyle, analizin asıl işinin bu değer söylemini anlamak olduğu düşünülmüştür. Caughie (2000: 22-23), geleneksel modernist eleştirinin, değeri, farklı, yaratıcı ve orijinal olana atfetmesine karşın, televizyonun ürettiği hazzın önemli bir bölümünün tekrarlara, bilindik ve aşına olana bağlılığının da sorun yarattığını söyler. Caughie'ye göre (2000: 23), bu soruna daha önce işaret eden isimler, örneğin Adorno ve Horkheimer kültürel karamsarlar olarak yaftalanmış ve bu sorunla baş etmeye çalışmak yerine sorunun üzerinden atlamak tercih edilmiştir. Bu bağlamda Caughie'nin (2000: 23), televizyonun türler etrafında (*soap opera*, *prime time drama*, *polisliye dizi*) veya bazen otörler üzerinde (Steve Bochco, Denis Potter gibi) bir düstur kurma çabası olduğunu söylese de, popüler televizyonu onu popüler kılan "haz"dan ayırmak mümkün olmadığı için televizyonda bir "değer" terimi olarak "farklılığı" genelleştirmenin zorluğunu vurgulaması önemlidir. Çünkü yazara göre, sinemaya kıyasla televizyonda, "farklılık" değil "tekrar" daha kurucu bir ilke gibi gözükmektedir ve "otör" daha görünmez bir şeydir; bundan dolayı televizyonda değere ilişkin eleştirel yargı da sinemaya kıyasla daha müphem bir yargıya dönüşmektedir (Caughie, 2000: 23).

Buraya kadar, televizyon dramalarına ilişkin nitelik sorununu ele almadan önce televizyonda metnin değeriyle ilgili sorunların görünür kılınması gerektiği inancıyla, sorunun televizyon çalışmalarına nasıl nüfuz ettiğine dair çok genel hatlarıyla bir tartışma yürütmeye çalıştım. Burada, makalenin asıl konusu olan televizyon dramalarına dönmek isteğiyle üçüncü bir soru sormak istiyorum: Televizyonda metin yoğun bir kültürel değer sorunuyla işaretliken televizyon dramalarında nitelik nasıl anlaşılakta, nasıl tanımlanmaktadır? Buna paralel olarak şu soru da sorulmalıdır: Televizyonda neyin nitelikli olduğuna, neyin olmadığına karar vermemiz mümkün müdür? Takip eden bölümlerde bu sorulara yanıt aramaya çalışacağım. Ancak buradaki tartışmayı noktalamadan önce, makalede kullandığım terimlere ilişkin birkaç önemli hususa açıklık getirmeliyim.

Buraya kadar yaptığım tartışmada, televizyonun nitelik sorununu, televizyon çalışmalarında büyük ölçüde metne dair estetik bir değerlendirme geleneğinin yokluğuna işaret ederek ele alma eğiliminde olduğum söylenebilir.

Elbette bu televizyonun nitelik sorununun ancak bir parçasıdır ve hesaplaşmamız gereken ekonomik, kültürel-ideolojik, politik, etik soru ve sorunlar göz ardı edilemez. Ancak, televizyon dramalarını bugüne kadar sıklıkla yaptığımız gibi öncelikli olarak ideolojik bir vurgu içinden tartışmaya devam edersek, -başka bir deyişle metnin değer sorununu sadece temsil sorununa indirirsek- bu metinlerle kurulması olası estetik deneyim alanını büyük ölçüde hafife almış olacağımız düşüncesindeyim. Bu bağlamda, Terry Eagleton'un (2010: 18), "estetik sanat ürününün (*artefact*) modern kavramının oluşturulmasının, modern sınıflı toplumların egemen ideolojik biçimlerinin oluşturulmasından ayrılamayacağını" söyledikten hemen sonra "estetiğin egemen ideolojik biçimlere karşı umulmadık ölçüde güçlü bir tehdit ve alternatif sağladığını", bu yüzden de "çelişkili bir fenomen" olduğunu belirtmesine dikkat çekmek isterim. Kanımca, bütün yadsınamaz çelişki ve gerilimlerine rağmen, estetiğin ihmali, televizyonun düşük nitelikli bir kültürel araç olarak elde var bir kabul edilmesiyle endüstrinin dinamiklerini meşrulaştırmaya hizmet etmekte, akademik üretim düzleminde ise popüler kültürün hakkını teslim etme motivasyonuna bitişik olarak estetik soru ve sorunların tartışma dışı bırakılışı televizyon çalışmalarını kısırlaştırmaktadır. Ne var ki tam da burada, böyle bir soruna işaret etmişken son olarak bir parantez açmam gereklidir. Televizyonda nitelik sorununu estetik değer sorunuyla birlikte düşünme çabasını televizyon çalışmalarına önemli açılımlar sağlama potansiyeli olan bir çaba olarak ele alırken, aynı çabanın televizyonun kültürel üretimine ilişkin diğer tüm sorunları göz ardı eden bir meşruiyet retoriğine aracılık etmek gibi çok tehlikeli bir işleve bürünebileceğini de düşünmek gerekir. Bu bağlamda televizyonda nitelik sorununu tartışırken bu tartışmaya "estetik değer" gibi bir terimi davet etmeyi hem gerekli hem de bir o kadar riskli bir çaba olarak gördüğüm söylenebilir. Yine de benim için bu çaba tüm risklerine rağmen vazgeçilebilir değildir. Çünkü kanımca bu çabanın gerekliliği, televizyonda dönüşüme aracılık eden kültürel politikalar üretebilmeyi harekete geçirme potansiyelinde yatmaktadır.

1.2. "Nitelikli" Televizyon Dramaları

Tarihsel olarak nitelikli televizyon draması kategorisine ilişkin iki belirgin dönem ayırt edilebilir. Bunlardan ilki, Amerika'da ve İngiltere'de "televizyonun altın çağı" olarak da nitelendirilen 1950'li ve 1960'lı yıllara denk düşer. Jane Feuer'in belirttiği gibi (2007: 146), Amerika'da televizyonda "nitelikli drama" fikri ilk olarak, "New York'un oyun yazarlarınca yazılan, elit izleyiciyi cezbeden ve prestijli ürünlerin sahibi şirket sponsorlarının finanse ettiği, 1950'lerdeki canlı antoloji televizyon oyunları formunda" ortaya çıkmıştı. İngiltere deneyimine bakıldığında ise nitelikli televizyon dramalarının

uzun zaman, özellikle 1950 ve 1960'lı yılların tek bölümlük televizyon oyunları ile eşitlendiği bir gerçektir. Dolayısıyla, bu türe ilişkin algı esas alındığında İngiltere deneyiminin de Amerika'ya benzediği anlaşılmaktadır. Ancak, İngiltere'de tek bölümlük televizyon oyunları Amerika'ya göre daha kalıcı olmuş, tür 1980'lere kadar varlığını sürdürmüştür.⁴ Örneğin George Brandt, 1993'teki çalışmasında, "Televizyon dramasının 80'lerdeki en parlak zamanlarını batan bir güneşin altın kızılığının bir kanıtı" olarak görmekte ve türün kayboluşundan esef duymaktaydı (Nelson, 2008: 16).

Tarihsel olarak ayırt edebileceğimiz ikinci dönemdeki nitelikli televizyon dramaları, Amerika'da 1970'ler ve özellikle 1980'lerde başta bağımsız bir yapım şirketi olan MTM'nin drama yapımları, yine 1990'larda MTM geleneğini takip eden yapımlar ve nihayet 1990'lardan itibaren HBO kanalının drama yapımlarıyla anılır. John Thornton Caldwell'in (1995) "butik", Jeremy Orlebear'ın (2011: 177) "yazar-güdümlü dramalar" olarak adlandırdığı bu yapımlar sıklıkla stilistik farklılıkları ve edebiliklerine verilen referanslarla ayırt edilirler. Örneğin Orlebear (2011: 177-178) "*The Wire*'ın birçok yorumcu tarafından televizyonda bugüne kadar yapılan en incelikli suç dizisi sayıldığını" belirtmekte, ayrıca "*24*, *ER*, *CSI*, *Lost*, *Desperate Housewives*, *Ugly Betty* ve *The West Wing* gibi dizilerin İngiliz televizyonunda büyük övgüyle" karşılandığına değinmektedir. Bu bağlamda, bugün Amerikan dramalarının, yaygın bir nitelik kabulü içinde değerlendirildiklerini söylemek mümkündür. Bununla birlikte Amerika'da, Robin Nelson'un işaret ettiği üzere (2007: 42), 1950'lerin sonu ve 1960'larda, *The Avengers* gibi popüler örnekleri de içine alacak biçimde, İngiliz yapımlarına duyulan hayranlıktan da söz etmemiz gerekir. Öyle ki, "9 Ağustos 1969 tarihli *TV Guide*, Amerikalıların İngiliz televizyonunun *prime-time* program dengesini kıskanması gerektiğini" yazmıştır (Nelson, 2007: 42). Bu bakımdan, televizyon tarihinde belli tarihsel dönemlerde belirli bir ülkeye ait anlatı formlarına bir nitelik kabulünün denk düşebileceği ve elbette bu kabulün dönüşüme uğrayabileceği unutulmamalıdır.

Televizyon dramalarında nitelik tartışmalarına ilişkin kuramsal olarak da iki ayrı eğilim ayırt edilebilir. Bunlardan ilki, televizyonda bir biçimde geleneksel anlamıyla "yazarın" ya da "ötörün" varlığına işaret eden dramaları nitelikli drama olarak kabul etme eğilimidir ve bu dramalar, kamu hizmeti yayıncılık anlayışı geleneğine bağlı olarak İngiliz televizyon deneyiminde daha belirgin biçimde karşımıza çıkar. Ancak bu dramaların İngiltere'de "nitelikli drama" olarak değil, John Caughie de olduğu gibi (2000) "ciddi drama" ya da

⁴Türe ilişkin tarihsel bir değerlendirme için bkz. (Creeber, 2008: 15-20; 19), ayrıca "televizyonun altın çağı" ve türe ilişkin bir değerlendirme için bkz. (Mutlu, 1991: 88-111).

Susan Boyd-Bowman'ın belirttiği gibi (1985: 79), “ ‘prestijli’ seri ve seriyaller (*Jewel in the Crown, The Last Place on Earth*), medya ‘olayı’ (*Boys from the Blackstuff*) ya da ‘sanat televizyonu’ (David Hare’in *Dreams of Leaving*’i)” olarak adlandırıldığı bilinmelidir. Caughie (2000: 7), “tiyatrodan türeyen televizyon oyunlarına; sinemayla bağlantılı *Channel 4* tarafından yaptırılmış filmlere ve az ya da çok televizyona özgü olmakla birlikte bir yazara ait olan, televizyona uyarlanmış seri ve seriyallere” odaklanmayı seçer. Yine Caughie, “sanat televizyonu” örneği olarak *Dreams of Living*’i analiz eder (Boyd-Bowman, 1985: 79).

Kuramsal olarak takip edilmesi mümkün ikinci bir eğilim de popüler televizyon dramaları hakkında süren nitelik tartışmasıdır. Bu eğilimde özellikle *soap opera* türüne yönelik estetik bir ilgi söz konusudur. Newcomb, 1974 tarihli *TV: The Most Popular Art*’ta televizyonun estetik öncüllerinin - samimiyet (*intimacy*) ve devamlılık (*continuity*)- en iyi görüldüğü tür olarak *soap operayı* ele alır (aktaran Gripsrud, 1995: 167). Bu bağlamda Newcomb’un “televizyonda olan”dan yola çıkıp türe dair estetik ilkeler çıkardığı söylenebilir. Newcomb, her ne kadar televizyonu popüler bir “sanat” olarak ele almaya çalışsa ve *soap opera* türünü televizyon estetiğine aday bir tür olarak nitelese de, Robert Clyde Allen’in belirttiği gibi (1985: 223), verdiği örnek bir *prime time* seriyali değil, BBC uyarlaması *The Golden Bowl*’dur. Yine Jostein Gripsrud’un da dikkat çektiği gibi (1995: 168), Newcomb, *Television: The Critical View*’in 1983 tarihli baskısında, *Roots* ve *Rich Man, Poor Man* gibi mini-serileri *soap opera* kategorisi içinde ele almıştır.

Popüler televizyon dramalarında niteliğe ve bununla bağlantılı olarak televizyon estetiğine dair bir tartışmayı sürdüren isimlerden Charlotte Brunson ve Christine Geraghty’in de anılması gerekir. Aslında her iki isim de sadece televizyon dramaları bağlamında değil, genel olarak televizyonda nitelik sorunu üzerine düşünce üreten isimlerdir. Brunson (1990a;1990b; 1991), televizyonda nitelik sorununa ilişkin, televizyon hakkında öyle ya da böyle çeşitli yargılara sahip olduğumuz halde, bu yargılar hakkında konuşabilme hususunda bir çekincenin varlığına dikkat çekmeye ve bu çekincenin nedenlerini sorgulamaya dönük bir yaklaşım içinden hareket eder. Sorular sorar, sorunlara işaret eder ancak çözüm önerileri sunmaz.⁵ Yine de

⁵Brunson, İngiltere’de 1980’lerin sonunda hükümetin televizyon yayıncılığını neo-liberal politikalara bağlı olarak düzenleme girişimlerinin sonucunda, İngiltere’de yoğun bir biçimde tartışmaya açılan nitelik sorunu hakkında epeyce geniş kapsamlı ancak “şematik”; dolayısıyla bu soruna nüfuz edebilme zorluğuna dikkat çekmekte başarılı ancak ileri sürdüğü zorlukları bertaraf edebilecek “yanıtlara sahip olmayan” bir makale kaleme almıştır (1990a: 67-68).

yaklaşımında öne çıkan bazı unsurları ayırt etmemiz mümkündür. Brunson'un önemli bir vurgusu, televizyonu geleneksel anlamda yerleşik estetik bir söylem içine yerleştirmenin uygunsuzluğudur (1990a: 89; 1990b: 63). Dolayısıyla, eğer televizyon estetiğinden söz edeceksek bunun ancak ister istemez "anti-estetik olma" durumunda kalan bir estetik olabileceğini düşünür (Brunson, 1990b: 63, 1991: 119). Brunson'un ikinci önemli vurgusu bir "iyi televizyon" tanımı ortaya koyabilmenin zorluğuna ilişkindir. Brunson'a göre (1990b: 59-60, 1991: 116), İngiliz televizyonunda iki tür "iyi televizyon" tanımı vardır. Bunlardan ilki, "meşruluğunu hâlihazırda değerli sanat formlarından, tiyatro, edebiyat ve müzikten alan", dolayısıyla "yüksek kültür ve orta sınıf kültürünü geniş bir izleyici kitlesine taşıyan" televizyondur. İkincisi ise, "gerçeklikle ayrıcalıklı, dolayimsız bir ilişki kurulmasına bağlı olan bir söylem setine" yerleşmiş, "canlı yayınlanan spor, kamusal olaylar, aktüel olaylar, vahşi yaşam belgeselleri gibi programlar"ın televizyonudur. Brunson (1990b: 60, 1991: 116), bu iyi televizyon söylem setinin karşısında, 1955'te ITV'nin kurulduğu yıllara denk düşen "popüler televizyon ya da ticari televizyon söylem seti" bulunduğuna işaret eder. Yani İngiltere'de popüler televizyon, iyi televizyonun karşıtı olarak kurulmaz, İngiltere deneyiminde kötü televizyon, "soap operalar ve yarışma programları" ile dolu Amerikan televizyonudur (Brunson, 1990b: 60). Nitekim bu söyleme bağlı olarak, Brunson (1991: 117), İngiltere'de *Coronation Street* ve *EastEnders*'in *soap opera* olarak adlandırılmasına direndiğine dikkat çeker. Bu bağlamda televizyon çalışmalarına dönen Brunson (1991: 120-121), bu tür bir kültürel ortamı televizyonun popüler formlarına ilişkin nitelik yargılarını kendine saklayan ve Caughie'nin de işaret ettiğini söylediği gibi "çoğunlukla başkalarının hazları hakkında yazar görünen", dolayısıyla dikkatleri "metin"den uzaklaştırıp "izleyiciye" çeviren bir araştırma geleneğinin de sorunu olarak görür. Tam da bu noktada "metin" nosyonuna geri dönmenin önemli olduğunu düşünür ve "televizyon çalışmalarının kendisini 'iyi' ve 'kötü' programları birbirinden ayırmaya adanması gibi bir dilekte bulunmadığını" söylese de izleyici çalışmaları yapan çoğu akademisyenin "ifade etseler de bastırsalar da aslında niteliksel kriterler kullandığının" gözden kaçırılmaması gerektiğinin altını çizerek (Brunson, 1990b: 69; 1991: 125-126). Sonuç olarak Brunson'un uyarısı (1991: 126), izleyiciyi patolojikleştirmemek adına bu kriterlerin inşasının "sarih bir tartışma konusu olması" gerektiğidir.

Brunson'dan on üç yıl sonra Geraghty (2003), Brunson'un uyarısını takip eder biçimde ancak bu kez ondan bir adım öteye geçerek ortaya net kriterler koyabilme isteğiyle nitelik sorununa yeniden döner. Geraghty (2003: 26), televizyon dramalarının estetiğine ilişkin bir arayış içine girmeyi önemser çünkü böyle bir arayışın, izleyicilerin/öğrencilerin eleştirel yargı kapasitesinin geliştirilmesi bağlamında dönüştürücü bir etkisi olacağına inanır. Bu bağlamda,

televizyon dramalarını sinemayla aralarındaki karşıtlık içinden ele almak yerine aralarındaki bağları gözetken, anlatının biçimsel boyutlarını incelemeye duyarlı bir analiz önerir (Geraghty, 2003: 29). Bu analiz Geraghty'e göre (2003: 32-34); türsel anlamda bir hiyerarşiye gitmeyen, dolayısıyla *soap opera* gibi bir türü analiz dışına itmeyen, televizyonda senaryo ve diyaloglar konusuna hak ettiği ilgiyi gösteren, yine karakter temelli bir mecra olarak televizyonda iyi oyunculuğu üzerine düşünen, televizyonun tekrarlara dayalı eğilimi göz önüne alındığında, bir türe bağlı olmaya çalışan ancak aynı türün diğer örneklerinden ilginç biçimde farklılaşan örnekleri övgüye değer bulan bir analiz olmalıdır.⁶

Buraya kadar aktarılan tarihsel arka planı ve kuramsal tartışmaları, bir önceki bölümdeki, televizyonda metnin değer kriziyle ilgili tartışmalarla birlikte düşünürsek, çok genel ifadeyle, televizyon dramalarının, “televizyon olan”dan uzaklaştıkça televizyonun nitelikli metinleri arasında sayıldıklarını, öte yandan “televizyon olan”a yaklaştıkça nitelik kaybıyla işaretlendiklerini ileri sürmek mümkündür. Buradaki temel sorunlardan biri, “televizyon olan”dan uzaklaşan dramaların da -aslında- “televizyonda” oluşu, “televizyon olan”a yaklaşan dramaların ise -daima- “televizyonda” oluşudur. Dolayısıyla televizyon dramaları her iki şekilde de bir değer kriziyle yüz yüze gelirler. İlk kategorideki dramalar bu değer krizini, tiyatro, edebiyat ve sinemaya verdiği referanslarla alt etmeye çalışırken, ikinci kategorideki dramaların, örneğin *soap opera* formunun tek çaresi “televizyon olan”ı meşru kılmaya çalışmaktır. İşte tam da bu noktada tarihsel olarak nitelikli televizyon dramalarına ilişkin ayırt edebileceğimiz ikinci dönemdeki MTM ve HBO dramalarına dönmek gerekir. Çünkü Amerika’da 1970’lerden itibaren beliren, 1980’lerden itibaren giderek yerleşik hale gelen ve günümüzde de örneklerini görmeye devam ettiğimiz bu dramalar “televizyon olan”ı meşru kılmaktan ziyade, ilk kategorideki dramaların meşruluk zeminine yerleşmeye, yüzünü “estetik bir söyleme” çevirerek kendilerini “televizyon olan”dan ayırmaya çalışırlar. MTM dramaları kendilerini “sıradan televizyon” dramalarından ayırırken, yayıncı kanal NBC bu dramaların yayınlandığı Perşembe akşamını “*Must See TV*” sloganıyla ayrıcalıklı kılar (Santo, 2008: 27). HBO ise bir adım daha öteye giderek, “*It’s not TV. It is HBO*” sloganıyla abonelerine “televizyon olmama” iddiasındaki bir televizyon sunar (Nelson, 2006: 62). Şimdi, nitelikli televizyon dramalarına ilişkin tarihsel olarak ayırt edebileceğimiz bu ikinci döneme biraz daha yakından bakmayı deneyeceğim.

⁶Geraghty’nin bu argümanlarını somut bir analize nasıl taşıdığı hakkında bkz. (Geraghty, 2006: 221-232).

1.3. MTM ve HBO'nun "Niteliği"

Amerikan nitelikli popüler televizyon dramalarına ilişkin kuramsal ilgiyi canlandıran iki önemli çalışma vardır. Bunlardan ilki, 1984 yılında Jane Feuer'in, Paul Kerr ve Tise Vahimagi'yle birlikte derlediği *MTM: 'Quality Television'*, diğeri ise 1996 yılındaki Robert J. Thompson'un *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* çalışmasıdır. Bu iki çalışma, Amerikan nitelikli popüler dramalarını teorik bir zemine taşıyan çalışmalar oldukları kadar, bu dramalara ait "nitelikli drama" tanımının yerleşik hale gelmesinde de etkili olmuşlardır.

Jane Feuer'den hareketle MTM nitelikli televizyon dramalarına ilişkin üç önemli unsur ayırt edilebilir. Bunlardan ilki, MTM'nin nitelikli televizyon üreticisi bir yapım şirketi imajı; ikincisi, yapımlara bir yazar ya da yapımcının mührünün vurulması, dolayısıyla metnin akış söyleminden kurtarılıp metne bağımsız bir ürün olma niteliği yüklenmesi; üçüncüsü ise MTM yapımlarının liberal eğilimli politikalarına bağlı olarak bu dramaların hem nitelikli izleyiciyi, hem de kitle izleyicisini yakalama, bu iki izleyici arasında bir denge bulma çabasıdır (Feuer'den aktaran, Seiter ve Wilson, 2005: 137-139). Buradaki nitelikli izleyicinin, Feuer'in "nitelikli demografi" terimiyle bir arada düşünülmesi gerekmektedir. Nitekim Feuer, MTM'nin "nitelikli televizyonu, nitelikli demografiyle değiş tokuş ettiğini" belirtir (aktaran Boyd-Bowman, 1985: 78). Örneğin, *Hill Street Blues* reytinglerde hit olmamasına rağmen, American Express ve Mercedes-Benz gibi şirketler NBC'nin Perşembe günü akşam saat 10 kuşağına dolarlarını yatırırken mutludurlar çünkü dizi genç, hali vakti yerinde, eğitilmiş izleyiciye hitap etmektedir (Boyd-Bowman, 1985: 78).

Robert J. Thompson da (1997), tıpkı Feuer'in çalışmasındaki gibi Amerika'da MTM dramaları ile başlayan geleneği ele alır ve *Hill Street Blues*, *thirtysomething*, *St. Elsewhere*, *China Beach*, *Cagney & Lacey* gibi ABC, NBC ve CBS kanallarında yayınlanan çeşitli Amerikan televizyon drama yapımlarına odaklanır. Thompson'un çalışmasının önemi, Amerika'da izleyicilerin⁷, televizyon eleştirmenlerinin ve akademisyenlerin sıklıkla andığı bir terim olan nitelikli televizyon dramalarını "türsel bir ürün" olarak ele almasıdır. Bu yaklaşımı Thompson'u, bu türsel setin karakteristik özelliklerini aramaya götürür ve Thompson türe ait on iki özellik ortaya koyar. Buna göre (Thompson, 1997: 13-14); nitelikli televizyon, en başta "onun ne olmadığıyla" anlayabileceğimiz bir şeydir. Bu, "alışılmış televizyon değildir". İkincisi, "bir

⁷*Cagney and Lacey*'in yayından kaldırılmasını protesto etmek için Dorothy Swanson tarafından örgütlenen ve kendilerine *Viewers for Quality Television* adını veren bir lobi grubu Amerika'da 1980'lerde nitelikli televizyon dramalarının savunucusu ve destekleyicisi olmuşlardır (Thompson, 1997: 13; Brower, 1992).

nitelik seceresine sahiptir”. Burada kast edilen, bu programların yaratıcılarının daha önce nitelikli işler -örneğin bir sanat filminin yönetmenliği gibi- yaptıklarıdır. Üçüncüsü, bu televizyonun hitap ettiği izleyicinin “kalburüstü, iyi eğitilmiş, şehirde yaşayan, genç” bir nüfustan oluşmasıdır ve reklamcılar da bu nüfusa yönelir. Dördüncüsü, “bu nüfusun arzu edilirliliği bir yana, bu programların kâr peşinde koşan kanallar ve kadirşinas olmayan izleyicilere karşı soylu bir mücadele yürütmek” zorunda olmalarıdır. Ayrıca bu mücadele “sıklıkla programın yayında kaldığı süre boyunca” devam eder. Beşincisi, “büyük bir oyuncu topluluğuna sahip olma eğiliminde” olmalarıdır; bu da “bakış açılarının çeşitliliği” demektir. Altıncısı, “bir hafızaya sahip olmalarıdır”. Önceki bölümlerdeki olay ve ayrıntıların ardından gelen bölümler için bir anlamı vardır. Sonraki maddelerde ise sırasıyla, “eski türleri harmanlayarak yeni türler yaratmaları”, “edebi ve yazar-temelli olmaları”, “kendilik bilincine sahip olmaları”, “ihtilafli konulara yönelmeleri”, “realizm arzusunda olmaları”, “ödül ve eleştirel övgüye boğulmaları” özellikleri yer almaktadır.

Burada, Amerika’nın 1980’li yıllarındaki bu kültürel üretiminin mantığına, aynı zamanda yapımların anlatsal ve biçimsel özelliklerine biraz daha yakından bakmak gereklidir. Bunun için, makalenin ilerleyen bölümlerdeki Behzat Ç.’deki nitelik sorununa ilişkin tartışmaya zemin teşkil edecek en iyi örneklerden biri olan *Hill Street Blues*’a odaklanmak yerindedir. Lez Cooke (2008: 29), *Hill Street Blues*’un “Amerikan televizyon tarihinde bir dönüm noktası” olduğunu belirtmektedir. *Hill Street Blues*, “on üç on dört ana karakterin olduğu geniş bir oyuncu topluluğu, üst üste binen diyaloglar, birçok hikâyenin çözüme kavuşturulmadan birden çok anlatsal hatta ayrılması, belgesel stilinde kamera kullanımı, farklı etnik kökenlerde oyuncuları, güçlü kadın karakterleri, emniyete ve toplumsal konulara ilişkin aldığı liberal tavırla” (Cooke, 2008: 29) anılan ve “televizyon polisiye dizisi, durum komedisi, *soap opera* ve *cinema verite* stili belgesel formlarını” (Schatz, 1997) bir arada kullanabilme başarısıyla “nitelikli televizyon dramaları” geleneğini başlatan önemli bir yapımdır.

Susan Boyd-Bowman (1985), Feuer’in ortak çalışmasından yola çıkarak, MTM yapımlarını nitelik, öz-düşünümsellik ve liberal ideoloji başlıkları altında tartışmakta ve özellikle *Hill Street Blues* üzerinde durmaktadır. Boyd-Bowman (1985: 78), MTM dramalarının niteliğinin, yaratıcı özgürlüğe ve bu özgürlük için verilen mücadelelerin sonucunda kazanılan itibara bağlılığını vurgular. Yine bu dramalardaki “hümanist dünya görüşüne” dikkat çeker; MTM dramalarının “seri formundansa seriyal formuna yönelmeleri karakterlerin kamusal ve özel hayatlarını birbirine ören bir dünya” yaratılmasına olanak tanımıştır (Boyd-Bowman, 1985: 78). Buna ek olarak, “nitelikli televizyon izleme deneyimi, sadece eğlenmiş olmak” için izlenen bir televizyonla değil,

“düşünceyle ve sarsıcı bir izleme deneyimiyle yükümlü kılan” bir televizyondur (Boyd-Bowman, 1985: 78). Ancak burada dikkat çekici olan, tüm bu nitelik söylemine rağmen, Boyd-Bowman’ın (1985: 78), *Hill Street Blues*’un yaratıcılarının “televizyon hakkındaki ön yargılarımızı doğruladıklarına” işaret etmesidir. Buna göre, dizinin oyuncularından Barbara Bosson, televizyonu “uyuşturucu” olarak tanımlarken, uygulayıcı-yapımcı Steve Bochco, “televizyonun bir sanat formu değil, hatta eğlence formu bile değil, bir reklam aracı” olduğunu söylemektedir. Aslında yaratıcıların bu sözleri, MTM dramalarının üretim mantığına ilişkin de ipuçları verir. MTM dramaları, Boyd Bowman’ın da belirttiği gibi (1985: 78) “izleyicilerden yeni bir tür dikkat düzeyi” bekler ancak kitle izleyicisini de kaçırmak istemez.

Boyd-Bowman (1985: 79), öz-düşünümsellik tartışması içinde, MTM’nin dramalarında “stil”in bir nitelik belirleyeni olarak öne çıkması üzerinde durur ve burada 60’ların sinemasının Yeni Dalga hareketindeki gibi stilin içeriğe üstünlüğüne dayalı eleştirel söylemin geri çağrıldığını vurgular. MTM dramaları, ilk ürettiği durum komedilerinden bu yana sergiledikleri öz-düşünümsellik ve metinlerarasılıkla ayırt edilirler (Boyd-Bowman, 1985: 79). Buna göre, MTM metinlerarası bir akrabalık sistemi yaratır, bir dizi karakterinden başka bir dizi üretir, yine bir dizi karakteri bir başka dizide tekrar karşımıza çıkar (Boyd-Bowman, 1985: 79). Boyd-Bowman (1985: 79), Feuer’in öz-düşünümselliği, MTM dramalarının nitelik statüsüne ilişkin bir özellik şeklinde ele aldığını ancak televizyon zaten daima kendi kendisini besleyen bir araç olduğundan, Feuer’in bu özelliği doğrudan bir yenilikçilik ya da televizyonun kendine dönük bir eleştirisi gibi değerlendirmedemediğini söyler. Bu bağlamda, *Hill Street Blues*’un stilin yenilikçi olduğu varsayılan özelliklerinin de -örneğin türlerin harmanlaması, melodramın kullanımı-derinlemesine incelenmesi gerektiğini düşünen yazar, dizinin anlatı yapısına dikkat çekerek, dizinin ilerleyen sezonlarında NBC’nin “her hafta en az bir hikâye çözümlenmeli” ısrarıyla önceki bölümlere oranla çözümsüz bırakılan hikâyelerden taviz verildiğini hatırlatır (Boyd-Bowman, 1985: 80-81). Kanımca tam da bu noktada Todd Gitlin’in *Hill Street Blues* ile ilgili tartışması anlamlıdır. Nitekim Gitlin de (1994: 239), *Hill Street Blues* hakkında, “birbirine örülen ve sıklıkla çözümsüz bırakılan hikâyeler”, “takip etmesi güç, kafa karıştırıcı bölümler”, “hızlı kurgu” gibi stilistik yeniliklere işaret ederek, “*Hill Street Blues*’un başarısı her şeyden önce bir stil meselesidir” şeklinde bir değerlendirmede bulunmuştur. Ancak Gitlin, dizinin uygulayıcı yapımcısı aynı zamanda yazarı Steve Bochco ve yardımcısı Michael Kozoll’la yaptığı, Amerikan televizyon endüstrisinin işleyişi ile ilgili önemli ipuçları barındıran söyleşilerden hareket ederek, *Hill Street Blues*’un bir anlamda çöküş hikâyesini betimler. Gitlin’e göre (1994: 238-239), Amerikan televizyonunda “biçimsel

yenilikler çok geçmeden kalıplara dönüşmekte”, “bu sezonun sıra dışı karakterleri bir sonraki sezonun stereotipleri olmaktadır”.

Boyd-Bowman’ın son olarak üzerinde durduğu konu MTM dramalarındaki liberal ideolojidir. Boyd-Bowman (1985: 82), Feuer’in “nitelikli televizyon liberal bir televizyondur” tanımındaki liberalizmle, anlatıların pek çok farklı düzeyde okunmaya elverişli oluşunun, dolayısıyla hem kitle izleyicisinin hem de bu izleyiciden farklı olarak nitelikli izleyicinin katılımına açıklığının kast edilmesini yetersiz bulur ve MTM dramalarına 60’ların liberalizminden sızdığını düşündüğü iki temel liberal ideoloji ilkesini tartışmaya açar. Bunlardan ilki, liberal cinsel politikalar, ikincisi ise refahçı ideolojidir. Bu bağlamda ilk olarak *Hill Street Blues*’taki cinsel politikalara odaklanan Boyd-Bowman (1985: 82), dizinin erken bölümlerinde sadece amir Frank Furillo’nun karısı, yargıç Joyce Davenport’un hem kadını hem de kariyer sahibi bir kadın olarak temsil edildiğini söyler. Ancak dizinin ilerleyen bölümlerinde kısmen feminist eleştirilerin bir sonucu olarak diğer kadın karakterlerde de dönüşümler söz konusu olmuş, -örneğin memur Lucy Bates kıdem almış, bir çocuk evlat edinmiş- ayrıca anlatıya yeni kadın karakterler dâhil edilmiştir (Boyd-Bowman, 1985: 82-83). Boyd-Bowman’a göre (1985: 83), refahçı ideolojinin *Hill Street Blues*’a yansımaları ise, “suçun bir psikopatoloji değil toplumsal mahrumiyetin bir sonucu olarak görülmesi ve ‘biz’ (kanun adamları) ve ‘onlar’ (sokaktakiler) arasındaki ayrımın bulanıklaştırılmasıdır”. Bu iki liberal ilkenin izini MTM dramaları yaratıcılarının söylemlerinde de takip eden Boyd Bowman (1985: 84-85), MTM’nin toplumsal konulara bireysel vakalar şeklinde muamele ettiğinden söz etmekte ve bu noktada MTM dramalarındaki “melodramın stilize edilmiş karmaşıklığına” değinmektedir. Boyd-Bowman (1985: 85), liberalizmin “toplumsal eşitlik” ve “bireysel vicdan” vurgusuna bağlılığıyla *Hill Street Blues*’un “ahlaki konuları yorum bilgisel bir oyun gibi hikâyeye ettiği” düşüncesindedir. Bu bağlamda, dizinin kürtaj konusunun işlendiği bir bölümü örnek veren Boyd-Bowman (1985: 85), beş ayrı hikâyeye içeren bu bölümün olay örgüsünün karmaşıklığı ve pek çok farklı bakış açısıyla donatılmışlığı içinde yazarların veya yapımcıların bu konuyla ilgili nerede durduğunu söylemenin zor olduğunu söyler.

Amerika’da MTM dramalarıyla işaretli nitelikli popüler drama türünün, HBO’nun “1997’de *Oz*’la başlayan 1999’da *The Sopranos* ile olgunlaşan orijinal dizileriyle” (McCabe ve Akass, 2008: 83) yeni bir döneme girdiği söylenebilir. Bu yeni dönemin nitelikli drama tanımı ise, kendinden önceki kültürel üretim geleneğinin nitelikli drama kodlarını takip eden ancak aynı zamanda bu gelenekten kopmak isteyen bir tavrın sonucunda şekillenmiştir (Feuer, 2007: 150). MTM dramaları, “sıradan televizyon”, “alışılmış televizyon” olmasa da geniş anlamıyla televizyondadırlar. Geniş anlamıyla

televizyonda olmak; televizyonun reklama bağıllığı, reyting baskısı, kanal yöneticilerinin yaratıcılığa müdahalesi, sansüre karşı duramama gibi bir dizi negatif göstergeyle kuşatılmak demektir. Oysaki HBO kendi nitelikli dramalarını, “televizyon olmayan” HBO markasının kültürel ürünleri olarak sunar.

HBO'nun nitelikli drama üretimi mantığına ilişkin ayırt edici ilk özellik, programların reklamcılara değil, izleyicilere -aylık abonelik ücretini yatıran abonelerine- satılmasıdır. HBO'da reklam bağımlılığının ortadan kaldırılması, sadece ekonomik anlamda üretim mantığının bir farklılığı olarak kurulmaz; bu farklılık doğrudan bir yaratıcı özgürlük söylemine eklenir. Bu noktada, HBO'nun nitelikli dramalarında tıpkı MTM'nin üretim mantığındaki gibi metne bir yaratıcının mührünü vurma çabası sezilebilir. Ancak, bir nitelik belirleyeni olarak buradaki yaratıcının “yaratıcılığı”, yaratıcının “yaratıcı özgürlük” için giriştiği mücadelelerin -örneğin Steve Bochco ve Michale Kozoll'un NBC'nin Yayıncılık Standartları Şubesi ile çatışmaları (Cooke, 2008: 29)- bir sonucu olarak hakkı teslim edilen bir yaratıcılıktan farklıdır. Öyle ki *The Sopranos*'un yaratıcısı David Chase, *Sex and the City*'nin yaratıcısı Darren Star, *Six Feet Under*'ın yazarı Scott Buck gibi HBO dizilerinin ardındaki isimler kendileriyle yapılan çeşitli söyleşilerde, yaptıkları dizilerin başka bir televizyon kanalında HBO'da olduğu gibi yapılmasına izin verilmeyeceğini tekrar tekrar söylemişlerdir (McCabe ve Akass, 2008: 89; Kelso, 2008: 51). Bu bağlamda, örneğin *Hill Street Blues*'ta cinsellik ya da şiddet içeren bir sahnenin Brunsdon'un deyimiyle metnin “estetik savunusunun” (1990a: 79), bir konusu olma gereğiyle haklılaştırılmasına ihtiyaç varken; HBO'da bu tür sahnelerin bir yaratıcının varlığına işaret etme -örneğin *The Sopranos*'taki kaba şiddeti David Chase'in kendi kişisel vizyonuna havale etme (McCabe ve Akass, 2008: 87)- yoluyla meşru kılındığı söylenebilir. Tam da bu noktada, HBO'nun nitelikli drama üretim mantığının ikinci ayırt edici özelliğinden söz etmek gerekir. Bu ikinci özellik, HBO'nun izleyici tanımının farklılığıdır. HBO, yüksek nitelikli bir televizyon beklentisiyle kendilerine ödeme yapan, eğitim düzeyi yüksek, idrak yeteneği olan bir izleyiciye seslenmeyi tercih eder (McCabe ve Akass, 2008: 90-91). *The Sopranos*'un izleyicisi, sıradan bir televizyon izleyicisi -*soap opera* izleyicisi- değildir; o suçluluk duygusuyla dolu bir hazza değil, estetik bir hazza davet edilir (Anderson, 2008). Aynı zamanda *The Sopranos*'un nitelikli izleyicisi, *Hill Street Blues*'un nitelikli izleyicisi gibi -örneğin Todd Gitlin (1994)- kaygılı bir izleyici de değildir. Çünkü, HBO'nun izleyiciye vaadi gereğince, *The Sopranos*'un bir sonraki sezonu, bir önceki sezonun anlatsal ve biçimsel özelliklerinden kolayca taviz veremeyecektir.

Daha önce değinildiği gibi, MTM, nitelikli televizyonu nitelikli demografiyle deşiş tokuş ederken, NBC bu alışverişi meşrulaştırmak için

“*Must See TV*” sloganıyla televizyon metnini akış söyleminden kurtarmaya dönük bir müdahaleye ihtiyaç duymuştur. Bu bağlamda HBO’nun, nitelikli televizyonu nitelikli demografiyle değiş tokuş etmek yerine, niteliği bir marka değeri olarak kendi kültürel üretimine içkin kıldığını, dolayısıyla metni akış söyleminden kurtarmak yerine, “*It’s not TV*” sloganıyla, televizyonun kendisini akış söyleminden kurtarmayı denediğini ileri sürmek mümkündür. Oysaki burada HBO ile ilgili akademik çalışmaların farklı biçimlerde dikkat çektikleri üzere bir parça ihtiyatlı olmakta fayda vardır. Örneğin Avi Santo (2008: 19), HBO’nun televizyon üretimini “para-televizyon (*para-television*)” olarak adlandırmakta ve bu üretim şeklinin “bile isteye yaşayan ve tanıdık televizyon formlarını taklit etmek ve onlara ince ayar yapmak” olduğunu ileri sürmektedir. Yine Feuer (2007: 155), HBO’nun kendisini Amerikan nitelikli televizyon dramaları geleneğinden ayrı tutma isteğine haklı olarak bir eleştiri getirmekte ve bu noktada HBO’ya “Nasıl olur da bir program seriyalleştirmeyi çok aşikâr biçimde kullanır ancak ‘TV olmaz?’” sorusunu sorabileceğimizi belirtmektedir.

Kanımca buraya kadar aktarılanlar, televizyon dramalarında niteliğin tarihsel ve kuramsal olarak hangi göstergeler aracılığıyla tanımlandığı hakkında genel hatlarıyla da olsa bir fikir vermektedir. Ancak tüm bu tartışmalar henüz “Televizyonda neyin nitelikli olduğuna, neyin olmadığına karar vermemiz mümkün müdür?” sorusuna bir yanıt vermemiştir. Bu bağlamda makalenin ilk bölümünde dikkat çekilmeye çalışılan televizyon metninin kültürel değer sorununu estetik değer sorunuyla bir arada düşünme çabasına geri dönmek gerekmektedir. Makalede daha önce Eagleton’dan hareketle estetiğin “çelişkili bir fenomen” olduğuna işaret edilmiş, ancak buna rağmen estetiğin ihmalinin, televizyonun düşük bir kültürel araç olarak elde var bir kabul edilmesiyle endüstrinin dinamiklerini meşrulaştırmaya hizmet ettiği öne sürülmüştü. Dikkat edilirse HBO tam da bu çelişkiden/ihmalden beslenmekte ve kendini “televizyon olan”dan ayırmaya çalışarak hem televizyonu düşük bir kültürel araç olarak yeniden kodlamakta hem de kendi ekonomik üretim anlayışını meşrulaştırmaktadır. Bu durumda nitelik her şeyden önce bir marka değerine dönüşmekte ve burada televizyonda metnin kültürel değerine ilişkin sorun iki şekilde yeniden üretilmektedir. İlki, nitelikli televizyon-alışılmış televizyon karşıtlığıyla, ya da türler açısından konuşursak nitelikli drama-*soap opera* karşıtlığıyla, adı tam olarak böyle konulmasa da bir biçimde iyi ve kötü televizyona ilişkin bir ayırım yapılmakta ve David Hesmondhalgh’ın da vurguladığı gibi (2011: 288-289), işçi sınıfı izleyicileri maddi karşılığını ödeyebildikleri müddetçe ilkesel olarak erişimden dışlanmasalar da aslında HBO modeli, üst orta sınıf izleyici kitlesini, daha zengin, daha eğitilmiş bir kitleyi hedeflemektedir. Dolayısıyla bugün “sıradan televizyon” belki hala Ellis’in 1980’lere damgasını vuran tespitlerine bitişik duran bir televizyondur ve bu “kötü televizyonun” hala milyonlarca izleyicisi vardır. İkincisi, nitelik;

sıradan olmayan, alışılmış olmayan, nihayet “televizyon olmayan” şeklinde kurulduğunda televizyonda nitelik kaygısının bizzat kendisi anlamsızlaştırılmaktadır. Feuer’in de işaret ettiği gibi (2003: 102; 2007: 155), “*The Sopranos*’un yaratıcısı David Chase, söyleşilerinde televizyon izlemediğini, televizyondan hoşlanmadığını” söylemişken ve “*The Sopranos*’un her bir bölümünü küçük bir sinema filmine dönüştürme” gayretinde olmuşken, bu durumda nitelik zaten televizyona ait değilken biz neyi tartışıyoruz? Dolayısıyla bugün hala milyonlarca insan “kötü televizyonu” izleye dursun, televizyonda “iyi olan” hakkında hala ortaya net kriterler koyabilmiş değiliz. Bu bağlamda, Brunson’un (1990b: 70), “Kötü televizyon hakkında ne yapacağız? Eğer onun var olduğunu kabul etmeye hazırlıklı değilsek, hiçbir şey” ifadesine işaret etmek isterim çünkü bana öyle geliyor ki bu ifade aslında bizim televizyonda metnin estetik değeriyle ilgili bir tartışmadan kaçamayacağımızı yankılar gibidir. O halde, eğer kötü televizyonun varlığını bir kere kabul ettiyse ve kötü televizyon bizim için hakikaten bir sorunsal, televizyonda niteliğe ilişkin kriterler belirlemek için belki de Sarah Cardwell’in de işaret ettiği gibi (2007: 29), öncelikle “İyi televizyon nedir?” sorusunun yanıtını aramamız gerekmektedir. Kanımca bu soru sorulduğu andan itibaren üzerinde düşünülmesi gereken estetik sorular da televizyona davet edilmiş demektir.

2. TV’nin Sıradanlığı, Ç’nin Gizemi: Behzat Ç.: Bir Ankara Polisiyesi

2.1 Yerli Dramaların “Niteliği”

Sevilay Çelenk’in tespit ettiği gibi, “televizyonun hayatlarımızda işgal ettiği mühim yer, bu geçmişin ne denli yakın olduğunu kavramayı da güçleştiriyor” (2010: 19-20) olsa da, Türkiye’de televizyon, tarihsel olarak çok uzak sayılmayacak bir geçmişe sahiptir. Türkiye’de TRT tarafından ilk düzenli televizyon yayının başlatıldığı günden bugüne kırk dört yıl⁸, ilk yerli televizyon dramasının⁹ yayınlandığı günden bugüne ise otuz yedi yıl geçmiştir. İlk yerli televizyon draması, İsmail Cem’in, TRT’de “yerli edebiyat kaynaklarından

⁸Buradaki “kırk dört sene” ifadesi, TRT’nin “deneme yayınları” şeklinde olsa da, yayına ilk kez başladığı 31 Ocak 1968 tarihine işaret etmektedir. Bununla beraber, televizyon tarihimizin ilk yayıncılık girişiminin sahibinin İstanbul Teknik Üniversitesi olduğu da bilinmelidir. “1952-1953 akademik yılında İTÜ Televizyonu Cuma günleri 17.00-18.00 arasında düzenli yayına geçmişti” (Cankaya, 1997: 31).

⁹Makalede “yerli drama” ifadesi, televizyona özgü program türlerinden seri, seriyal ve süren seriyalleri kapsayan genel bir terim olarak kullanılmaktadır.

yola çıkararak dramatik eserler meydana getirmek” (1976: 58) kararı ve bunun için Türk sinemasının önemli yönetmenleriyle anlaşmasıyla, bu yönetmenlerden biri olan Halit Refiğ’in çektiği, Halit Ziya Uşaklıgil’in eserinden uyarlanan *Aşk-ı Memnu* (1975) olmuştur. İsmail Cem’in başlattığı bu uyarlama geleneği daha sonra birtakım kesintilerle de olsa sürmüştür.¹⁰ İlk yıllardan itibaren, önceleri henüz olgunlaşmamış bir televizyon program yapımcılığı deneyiminin eksikliğini doldurmalarında önemli bir payı olan, sonraki yıllarda ise popülerliği ile kalıcı hale gelen yabancı drama yapımları da yerli dramalara eşlik etmiştir. Bu bağlamda, televizyona özgü bu anlatılara ilişkin türsel uzlaşımın anlaşılması ve izleyici bağının kurulması açısından 1970 ve 80’lerdeki TRT’li yirmi yıllık deneyimin önemi büyüktür.

1970’ler ve 80’lerdeki TRT’nin drama yayınlarına bakıldığında, popüler yayın-nitelikli yayın şeklinde bir ikiye bölünmüşlük hemen fark edilir. Bu ikiye bölünmüşlük, yayın tarihimizle ilgili elimizdeki sınırlı sayıdaki çalışmalarda da yeniden üretilmektedir.¹¹ Buna göre, popüler dramalar, çoğu ABD kökenli olmak üzere, dış ülkelerden alınan, çoğunluğu seri formunda olan yapımlar ve nihayet 1980’lerde TRT’nin “arkası yarın” olarak adlandırdığı süren seriyal formundaki yapımlarken; nitelikli dramalar, İsmail Cem’in başlattığı geleneğin takipçisi olan, Türk edebiyatının önemli eserlerinin televizyona uyarlandığı seriyal formundaki yapımlardır. Bu ayrıma rağmen, televizyona özgü popüler anlatı formlarının İsmail Cem döneminde de fark edildiği, “Tekin Akmansoy’un yazıp yönettiği *Kaynanalar* dizisinin” (Serim, 2007: 82), bu döneme ait örneklerden biri olduğu not edilmelidir.

¹⁰Bu kesintilerin ardında hem mali hem de ideolojik nedenler yatmaktadır. Örneğin, Doğan Kasaroğlu döneminde TRT tasarruf tedbirleri uygulamış ve çekimleri süren *Yorgun Savaşçı* dışında pahalı yapımlardan uzak durulmuştur. Yine Kasaroğlu döneminde *Yorgun Savaşçı*’nın orijinal kopyası siyasi bir kararla yakılmış, daha sonra Cem Duna döneminde bir kopyasının MİT’te olduğu ortaya çıkmış ve dizi TRT’de yayınlanmıştır (Serim, 2007: 107; 116; 157).

¹¹Örneğin Özden Cankaya (1990: 110), “televizyonun 1968-1985 arası genel program yapısı bağlamında”, “Türk televizyonunda hoşça vakit geçirtme ve eğlendirme daha ön planda gelmektedir. Genellikle en çok izlenen saatlere, topluma kültürel açıdan katkısı olmayan dış kaynaklı dizilerin konulması bu yargının en belirgin kanıtıdır” demektedir. Ömer Serim (2007: 141) “İlk kez 1985 yılında *Köle Isaura* ile başlayan arkası yarın dizilere ‘pembe dizi’ adı verilmişti ve bu diziler özellikle ev hanımlarının ilgisini çekiyordu. Yeni yayın döneminde de bu tür dizilere devam edildi. Brezilya kaynaklı bu diziler özel kanalların kurulmasıyla da bir ‘arkası yarın’ enflasyonu yaşanacaktı” diyerek bu tür programları TRT’nin nitelikli yayınlarının karşısına yerleştirmektedir.

Türkiye’de 1990’lı yıllara gelindiğinde özel televizyonların yayına girişiyle birlikte, Çelenk’in belirttiği gibi (2005: 292-293; 303), başlangıç yıllarında yayın akışlarında daha çok yabancı dramaların ağırlığı görülmesine rağmen, “1999 sonrasında özellikle ana yayın kuşağında yayınlanan televizyon dramasının tamamına yakın bir oranını yerli dramalar” oluşturmaktadır. 2000’li yıllarda da yerli dramalar yayın akışındaki ağırlığını muhafaza etmiş; “2004 yılında beş büyük televizyon kanalının program türlerinin yüzde %49’unu diziler oluştururken, 2010 yılında bu oran %66’ya yükselmiştir” (Sözeri ve Güney, 2011: 90). Burada Türkiye’nin özel televizyon yayıncılık ortamının izleyiciyi tanıttığı drama formlarıyla ilgili¹² ayrıntılı bir değerlendirme yapma şansım bulunmamakla birlikte, nitelik tartışmaları açısından düşünüldüğünde 1990’lı yıllardan itibaren televizyon dramalarının, genel olarak yayıncılığın “içerik” sorununa bağlı bir “niteliksizlik sorunu”yla (Çelenk, 2005: 329) birlikte anıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim Türkiye’de televizyon dramaları, daima orada olduğu düşünülen bir “niteliksizlik” kabulüyle çoğunlukla çok kapsayıcı bir ideolojik eleştirinin konusu olmakta, örneğin bugün yerli dramalarda kadına yönelik şiddet, tecavüz gibi sancılı konuların görünür kılındığı örnekler, televizyona ilişkin çok genel bir “kötü”lükle işaretli varsayımlar içinden tartışmaya açılmakta, bu yaklaşım gazetelerde, internet sitelerinde, çeşitli televizyon programlarında sıklıkla dolaşıma girmekte ve konuyla ilgili çeşitli akademisyen görüşleri de değerlendirmelere eklenerek adeta hâkim bir televizyon eleştirisi anlayışı dayatılmaktadır.

Türkiye’de yerli dramalara ilişkin çok genel, güncel bir değerlendirme yapmak gerekirse, dramaların büyük çoğunluğunun İstanbul temelli bağımsız yapımcı şirketlerince üretildiğini, hâkim tür açısından uzun erimli seriyallerin başı çektiğini ve son dönemde gerek biçimsel özellikleri gerekse içerik çeşitliliği bağlamında, gözle görülür bir gelişim çizgisi içinde olduklarını söylememiz mümkündür. Ayrıca son dönemde “nitelikli dramalar” türsel setine yakın özellikler sergileyen anlatı formları da ortaya çıkmaktadır. Ancak burada belirtilmesi gereken bir nokta, Thompson’un (2007: xx) kendi on iki maddelik kategorisini daha sonradan değerlendirirken vurguladığı gibi artık bu özelliklerin neredeyse tüm dramalara sirayet ettiği, dolayısıyla bir dönem için yenilikçi sayılan özelliklerin, televizyonun kültürel üretiminin normuna dönüşebileceği, yine nitelikli televizyon türünün doğrudan “iyi televizyon”a karşılık gelen bir anlam içermediğidir. Dolayısıyla Türkiye’de Amerikan “nitelikli dramalar” türsel setinden etkilenen örneklerle rastlanmasını, televizyon dramalarında hakiki bir yeniliğin göstergesi saymak ya da bu türü

¹²Bu tür bir değerlendirme için bkz. (Çelenk, 2005: 290-320).

“iyi televizyon” şeklinde anmak yanıltıcı olacaktır. Bir diğer önemli nokta da, Türkiye’de televizyon endüstrisinin hâkim trendlerden epeyce etkilenen yapısının farkında olma gereğidir. Bunun en çarpıcı örneği, Behzat Ç.’den sonra, Show TV’de yayınlanmaya başlayan polisiye türündeki *Karakol* dizisinde de bir anti-kahraman yaratılmaya çalışılmasıdır. Yine son dönemde televizyonda *Susunlar* (Show TV), *Uçurum* (atv) gibi tematik açıdan sertleşme eğilimindeki örnekleri görebilmemiz de büyük oranda Behzat Ç.’nin başarısına bağlıdır.

2.2. Yerli Suç Dizilerinin “Niteliği”

Türkiye’de tarihsel olarak televizyonda suç dizileriyle kültürel ilişkimizi, 1970’ler ve 1980’lerde TRT’de yayınlanan, *Kaçak* (*The Fugitive*), *Tatlı Sert* (*The Avengers*), *Komiser Columbo* (*Columbo*), *Baretta*, *Magnum* (*Magnum P.I.*), *Mavi Ay* (*Moonlighting*) gibi yabancı kaynaklı popüler örnekler başlatmıştır. Bu yirmi yıllık dönem içinde yerli polisiye yapımları ise bir elin beş parmağını geçmeyecek kadar azdır. Popüler bir televizyon anlatısı olarak polisiyeler, TRT’nin 1970’li yıllarda yerli dramalara biçtiği “nitelik” algısının dışında tutulmuşa benzemektedir. Örneğin, *Milliyet* Gazetesi’nin 29.01.1973 tarihli “Çay ocağından TV ekranına... TRT’nin odacısından sonra çaycısı da ‘tv şöhreti’ oluyor” başlıklı haberinde, TRT’nin “‘Yaşadığımız Günler’ programının sonunda”, *Görevimiz Vazife* adlı “kısa bir ‘polisiye film’”e yer vereceği yazılıyor ve haberde “Bu ‘Nazire Film’, TV’de kurgucu olarak çalışan ve ilk kez bir program yapmayı deneyen Emin Tuncer’in bir yapıtıdır. Filmin senaryosunu da Emin Tuncer yazıyor. Filmde rolü olan her iki oyuncu da TRT müstahdemlerinden Hüseyin Karaca ve Mehmet Akgöl” ifadeleri yer alıyordu. Haberde geçen, 1970’li yıllarda Uğur Dündar’ın hazırlayıp sunduğu *Yaşadığımız Günler* programı, dönemin popüler yapımları arasındaydı ve haber-magazin içerikli bir formata sahipti. Burada işaretleri görünmektedir ki polisiye, bir haber-magazin programının sonuna iliştilmiş, TRT’nin kurgucusu, çaycısı ve odacısına emanet edilmiş bir tür olarak, TRT’nin ünlü yönetmenler ve oyuncularla anılan büyük ve pahalı yapımları arasında yer almayacaktır. Nitekim bu algı itibarıyla ki İsmail Cem (1976: 41), görevi devraldığı 1974 yılında TRT programlarının niteliksizliğinden yakınırken, “Bir polis hafiyesinin maceralarını dizileştirdiklerini söyleyip bana bol bol methetmişti o günün yöneticileri; yayına girdikten sonra iki örneğe zor dayanabilip programdan kaldırtmıştım...” yazacaktır.

TRT’de 1980’li yılların sonunda ve 1990’ların başında gördüğümüz polisiye örnekleri ise, Çetin Altan’ın aynı adlı yapıtıdan uyarlanan *Rıza Bey’in Polisiye Öyküleri* (1988) ve daha önce de değindiğimiz, televizyona ilişkin popüler hafızada yer etmeyi başarmış ilk polisiye yerli yapımlar arasında

sayabileceğimiz *İz Peşinde* ve *Kanun Savaşçıları* adlı yapımlardı. Bu son iki dizi de, suç dizilerinin, polis-soruşturma (*police procedural*) alt türüne giren örneklerindedir. Yine aynı tarihsel dönemde TRT, polisiyenin komedi türüyle harmanlandığı *Mesela Muzaffer* (1987) dizisini de ekranlara taşımıştı. Burada, *İz Peşinde*'nin başarısının 1990'larda özel kanalların da dikkatini çektiği, ayrıca dizinin "TRT'de yayınlanmayan yeni bölümlerinin 1995'te *Kanundan Kaçılmaz* adıyla yayınlandığı" (*Milliyet*, 07.07.1995) söylenmelidir.

1990'larda özel kanalların yayına girmesiyle, yerli yapımların sayısının hızla arttığından daha önce söz etmiştim ancak gerek bu yıllarda gerekse bugün geçerli olmak üzere -belli dönemsel trendler haricinde- özel yayın kanallarında da TRT dönemine benzer biçimde yerli suç dizilerinin, özellikle polisiyelerin, diğer anlatı formlarına göre sayıca azlığını vurgulamalıyım.¹³ Bu yılların başlarında, çeşitli özel kanallarda yayınlanan polisiye yapımlar arasında *Polis* (1992), *Cellat* (1993) gibi yine polis-soruşturma alt türüne giren örneklerin yanı sıra polisiye-komedi türünde *Burnumu Keser Misiniz?* (1992), *Kartal Kaya-Özel Hafiyeye* (1994) gibi yapımlara ve polisiye-gizem türünde *Sır Dosyası* (1998) gibi bir yapıma da rastlanmaktadır. Aynı dönem içinde TRT'de *Bay Kamber* (1994) gibi bir polisiye-komedi ve yarışma programı formatında *Dedektif Sizsiniz* (1991), *Suçlu Kim?* (1995) gibi örnekler de vardır. 1990'ların sonlarına gelindiğinde ise Kanal D'de yayınlanan *Yılan Hikayesi* (1999) türün en popüler örneklerinden biri olmuştu. 1990'ların sonlarında sayıları arttığı gözlenen yapımlar arasında "uyuşturucu trafiği, mafya ilişkileri, rüşvet ve dolandırıcılık" hikâyeleri ağırlıklı "suç ve aksiyon serileri" (Çelenk, 2001: 182) ve seriyallerine dâhil edebileceğimiz örnekler de vardır. Bunlar arasında, *Tele-Flaş* (Kanal 6-1993), *Sıcak Saatler* (ATV-1998), *Deli Yürek* (Show TV-1998), *Aynalı Tahir* (Star-1998), *Köstebek* (Star-1998), *Kurt Kapanı* (TGRT-1999) gibi diziler sayılabilir.

Sevilay Çelenk (2005: 295), televizyonda 1990'lı yılların yayın akışını incelediği çalışmasında, Türkiye televizyonlarında polisiye türünün sınırlı bir yer edinen, "geleneksel uzlaşmaları korunamayan" bir tür olduğunu belirtmektedir. Bu sınırlılığı, Türkiye'nin "sosyo-kültürel iklimi"ndeki "geleneksel ve himayeci bir ilişki sistemiyle" ilişkilendiren Çelenk (2005: 298-299), "kültürel gerçeğe benzerliğin sağlanması gerekliliği, bu dizilerin sıklıkla 'çete-mafya dizileri' olarak gruplandırılan bir alt-türe dönüşmesi yönünde baskı yapar" değerlendirmesinde bulunmaktadır. Gerçekten de bu durum Çelenk'in çalışmasının da ortaya koyduğu gibi 1990'lı yıllarda türü önemli ölçüde

¹³Çelenk (2005: 295) bu konuyu, "yerli romancılığımız ve Türk sinemasında da bu türün popüler bir ürün olmaması" ile ilişkilendirir. Türkiye'de yayınlanmış telif ve çeviri eserlerin derlendiği bir edebiyat tarihi çalışması için bkz. (Üyepazarcı 2008).

belirlemiştir. 2000’li yıllara geldiğimizde ise, 1990’lı yıllarla karşılaştırıldığında suç dizileri ve bu dizilerin alt türlerinde bir önceki döneme benzerlerinin yanında farklı içerikteki örneklerin de karşımıza çıktığı, ayrıca sayılarının da yine bir önceki döneme göre artış eğiliminde olduğu söylenebilir.¹⁴ Bu dizilerin pek çoğunun çok kısa ömürlü, reytinglerinin istenilen seviyeyi tutturamaması yüzünden yayından kısa sürede kaldırılan örnekler olduğu da bilinmelidir.

2.3. Behzat Ç.’nin “Niteliği”

Robin Nelson (2006: 58), kendisinin “televizyonda nitelik konusunda yazmış az sayıda akademisyen arasında” olması ve bunun sonucunda da “zaman zaman yanlış anlaşılma” getirdiği tepkisellikle, bir sohbet esnasında saygı duyduğu bir meslektaşının “*The Sopranos* bugüne kadar televizyondaki en iyi drama” sözlerini sorgulamaya kalkıştığında, meslektaşının kendisine “Benim naçizane fikrime göre öyle...” gibi bir yanıt vermeyi tercih ettiğine değinmekte ve akademisyenlerin kendi değer yargılarıyla ilgili konuşmak konusundaki çekincelerine işaret etmektedir. Genel olarak popüler kültür ve özellikle de televizyon çalışmalarında bu çekinceyle baş etmeye hevesli ilk akademisyenler feminist yaklaşımlar içinden gelmişlerdir. Onlar, akademiye hem bir “kadın araştırmacı özne” hem de pembe dizi gibi kadına dair “araştırma konuları”ni dâhil ederek, bu ürünleri

¹⁴2000’li yıllardaki suç dizilerine bakıldığında, tematik olarak 1990’lı yıllardaki suç ve aksiyon seri ve seriyallerine daha yakın örneklerin yanı sıra *Savunma* (Star-2001), *Çaylak* (Show TV-2003), *Adak* (Show TV-2006), *Kod Adı* (Kanal D-2006), *Pars Narkoterör* (Show TV-2008), *Adanalı* (ATV-2008); polisiye-uyarlamalar, *Karanlıkta Koşanlar* (TRT-2001), *Şeytan Ayrıntıda Gizlidir* (TRT-2004), *Komiser Nevzat-Kanun Namına* (ATV-2007); polisiye-soruşturma ve polisiye-macera alt türündeki *Alacakaranlık* (Show TV-2003), *24 Saat* (Star-2004), *Arka Sokaklar* (2006), *Eksi 18* (Kanal 7-2006), *Korkusuzlar* (ATV-2007), *Gece Gündüz* (Kanal D-2008), *Kollama* (Samanyolu-2008), *Ateş ve Barut* (Fox TV-2008), *Hesaplaşma* (TRT-2009), *Kahramanlar* (Show TV-2009), *IV. Osman* (Samanyolu-2010), *Karakol* (Show TV-2011), *Kurşun Bilal* (ATV-2011), *Umut Yolcuları* (Star-2010), *Dedektif Memoli* (TNT-2011); polisiye/dedektif-komedi türü seriler *Bizim Karakol* (TGRT-2004), *Ah Polis Olsam* (Kanal D-2006), *Çok Özel Tim-Ç.Ö.T.* (Star-2007), *Dedektif Biraderler* (Fox TV-2008), *CSİ: Canımı Sevdığım İstanbul’u* (TRT-2009); polisiye-kriminal türü seriler *Suç Dosyası* (Fox TV-2007), *İpucu Kriminal* (TRT-2008), *M.A.T.* (TRT-2009), *Kanıt* (Kanal D-2010) gibi program örneklerine rastlanmaktadır. Bu son on yıllık dönemde, polisiye-melodram türünde bir seriyal *Hırsız-Polis* (Kanal D-2005) ile kayıp insanların hikâyelerine yer veren seriler gibi *Çemberin Dışında* (Show TV-2008), *Kayıp Aranıyor* (TRT-2011) gibi tematik olarak farklılaşan örnekler de vardır.

tüketen “gerçek” kadınlarla, “aydınlanmış” bir kadın -araştırmacı öznenin arasında önceden “inşa edilmiş yüksek duvarı” yıkmaya çalıştılar (Binark, 1995: 8-9). Ne var ki bu görüldüğü kadar kolay değildi çünkü kadın araştırmacı öznenin, popüler kültür ürünlerinden haz alma gerçeği, onun aynı zamanda “yüksek kültür” ürünlerinin de tüketicisi olduğu, söz gelişi “operaya, sinemaya gidebildiği, müze ya da çağdaş sanat merkezleri gibi mekânları ziyaret edebildiği, feminizm ya da psikanaliz seminerlerine katılabildiği” (Gripsrud, 1989: 199) -en azından bunların bir kısmını gerçekleştirebilecek kültürel sermayeye sahip olduğu- gerçeğini değiştirmedir.

Türkiye’de daha önceki bölümlerde değinmeye çalıştığım gibi “nitelik” değil “niteliksizlikle” kodlanan televizyona ve televizyon dramalarına, hem bir izleyici konumu hem de bir kısmımızın akademik çalışma konularından biri oluşu nedeniyle edindiğimiz konum içinden yaklaşmak, gerek gündelik gerek akademik düzeyde baş edilmesi epeyce zor bir gerilim. Biz, Türkiyeli akademisyenler -Batıdaki diğer meslektaşlarımız gibi- sanırım bu gerilimle, bugüne kadar televizyonu büyük oranda dil ve ideoloji tartışmaları içine hapsederek ve çoğunlukla başkalarının hazları üzerine yazıp çizmekten kendimizi alamayarak baş etmeye çalıştık. Burada televizyonu dil ve ideoloji tartışmalarından kurtarma ya da başkalarının hazlarının aynı zamanda bizim de hazlarımız olduğunu hatırlatma gibi bir amacım yok. Bunlardan ilkinin, yine daha önceki bölümlerde değindiğim, Feuer’in “Nitelikli televizyon liberal televizyondur” argümanından hareketle Boyd-Bowman’ın *Hill Street Blues*’la ilgili liberal ideoloji sorgusunun da gösterdiği gibi, doğrudan nitelik tartışmasına bağlı bir yanı olduğu, dolayısıyla ideolojik bir tartışmadan kaçınmanın nafililiği ortadadır. İkincisinin ise, popüler kültürden aldığımız hazzın, bir bakıma başkalarıyla aynı olan -yorgun geçen bir iş gününün sonunda teslim olunan, “geç kapitalizmde işin uzantısı olan eğlencenin” (Adorno ve Horkheimer, 2009: 68) hazzıyla aynı- ancak -o yorgunluk akademide ders verme ya da bir makale yazma çabasıyla kaynaklandığına göre- televizyona en teslim olmuş gözüktüğümüz anda bile o şanslı yorgunluğumuzla ilişkisini kesememiş bir tarafı vardır. Buradaki amacım daha çok, niteliksizle kodlanan, hakkında sürekli şikayet ettiğimiz tecimsel bir araçta, uzun süredir ilk kez samimiyetle sevdiğim bir anlatı beliriverdiğinde yaşadığım -kendi meslektaşlarımdan bir kısmının da yaşadığını bildiğim- kaçınılmaz huzursuzluğa işaret etmek ancak bu huzursuzluğun, değer yargılarını kendine saklamaya dönük akademik bir konumu yeniden üretmektense, televizyonda nitelik sorunu hakkında söz söyleyebilen öz-düşünümsel bir konumu harekete geçirmesine izin vermek ve nihayet Behzat Ç.’nin bana çekici gelen kültürel-estetik değer dünyasını eleştirel bir analize tabi tutmaktır. Yine burada belirtmem gerekir ki, sunduğum analiz derinlikli bir metinsel okumaya ya da doğrudan ideolojik bir tartışmaya soyunan bir analiz

değil, Behzat Ç.’nin, MTM dramalarının “nitelik” göstergelerini, Thompson’un “nitelikli dramalar” kategorisini ve HBO’nun “nitelikli dramaları”nı çağrıştıran özelliklerini -hem anlatı yapısı ve estetiği hem de söylemsel dolaşımı itibariyle- tartışan, ancak dizinin doğrudan “nitelikli dramalar” kategorisine uygunluğunu sınamaktan çok, diziyi Türkiye’de “televizyonda olan”ın gerilimi içinde ele almaya çalışan betimleyici bir analizdir.

Burada ilk olarak dizinin anlatısal ve türsel özellikleri üzerinde durmak ve Thompson’un nitelikli dramalar kategorisine göre Behzat Ç.’nin, alıştığımız, bildiğimiz anlamda televizyon olmayan dünyasına yakından bakmak istiyorum. Behzat Ç. tıpkı, “nitelikli dramalar” geleneğinin öncüsü *Hill Street Blues* gibi, suç dizilerinin (*crime series*) alt türü olan polisiye dizilere dâhil edebileceğimiz bir televizyon anlatısı örneğidir. Dizi, Emrah Serbes’in ilki 2006 yılında *Behzat Ç. Her Temas İz Bırakır (Bir Ankara Polisiyesi)*, ikincisi ise 2008 yılında *Behzat Ç. Son Hafriyat* adıyla yayımlanan iki romanında yarattığı, Ankara Emniyet Müdürlüğü’nde görevli bir cinayet başkomiserinin hikâyesinden yola çıkan bir edebiyat uyarlaması olarak ilk kez 2010 yılının Eylül’ünde Star televizyonunda yayına girmiştir.¹⁵

Behzat Ç., en genel ifadeyle televizyonun seri formuna ait polisiye türünün anlatısal uzlaşımına sadık bir anlatıdır. Dizinin her bir bölümünün başında bir cinayet işlenmekte, Behzat Ç., ekibi başta Harun, Hayalet ve Akbaba olmak üzere Selim, Eda ve Cevdet’in de yardımlarıyla ipuçlarının izinden giderek katili/katilleri yakalamaktadır. Dolayısıyla, televizyonun seri formunu temsil eden bir anlatı olarak Behzat Ç. ilk planda bize aşına olduğumuz bir polisiye dünya sunmaktadır. Bununla beraber dizinin, Türk televizyonlarındaki hâkim anlatı formu olan seriyallerin anlatısal uzlaşımından da etkilendiği de açıktır. Örneğin Behzat Ç.’nin geçmişinin hiçbir zaman peşini bırakmaması¹⁶, yine eski aşkı Bahar’la ve Savcı Esra’yla

¹⁵Makalede çoğunlukla, dizinin 2010 Eylül-2011 Haziran arasında yayınlanan bölümleri itibariyle bir değerlendirme yapıyorum.

¹⁶Emrah Serbes’in Behzat Ç. karakterine ilişkin ilk kitabı *Behzat Ç.: Bir Ankara Polisiyesi*’nde, anlatı Behzat Ç.’nin kızının intiharıyla sona erer. Hatta ikinci kitapta Behzat Ç. bu olayın yarattığı travma nedeniyle suskunluğa gömülür. Dizinin ilk sezonunda ise, -on birinci bölümden itibaren sinyalleri verilerek- Behzat Ç.’nin kızının intihar mı ettiği yoksa bir cinayete mi kurban gittiği bir muamma olarak kalır. Bu muamma, seriyalleşmeye katkıda bulunan önemli bir anlatısal öğedir. On üçüncü bölümde diziyi seri katil Ercüment Çözer’in dâhil edilmesiyle bir diğer önemli seriyal öğe daha anlatıya eklenir. Son bölümde, Behzat Ç.’nin sürpriz bir biçimde kızı olduğu ortaya çıkan ve aynı zamanda muhtemelen diğer kızı Berna’nın da katili olan Şule’nin, Behzat Ç.’nin yakalamayı bir türlü başaramadığı Ercüment Çözer ile ilişkisi ortaya çıkar.

olan ilişkisi, Harun'un Eda'ya karşılıksız aşkının açtığı dertler, Hayalet'in aşkları, Akbaba'nın geçmişindeki gizemler gibi merak yaratan anlatısal öğeler anlatının seriyalleşmesine izin vermektedir. Yine anlatısal olarak komedi türünün uzlaşmaları da -Behzat Ç.'nin abisi Şevket'in çocuksuluğu, Harun'un ergen oğlan çocuğu halleri gibi unsurların yardımıyla- anlatıya yedirilmiştir. Bu bakımdan Behzat Ç.'nin televizyonun seri formuna tam olarak sadık kalmayan melez bir form yarattığı söylenebilir. Ancak bu televizyona ilk kez Behzat Ç.'nin getirdiği bir yenilik değildir. Örneğin televizyon tarihimizdeki ilk yerli polisiye örneklerinden, Behzat Ç.'ye göre seri formuna daha sadık kalan *İz Peşinde*'de komediden anlatısal bir öğe olarak yararlanıldığı gibi -dizinin polis karakterleri Tuncer, Esat ve Serap birbirleriyle sürekli atışır ve şakalaşır-güncel bir polisiye dizi olan *Arka Sokaklar*'da komedinin önemli bir anlatısal karşılığa sahip bir öğe olarak kullanıldığı görülmektedir. Yine burada değinilmeden geçilmemelidir ki, Çelenk'in isabetle vurguladığı gibi (2005: 335-336) televizyonda gördüğümüz melez formlar sadece televizyon dramalarının değil, televizyonun genel endüstriyel, kültürel eğilimidir. O halde Behzat Ç.'yi türünün diğer örneklerinden farklı kılan nedir? Ben, dizinin farklılığının büyük oranda, Amerikan popüler nitelikli dramalarına benzer bir biçimde *soap opera* formunun stilize edilmiş kullanımından kaynaklandığı düşüncesindeyim. Televizyonun en televizyona özgü, en eve ait, en kadınsı formu *soap operanın*, televizyona ait bir başka forma, seri formuna sirayet etmesi; kanun ve düzen vurgusuyla, yoğun bir tutuculukla işaretli, televizyonun en erkeksi anlatısına müdahalesi ve bu müdahalenin sonucunda bizim "nitelik"ten söz edebilmemiz epey ironiktir.¹⁷ Ancak Behzat Ç.'de bu formun stilize edilmiş kullanımı ortadan kaldırıldığında Behzat Ç. bize sadece denge, dengenin bozulması ve dengenin kaldırılması basit formülü üzerine temellenmiş bir anlatı ve bu temel formül içinde, Adorno'nun Amerika'da suç dizilerinin erken örneklerinden *Dante's Inferno* ile ilgili eleştirisinde işaret ettiği gibi (2005: 62-63), "sıradan bir izleyicinin, dekor ve mizanpajı görür görmez olacakları tahmin edebileceği" ve yine Adorno ve Horkheimer'in sözleriyle (2009: 70) "izleyiciden olayların çözümlenmesine şahit olma deneyimini bile esirgeyen" bir dünya bırakacaktır. Nitekim dizide -birkaç bölüm dışında- her bölümde şahit olduğumuz cinayet hikâyelerindeki muammaların çözülemeyecek hiçbir tarafı yoktur. Oysaki Behzat Ç., seri formunun izleyiciden esirgediği deneyimin yerine *soap operanın* Newcomb'un da işaret ettiği iki önemli estetik özelliğini, "samimiyet ve devamlılığı" koyarak ve geleneksel *soap opera* formundan bir

¹⁷Bu bakımdan Tania Modleski'nin (1995: 99), "Bana öyle geliyor ki, pembe dizilerin tüm özelliklerini içerdikleri halde, erkek pembe dizilerinin pembe dizi olarak düşünülmemesinin nedeni *erkekler için* (ya da erkekler hakkında) olmalarından kaynaklanmakta" sözlerine hak vermemek mümkün değildir.

adım öne geçip, bu iki özelliği karakterlerin derinleştirilmesinde önemli bir anlatısal araca dönüştürerek, izleyiciyi, Thompson'un deyişiyle bir "hafıza"ya sahip olan anlatısal bir evrene davet etmektedir. Üstelik bu evren, *soap operanın* duygu dünyasından önemli ölçüde yararlanırken öte yandan realizm iddiasını da korumaya çalışmakta ve bu iddia Behzat Ç.'nin, yerli dramalar içinde dillendirilmeyen, özellikle Türkiye'nin epeyce yakın, hatta güncel pek çok politik konusunu -örneğin Hrant Dink cinayeti, Festus Okey cinayeti, tutuklanan gazeteciler- dillendirebilme hevesine yansımaktadır.¹⁸

Bir önceki alt başlık altında Türkiye'de polisiye dizi türünün, türe ilişkin geleneksel uzlaşmaları koruyamayan bir tür olduğundan ve kısa süre içinde yayından kaldırılan pek çok örnekle karşılaştığımızdan söz etmişim. Bu bağlamda, dizinin ikinci sezonu itibariyle hala yayında olduğunu düşünürsek, Behzat Ç.'nin nasıl olup da izleyici bağını diğer örneklerine oranla daha sağlam kurabildiğini anlamak gerektiği düşüncesindeyim. Bunun için 2000'li yıllarda Behzat Ç.'nin ortaya çıkışını büyük oranda şekillendirdiğini düşündüğüm ipuçlarının varlığından söz etmem yerinde olacaktır. 2000'li yıllara ilişkin ilk ipucu, daha önce de değinildiği gibi, çoğu başarısız olsa da önceki yıllardan daha çok örnekle karşılaşılmasıdır, bu da türe ilişkin bir arayışa işaret

¹⁸Aslında 2000'li yılların başından itibaren, Türkiye'nin yakın tarihine ilişkin politik konular yerli dramalara nüfuz etmeye başlamıştı. Bu bakımdan Behzat Ç. bir ilk değildir. Örneğin anlatısını bir ölçüde politik geçmişimizle hesaplaşmak üzere kuran *Çemberimde Gül Oya* (Kanal D, 2004), *Hatırla Sevgili* (ATV, 2006), gibi diziler hatırlanabilir. Ancak bu iki dizi de dönem dizisiydi. Yine 2009'da yayına girmesine rağmen, on altı bölüm yayınlandıktan sonra yayından kaldırılan *Bu Kalp Seni Unutur Mu?* (Show TV) dizisi de 1980 askeri darbesinden günümüze kadar gelmesi planlanan bir anlatısal akış içeriyordu. Bu dizi de en azından yayınlanabilmiş bölümleri itibariyle bir dönem dizisi formundaydı. *Behzat Ç.*'de ise dizinin geçtiği zaman, geçmiş değil bugündür. Anlatının mekânı ise günümüz Ankara'sıdır. Dolayısıyla bugüne ait bir "söz söyleyebilme" cesareti diziyi bu örneklerden epeyce farklılaştırmaktadır. Burada yine de belirtmelidir ki örneğin, Kürt sorununa ilişkin halen yayına devam eden *Sakarya Fırat* (TRT), uzun süre yayında kalan *Tek Türkiye* (Samanyolu) gibi dizilerle, on bir bölüm yayınlandıktan sonra erken final yapan *Güneydoğudan Öyküler: Önce Vatan* (Show TV), yine yakın dönemde sona ermiş bir polisiye dizi olan *Kollama*'da (Samanyolu), Türkiye'nin güncel politik gündemine ilişkin konular görünür olmuştur. Hatta *Kollama*'da Ergenekon Örgütü, "Erkenkondu Örgütü" şeklinde anılmıştır. Son olarak elbette 1990'ların sonları ve 2000'lerde "mafya dizileri" diye anılan yerli dramaların da kendine has bir politik gündem içerdiği eklenmelidir. Aralarında en çarpıcı olanı, 2003'de Show TV'de yayına giren *Kurtlar Vadisi*'dir. Dizinin adı 2007'de *Kurtlar Vadisi: Pusu* (Show TV) olarak değiştirilmiştir ve dizi yakın dönemde yine bu adla, yeni bölümleriyle TNT'de yayınlanmaya devam etmektedir.

etmektedir. Yine, bu dönemde Ahmet Ümit'in eserlerinden yapılan uyarlamalar hem türün uzlaşımına daha sadık kalabilen hem de Türkiye'nin sosyo-kültürel iklimine -dolayısıyla kültürel gerçeğe benzerliğe- daha fazla uyum sağlayabilen yapımlara dair ümit vermiştir. Kanımca, Behzat Ç.'nin başarısının ardındaki en büyük neden, televizyonda polisiye türünde son dönemde bu arayışa en iyi yanıtı veren, dolayısıyla "kültürel gerçeğe benzerliği" kuran bir metin üretebilmiş olmasıdır. Bu bakımdan, bir dönemin kültürel gerçeğe benzerlik gereksinimini karşılayan çete-mafya dizilerindeki "yalnız kahraman" vurgusunun Behzat Ç.'deki "yalnız anti-kahraman"la ilişkili olabileceğini de düşünmek gerekir. Yine Türkiye'deki polisiyelerde, bence yine bir kültürel gerçeğe benzerlik gereksiniminin eseri olan "baba" vurgusu da -örneğin *Arka Sokaklar*'daki Rıza Baba- Behzat Ç.'deki "babalık kriziyle" ilişkilendirilebilir.¹⁹ Burada bir taraftan bağımsız, kendi kurallarına göre hareket edebilen "yalnız kahraman" arayışımız, öte yandan koruyan, kollayan bir "baba imgesi"ne gereksinimimiz çelişkili gibi görünebilir ancak "yalnız kahraman"ın bizzat "baba krizinden" çıkan bir figür oluşu aslında ikisinin de aynı kültürel iklimi aitliğinin bir göstergesidir.²⁰ Sonuç itibarıyla, Behzat Ç.'yi

¹⁹'Baba krizi' teması yalnızca Behzat Ç.'de değil, yakın dönemdeki pek çok yerli dramada hâkim temalardan biridir. Çarpıcı bir örnek vermek gerekirse, *Adını Feriha Koydum* dizisinde: Feriha'nın babası çocuklarının duygularından bihaberdir, Feriha babasından dayak yer; Gülsüm'ün -Feriha'nın kuzeni- babası, annesini aldatır; Emir'in babası annesini aldatmıştır ve o küçükken boşanmışlardır; Cansu'nun babası, Cansu'nun annesi öldükten sonra başka bir kadınla evlenmiştir ve kızının sorunlarıyla yeterince ilgilenmemiştir, dizinin son bölümlerinde nihayet babanın fiziksel varlığı da kaldırılır, baba kalp krizi geçirir ve ölür; Hande -babası ölmüştür- ve Lara da -babasını evdeki kadın çalışanla beraberken yakalar- babasızdır. Bu örnekte melodramatik anlatı yapısının bu tür öğelere izin verdiği, dolayısıyla babalık krizinin burada öne sürdüğümüz gibi yeni bir kriz olmadığı düşünülebilir. Bu bir ölçüde doğrudur elbette ancak buradaki asıl mesele bu krizin anlatılara çok yoğun olarak nüfuz edişi, hatta *Öyle Bir Geçer Zaman Ki, Bir Çocuk Sevdim* ve *Kuzey Güney* gibi yakın dönemdeki örneklerde, geçmiş dönemdeki yapımlara oranla krizin adının çok daha net biçimde ortaya konuluşudur. Üstelik son dönemde bu temanın epey cesur bir biçimde anlatıya taşındığı örnekler de belirlemeye başlamıştır. Örneğin, Star TV'de çok kısa bir süre önce yayına giren -ve yine çok kısa bir süre içinde reyting alamadığı gerekçesiyle yayından kaldırılan- *Tek Başımıza*'da ana karakterlerden Hande'nin küçük bir kızken babasının tacizine uğraması konu edilmiştir.

²⁰Jale Parla (2010: 20), "Türk romanının doğuşunda belirleyici olan bilgi kuramını babalar ve oğullar eğretilmesi çerçevesinde" ele alır. Buna göre roman türünün ilk örneklerinin sahibi Tanzimat romancıları "kaybedilmiş bir baba arayışı içinde kendileri vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklardır" (Parla, 2010: 20).

anlatısal olarak hem bu kültürel iklime yakın hem de televizyondaki diğer örneklerden uzak kılan, yukarıda da değindiğim gibi, büyük oranda *soap opera* formunun etkisiyle bu krizle nasıl baş edeceğimize ilişkin verdiği açık uçlu yanıtlardır.

Önceki bölümlerde nitelikli dramalara ilişkin, stilin bir nitelik belirleyeni olarak öne çıkmasından, nitelikli dramaların sinemasal bir dünya yaratma çabasından söz etmiştim. Buna göre, Behzat Ç.'nin özellikle ilk sezonuna ait bölümlerinde, fotoğraf kameraları ve doğal ışık kullanımıyla birlikte sesli çekilen sahnelerinin, gerçekçi sinemaya öykünen estetik bir anlayışı televizyona taşıdığı söylenebilir. Ancak Behzat Ç.'nin en önemli stilistik tercihi, dizide olayların geçtiği şehri bir dekor malzemesi olarak kullanmayıp, şehrin kendisini, Ankara'yı sinematografik bir öge haline getirmesidir. Çirkin apartmanlarda yaşayan, çirkin kanepelerde oturan insanların yaşadığı bu şehir dizinin başlıca hikâye anlatıcısıdır. Yine de tüm bu önemli unsurlara rağmen Behzat Ç.'nin televizyondaki diğer örneklerine kıyasla stilistik olarak çok çarpıcı bir yenilik getirdiğini iddia etmek mümkün değildir. Bunun en önemli nedeni, dizinin Türkiye'de mevcut televizyon draması üretim koşullarının

Nurdan Gürbilek (2004), Parla'nın bu eğretilmesini takip ederek, Türk romanının modern örneklerinde de benzer bir babalık krizine işaret eder. Ancak Gürbilek (2004: 52), Parla'nın çalışmasını bir adım öteye taşıyarak, Türk romancılarındaki bu krizi, "Kemalettin Tuğcu romanları", "Yeşilçam'ın çileli çocuk filmleri", "80'lerin çocuk şarkıcılarının kederli sesleri" örneklerindeki gibi popüler kültüre de nüfuz etmiş bir kriz olarak tartışmaya açar. Gürbilek'e göre (2004: 64), aynı krizden muzdarip popüler kültür ile iyi edebiyat arasındaki fark ise, Oğuz Atay romanlarındaki gibi "açmazın çözümsüzlüğünden", "ütopik ufkun devreye girmesinden" söz etmeye başladığımız yerde ortaya çıkmaktadır. Buradan hareketle, Behzat Ç.'nin de -ilk sezonu itibarıyla- televizyondaki türünün benzer örnekleriyle kıyaslandığında, bu krizden bir erdem çıkarmaması, aksine krizi çözmeden bırakması noktasında "iyi edebiyat"tan beslendiğini düşündüren bir tarafı olduğu düşüncesindeyim. Ancak dizideki bu tavrın ne yazık ki, dizinin *spin-off*'u (yan ürün) *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* filminde -ana hikâyesi Emrah Serbes'in *Behzat Ç. Son Hafriyat*'ından alınmasına rağmen, üstelik filmin senaryosunu bizzat eser sahibinin kaleme almasına rağmen- korunamamış olduğunu da söylemeliyim. Kitapta, kızının kendisi yüzünden intihar ettiğini düşündüğü için suskunluğa gömülen baba öyle trajik bir babadır ki, bu dilsiz babanın iktidarı ancak başka bir babasız çocuğa, bu ülkenin hırpaladığı ve nihayet bir katile dönüştürdüğü Red-Kit'i yok etmeye döner ancak bu babasız 'oğul' ölmez. Red-Kit'in son kurbanı olan tabutta gömülü genç ve güzel polis memurunun, Behzat'ın kızı yerine koyduğu için sevişemediği bir kadın oluşu bilgisiyle (!) bezeli filmde ise, Behzat Ç.'nin Red-Kit'e doğrulttuğu silahın onu öldürüp öldüremediği bilgisi bile izleyiciden esirgenir; sonuç itibarıyla silah patlamış, ekran kararmış ve kanımca filmin kahramanı "amirimiz" Red-Kit'i öldürmüştür.

vahşiliğinden kaynaklanan zaafılardan azade olmayışıdır. Her şeyden önce Behzat Ç. tıpkı bugün Türkiye’de üretilen diğer diziler gibi doksan dakikadır ve dizinin neredeyse uzun metrajlı bir filmin süresine denk bir bölümünün genellikle beş, altı günde çekilme zorunluluğu, bizi ister istemez incelsiz bir görsel dünyayla baş başa bırakmaktadır. Ayrıca doksan dakikalık süreler sadece dizinin özen gösterilmiş estetik bir dünya yaratmasına engel olmakla kalmayıp, anlatsal akışa da ciddi zararlar vermektedir. Ellis, sinema ve televizyon anlatısı karşılaştırmasında (1997-1998: 149), “sinemanın ölü zamanı kesmelerle kaldırırken, televizyonun bu ölü zamanı içine alması, örneğin karakterin oda boyunca yürümesinin sinemada anlatsal hiçbir işlevi yokken televizyonda bunun anımsallık duygusunun yaratılmasına hizmet eden bir işlevi olduğuna” işaret eder. Ancak Türk televizyon dramalarının doksan dakikalık süresinde ölü zaman, izleyiciye anımsallık duygusunu yaşatmak için orada olan, televizyona özgü anlatsal bir tercih olmanın ötesinde, endüstrinin üretim kodları gereğince izleyicinin izlemeye mecbur bırakıldığı, kelimenin en düz anlamıyla “ölü” zamanlar üreten bir işleve sahiptir. Hal böyleyken Behzat Ç.’den bize sinemasal bir estetik haz yaşatmasını beklemek epey güç olduğu gibi, Behzat Ç.’nin televizyon estetiği bile tek başına sorunludur. Bu bağlamda, Behzat Ç.’de stilin önemli bir nitelik belirleyeni olarak öne çıktığını iddia etmek olanaksızdır ve kanımca dizinin asıl nitelik belirleyeni Thompson’un nitelikli dramalar hakkında saydığı özellikler arasında olan “edebi” ve “yazar temelli” bir anlatıya sahip olmasıdır.

Daha önce de değindiğim gibi, Türk televizyon tarihinde yerli edebiyat kaynaklarına başvurma eğilimi yeni değildir. İlk televizyon dizimiz *Aşk-ı Memnu*’dan başlamak üzere TRT’nin uzun yıllar sürdürmeye çalıştığı bu eğilimin, son dönemde özel yayın kuruluşlarınca da takip edildiğini, ancak bu eğilimin yüzünü TRT geleneğindeki gibi “nitelikli olan” a değil, “popüler olan” a çevirdiğini bilmekteyiz. Gerçekten de kanalların izlenme oranı çok yüksek olan bu dizileri gereğinden fazla uzatmasıyla dizilerin derinliklerini yitirdiği düşünülmüş, hatta bu uyarlamalar “*Aşk-ı Memnu*’nun kitabı çıkmış tartışmaları”yla²¹ anılmıştır. Behzat Ç. ise bir yerli edebiyat uyarlaması olarak bu tartışmaların hem içinde hem dışındadır. Bunun ilk önemli nedeni, belki de eserin bağlı bulunduğu türden ileri gelmektedir. *Aşk-ı Memnu*, *Yaprak Dökümü*, *Dudaktan Kalbe* gibi yerli edebiyat örneklerinin, Türk edebiyatının büyük yazarlarınca kaleme alınmış, klasikleşmiş ölümsüz eserleri olarak nitelenirken, polisiye edebiyatın yüksek edebiyat örnekleri arasında görülmediği, klişelerle bezeli, birbirinin tekrarı hikâyelerden oluşan bu edebiyatın ürünlerinin,

²¹Bkz. Zülfü Livaneli, “Aaa kız bak, Aşk-ı Memnu’nun kitabı çıkmış!,” (*Vatan*, 02.10.2009); Selim İleri, “Zavallı Aşk-ı Memnu,” (*Radikal Kitap*, 30.10.2009).

suçluluk duygusuyla karışık bir hazla tüketilen düşük nitelikli ürünler olarak algılandığı söylenebilir.²² Dolayısıyla, *Aşk-ı Memnu*'da ya da *Yaprak Dökümü*'nde olduğu gibi “Türk romanının en güzel eserlerinin pejmürde edildiğine” dair bir eleştiri, belki de hali hazırda pejmürde bir tür olduğu kabul edilen polisiye edebiyattan, üstelik klasikleşmeye zaman bulamamış, epeyce yeni tarihli eserlerden çıkmış bir uyarlama için olanak dışı kalmıştır. Ancak polisiye edebiyatın, Bourdieücü bir ifadeyle, edebiyat dünyasının “alan” kavgasında, uzun bir süre boyunca “düşük”, “niteliksiz” ürünlerle işaretlense de pekâla “yüksek” bir sanat formu olabileceğini göstermiş, bu anlamda rüştünü ispatlamış, saygınlık kazanmış örneklerinin de olduğu hatırlanmalıdır.²³ Dolayısıyla Behzat Ç., tıpkı diğer uyarlamalar gibi, “kutsanmış sanatların hâkim meşruluk bölgelerinden” (Göker, 2007: 535) biri olan edebiyatın nitelik halesinden dışlanamamıştır.²⁴ Behzat Ç.’nin bu tartışmaların bir ölçüde dışında kalabilmesinin ikinci önemli nedeni ise kanımca eserin yaratıcısının konumundan gelmektedir. Emrah Serbes’in

²²Örneğin Sevin Okyay (*Radikal*, 28.08.2001), “Polisiye sevdiğimi her vesileyle söylemişimdir sanıyorum. Bu türün iyi yazarlarının, kendini ‘ciddi’ ilan etmiş edebiyatçılar tarafından küçük görülmesine de her zaman sinirlenmişimdir. Çünkü aralarında gerçekten ‘iyi edebiyat’ tadı verenler var” diye yazdıktan hemen sonra, arkadaşlarıyla bir radyo programı üzerinde konuşurken aklına polisyelerin geldiğini söylemektedir. Kullandığı ifade ilginçtir: “ ‘Ben öyle yüksek edebiyat demiyorum’ dedim. ‘Benim meramım, polisiye.’ ”.

²³Bourdieu (2007: 86), sosyolojisinin kilit kavramlarından biri olan “alan”ı hem “fili ve potansiyel kuvvetlerin bir mekânı”, hem de “bu kuvvetlerin biçimlerinin dönüşümü ya da korunması için mücadele edilen bir alan” oluşuyla tanımlar. Dolayısıyla, “alan” bu mücadelenin bir eseri olarak dinamik bir karaktere sahiptir. Yine, Dawid Swartz’ın belirttiği gibi (2011: 170) Bourdieu’nün “alan kavramını kültürel pratiklere dair idealist yorumları reddetmek amacıyla geliştirdiğini” de hatırlamak gerekir: “Alan analizi, kültürel üretimi şekillendiren mücadelenin toplumsal koşullarına dikkat çeker” (Swartz, 2011: 170). Edebiyat alanıyla ilgili somut bir örnek vermek gerekirse, “John Le Carre’nin *Perfect Spy*’ı 1986 yılında ilk kez yayımlandığında, Philip Roth *Observer*’da bir eleştiri yazmış ve ‘bu romanın savaş yıllarından beri yazılmış en iyi İngiliz romanı olduğunu’ ilan etmiş; sonrasında *Perfect Spy*’ın bir ‘roman’ mı yoksa ‘bir parça kurmaca’ mı, La Carre’in ise ‘modern bir romancı’ mı yoksa sadece ‘bir dedektif romanı yazarı mı’ olduğuna dair” tartışmalar gündeme gelmiştir (Negus, 2006: 205).

²⁴Bunu ileri sürmekle elbette edebiyatın ve özellikle de yerli edebiyatın televizyon için önemini yadsımak gibi bir sonuca vardığım düşünülmemelidir. Aksine yerli edebiyatın, “iyi televizyon” için önemli bir fırsat olduğu düşüncesindeyim; burada asıl itiraz ettiğim konu “televizyonda olan”ın ötelenmesidir.

televizyon dünyasına aşına bir isim olduğu bilinmektedir.²⁵ Her şeyden önemlisi, dizinin yaratıcı süreciyle bağları kopmuş olmadığı gibi her on bölümde bir, dizinin senaristi Ercan Mehmet Erdem’le birlikte senaryoya katkıda bulunmaktadır. Bu anlamda, çoğu hayatta olmayan edebiyatçıların eserlerinin başka ellerde, deyim yerindeyse “harcandığına” ilişkin bir tartışma, eser sahibi hayatta olan, üstelik yaratıcı sürece de müdahale edebilen biri söz konusu olduğunda bir ölçüde olasılık dışı kalmıştır.

MTM dramaları, onu takip eden Amerikan popüler nitelikli televizyon dramaları ve HBO dramalarının kültürel üretim mantığının gerisinde iki gelenek bulunur. İlk gelenekte *Twin Peaks*’de David Lynch, *Homicide: Life on the Street*’te Barry Levinson gibi sinemada ün yapmış yönetmenlerin televizyonun butik dizilerine transfer olması söz konusudur (Caldwell’den aktaran Newcomb, 2004: 426). İkinci gelenekte ise *The Sopranos*’ta David Chase, *Six Feet Under*’da Alan Ball gibi yazarlar -Amerikan drama üretiminde uygulayıcı yapımcı ve yazarlık statüsünün iç içe geçme mantığının bir uzantısı şeklinde de değerlendirebileceğimiz- “yaratıcı” olarak adlandırılır (Shattuc, 2010). Bu iki gelenekte olduğu gibi televizyona “nitelik” kazandırma çabası, bir ölçüde Behzat Ç. için de geçerlidir. Açmak gerekirse, Behzat Ç.’nin genel yönetmeni asıl olarak sinemada ün yapmış Serdar Akar’dır. Behzat Ç.’nin yapımcısı Adam Film ise, daha önce televizyonun prestijli işleri arasında sayılan *Elveda Rumeli* adlı bir dönem dizisinin yapımcı firmasıdır. Yine aynı firmanın, *Elveda Rumeli*’nin Balkanlar’da geçen öyküsünün getirdiği başarının etkisiyle *Balkan Düğünü* adlı ilki kadar iddialı olmayan bir başka projesi daha vardır. Bu iki dizinin de genel yönetmenliğini Serdar Akar yapmıştır. Adam Film’in web sitesinde yer alan, *Balkan Düğünü* ile ilgili bir gazete tanıtım yazısındaki “*Gemide, Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* ve *Barda* gibi filmlere imza atan Serdar Akar’ın...” şeklindeki ifadeden de anlayabileceğimiz üzere, televizyona nitelik en başta sinemadan transfer edilmektedir. Bununla birlikte Serdar Akar’ın deyim yerindeyse “nitelik sicilinde” bir yandan *Gemide, Barda, Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* gibi tematik olarak epeyce sert, sinematografik açıdan güçlü filmler, diğer yandan canlı bomba eylemcileri gibi ihtilafçı bir konuyu ele alma başarısı gösterse de *Gecenin Kanatları* gibi sinematografik açıdan çok kötü eleştiriler almış bir film, yine televizyonda pek çok popüler dizinin yönetmenliğinin yanı sıra *Kurtlar Vadisi* gibi muhafazakâr bir erkeklik anlatısına sahip ve özellikle içerdiği şiddet düzeyi nedeniyle çokça eleştirilen bir dizi yer almaktadır. Dolayısıyla, Serdar Akar’ın yaratıcı kimliği “popüler

²⁵Serbes (16.11.2011), 2006’dan beri Behzat Ç. de dâhil olmak üzere, *Yeni Evli*, *Balkan Düğünü*, *Şen Yuva* dizilerine en az 100 bölüm dizi senaryosu yazdığından söz etmektedir.

olan'a bulaşmaktan kendisini alamamış, çelişkili bir kimliktir. Serdar Akar'ın sinemadaki prestiji söz konusu olduğunda, *Gecenin Kanatları* ya da televizyondaki *Kurtlar Vadisi*'nin yan ürünü *Kurtlar Vadisi: Irak'ın Gemide*'yi gölgeleyemeyeceği düşünülebilir. Buna karşın, niteliksizlikle işaretli bir mecra olarak, yönetmenin televizyon için çektiği *Kurtlar Vadisi*'nin günahının Behzat Ç.'ye de sirayet etmesi muhtemeldir. Bu noktada, *Barda* ile ilgili bir gazete tanıtım yazısında yer alan, "Şimdilerde Akar'ın son filmi *Barda*'da şiddeti sorgulamasının nedeninin yıllarca *Kurtlar Vadisi* gibi şiddet dozu yüksek bir yapıyı yönetmesi olup olmadığı konuşuluyor" (*Hürriyet*, 02. 02. 2007) ifadesine dikkat çekmek isterim. *Barda*'daki şiddet, uykuları kaçırarak kadar rahatsız edici olsa da "sorgulanmak üzere" oradadır; *Kurtlar Vadisi*'ndeki şiddetin ise "temize çekilmesi" lazım gelmektedir ve bunun için yönetmen asıl kimliğini hatırlayacak ve yüzünü sinema estetiğine çevirecektir. Dolayısıyla televizyona, sinemadan gelen bir prestiji transfer edebilmek ve televizyonda bir nitelik belirleyeni olarak sinema yönetmenin adını anabilmek çok kolay değildir. Nitekim Behzat Ç., her ne kadar Serdar Akar'ın prestijiyle kuşanmışsa da, Behzat Ç.'nin asıl prestiji Emrah Serbes'in edebiyatçı kişiliğinden gelmektedir.²⁶

Yukarıdaki tartışmadan hareketle, Behzat Ç.'nin bir nitelik belirleyeni olarak realizm iddiasına da geri dönebiliriz. Sinemada bir işin gerçekçi olarak adlandırılması kimi zaman o eserin prestijini besleyebilen bir unsurken, örneğin *Barda*'nın şiddet hikâyesinin gerçek bir olaydan alındığı bilgisinin söylenmesinde hiçbir mahsur yokken, Behzat Ç.'deki şiddet, dizinin genel yönetmeni Serdar Akar'ın şiddeti sorgulamaya soyunmuş prestijli işlerinden

²⁶Burada belirtmeliyim ki dizinin asıl senaristi Ercan Mehmet Erdem, dizinin en fazla bölüm çeken yönetmeni de Doğan Ümit Karaca'dır. Yine dizinin bazı bölümlerinde yönetmen koltuğunda Zekeriya Kurtuluş vardır. Ayrıca Mustafa Altıoklar konuk yönetmen olarak, dizinin ikinci sezonunun 45. bölümünü çekmiştir. Televizyonda estetikten söz edilmediği ve estetik ancak sinemadan, edebiyattan ödünç alınan bir prestij aracına dönüştürüldüğü sürece, televizyon dramalarının gerçek yaratıcılarına da önemli ölçüde haksızlık edildiği gerçeği Behzat Ç. örneğinde karşımıza çıkmaktadır. Emrah Serbes, hemen hemen her söyleşisinde Ercan Mehmet Erdem'in adını anmasına rağmen, Behzat Ç. Emrah Serbes'le anılmaya devam etmektedir. Yine sadece bir bölüm yönetmesine rağmen Mustafa Altıoklar'ın adı, Doğan Ümit Karaca ve Zekeriya Kurtuluş'un önüne geçmiştir. Bu iki önemli yönetmenin adının, çok sınırlı bir izleyici kitlesi dışında kalanlarca bilinmemesi ve yayıncı kanal Yeni Star'ın, Mustafa Altıoklar'ın çektiği bölümü Behzat Ç.'nin "bugüne kadar yayınlanan en hareketli bölümü" diyerek övmesi, bu övgü esnasında Mustafa Altıoklar'ın birlikte çalıştığı senaristin, yönetmenin adı anılmamasına rağmen Altıoklar'ın sete getirdiği kızının adını öğrenebilmemiz "bir reklam aracı olarak televizyonun" cilvesidir (*Star TV*, 21.12.2011).

gelen bir meşruiyet zemininden çok, Behzat Ç.'nin bir edebiyat karakteri olarak inandırıcılığına referans veren bir meşruiyet zeminine ihtiyaç duymuştur. Yine, dizinin iki bölümünde konu edilen Hrant Dink'in, Festus Okey'in uğradığı şiddet her ne kadar düpedüz gerçek olsa da, Behzat Ç. televizyon izleyicisini her hafta "bu dizideki karakterlerin ve olayların gerçek kişiler ve kurumlarla ilgisi yoktur, tamamen kurmacadır" uyarısıyla rahatlatmaya çalışmak zorunda kalmıştır. Behzat Ç. eğer ulusal bir televizyon kanalında değil de, HBO modelindeki gibi niş izleyici kitlesine hitap eden bir kanalda yayınlansaydı, belki *The Sopranos*'taki gibi doğrudan sinemaya referans veren bir estetik gerçekçilik zeminine yerleşmek isteyecekti. Oysaki, "sıradan televizyon"un, Caldwell'in deyişiyle (1995) "butik" ürünü Behzat Ç., Amerikan popüler nitelikli dramalarının ilk temsilcilerinden *Hill Street Blues* gibi, televizyonun tüm kısıtlılıklarına rağmen, televizyonda "nitelikli" bir ürün sunma gayretiyle şehirli, okumuş, eli kalem tutan, sıradan Türk dizilerini izlemeyi kendisine yakıştıramayan, dolayısıyla Behzat Ç.'deki şiddetten öyle kolayca etkilenmeyecek, şiddeti estetik, kurmaca bir dünya içinde okuyabilme becerisine sahip sınırlı bir izleyici kitlesini yakalamaya çalışmakta ancak öte yandan televizyonun asıl büyük izleyici kitlesini de elinden kaçırmak istememektedir. Behzat Ç.'nin bu gerilimle başa çıkma yolu özetle şudur: Behzat Ç., şiddeti -argo ve cinsellik gibi öğeleri de ekleyebiliriz- dizide yaratılan estetik dünyaya değil, tıpkı televizyonun tüm o "sıradan" dizilerinin yaptığı gibi (!), televizyonun büyük izleyici kitlesinin aşına olduğu düşünülen hayatın kendi gerçekliğine yaslanarak aklamaya çalışacaktır.²⁷ Bu anlamda Ankara'nın "yerelliği" çok işine yarayacaktır. Öte yandan dizi Emrah Serbes'in edebiyat eserine referans verdiği için ister istemez estetik bir dünyaya yüzünü dönecek, dolayısıyla dizideki şiddet eli kalem tutanları rahatsız etmeyecektir. Bu arada dizi "kurmaca" olduğu için başta RTÜK olmak üzere, her türlü muhafazakâr çevreden gelebilecek eleştirilere karşı kendini savunabilecektir. Yine, dizi "kurmaca" olduğu için, dizinin ikinci sezonunda muhafazakâr çevrelerden kanala gelen baskılar yüzünden Behzat Ç.'nin Savcı Esra'yla evlendirildiğine yönelik eleştirilerin de önüne geçebilecektir.²⁸

²⁷Burada, ülkemizde son dönemde internette en çok tıklanan videonun, bir temizlik işçisinin mahallede kendisine efelenen bir oğlan çocuğunu "Oğlum bak git! ifadesiyle birkaç kez uyardıktan sonra kendisine direnmeye devam eden çocuğun kafasına çalı süpürgesiyle vurması ve kafası yarılan çocuğun çığlıklarla koşarak uzaklaşması gibi bir hikâyeye sahip olduğu hatırlanmalıdır.

²⁸Bu tür bir eleştiri için bkz. *Radikal* 2 (08.04.2012), Orhan Tekelioğlu, "Hayrola Amirim?". Bu eleştirilere yönelik olarak Emrah Serbes ise, "Behzat Ç.'nin evlenme teklifi bölümünü senarist Ercan Mehmet Erdem'le beraber üç ay evvel yazdık. Ortada da 'Behzat Ç neden nikahsız yaşıyor' tartışmaları da yoktu"; "Behzat Ç. baskılar

Buraya kadar aktarılanlar düşünüldüğünde, Behzat Ç.'nin de *Hill Street Blues*'a benzer biçimde televizyonun nitelikli izleyicisine gönderme yapan bir nitelik tanımına yaslandığını söylemek mümkündür. Behzat Ç. her ne kadar geniş izleyici kitlesini elinden kaçırmak istemese de televizyonda bir beğeni hiyerarşisi yaratmış ve bu hiyerarşi, yayıncı kanalın Behzat Ç.'yi nitelikli bir ürün olarak pazarlama mantığına yansımıştır. Örneğin, kanalın web sayfasında, hem dizinin uyarlandığı eserler (*Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi* ve *Son Hafriyat*) hem de bir biçimde diziye ilham vermiş diğer bir eser (*Erken Kaybedenler*) tanıtılmış, eserin sahibiyle yapılan söyleşilere bolca yer verilmiştir. En önemlisi de özellikle ilk bölümlerindeki reytinglerinin düşüklüğüne rağmen, kanal diziden kolayca vazgeçmemiştir. Star televizyonu, son dönemlerde Türk televizyonlarında başka kanallarda benzer bir örneğini çok görmediğimiz biçimde, tercihini ilk elden yüksek reytingden yana değil, "prestij"den yana kullanmıştır. İlerleyen günlerde Behzat Ç., Ekşi Sözlük'ün de katkısıyla gitgide artan popülerliği, dolayısıyla izlenme oranlarının görece ancak istikrarlı biçimde yükselmesiyle kanalın umutlarını boşa çıkarmamıştır. Öyle ki dizi 2011 Eylül sezonu itibarıyla artık paylaşılabilir hale gelmiş ve dizinin nihayet mevcut kanalından ayrılmak suretiyle, Doğuş Yayın Grubu'nun yeni ulusal kanalı olması planlanan TVn'e geçtiği açıklanmıştır. Ancak 2011 Ekim ayında Doğuş Yayın Grubu'nun, bu kanaldan vazgeçip Star TV'yi Doğan Yayın Grubu'ndan satın aldığı haberiyle birlikte Behzat Ç.'nin yine eski kanalında kaldığı anlaşılmıştır. Bu bir iki aylık sürenin önemi, Behzat Ç.'nin nitelik halesini büyük oranda görünür kılan bir kültürel iklim yaratmış olmasıdır.²⁹ Bu iklimi yaratan neden ise, cnbce, e2 gibi niş izleyici kitlesine

nedeniyle Savcı Esra'ya evlenme teklif etmedi. Bu tamamen senaryo gereği gerçekleşti" demiştir (*Bianet*, 30.04.2012).

²⁹TVn'in talip olduğu yapımlar arasında *Muhteşem Yüzyıl*'ın da adı geçmekteydi. *Muhteşem Yüzyıl*'da da nitelikli televizyon türsel setini çağrıştıran unsurlar söz konusudur. Tıpkı HBO dizileri gibi çok yüksek yapım giderlerinin harcandığı, geniş oyuncu kadrosu, kostüm, dekor ve çekim teknikleriyle izleyiciye 'sinema filmi' hazzını yaşamayı vaat eden bir yapım olarak *Muhteşem Yüzyıl*, aynı zamanda Osmanlı tarihinin en büyük padişahlarından birinin özel hayatını sergilediği için hakkında düzenlenen karşı kampanyalarla da gündeme gelmişti. Yine yakın dönemde bu yapımın daha önce yayınlandığı kanal Show TV tarafından, HBO'nun sıklıkla yaptığı gibi, yaratıcı ekibin ağzından yapım sürecinin hikâye edildiği bir belgeselinin çekilmiş olması da dizinin "nitelik" halesini beslemiştir. Nitekim *Muhteşem Yüzyıl*, Doğuş Yayın Grubu'na ait Yeni Star'a 2012 Ocak ayından itibaren transfer edilmiş bulunmaktadır. Yine, daha önce Digitürk'ün TürkMax kanalında yayınlanan *1 Kadın 1 Erkek* dizisi de bu kez adı *1 Erkek 1 Kadın* olmak üzere değiştirilerek Yeni Star'a transfer olmuştur. *1 Erkek 1 Kadın*, durum komedisinin anlatsal uzlaşımına sadık kalmayı başarmış anlatı yapısı, yarım saatlik saatlik süresi, zekice yazılmış

yönelik “nitelikli” kanalların sahibi olan Doğuş Yayın Grubu’nun, kitle medyasına alternatif bir yayın politikasına sahip yerli bir kanalı hayata geçireceğine, dolayısıyla Behzat Ç.’nin nihayet kendi mecrasına kavuşabileceğine dair tahayyüldür.³⁰

Behzat Ç.’ye ilişkin bu tahayyülün büyük oranda yaratıcı ekibin çeşitli söyleşilerinde dile getirdiği, “televizyonda olan” a dair mesafeli tutumundan beslendiği düşüncesindeyim. Örneğin Emrah Serbes, Ayça Örer’le yaptığı söyleşide (*Radikal*, 19. 01. 2011), Örer’in “Behzat Ç. gerçek hayata yakın olduğu halde yeterince reyting alamazken, küfürsüz, içkisiz olduğu için steril bulunan ‘*Kurtlar Vadisi*’ birinci sırada olduğu için eleştiriliyor” yorumuna cevaben “reytinglere göre dizileri kıyaslamayı doğru bulmadığını”, “mevzunun daha derin” bir mesele olan “televizyon seyretmenin insanı aptallaştırması, uyuşturması” olduğunu söylemiştir. Kendilerinin ise “televizyonun uyuşturucu etkisine zıt bir şeyler yapmak” gereksinimiyle, Türkiye’de mevcut dizi kültüründe dillendirilmeyen, “gaz kuyruğu”, “parasızlık”, “gecekondu”, “mahvolmuş hayatlar” gibi konulardan söz ettiklerine dikkat çeken Serbes, “Bunları anlattığımız için varsın reytinglerde birinci olmayalım. Zaten birinci olsak bunu başarı olarak görmeyiz, Ercan’la oturur, nerede yanlış yaptık diye düşünürüz” demiştir.

Kanımca, Behzat Ç.’nin en temel gerilimi Serbes’in bu ifadelerinde saklıdır. Kendi nitelik farkını, “televizyonda olan” la bir karşıtlık içinde kurmaya çalışan Behzat Ç., İstanbul-Ankara, tanınmış İstanbullu popüler oyuncular-Ankaralı tiyatro kökenli oyuncular gibi başka karşıtlıkların da

diyalogları ve oyuncularını Demet Evgar ile Emre Karayel’in güçlü oyunculuk performanslarıyla, şehirli, eğitilmiş orta sınıf izleyiciyi daha önce yakalamış bir yapımla Yeni Star’ın “nitelikli” yayınlarına dâhil edilmiş gözükmektedir. Yeni Star’ın “nitelikli” yayınlarına dâhil ettiği son örnek ise Galip Tekin’in çizgi öykülerinden uyarlanan ve her hafta Cuma gece yarısı yayına giren “Acayip Hikayeler” olmuştur.

³⁰Orhan Tekelioğlu (*Radikal* 2, 08.01.2012), Doğuş Yayın Grubu’nun haber kanalı olan NTV’nin “şehirli, iyi eğitilmiş, hâli vakti yerinde izleyiciler” e, “Beyaz Türkler” e hitap eden yayıncılık anlayışının son dönemde daha muhafazakâr bir çizgiye evrilmesinden söz etmektedir. Aynı yazıda, NTV’deki bu değişimi Star’ın Doğan Yayın Grubu’ndan satın alınmasıyla ilişkilendiren Tekelioğlu -ki Tekelioğlu’na göre “Eski Star hiçbir zaman AB grubunun kanalı olmamıştır”- “Yeni Star”ın dizilerini analiz etmekte ve aynı kültürel muhafazakârlığın “Yeni Star” a da nüfuz ettiğini öne sürmektedir. Tekelioğlu’nun bu yazısındaki, Yeni Star’da “genç izleyici için ‘Behzat Ç.’ dışında pek bir alternatif yok” yorumu ve buradan hareketle “Durum Vahim Amirim!” ifadesine yer vermesi ilginçtir. Tekelioğlu’nun ifadelerinden anlaşılabilir ki Behzat Ç.’nin, tıpkı “Eski Star”daki gibi “Yeni Star” da da arafta kalmışlık hali sürmektedir.

yardımıyla televizyonun hakim üretim kodlarına muhalif göstergeleri dolaşıma sokmakta, ancak televizyon endüstrisi, yukarıda da değindiğim gibi, aslında tam da bu muhaliflikten ticari bir başarı çıkarmaya çalışmaktadır. Bu durumda, bir yandan reyting kaygısı dışlanırken öte yandan reytingin temel hayatta kalma kuralı olduğu bir kanalda yayında kalabilme, bir yandan televizyonun uyuşturucu etkisine karşı çıkarken öte yandan ister istemez bizi bir tür Behzat Ç. mitiyle baş başa bırakma, yine anlatı uzadıkça sivri yanları törpülenen, sıradanlaşma tehlikesi oldukça yüksek seriyal formunun yarattığı baskılar da Behzat Ç.'nin gerilimlerine eklenebilir. Bütün bunlara, her hafta doksan dakikalık yeni bir senaryo yazabilme baskısıyla senaristin yaratıcılığının giderek köreldiği, her hafta doksan dakikalık yeni bir bölümü yayına yetiştirebilme baskısıyla set ekibinin performansının tükenme noktasına geldiği -elbette izleyicinin en çok gözüne çarpan oyuncuların performanslarındaki dalgalanmalardır- gerçeği de eklendiğinde, Behzat Ç.'nin “televizyonda olan” a dışarıklı bir söylem içinde kurulmaya çalışılan nitelik iddialarının yerleştiği zeminin fazlasıyla kırılğan olduğunu söylemek olasıdır.

Sonuç Yerine

Makalenin başında, televizyona ve televizyonun özgül anlatı formlarının gelişimine, dolayısıyla aracın tarihine ve endüstrinin farklı kültürel üretim kodlarına duyarlı bir analize ihtiyacını vurgulamıştım. Makalede bu tür analizi gerçekleştirebilmek için, televizyonun “büyük anlatısını” tamamen terk etmeyen, aksine onunla yüzleşme çabasını korumaya çalışan bir yaklaşımı tercih ettim. Çünkü bizi televizyonun büyük anlatısına götüren koşullar bizzat televizyonun değer krizini üreten koşullardır. Dolayısıyla burada, söz konusu koşulları tanımlamadan, sorgulamadan ve her şeyden önemlisi bu koşulları hakiki bir sorun olarak tartışmaya açmadan, televizyonun büyük anlatısını tamamen terk etmenin olanaksızlığına inandığımı söylemeliyim.

Bu makalede tartışılan nitelikli televizyon dramaları türsel seti, televizyon estetiği üzerine düşünmeyi tetiklemesi ve televizyon estetiğine ilişkin teorik bir zemin arayışını gündeme taşıması bakımından önemlidir. Son dönemde akademik güncel yazında da bu tür bir ilginin işaretleri görülmektedir.³¹ Elbette bu ilgi, endüstriyel, teknolojik ve kültürel boyutlarıyla bugün televizyonun içinde bulunduğu dönüşümle de yakından ilişkilidir. Başka bir deyişle söz konusu bu dönüşüm, televizyonla ilgili akademik çalışmaların da gündemini değiştirmeye ve televizyon üzerine geleneksel düşünme

³¹Televizyon estetiğine ilişkin kuramsal tartışmalar hakkında bkz. Cardwell, Sarah (2006), “Television Aesthetic,” *Critical Studies in Television*, 1 (1): 72-80.

biçimlerini sarsmaya başlamıştır. Türkiye’de televizyon dramalarında gözlediğimiz gelişim çizgisini yorumlayabilmek ve televizyonun “dramatik ve kurmaca metinleri”ni (Thorburn, 1987: 167) estetik soru ve sorunlarla birlikte yeniden ele alabilmek bakımından televizyon estetiğine ilişkin düşünce üreten bu görece yeni literatürü önemseydiğimi söylemeliyim. Ancak yine de hem televizyondaki dönüşüm hem de bu dönüşümü yorumlama hususunda iki açıdan ihtiyatlı olmakta büyük fayda vardır. İlki televizyonun yayın akışı gerçeğini yadsımamak, ikincisi nitelikli dramalar türsel setini kutsayan değil, estetik soru ve sorunlarla birlikte yorumlamaya çalışan ve bu anlamda televizyon çalışmalarında titiz metin analizlerine yer açan bir yaklaşımı sahiplenmektir. Makalede de tartışmaya çalıştığım gibi, televizyonun nitelikli dramalar türsel setini temsil eden bir örnek olarak Behzat Ç. “televizyonun niteliksizliğinden” beslenmeye devam ettiği sürece, “televizyonun içerik yapılaşmasının özgül karakteri”ni (Çelenk, 2005: 330) sorunsallaştırma çabasını korumak durumundayız.

Makaleyi bitirirken, kültürel değer kriziyle yüklü bir araç olarak televizyonda niteliğe ilişkin her tartışmanın ister istemez muğlak kalmaya mahkum olduğuna inandığımı da söylemeliyim. Ancak bu sorun, bizim televizyonda nitelik üzerine söz söyleyebilme kararlılığımıza engel olmamalıdır. Belki de yapılacak en iyi şey, öncelikle bu değer krizini yaratan koşulları sorgulamaktır. Çünkü televizyonda metnin değer krizi yadsındığında, elimizde “televizyonda nitelik”e dair “kriterler” de olmayacaktır. Bunun sonucunda ise, Türkiye’de bugün deneyimlediğimiz gibi, elimizdeki en iyi kriterler ancak yasakçı, muhafazakâr bir kurgunun ürettiği kriterler haline dönüşüverecek, yine aynı muhafazakâr kurgu bizi “medya okuryazarlığı” mitiyle buluşturup içimize su serpmeye devam edecektir. Her şeyden önemlisi nitelik muğlak bir kategori olarak kaldığı sürece “iyi televizyon” üzerine düşünebilme yolları da tıkanacaktır.

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. (2005), “Television as Ideology,” *Critical Models: Interventions and Catchwords* (New York: Columbia University Press): 58-70.
- Adorno, Theodor W. ve Max Horkheimer (2009), “Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma,” Ali Artun (der.), *Theodor W. Adorno: Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi* (Çev.: Nihat Ülner) (İstanbul: İletişim): 47-108.
- Allen, Robert C. (1985), *Speaking of Soap Operas* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press).

- Allen, Robert C. (1990), "Introduction: Talking About Television," Robert C. Allen (der.), *Channels of Discourse* (London: Routledge): 1-16.
- Anderson, Cristopher (2008), "Producing an Aristocracy of Culture in American Television," Edgerton, Gary R. ve Jeffrey P. Jones (der.), *The Essential HBO Reader* (Lexington: The University Press of Kentucky): 23-41.
- Binark, Mutlu (1995), "Önsöz," Mutlu Binark (der.), *Kadın ve Popüler Kültür* (Ankara: Ark).
- Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press) (Çev.: Richard Nice).
- Bourdieu, Pierre ve Loic J. D. Wacquant (2007), *Düşünsel Bir Antropoloji için Cevaplar* (İstanbul: İletişim) (Çev.: Nazlı Ökten).
- Boyd-Bowman, Susan (1985), "The MTM Phenomenon: The Company, The Book, The Programmes," *Screen*, 26 (6): 75-87.
- Brower, Sue (1992), "Fans as Tastemakers: Viewers for Quality Television," Lisa A. Lewis (der.), *The Adoring Audiences: Fan Culture and Popular Media* (London: Routledge): 163-184.
- Brunsdon, Charlotte (1990a), "Problems with Quality," *Screen*, 31(1): 67-90.
- Brunsdon, Charlotte (1990b), "Television: Aesthetics and Audiences," Patricia Mellencamp (der.), *Logics of Television* (London: BFI): 59-72.
- Brunsdon, Charlotte (1991), "Text and Audience," Ellen Seiter (der.), *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power* (London: Routledge): 116-129.
- Caldwell, John T. (1995), *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television* (New Jersey: Rutgers University Press).
- Cankaya, Özden (1990), *Türk Televizyonunun Program Yapısı (1968-1985)* (İstanbul: Mozaik).
- Cankaya, Özden (1997), *Dünden Bugüne Radyo-Televizyon (Türkiye'de Radyo-Televizyonun Gelişim Süreci)* (İstanbul: Beta).
- Cardwell, Sarah (2006), "Television Aesthetic," *Critical Studies in Television*, 1 (1): 72-80.
- Cardwell, Sarah (2007), "Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgment," McCabe, Janet ve Kim Akass (der.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (London: I.B. Tauris): 19-34.
- Caughie, John (2000), *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture* (Oxford: Oxford University Press).
- Cem, İsmail (1976), *TRT'de 500 Gün ...Bir Dönem Türkiye'sinin Hikayesi* (İstanbul: Cem).
- Cooke, Lez (2008), "Hill Street Blues," Glen Creeber (der.), *The Television Genre Book* (London: Palgrave Macmillan): 29.
- Creeber, Glen (der.) (2008), *The Television Genre Book* (New York: Palgrave Macmillan).

- Çelenk, Sevilay (2001), "Turkish Televisual Landscape and Domestic TV Fiction," *Kültür ve İletişim*, 4 (2): 175-184.
- Çelenk, Sevilay (2005), *Televizyon, Temsil, Kültür: 90'lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri* (Ankara: Ütopya).
- Çelenk, Sevilay (2010), "Aşk-ı Memnu'dan Aşk-ı Memnu'ya Yerli Dizi Serüvenimiz," *Birikim*, 256-257: 18-27.
- Eagleton, Terry (2010), *Estetiğin İdeolojisi* (İstanbul: Doruk) (Çev.: Bülent Gözkân vd.).
- Ellis, John (1992), *Visible Fictions: Cinema, Television, Video* (London: Routledge) (ilk basım 1982).
- Ellis, John (1997-1998), "Televizyonun Anlatısı," Ayşe İnal (çev.), *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık*, 1997-1998: 145-158.
- Feuer, Jane (2003), "Quality Drama in the USA: The New 'Golden Age,'" Michele Hilmes (der.), *The Television History Book* (London: BFI): 98-102.
- Feuer, Jane (2007), "HBO and the Concept of Quality TV," McCabe, Janet ve Kim Akass (der.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (London: I.B. Tauris): 145-157.
- Fiske, John (1990a), *Television Culture* (London: Routledge).
- Fiske, John (1990b), "British Cultural Studies and Television," Robert C. Allen (der.), *Channels of Discourse* (London: Routledge): 254-289.
- Fiske, John (1992), "The Cultural Economy of Fandom," Lisa A. Lewis (der.), *The Adoring Audiences: Fan Culture and Popular Media* (London: Routledge): 30-49.
- Garnham, Nicholas (2000), *Emancipation, the Media, and Modernity* (New York: Oxford University Press).
- Geraghty, Christine (2003), "Aesthetic and Quality in popular television drama," *International Journal of Cultural Studies*, 6 (1): 25-45.
- Geraghty, Christine (2006), "Discussing quality: critical vocabularies and popular television drama," J. Curran ve D. Morley (der.), *Media and Cultural Theory*, (London: Routledge): 221-232.
- Gitlin, Todd (1994), *Inside Prime Time* (London: Routledge), (ilk basım 1983, Pantheon Books).
- Göker, Emrah (2007), "Araştırma Tasarımı Açısından Pierre Bourdieu'nün Sanat Sosyolojisi," Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.), *Ocak ve Zanaat* (İstanbul: İletişim): 525-558.
- Gripsrud, Jostein (1989), "'High Culture' Revisited," *Cultural Studies*, 3 (2): 194-207.
- Gripsrud, Jostein (1995), *The Dynasty Years* (London: Routledge).
- Gürbilek, Nurdan (2004), "Azgelişmiş Babalar," *Kötü Çocuk Türk* (İstanbul: Metis).

- Hesmondhalgh, David (2011), *The Cultural Industries* (London: Sage).
- Kelso, Tony (2008), "And now no word from our sponsor: How HBO puts the risk back into television," Marc Leverette vd. (der.), *It's Not TV: Watching HBO In The Post-Television Era* (London: Routledge): 46-64.
- McCabe, Janet ve Kim Akass (2008), "It's not TV, it's HBO's original programming: Producing quality TV," Marc Leverette vd. (der.), *It's Not TV: Watching HBO In The Post-Television Era* (London: Routledge): 83-93.
- Modleski, Tania (1995), "Günümüz Pembe Dizilerinde Geleceği Arama," Binark, Mutlu ve Süleyman İrvan (der.), *Kadın ve Popüler Kültür* (Ankara: Ark): 99-118.
- Mutlu, Erol (1991), *Televizyonu Anlamak* (Ankara: Gündoğan).
- Negus, Keith (2006), "Rethinking Creative Production Away From the Cultural Industries," Curran, James ve David Morley (der.), *Media and Cultural Theory* (London: Routledge): 197-208.
- Nelson, Robin (2006), "Quality Television: 'The Sopranos is the best television drama ever... in my humble opinion...,'" *Critical Studies in Television*, 1 (1): 58-71.
- Nelson, Robin (2007), "Quality TV Drama: Estimations and Influences Through Time and Space," McCabe, Janet ve Kim Akass (der.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (London: I.B. Tauris): 38-51.
- Nelson, Robin (2008), "George Brandt, British Television Drama (1981) and John Tulloch, Television Drama: Agency, Audience and Myth (1990)," Glen Creeber (der.), *The Television Genre Book* (London: Palgrave Macmillan): 16-17.
- Newcomb, Horace (2004), "Narrative and Genre," John D. H. Downing (der.), *The Sage Handbook of Media Studies* (London: Sage): 413-428.
- Newcomb, Horace ve Paul M. Hirsh (2000), "Television as a Cultural Forum," Horace Newcomb (der.), *Television: The Critical View* (New York: Oxford University Press): 561-573.
- Orlebear, Jeremy (2011), *The Television Handbook* (London: Routledge).
- Parla, Jale (2010), *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (İstanbul: İletişim).
- Santo, Avi (2008), "Para-television and discourses of distinction: The culture of production at HBO," Marc Leverette vd. (der.), *It's Not TV: Watching HBO In The Post-Television Era* (London: Routledge): 19-42.
- Seiter, Ellen ve Mary Jeanne Wilson (2005), "Soap Opera Survival Tactics," Edgerton, Gary R. ve Brian G. Rose (der.), *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader* (Lexington: The University Press of Kentucky): 136-155.
- Serim, Ömer (2007), *Türk Televizyon Tarihi: 1952-2006* (İstanbul: Epsilon).
- Shattuc, Jane M. (2010), "Television Production: Who Makes American TV?," Janet Wasko (der.),

A Companion to Television (London: Blackwell): 142-154.

Sözeri, Ceren ve Zeynep Güney (2011), *Türkiye’de Medyanın Ekonomi Politikası: Sektör Analizi*. (İstanbul: TESEV).

Swartz, David (2011), *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi* (İstanbul: İletişim) (Çev.: Elçin Gen).

Thompson, Robert J. (1997), *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* (New York: Syracuse University Press).

Thompson, Robert J. (2007), “Preface,” McCabe, Janet ve Kim Akass (der.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (London: I.B. Tauris): xvii-xx.

Thorburn, David (1987), “Television as an Aesthetic Medium,” *Critical Studies in Mass Communication*, 4 (2): 161-173.

Üyepazarcı, Erol (2008), *Korkmayınız Mister Sherlock Holmes! Türkiye’de Polisiye Romanın 125 Yıllık Öyküsü I-II* (İstanbul: Oğlak).

Williams, Raymond (1974), *Television, Technology and Cultural Form* (London: Fontana).

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

Gazeteler ve İnternet Kaynakları

Adam Film (Gazete tanıtım haberi), “Başka Olur Balkan Düşünü,” <http://www.balkandugunu.com/basinda.asp> (08.05.2012).

Bianet (30.04.2012), Ekin Karaca, “Serbes: Yazarım, Öğretmen Değil,” <http://bianet.org/bianet/sanat/137993-serbes-yazarim-ogretmen-degil> (09.05.2012).

Hürriyet (02.02.2007), Ömür Gedik, “Bu Barda Şiddet Serbest,” <http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=5883451> (06.05.2012).

Milliyet (29.01.1973), “Çay Ocağından TV Ekranına, TRT’nin Odacısından Sonra Çaycısı Da ‘TV Şöhreti’ Oluyor,” Sayfa: 8.

Milliyet (07.07.1995), “Kanundan Kaçılmaz,” (Star TV Reklamı), Sayfa: 23.

Radikal Kitap (30.10.2009), Selim İleri, “Zavallı Aşk-ı Memnu,” <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=961826&CategoryID=40&Rdkref=1> (20.10.2011).

Radikal (28.08.2001), Sevin Okyay, “İçim Dışım Polisiye,” <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=607569&Yazar=SEVIN-OKYAY&CategoryID=113> (20.10.2011).

- Radikal* (19.01.2011), Ayça Örer, "Behzat Ç. Melankolik Çoğunluğun Kahramanı," <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=1037035&CategoryID=41> (20.11.2011).
- Radikal 2* (08.01.2012), Orhan Tekelioğlu, "Star kimlerin kanalı olacak?," <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&Date=&ArticleID=1074946&CategoryID=42> (12.01.2012).
- Radikal 2* (08.04.2012), Orhan Tekelioğlu, "Hayrola Amirim?" <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=1084419&CategoryID=42> (04.05.2012).
- Serbes, Emrah (16.11.2011), "Behzat Ç. Filmi ve Yeni Sezon Senaryosuyla İlgili Açıklama," <http://www.afilifilintalar.com/yazar/serbes> (28.11.2011).
- Schatz, Thomas (1997), "Hill Street Blues," *Encyclopedia of Television*, <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=hillstreetb> (20.11.2011).
- Star TV* (21.12.2011), "Mustafa Altıoklar'ın Gözünden Behzat Ç.," <http://www.startv.com.tr/haber/behzat-c-bir-ankara-polisiyesi-34/mustafa-altioklarin-gozunden-behzat-c-15463.html> (08.05.2012).
- Vatan* (02.10.2009), Zülfü Livaneli, "Aaa kız bak, Aşk- Memnu'nun kitabı çıkmış!," http://haber.gazetevatan.com/Aaaa_kiz_bak_Aski_Memnunun_kitabi_cikmis/262279/4/ Haber (20.10.2011).