

**YERLİ DİZİLERDEKİ FANTASTİK ÖĞELERİN
ANLATI YAPISI AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ:
“HAKAN: MUHAFAZ” ÖRNEĞİ**

Fevzi Bora HAY
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Sena COŞKUN
Mart, 2021
Afyonkarahisar

T.C
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

YERLİ DİZİLERDEKİ FANTASTİK ÖĞELERİN
ANLATI YAPISI AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ:
“HAKAN: MUHAFAZ” ÖRNEĞİ

Hazırlayan
Fevzi Bora HAY

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi Sena COŞKUN

AFYONKARAHİSAR 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Yerli Dizilerdeki Fantastik Öğelerin Anlatı Yapısı Açısından Çözümlemesi: ‘Hakan: Muhafız’ Örneği**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

26/02/2021

İmza

Fevzi Bora HAY

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Fevzi Bora HAY
	Numarası	140658109
	Anabilim Dalı	Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı
	Programı	Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı
	Program Düzeyi	<input type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Yerli Dizilerdeki Fantastik Öğelerin Anlatı Yapısı Açısından Çözümlemesi: “Hakan: Muhafız” Örneği	
Tez Savunma Sınav Tarihi	26.02.2021	
Tez Savunma Sınav Saati	13.00	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek oy birliği – oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

ÖZET

YERLİ DİZİLERDEKİ FANTASTİK ÖĞELERİN ANLATI YAPISI AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ: “HAKAN: MUHAFIZ” ÖRNEĞİ

Fevzi Bora HAY

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Şubat, 2021

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Sena COŞKUN

Teknolojik bir iletişim aracı olan internetin, günümüzde sıklıkla tercih edilmesi ve popülerleşmesi ile birlikte yeni medya platformlarının, geleneksel medya platformlarının yerini almaya başladığı söylenebilir. Buna paralel olarak, Türkiye’de izleyici kitlesinin etkileşimde bulunduğu dizi ve filmlerin çeşitliliği de giderek artmaktadır. Çalışmada, Türkiye’de isteğe bağlı yayın hizmeti sunan yeni medya platformlarından biri olan Netflix platformunun ilk yerli fantastik dizisinin, fantastik öğelerinin anlatı yapısının çözümlenmesi amaçlanmıştır. “*Hakan: Muhafız*” dizisinin, Türk dizi tarihinde en fazla fantastik öğe kullanılan diziler arasında yer alması, dizinin Türk-Osmanlı dönemi tarihinden izler taşıması, “*Hakan: Muhafız*” dizisinin Türkiye’nin günümüze kadar Netflix platformunda oluşturulan en uzun sezona ve bölüme sahip fantastik dizi olması ve Joseph Campbell’in “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” sistematığına göre yazıldığı, tez çalışmasının varsayımları arasındadır. Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde internetin doğuşu ve internet teknolojilerinin gelişim aşaması, yeni medya kavramının ortaya çıkışı ve yeni medya platformları ele alınmıştır. İkinci bölümde; fantastik kavramı, tarihsel gelişim süreci, Türk sinemasında ve yerli televizyon dizilerinde kullanılan fantastik öğeler ele alınmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise “*Hakan: Muhafız*” dizisinin tüm bölümlerinde bulunan fantastik öğeler, anlatı yapısı ve göstergebilimsel açıdan çözümlenmeye çalışılmıştır. “*Hakan: Muhafız*” dizisinin içerdiği fantastik öğelerin Türk kültürüne ve tarihine ait nesnelere, kavramlarla ve mekânlarla bağlantılı olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeni medya, televizyon dizileri, fantastik, anlatı, göstergebilim.

ABSTRACT

ANALYSIS OF FANTASTIC ELEMENTS IN NATIVE TV SERIES IN TERMS OF NARRATIVE STRUCTURE: A SAMPLE OF “HAKAN: MUHAFAZ” (THE PROTECTOR)

Fevzi Bora HAY

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ART AND DESIGN**

February, 2020

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Sena COŞKUN

It can be said that, nowadays, new media platforms have taken the place of the traditional ones due to the frequent preference and popularisation of the new technological and communication tool, internet. In parallel with this, in Turkey, the variety in series and films with which the audience interact is increasing. Within this context, the dissertation aims to analyse the narrative structures of the fantastic elements in the first Turkish fantasy series broadcast on Netflix, one of the recent media platforms servicing optionally in Turkey. The dissertation deals with the hypotheses that the Protector is one of the series using the fantastic elements most frequently in the history of the Turkish TV series, that it has traces of the Ottoman period, that the Protector is the longest-running Turkish fantasy series on Netflix so far and that it has been scripted according to the system of Joseph Campbell’s A Hero with a Thousand Faces. Within this framework, in the first chapter of the study, the birth of the internet and the development stage of internet technologies, the emergence of the concept of “new media” and new media platforms are discussed. In the second chapter, the concept of “fantastic,” its historical development and the fantastic elements used in Turkish film and TV series are examined. In the third chapter of the study, the narrative structures of the fantastic elements in all the episodes of the Protector are discussed in terms of semiotic analysis. The dissertation concludes that the fantastic elements in the series, the Protector are connected with the objects, concepts and spaces related to the Turkish culture and history.

Keywords: New media, television series, fantastic, narrative, semiotics.

ÖN SÖZ

Duvarlara kanla çizilen figürlerin, ceylan derileri üzerine nakşedilen haritaların, taşlar üzerine işlenen yazıların ve sembollerin insanların geçmişten günümüze kadar olan süreçte birbirleri ile kurdukları iletişimin, göstergeleri olduğunu ifade etmek gerekir. Günümüzde bilginin ve verinin internet ortamında, internet platformları üzerinden paylaşıyor olması, iletişimin “görece” daha hızlı, daha çeşitli, yer ve zaman gözetmeksizin daha verimli bir şekilde kurulduğunu göstermektedir. Yeni medya mecralarının yaygınlaştığı bu süreçte kendinden en çok söz ettiren platformun Netflix olduğu düşünülmektedir. Netflix platformunun, internetin bulunduğu ortamlarda, dünyanın her yerinden izleyici kitlesine, eş zamanlı olarak hizmet verebilmesi açısından geleneksel medyaya kıyasla daha avantajlı olduğu görülmektedir. *Hakan: Muhafız* dizisinin, Netflix platformunda yayınlanan ilk yerli Türk orijinal içerik olması, çeşitli tarihsel ve kültürel fantastik öğeleri de barındırması çalışmanın konusunun belirlenmesine zemin hazırlamıştır. Çalışmanın sonuca ulaşabilmesi bakımından da anlatı yapısı çözümlenmiştir. Ortaya konulan bulguların Türk fantastik dizi-film tarihi açısından alana faydalı olacağı düşünülmektedir.

Benim için zor ve meşakkatli bir başlangıç süreci olmasına karşın, danışman hocamın da tavsiyesiyle, yola çıktığım konuyu değiştirmek zorunda kaldım. Beklemediğim pek çok engel ve problemle karşılaştım ama üstesinden gelebildim. Pes etmeyerek devam ettiğim bu yolda, çalışmanın başından sonuna kadar samimi ve içten katkılarıyla beni yönlendirip, mücadele azmimi tetikleyen, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen başta Danışman Hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Sena Coşkun’a, yine çalışmamın doğru bir yönde ilerlemesi noktasında öneri ve tavsiyeleriyle bana yol gösteren yardımcı olan değerli hocalarım Prof. Dr. Nesrin Kula Demir’e, Arş. Grv. İhsan Koluvaçık’a, Öğr. Grv. Kayhan Metin’e teşekkürü bir borç bilirim. Tüm akademik yaşantım boyunca bana inanan ve yanımda olan değerli aileme; bu zorlu süreçte hayatımı kolaylaştıran, anlayışıyla ve desteğiyle her zaman yanımda olan annem Sevda Hay’a, babam Hacı Ahmet Hay’a ve kardeşim Doğaç Hay’a sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunarım.

Fevzi Bora HAY
2021, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İNTERNET KAVRAMININ TANIMI, TARİHSEL GELİŞİM SÜREÇLERİ VE YENİ MEDYA PLATFORMLARI

1. İNTERNET KAVRAMI TANIMI.....	7
1.1. İNTERNETİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ.....	9
1.1.1. Dünyada İnternetin Tarihsel Gelişim Süreci	9
1.1.2. Türkiye’de İnternetin Tarihsel Gelişim Süreci.....	11
1.1.3. İnternet Teknolojileri ve Mimarileri	14
1.1.3.1. Web 1.0.....	14
1.1.3.2. Web 2.0.....	15
1.1.3.3. Web 3.0.....	18
1.1.3.4. Web 4.0.....	19
2. YENİ MEDYA KAVRAMI TANIMI.....	20
2.1. YENİ MEDYANIN ÖZELLİKLERİ	22
2.1.1. Yeni Medyayı Geleneksel Medyadan Ayıran Özellikler	24
2.1.2. Yeni Medya Platformlarının Avantajları ve Dezavantajları.....	26
2.2. YENİ MEDYA PLATFORMLARI	28
2.2.1. İsteğe Bağlı Yayın Hizmeti Sunan Dijital Televizyon Platformları	29
2.2.1.1. Netflix	30
2.2.1.2. BluTV	31
2.2.1.3. PuhuTV.....	31
2.2.1.4. Gain	32
2.2.1.5. Exxen.....	32

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE FANTASTİK ÖĞELERİN KULLANIMI

1. FANTASTİK KAVRAMI.....	34
1.1. KAVRAMIN TANIMI.....	34
1.2. KAVRAMIN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ	35
2. DİZİ KAVRAMI	37
2.1. DİZİ KAVRAMI VE GELİŞİMİ.....	37
2.2. DİZİ ALT TÜRLERİ.....	41

3. FANTASTİK KAVRAMININ TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE KULLANIMI	43
3.1. YERLİ FANTASTİK DİZİLER.....	44
3.2. FANTASTİK ÖGELER VE ÖZELLİKLERİ	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“HAKAN: MUHAFAZ” DİZİSİNDEKİ FANTASTİK ÖGELERİN ANLATI YAPISI AÇISINDAN İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ	48
2. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI	48
3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI	48
4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	49
4.1. ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLENMESİ	50
4.1.1. Olaylar Dizisi	60
4.1.2. Zaman	61
4.1.3. Mekân	63
4.1.4. Karakterler ve Bakış Açısı.....	64
4.1.5. Diyalog Düzeni ve Konuşma Örgüsü	65
4.2. GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME	65
4.2.1. Gösteren.....	66
4.2.2. Gösterilen	66
4.2.3. Gösterge.....	66
5. ARAŞTIRMANIN BULGULARI VE SONUÇLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ	67
5.1. HAKAN: MUHAFAZ DİZİSİ.....	67
5.1.1. Dizinin Künyesi.....	68
5.1.2. Karakterler.....	68
5.2. FANTASTİK ÖGELER BAKIMINDAN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLENMESİ.....	71
5.2.1. Olaylar Dizisi	78
5.2.2. Zaman	85
5.2.3. Mekân	86
5.2.4. Karakter	110
5.2.5. Diyalog	134
5.3. ARAŞTIRMA SONUÇLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ	137
SONUÇ	139
KAYNAKÇA	146
ÖZGEÇMİŞ	150

TABLULAR LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1. Dünya İnternet Kullanımı ve Nüfus İstatistikleri - 2019 Yıl Ortası Tahminleri	8
Tablo 2. İnternet Abone Sayısı	13
Tablo 3. Web 2.0 Algılanmasında Öne Çıkanlar	16
Tablo 4. Web 2.0 ile Web 3.0 Karşılaştırılması.....	19
Tablo 5. Web 1.0'dan Web 4.0'a Web Versiyonları Özellikleri	20
Tablo 6. Geleneksel ve Yeni Medya Karşılaştırılması	24
Tablo 7. Geleneksel ve Sosyal Medya Karşılaştırması.....	25
Tablo 8. Mekânsal Göstergelerin Çözümlemesi.....	87
Tablo 9. Karakter Çözümlemesi	111

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Person Of The Year.....	17
Şekil 2. Kahramanın Yolculuğu.....	52
Şekil 3. Syd Field'in Paradigması.....	59
Şekil 4. Neşet'in Antika Dükkânı.....	91
Şekil 5. Faysal'ın Şirketi.....	91
Şekil 6. Ayasofya Cami.....	92
Şekil 7. Gizli Sarnıç.....	92
Şekil 8. Rıhtım.....	93
Şekil 9. Ayasofya'nın Alt Katındaki Gizli Depo.....	93
Şekil 10. Osmanlı Eserleri Müzesi.....	94
Şekil 11. Faysal ile Rüya'nın Evi.....	94
Şekil 12. Ayasofya'nın Altındaki Ölümsüz Mezarları.....	95
Şekil 13. Ölümsüzlerin Toplantı Alanı.....	95
Şekil 14. Ölümsüzlerin Laboratuvarı.....	96
Şekil 15. Ölümsüzlerin Gizli Mekânı.....	96
Şekil 16. Kâhinin Bulunduğu Bahçe.....	97
Şekil 17. Fetih Sonrasında Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a Girdiği Kapı.....	97
Şekil 18. DSİ barajı ve İstanbul şehri.....	98
Şekil 19. Ok Antrenman Meydanı.....	98
Şekil 20. İstanbul'da Kaos.....	99
Şekil 21. İstanbul Kaos Genel Görüntü.....	99
Şekil 22. Muhafız ve Arkadaşlarının Gizli Mekânı.....	100
Şekil 23. Muhafız ve Arkadaşlarının Gizli Mekânı.....	100
Şekil 24. Kaos Sonrası Yeraltında Bulunan Gizli Mekân.....	101
Şekil 25. Akıncı Harun Efendi ve Fatih Sultan Mehmet.....	101
Şekil 26. Rüya ve Faysal'ın Veziri Aradığı Yer.....	102
Şekil 27. Hakan: Muhafız'ın 1459'a Gittiği İlk Mekân.....	102
Şekil 28. Kâhinin Bulunduğu Orman.....	103
Şekil 29. Vezirin Çalıştığı Yer.....	103
Şekil 30. Yeni Dünya, Faysal ve Vezirin Mekânı.....	104
Şekil 31. Hekim Başının Yeri.....	104
Şekil 32. Fatih Dönemi İstanbul.....	105
Şekil 33. Faysal ile Rüya'nın Buluştuğu Köprü.....	105
Şekil 34. İstanbul'da Kaos.....	106
Şekil 35. Gelecekte Bir Mekân.....	106
Şekil 36. Muhafız: Harun'un Annesinin Evi.....	107
Şekil 37. Ölümsüzlerin Osmanlı Dönemindeki Gizli Mekânı.....	107
Şekil 38. Hakan: Muhafız'ın Odası.....	108
Şekil 39. İstanbul'dan Genel Görüntü.....	108
Şekil 40. Jüstinyen Sarnıçcı.....	109
Şekil 41. Mısır Çarşısı.....	109
Şekil 42. Kapalı Çarşıdaki Antikacı Dükkânı.....	110
Şekil 43. Muhafızın Göğsündeki Sembol.....	114
Şekil 44. Tılsımlı Hançer.....	115
Şekil 45. Erdem Yüzüğü.....	115
Şekil 46. Tılsımlı Gömlek.....	116

Şekil 47. Muhafız'ın Çocukluk Fotoğrafı	116
Şekil 48. Leyla'nın Ölümsüz Olarak Dirilmesi	117
Şekil 49. Rüya'nın Dirilmesi	117
Şekil 50. Öldürülen Eski Muhafız	118
Şekil 51. Ölümsüzler ve Çekirge	118
Şekil 52. Başı ağrıyan Leyla	119
Şekil 53. Muhafız ve Sadıklar	119
Şekil 54. Faysal ve Rüya'nın Evi	120
Şekil 55. Ölümsüzler	120
Şekil 56. Üreyen Çekirgeler	121
Şekil 57. Faysal'ın Rüya'ya Evlilik Teklifi	121
Şekil 58. Zeynep'in Leyla'yı Öldürmesi	122
Şekil 59. Gömlek Ustası ve Sadıklar	122
Şekil 60. Levent ve Rüya'nın Etkileşimi	123
Şekil 61. Leyla ve Levent'in Aşkı	123
Şekil 62. Kâhin ve Faysal	124
Şekil 63. Levent ve Salgın İksiri	124
Şekil 64. Vezirin Gizemi	125
Şekil 65. Rüya ve Tablo	125
Şekil 66. Hakan ve Vezir	126
Şekil 67. Levent'in İşkence Sembolü	126
Şekil 68. Fatih Sultan Mehmet ve Akıncı Harun	127
Şekil 69. Muhafız: Harun ve Vezirin Aşkı	127
Şekil 70. Hakan: Muhafız ve 1459	128
Şekil 71. Hakan: Muhafız ve Veziri Öldürme Girişimi	128
Şekil 72. Rüya ve Sultanın Sarayı	129
Şekil 73. Geçmişteki Vezir	129
Şekil 74. Hekimbaşını Uyandıran Muhafız	130
Şekil 75. Muhafız: Harun'un Babasının Madalyonu	130
Şekil 76. Hakan: Muhafız'ın Kulak Çınlaması	131
Şekil 77. Muhafız: Hakan ve Harun	131
Şekil 78. Hakan: Muhafız'ın Gelecekte Uyanışı	132
Şekil 79. Faysal ve Gelecekte Kurduğu Şirket	132
Şekil 80. Faysal'ın Duygusallaşması	133
Şekil 81. Muhafızın Görevi Tamamlaması	133
Şekil 82. Falcı Kadının Hakan'ı Çağırması	134

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

- %:** Yüzde
+: Plus (artı)
ABD: Amerika Birleşik Devletler
AJAX: Asynchronous JavaScript and XML
ARPA: Advanced Research Projects Agency (İleri Araştırma Projeleri Ajansı)
BITNET: Because It's Time Network (Çünkü Zaman Ağı)
BTK: Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu
CD-ROM: Compact Disc Read-Only Memory
CERN: European Organization for Nuclear Research (Avrupa Nükleer Araştırma Merkezi)
CPC: Cost Per Click (Tıklama Başına Maliyet)
DARPA: The Defense Advanced Research Projects Agency (Savunma İleri Araştırma Projeleri Ajansı)
DSİ: Devlet Su İşleri
DVD: Digital Versatile Disc (Çok Amaçlı Sayısal Disk)
EARN: European Academic and Research Network (Avrupa Akademik ve Araştırma Ağı)
FNC: Federal Networking Council (Federal Ağ Konseyi)
GPRS: General Packet Radio Service
GSM: Global System for Mobile Communications (mobil iletişim için küresel sistem)
HTML: Hyper Text Markup Language (Hiper Metin İşaret Dili)
IP: Internet Protocol Address (İnternet Protokolü Adresi)
IPTV: Internet Protocol Television
İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi
JPEG: Joint Photographic Experts Group (Birleşik Fotoğraf Uzmanları Grubu)
MPEG: Moving Picture Experts Group (Hareketli Görüntü Uzmanları Birliği)
ODTÜ: Orta Doğu Teknik Üniversitesi
OTT: Over-the-top
OWL: Web Ontology Language (Web Ontoloji Dili)
P2P: Peer to Peer (Eşten Eşe)
RDF: Resource Description Framework
RSS: Rich Site Summary (Zengin Site Özeti)
RTÜK: Radyo Televizyon Üst Kurulu
SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TCP: Transmission Control Protocol (İletim Kontrol Protokolü)
TİB: Telekomünikasyon İletişim Başkanlığı
TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TT: Türk Telekom
TURNET: Türkiye'de İnternet Hizmeti Veren Türk Telekom'a Bağlı Resmi Kuruluş
TÜBİTAK: Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu
TÜİK: Türkiye İstatistik Kurumu
TÜVEKA: Türkiye Üniversiteler ve Araştırma Kurumları Ağı
TV: Televizyon
ULAKBİM: Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi
URL: Uniform Resource Locato (Adres)
Vb: Ve benzeri
VoD: Video on Demand
YY: Yüzyıl

XML: Extensible Markup Language (Genişletilebilir İşaretleme Dili)

WEB: Ağ

WWW: World Wide Web

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin en önemli ve aktarılabılır olmakla birlikte günümüze kadar gelişerek gelen, çeşitli alanların hemen hemen birçoğunda kullanılan, medeniyetin temeli olan en önemli yetilerinden birisi iletişimdir. Sesten, yazıya, yazıdan dijital ortamda iletişim kurmaya kadar geline bu süreçte, amaç değişmemekle birlikte araçlar sürekli o günün şartıyla yenilenmiş, değişmiş belki bazıları kaybolmaya yüz tutmuş ama iletişim kurma amacı her zaman devam etmiştir. İnsanlar, buluş ve icatları neticesinde iletişim kurmalarını kolaylaştıracak nesnelere, teknikler veya dilbilimsel tasarımlar kurmakla birlikte bu kurdukları iletişimin de özellikle yayılabilir, sonradan görülebilir, taşınabilir olmasını istemişlerdir. İletişimin özünde söylenmek istenen ve karşıda da bunu alımlayan bulunmaktadır. Bu faaliyet “bilginin aktarımı” olarak düşünülecek olursa bilgi paylaştıkça yayılan, okundukça, görüldükçe üzerinde düşünülen ve gelişen bir kavramdır. İnsanlık geçmişten günümüze kadar olan süreç boyunca veriyi isteyerek veya istemeyerek daha hızlı yazılabilir, görselleştirilebilir, taşınabilir bir hale getirmekle birlikte “öz fiziksel” yükünü azaltmış; bununla birlikte bilginin aktarımını ve yayılımını da hızlandırmıştır.

Günümüzde ise bu temel ihtiyaç, teknolojik gelişmeler neticesinde yakın bir döneme kadar yazılı kaynaklardan ve matbaadan oluşurken, internet teknolojisinin bulunması ile dijital ortamda tam olarak yerini almıştır. Artık fiziksel ortamlarla birlikte dijital ortamlarda da kullanılan iletişim; öncelikle bir kişinin yazdıklarını okuyarak, sonrasında karşılıklı bir şekilde bilgi paylaşımı ile daha sonralarında ise bilginin tekrar tekrar çağırılabilir, aktif olmayan ancak ihtiyaç hâlinde interaktif bir ortamdan kullanılabilmesiyle birlikte dijital bir veri kütüphanesi haline gelmiştir. Geline son noktada ise ki bu noktaya günümüzde “Web 4.0” veya “yapay zekâ” denmesine karşın, “Web 4.0” kavramının tanımı hâlâ tartışılmaktadır. İnsanların bilgi üzerine birbirleriyle kurdukları iletişimi, artık nesnelere (teknolojik cihazlar) insanlarla veya kendi aralarında kurabilmektedirler. “Nesnelerin interneti” şeklinde ifade edilebilecek kavrama ilişkin örneğin; evin ısısının düştüğünü ölçümleyen bir kombinin kişinin eve gelirken havanın sıcaklığına ve nem oranına göre en ekonomik şartları ölçümleyerek ev ısısını istenen düzeye getirmesi artık mümkündür. Görüldüğü üzere, nesnelere bilgiye ulaşırken her ne kadar yazılım yönünde insan olsa da bazı şartlar ve koşullarda kendi denklemlerini insana göre daha hızlı ve daha etkili kurabildikleri de gözükmektedir.

İletişim teknolojilerinin geldiği bu noktada, yukarıda da değinildiği üzere iletişimin aktarılması konusunda büyük rol oynayan geleneksel medya mecraları (yazılı ve görsel verilerin aktarıldığı platformlar olan gazete, televizyon, dergi, vb.), istenildiği zaman ve istenilen yerde, istenilen düzeyde izlenip, dinlenip, okunabilen kullanıcı odaklı (kullanıcının istekleri üzerine kurulmuş) dijital platformlara dönüşmüşlerdir. Bu dijital platformların (isteğe bağlı yayın hizmeti sunan televizyon platformları, dijital dergiler, elektronik kitaplar) geniş kitlelere ulaşabilmesinin en başlıca nedenlerinden birisi, veriyi tüketen kişinin istekleri, beğenileri üzerine kurulu olan bu sistemde günümüzde en önemli kaynak olan zamanın verimli ve istenilen bir şekilde kullanılmak istenmesidir. Geleneksel medyanın yerine geçen ama karşısında bulunmak olarak da tanımlayamayacağımız bu kavrama “yeni medya” denmektedir. Nasıl ki insanlık ceylan derisine ve papirüse yazı yazarak bilgiyi depolayıp iletişim kurma, bilgi aktarma amacı taşıyorsa, günümüzde de teknolojik imkânlar neticesinde artık geleneksel medyadan yeni medyaya hızlı ve sürekli yenilenen bir geçiş sağlanmaktadır. Bu nedendir ki çalışmanın konusunu oluşturan dizi filmin yayınlandığı, isteğe bağlı yayın hizmeti sunan Netflix dijital medya platformunu bu zeminde değerlendirmek gerekmektedir.

Yeni medyanın içerisinde de yer bulan, en büyük dizi ve film platformlarından biri olan Netflix’in ilk yerli ve orijinal içeriği olan *Hakan: Muhafız* dizisinin üzerinde çalışılmasının en temel nedeni de yukarıda belirtilen unsurlar olarak görülmektedir. Hızla yaygınlaşan internet dizileri, içerik sağlayıcı platformlar ve bunlarla birlikte platformların artan abone sayıları, küresel olarak bakıldığında dizi üretiminin söz konusu platformlara kayması gibi unsurlar ile birlikte *Hakan: Muhafız* dizisine ilişkin bilimsel çalışmaların çok az sayıda olması da tez çalışmasının gerekçesini oluşturmuş ve seyrini belirlemiştir. Bu kapsamda çalışma konusu olan dizinin yayınlanan 1/2/3 ve 4. sezonları fantastik öğeler bakımından çözümlenecektir. Tez çalışmasında, Türk dizi tarihinde diğer konulara nazaran daha az işlenen fantastik-bilimkurgu öğelerinin incelenecek olması, Türk dizilerinde fantastik öğelerin kullanımı açısından literatüre de katkı sağlayacaktır. Araştırma konusunu oluşturan dizinin fantastik öğelerinin çözümlenmesinde dizinin fantastik kategoride yer almasının da katkısı büyüktür.

Çalışmanın varsayımları şu şekilde sıralanmaktadır:

- *Hakan: Muhafız* dizisi, Türk dizi tarihinde en fazla fantastik öğe kullanılan diziler arasında yer alır.

- Dizide kullanılan fantastik öğeler, Türk-Osmanlı dönemi tarihinden izler taşır.
- Dizi, aynı zamanda Türkiye'nin Netflix platformunda günümüze kadar oluşturulan en uzun sezona ve bölüme sahip dizisidir.
- Dizide yer alan olaylar dizisi, Joseph Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" sistematğine göre yazılmıştır.

Hakan: Muhafız dizisinin dört sezondan oluşan 32 bölümünün incelenmesi esnasında diziyle ilgili yapılan araştırmada sezon/bölüm kısıtlamasına gidilmemiş olup araştırma, yalnızca fantastik öğelerle sınırlandırılmıştır. Söz konusu fantastik öğeler bakımından yapılacak çözümlemenin de olaylar dizisi, zaman, mekân, karakter ve diyaloglar açısından ayrı ayrı ele alınacak olması çalışmanın diğer sınırlılıkları olarak ifade edilebilir. Dizi; sinematografik unsurlar vb. açılardan da incelemeye tabi tutulmamıştır.

Latince sıfat olan "fantasticum", Yunancadan phantasia sözcüğü ile ilişki hâindedir (Steinmetz, 2006: 7-8). Bu sözcükler, temelinde hayal ve hayal edebilmek kavramları ile anlamlandırılır. Mitler, masallar ve efsanelerle dolu tarihin "hayal dünyası" olan fantazyaya ve onun ürünlerinden bağımsız olduğu düşünülemez. Fantazyalar, gerçek karakterler de barındırmalarına karşı genellikle hayalî karakterler üzerine oluşturulmuşlardır. Bu fantazyaya ürünlerinin aktarıldığı masal, mit ve halk destanları, yerlerini daha teknolojik gösterim alanları olan sinemalara ve dizilere bırakmışlardır. Fantastik olanın genellikle bu alanda ele aldığı konulara bakıldığında aslında konunun mitler, masallar ve destanlardan günümüze kadar aktarılmaya devam ettiği görülmektedir. Fantastik eserler, doğaüstü yeteneklere sahip insanlar, ölümsüzler, vampirler, cadılar, tanrılar, büyücüler, sihirli nesnelere, tılsımlar gibi coğrafyaya ve kültüre göre şekillenen konuları işlemektedirler. Teknolojinin de etkisiyle bilim-kurgu alanında bulunan bazı fantastik öğeler de yine "yapay zekâlı robotlar, ışın kılıçları, uzaylılar ve uzay gemileri" şeklinde sıralanabilir.

Fantastik öğeler, içinde buldukları kültüre göre şekillenirken buldukları mekânlardan da bağımsız değildir. Mitolojide Yunan tanrılarının bulunduğu Olympos dağı, yer altı şehirleri vb. mekânlarla özdeşmiş çeşitli fantastik öğeler de bulunmaktadır. Dizide yer verilen Ayasofya ve sarnıç görüntüleri de bu öğelere örnek olarak gösterilebilir.

Dizi anlayışının ise ilk kez Fransa’da, 19. yüzyılda ortaya çıktığı görülmektedir. Emile de Birardin, gazeteyi bir kitle iletişim aracı haline getirmeye çalışmış, gazetenin okuyucularını da bağlamak için “dizi romanı” bulmuştur. Gazetelerde popülerleşen tefrika roman geleneği, sinema alanına bölüklü filmler, seriyal olarak geçmektedir. (Parsa, 1994: 37) Televizyonun bu formatları, radyoda yayınlanan oyunlar ve arkası yarınlardan aldığı belirten Mutlu (2008: 158), diğer kitle iletişim araçlarının dizi ve seriyal formatlarından vazgeçseler de dizilerin, televizyonun başlıca biçimleri olmayı sürdüreceklerini belirtmektedir. Televizyon dizilerini veya sinema filmlerini incelerken birbirinden kesin hatlarla ayrılmış veya dikey ilişki içerisinde bulunan türlerden söz etmek mümkün değildir. Sonuçta anlatı sürmektedir ve bu süreç boyunca türler, birbirlerinden etkilenererek çeşitli nitelik aktarımlarında bulunmakta, yer yer birbirlerinin içine geçebilmekte ve/veya yeni türler ortaya çıkarmaktadırlar.

Dizi kavramı; Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğünde, “1. Konu, tutum, deyiş yönünden birbirine bağlı olan; aynı oyuncular, aynı çevirim takımıyla gerçekleştirilen filmler. 2. Birbirinin devamı olan, aynı takım ve genellikle aynı oyuncular tarafından gerçekleştirilen televizyon izlenceleri. 3. Konusu kendi içinde bir izlenice dolduracak biçimde parçalara ayrılmış, her biri öbürünün devamı olarak belirli aralıklarla yayınlanan televizyon izlencesi.” şeklinde tanımlanmıştır (Özön, 1981: 85-86). Dizi olarak adlandırılmalarına karşın televizyondaki dramatik yapımlarda, “seriler, seriyaller ve süren seriyaller” olmak üzere üç tip zamanlama unsuru içeren kavramdan söz edilebilmektedir. Her hafta başlayıp, biten öykülere “seriler”, birkaç bölüm çekilip sonlandırılan dizilere “seriyaller”, başlayıp, bitmeyen, başından sonuna kadar uzun bir süreç geçen, neredeyse sonu olmayan anlatılara ise “süren seriyaller” denilmektedir (Mutlu, 1991: 197).

Dizi kavramı üzerine genel bir değerlendirme yapıldığında, kavramın klasik anlatılardan (roman, çizgi roman) radyoya, sonrasında ise televizyona kadar gelen bir anlatı süreci olduğu görülmektedir. Temel çıkış amacı neticesinde günümüzde, izleyicinin televizyona ilgisini artırmak, televizyonda geçirdiği zamanı düzenlemek, bununla birlikte ticarî kazanç sağlamak, reklam gelirini arttırmak gibi çeşitli amaçlar doğrultusunda izleyiciye sunulan anlatılar olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Araştırmanın konusuyla ilişkili veya bağlantılı çok az sayıda akademik çalışma yapıldığı görülmektedir. Büşra Palaz’ın (2019) “Türkiye’de İnternet Dizilerinin Gelişimi Ekseninde Fantastik Dizi Kavramına Bir Örnek: Görünen Adam’ın

Göstergebilimsel Analizi” adlı Yüksek Lisans Tezi; Ahmet Nafiz Kavi’nin (2019) “Televizyonda Yayınlanan İnternet Dizileri Üzerine Bir İnceleme: Fi Dizisi Örneği” adlı Yüksek Lisans Tezi, Burak Yılmaz’ın (2020) “Televizyon Dramalarının Geleceği: Anlatı Yapısı Bağlamında İsteğe Bağlı Video İçeriği” adlı Doktora Tezi, Tuğçe Şule Çimen’in (2020) “Türkiye’nin İlk Netflix Dizisi “Hakan: Muhafız” ile Yabancı Uyruklu Öğrencilerle Kültür Aktarımı” adlı Yüksek Lisans Tezi ve Nisa Gülener Yıldırım’ın (2020) “Türkiye’de Post-Televizyon Çağı: Dijital Platformlarca Üretilen Yerli Dizi Türlerinin Analizi” adlı Doktora Tezi, bu çalışmalara örnek gösterilebilir. Tez çalışmasını bu tezlerden ayıran özelliklerden ilki, Türk-Osmanlı tarihinden özdeklar içeren dizinin anlatı yapısının, fantastik öğeler özelinde etraflıca incelenmiş olmasıdır. Bununla birlikte, anlatı yapısının birden fazla çözümleme yöntemi kullanılarak incelenmiş olması da çalışmanın ayrı bir yerde durmasını sağlamaktadır.

Hakan: Muhafız dizisinin anlatı yapısı, fantastik öğeler bakımından çözümlenirken ilk olarak Joseph Campbell’in “Kahramanın Yolculuğu” modelinden yararlanılmıştır. Sonrasında ise olağanüstü masalları modelleyen Vladimir Propp’un *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde söz ettiği ve masallar üzerinden sınavarak oluşturduğu sistemden yararlanılarak genel bir çözümleme yapılmıştır. Bunun yanı sıra dizinin anlatı yapısının temel unsurları “olaylar dizisi, zaman diyalog düzeni” bakımından ayrı ayrı irdelenmiş; yapısalcı göstergebilimin “gösteren, gösterilen, gösterge” gibi temel kavramları açıklanarak, dizisinde yer alan mekânlarda ve karakterlerde bulunan fantastik öğeler de çözümlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde, internet kavramı ve tarihsel gelişim sürecine değinilmiş; günümüzde internet dizilerini de içerisinde bulunduran medya içerik sağlayıcılarının anlamlandırılması bakımından gelişim süreci, web teknolojileri de açıklanarak ele alınmıştır. Yeni medyanın tanımı, tarihsel gelişimi ve özellikleri belirtilerek, Netflix, bluTV, puhuTV, gaintv ve exxen gibi Türkiye’de kullanım sıklığı ve yaygınlığı en fazla olan yeni medya platformlarına değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Türk televizyon dizilerinde fantastik öğelerin nasıl kullanıldığı üzerinde durulmuştur. Bu bölümde öncelikle fantastik kavramı işlenmiş, ardından dizi kavramına değinilmiş ve yerli dizilerde kullanılan fantastik öğeler sıralanmıştır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise öncelikle araştırmanın amacı, önemi, varsayımları, kapsam ve sınırlılıklarıyla, yöntemi ortaya konulmuştur. Sonrasında ise tez çalışmasının bulgularını oluşturan *Hakan Muhafız* dizisinin mekân ve karakterleri açıklanmıştır. Söz konusu bulguların fantastik öğeler bakımından mekân, karakter, eylem içeren unsurların anlatı yapısı çözümlenmiş, dizinin fantastik atmosferine katkı sağlayan diyaloglara da değinilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İNTERNET KAVRAMININ TANIMI, TARİHSEL GELİŞİM SÜREÇLERİ VE YENİ MEDYA PLATFORMLARI

1. İNTERNET KAVRAMI TANIMI

1985 yılında kullanılmaya başlanan ve İngilizce kökenli bir kavram olan Internet kelimesi, "kendi aralarında bağlantılı ağlar" anlamına gelen Interconnected Networks teriminin kısaltmasıdır.

24 Ekim 1995'te, interneti tanıtan bir bildiri yayınlayan FNC (Federal Networking Council) interneti şöyle tanımlar:

“Internet,

i) Birbirlerine IP protokolüne dayalı global bir adres uzayı ile lojik olarak bağlı bilgisayarlardan oluşan bir bilgi sistemidir.

ii) TCP/IP veya benzeri IP uyumlu protokoller kullanarak haberleşmeyi sağlar.

iii) Yüksek düzeyli servislere ulaşılmasını sağlar.”

İnternet, iki veya daha çok sayıda bilgisayarın birbiriyle bağlantısı anlamına gelen bilgisayar ağlarının aralarında tekrar bağlantı kurmalarıyla oluşan, dünya çapında yaygın bilgisayar ağlarına dayalı iletişim sistemidir (İçel, 2018: 407).

İnternet, birbirleri arasında ağ kurarak sürekli kendini güncelleyen ve yeni ağlar kurarak da genişleyen “ağların ağı” olarak nitelendirilebilir (Geray, 2002: 24). Gates’e (1991: 101) göre de internet, birbirleri ile ağ kurmuş bilgisayarların aralarındaki iletişim ve etkileşimini sağlayan teknoloji “bilgi ağı” ve “bilgi otobanı”dır.

Yukarıdaki tanımlamalardan da görülebileceği üzere, günlük hayatımızda kullandığımız ve hızla geniş bir kullanıcı potansiyeline ulaşan bir bilgi iletişim teknolojisi olan internetten çeşitli alanlarda, çeşitli amaçlarla günümüzde faydalanılmaktadır.

Bunlardan bazıları elektronik tabanlı olarak şu şekilde sıralanabilir:

- Yazılı, sözlü veya görsel olarak iletişim kurmak,
- Kitap, dergi, makale, rapor, arşivler vb. kaynaklara erişmek,
- Yazılım veya uygulamaları kullanabilmek,

- Alışveriş, ticaret, ulaşım ve bankacılık gibi ihtiyaçlarımızı karşılamak,
- Kurumsal veya özel kuruluşlarla çeşitli başvuru veya iletişim imkânları sağlamak,
- Çeşitli görsel, işitsel ve yazılı materyallere (Film, dizi, müzik, gazete vb.) erişim imkânı sunmak.

Yukarıda da kısaca belirtildiği üzere, internetten günümüzde çeşitli sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda faydalanılmaktadır. Bununla birlikte internet de sürekli değişen iletişim teknolojileri ile sosyal, kültürel ve ekonomik ihtiyaçlara göre kendini güncellemekte ve tekrar tekrar kendini yenileyerek kullanıcıya sunmaktadır.

Her geçen yıl artan bir kullanıcı kitlesine ve ağına sahip olan internetin, 2019 yılı “Internet World Stats” verilerine göre, kıtaların/bölgelerin nüfus oranları, interneti kullanım yüzdeleri, 2000-2019 yılları arasındaki büyüme oranları ve dünyada interneti kullanan toplam kullanıcı sayısı Tablo 1’de verilmektedir.

Tablo 1. Dünya İnternet Kullanımı ve Nüfus İstatistikleri – 2019 Yıl Ortası Tahminleri

DÜNYA İNTERNET KULLANIMI VE NÜFUS İSTATİSTİKLERİ						
2019 Yıl Ortası Tahminleri						
Dünya Bölgeleri	Nüfus (2019 Tahmini)	Dünya nüfusunun %'si	İnternet Kullanıcıları 30 Haziran 2019	Penetrasyon Oranı (% Pop.)	Büyüme 2000-2019	İnternet Dünyası%
Afrika	1320038716	% 17,1	522809480	% 39,6	% 11,481	% 11,5
Asya	4241972790	% 55,0	2300469859	% 54,2	% 1,913	% 50,7
Avrupa	829173007	% 10,7	727559682	% 87,7	% 592	% 16,0
Latin Amerika / Karayipler	658345826	% 8,5	453702292	% 68,9	% 2,411	% 10,0
Orta Doğu	258356867	% 3,3	175502589	% 67,9	% 5,243	% 3,9
Kuzey Amerika	366496802	% 4,7	327568628	% 89,4	% 203	% 7,2
Okyanusya / Avustralya	41839201	% 0,5	28636278	% 68,4	% 276	% 0,6
DÜNYA TOPLAMI	7716223209	% 100,0	4536248808	% 58,8	% 1,157	% 100,0

Kaynak: <https://www.internetworldstats.com/stats.htm>.

Tablo 1 incelendiğinde, dünya üzerinde internet kullanıcılarının sayısının 4 milyarı aştığı ve dünya nüfusunun yarıdan fazlasının bu imkândan yararlandıkları görülmektedir. Dünya geneline bakılacak olursa nüfusa oranla interneti en fazla kullanan bölgenin Kuzey Amerika, en az kullanan bölgenin ise Afrika olduğu görülmektedir. Bunda da ekonomik refah seviyesi ve teknolojik kaynaklara erişim imkânının etkili olduğu söylenebilir. İnternetin genel bir tanımının yapılmasının ardından Dünyadaki ve Türkiye’deki tarihsel gelişim sürecine ve nasıl ilerlediğine değinilmesi gerekmektedir.

1.1. İNTERNETİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

İnternetin tarih sahnesine ilk çıktığı 1960'lı yıllarda daha çok askeri ihtiyaçlardan dolayı gereksinim duyulduğu, 1970'li yıllarda ise üniversiteler tarafından bilgi transferi amacıyla yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. İlerleyen yıllarda ise İnternet, halkın kullanımına yani kamuya World Wide Web (Web) teknolojileri olarak sunulmuştur.

İnternetin, ortaya çıkış amacı açısından bir veya birkaç ağdan oluşan askeri ve akademik bir bilgi iletişim teknolojisi daha sonra kişisel bilgisayar (personel computer) ve ağlar arası haberleşme ile ağ bilgisayarı gibi yönlere evirilerek aslında halkın ve kamunun kullanabileceği bir bilgi iletişim teknolojisi halini aldığı görülmektedir.

İnternetin değişim, dönüşüm ve teknoloji ile kendini sürekli yenilediği ve aynı zamanda sürekli kendi kurallarını oluşturduğu tanımını yapmak yanlış olmayacaktır. İnternet, aynı zamanda telefon ve televizyon endüstrisinden bağımsız sadece bilgisayarı kapsayan bir ağ olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte bilgisayar teknolojilerinin gelişmesine paralel olarak internetin de sürekli bir değişim ya da dönüşüme uğraması kaçınılmazdır.

Bu paralellikle birlikte ses ve videonun gerçek zamanlı anlık transferi buna örnek olarak gösterilebilir. “İnternet Televizyonu” ve “İnternet Telefonu” gibi kavramlar, bu gelişmelere paralel olarak ortaya çıkmıştır. Web teknolojilerinin gelişimi neticesinde internet ile birleşmiş teknolojiler üzerine ağırlık vermeye başlandığı görülmektedir. “Hybrid teknolojiler” adlandırılan bu evre kendini yeniden tanımlamayı beraberinde getirmektedir. Böylelikle kitap, dergi vb. kavramlar; bilgi iletişim teknolojileri ve iletişim araçlarında yaşanan dijital gelişim ve dönüşüm süreçleriyle birlikte çeşitli yazılım ve uygulamaların da desteğini alarak, kendini yeniden tanımlamak durumunda kalmıştır. Bu bölümde internetin tarihsel gelişim süreci kısaca tanımlanacak, ardından Dünyada ve Türkiye’de internet teknolojisinin kullanılmaya başlanmasının temellerine ve ilerleyen süreçlerle birlikte internet teknolojilerine ve mimarilerine değinilecektir.

1.1.1. Dünyada İnternetin Tarihsel Gelişim Süreci

1957’de Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği’nin (SSCB) uzaya “Sputnik” adlı uydusunu göndermesiyle başlayan süreçte, Amerika Birleşik Devletleri (ABD)

tarafından askeri iletişimin sağlanması ve herhangi bir saldırı durumunda bilgi kaynaklarının saklanabilmesi için 1960'larda İleri Araştırma Projeleri Ajansı (ARPA) kurulmuştur. Daha sonra ARPA, soğuk savaş döneminde, nükleer füzeler veya güdümlü füzeler olarak tanımlayabileceğimiz tehditlere karşı ajansı Savunma İleri Araştırma Projeleri Ajansı (DARPA) olarak yeniden yapılandırılmıştır. DARPA dâhilinde, bahsi geçen askeri projelerde kullanılmak üzere bilgisayarları birbirine bağlayacak bir destek sistemi üzerine çalışmalar yapılmıştır.

ARPA'nın kuruluşuna kadar olan süreçte yararlanılan bilgisayarlar arası bağlantı, kiralık hatlar ve modemler ile sağlanmaktaydı. ARPA'nın kurulması ve savaş döneminin verdiği bir güvenlik gereksinimi olarak önceden kullanılan kiralık hatlar ve modemlerin bazen hatalı veri aktardığı bununla birlikte düşman ülkelerin verilere sızma ihtimaline karşı açık olduğu düşünülerek eski bağlantı kullanılmamıştır. Bu gereksinim sonucunda daha güvenli veri transferi yapabilecek paket anahtarlama sistemi çalışmaları başlamıştır.

Paket anahtarlama sistemi, özetle küçük parçalara ayrılan verinin ulaşacağı kaynağın seçilebilmesidir. Bu transfer sırasında ağda herhangi bir kesinti ve aksaklık yaşanırsa veri diğer ağlar-hatlar üzerinden transferi gerçekleştirebilmektedir. İletim Kontrol Protokolü/İnternet Protokolü Adresi (Transmission Control Protocol/Internet Protocol-TCP/IP) ise, özetle bu bilgi iletişim sisteminin ağlar arasındaki etkileşimini düzenleyen, bir nevi "oyunun hakemi" şeklinde düşünülebilir. İnternet ağları üzerindeki veri aktarımını düzenleyen bir prosedür uygulayıcısıdır. 1977-1978 yıllarında Ethernet ve TCP/IP üzerinde yapılan çalışmalar sonrasında geliştirilen protokol, 1980 yılında ARPA Net üzerinde kullanılmış ve bu sayede ağa bağlı bilgisayarlar arasındaki iletişim kolay biçimde yapılmaya başlanmıştır.

Günümüzde sıkça karşımıza çıkan IP (Internet Protocol) ağ üzerindeki veri aktarımını kontrol eder. TCP ise parçalar hâlinde gelen verileri sistematik bir şekilde düzenleyerek uygun bir sıraya dizmekle görevlidir. Her bilgisayarın sayısal rakam sistemlerinden oluşturulmuş kendine özgü bir kimliği yani "IP numarası (adresi)" vardır. Bu sayede iletişim kaynağı belli ve düzenli bir şekilde iki bilgisayar ağı arasında sağlanabilmektedir (Cantekinler vd., 2008: 6).

1960'lı yıllarda, internetin kullanılmaya başlandığı ilk dönemlerde, daha çok askeri ihtiyaçlardan dolayı internete gereksinim duyulduğu, 1970'li yıllarda ise

üniversiteler tarafından bilgi transferi amacıyla yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. İlerleyen yıllarda ise internet, halkın kullanımına yani kamuya Web teknolojileri olarak sunulmuştur. Söz konusu teknoloji, Avrupa Nükleer Araştırma Merkezi (CERN) laboratuvarı çalışanı İngiliz fizikçi Berners- Lee'nin 1989 yılında icat ettiği ve 30 Nisan 1993 tarihinde CERN laboratuvarları tarafından telifsiz olarak kamuya ve halka açılan Web teknolojileri halini almıştır (Baloğlu, 2015: 18).

Kişisel internetin yaygınlaşmasının ardından, görsellik tabanlı olarak hızlıca ilerleyen kişisel bilgisayarlara karşın, internetin ilk zamanlarda metinle sınırlı kalmasıyla birlikte bilim insanlarının görsel verilerin yaratılması ve aktarılmasını kolaylaştıracak sistemler tasarlaması ile süreç devam etmektedir. Bunun sonucunda metin tabanlı sistemlerin, grafik tabanlı sistemlere dönüşmesi, beraberinde internetin yayılmasını da hızlandırmış olduğu görülmektedir (Başaran, 2010: 155-156). Bu sayede ortaya çıkan Web teknolojilerinin küresel anlamda herkesin erişebildiği, birbiriyle ağ kurabildiği bir bilgi iletişim teknolojisi haline geldiği söylenebilir.

Metin tabanlı olarak kurulan sistem sonrasında görüntüleri de bünyesine katarak ardından da ses ve videonun da gelmesi ile yazılı ve görsel içeriklere erişilebilen metin ve grafik tabanlı uygulamaları destekleyen Web sayesinde sosyal medya uygulamalarının kullanımının mümkün olduğu görülmektedir. Günümüzde ise nesnelere ile bağ kurabilen internet, artık tüm cihazlarla çalışabilen günümüzde işlevsel olarak çeşitli alanlarda kullanabildiğimiz bir iletişim teknolojisi haline almıştır.

1.1.2. Türkiye’de İnternetin Tarihsel Gelişim Süreci

Türkiye’de internetle ilgili literatüre bakıldığında, internetle ilgili ilk çalışmaların DPT (Devlet Planlama Teşkilatı) projesi ile başladığı bilgisi görülmektedir. Türkiye’de ilk geniş alan ağı, 1986 yılında tesis edilen EARN (European Academic and Research Network)/BITNET (Because It’s Time Network) bağlantılı TÜVEKA (Türkiye Üniversiteler ve Araştırma Kurumları Ağı)’dır. (İçel, 2018: 493). Söz konusu ağın yetersizliği ve teknolojik imkânsızlık nedeniyle, Türkiye’de ilk olarak, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) tarafından 1991 yılından itibaren internet teknolojileri üzerine çalışmalar başlatılmıştır. Türkiye’nin ilk internet bağlantısı, 1993 yılının Nisan ayında ODTÜ ve ABD Ulusal Bilim Vakfı arasında TCP/IP prosedürü kurularak

gerçekleştirilmiştir. Türkiye tarihinde internete ilk bağlantı da bu bilgiler doğrultusunda resmi olarak 1993 yılı olarak kabul edilmektedir.

Türkiye'nin 1993 yılında gerçekleştirdiği ilk bağlantıyı ODTÜ'de gerçekleştirmesiyle birlikte kurum ve kuruluşlara bağlantı hesabı verilebilmesi mümkün olmuş, ardından da internet ağına diğer üniversiteler (1994'te Ege Üniversitesi, 1995'te Bilkent Üniversitesi, 1996 yılında da Boğaziçi Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi-İTÜ) de dâhil olmuşlardır (İçel, 2018: 501).

Türkiye'de halkın interneti kullanmaya başlaması ise, 1996 yılında gerçekleşmiştir. TÜBİTAK tarafından kurulan Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi (ULAKBİM), akademik anlamda kullanılan internet teknolojisinin temsilcisi olmuştur. İnternetin evde ve ticarî olarak kullanımı yine aynı yıl içinde kurulan ve Türk Telekom'un projesi olan TURNET tarafından sağlanmakla birlikte, internet, bireysel ve ticarî olarak da kullanılmaya başlanmıştır.

Sonrasında ise TURNET ortaklarının tutumu, kapasite, teknolojik işletme yetersizlikleri gibi olumsuzluklar sonucunda Türkiye'de yeni bir internet omurgası ihtiyacının ve arayışının oluşmuş olduğu söylenebilir. Bununla birlikte 1999 yılına gelindiğinde ise TURNET'in yerini TNet isimli yeni bir oluşum almıştır. Bu oluşumla birlikte ticarî kullanıcılar, TNet ve daha sonrasında tasfiye edilecek olan TURNET omurgası üzerinden, akademik kuruluşlar ise ULAKNET omurgası üzerinden internet erişimi sağlamaya başlamış bulunmaktadır.

1998 yılında Ulaştırma Bakanlığı tarafından internet çalışmalarını ve araştırmalarını yönlendirmek için kurulan İnternet Kurulu, Türkiye'de altyapı düzenlemesi, orta ve uzun vadeli hedefler ve bu hedeflere erişmek için uygulanacak stratejik ulusal kararların alınması, çeşitli aksaklıkların giderilmesi vb. konularda planlama yapmak üzere faaliyete geçmiştir (Günaydın, 2010: 42). 14.02.2013 tarihli ve 28851 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanan "Ulaştırma, Denizcilik ve Haberleşme Bakanlığı İnternet Geliştirme Kurulu Yönetmeliği", Kurul'un hukukî dayanağını teşkil etmektedir.

Türkiye'de transmisyon hatlarını kurma yetkisi ve mülkiyet hakkı, 10.06.1994 tarih ve 4000 sayılı kanunla değişik 406 sayılı Telgraf ve Telefon Kanununun 1. maddesi gereğince Türk Telekomünikasyon Anonim Şirketi'ne ait iken 5809 sayılı Elektronik Haberleşme Kanunu, bu yetkiyi Türk Telekom'dan alarak bu kuruluşun

internet omurgası konusunda sahip bulunduğu tekel yetkisine son vermiştir (İçel, 2018: 502).

Sonraki süreçte ise telekomünikasyon sektörünü düzenlemek ve denetlemek için kurulan Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu (BTK) ve ona bağlı olarak çalışan Telekomünikasyon İletişim Başkanlığı (TİB) kurulmuştur. 2016 yılında gerçekleşen darbe girişimi sonrasında yayımlanan 671 sayılı Kanun Hükmünde Kararname ile TİB kapatılmasıyla birlikte, BTK'nın tek yetkili kurum haline geldiği söylenebilir (Saka, 2019: 23-24).

Son olarak Türkiye'nin internetle buluştuğu yıl ve sonraki 25 yılına bakıldığında 50 milyonu aşan bir kullanıcı sayısı olduğu görülmektedir. Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK), Ulaştırma ve Altyapı Bakanlığı Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumunun 2019 yılı Mart ayı sonu itibariyle Türkiye'deki internet abone sayılarına yer verdikleri araştırma sonucuna ilişkin veriler, Tablo 2'de sunulmaktadır.

Tablo 2. İnternet Abone Sayısı

Yıl	İnternet abone sayısı
1998	229.885
1999	436.610
2000	1.629.156
2001	1.619.270
2002	1.309.770
2003	906.650
2004	1.474.590
2005	2.248.105
2006	3.180.580
2007	4.842.798
2008	5.804.923
2009	8.849.779
2010	14.443.644
2011	22.371.441
2012	27.649.055
2013	32.613.930
2014	41.272.940
2015	48.617.291
2016	62.280.191
2017	68.869.578
2018	74.500.089
2019	74.710.286

Kaynak: Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK), Ulaştırma ve Altyapı Bakanlığı, Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu.

Tablo 2 incelendiğinde, 1998 yılı itibariyle 229.885 olan internet abone sayısının 2019 yılı itibariyle 74.710.286'ya yükseldiği görülmektedir. Yıllara göre giderek artan internet abone sayısı, internetin gelecekte de kullanıcı sayısının giderek artacağı

izlenimini uyandırmaktadır. Durum bu iken geçmişte internetten bağımsız olarak görülen sosyal, kültürel ve ekonomik faaliyetlerin artık internetten bağımsız olarak sürdürülemeyeceği fikrine varılabilir.

1.1.3. İnternet Teknolojileri ve Mimarileri

Teknolojik bir iletişim aracı olan internetin ortaya çıkışından günümüze kadar geldiği süreçte, kullanıcıların ihtiyaçları ve kullanım amaçları doğrultusunda çeşitli gelişim süreçlerinden geçtiği görülmüştür. Bu bağlamda, kendini ihtiyaçlar doğrultusunda sürekli yenileyerek geliştiren internet teknolojilerinin, içinde bulunduğu ve halen de gelişimini sürdürdüğü bu sistematığı anlamak önem taşımaktadır.

İnternetin bu teknolojik yolculuğunu kronolojik olarak sıralamak gerekirse “Web 1.0, Web 2.0, Web 3.0, Web 4.0” şeklinde bir öncekinin üzerine yeni bir altyapı ve özellik katarak ilerleyen bir iletişim teknolojisi olduğunu genel anlamda ifade etmek mümkündür. İnternetin sunduğu imkânları algılamak ve araştırmanın ilerleyişine katkı sunmak bakımından gelişim sürecindeki bu teknoloji basamaklarını, barındırdığı özellikler bakımından oluşturuldukları mimari sistemler hakkında bilgi verilmesi gerekmektedir.

1.1.3.1. Web 1.0

1980’li yıllarda kişisel bilgisayarların ticarileşmesiyle başlayan süreç, 1990’lı yıllarda kişisel bilgisayarların yaygınlaşması ve bunun beraberinde internetin ortaya çıkışıyla devam etmiş; 2000’li yıllarla birlikte de bilgisayar iletişimi artık günlük yaşantımıza girmiş bulunmaktadır.

Gelişen bilgisayar teknolojisi, beraberinde rekabete ve gelişime dayalı olarak ucuzlamış ve kişisel bilgisayarın da gelişmesi ile daha işlevsel hale gelerek küçülmüş ve hatta taşınabilir hale gelmiştir. Bu gelişmelerle birlikte bilgi iletişim teknolojileri de paralel olarak gelişmiştir. “www” olarak günümüzde sürekli karşımıza çıkan “World Wide Web” protokolü daha önce de bahsedildiği üzere İsviçre’de CERN’de geliştirilmiş; 1994 yılında kamuya ve halkın kullanımına sunulmuştur. Web 1.0 ise tam da bu noktada bu teknolojinin ilk adlandırılmasıdır. Web 1.0 teknolojisiyle ağlarda kurulan siteler yine ağlar aracılığıyla birbirlerine bağlanmış; kişisel ve kurumsal odaklı kullanıcıların web sayfaları üzerinde etkileşimleri ve çeşitli bağlantıları paylaşımları ile aslında sayıları az miktarda olan internet kullanıcı sayısı artmıştır.

Demirli ve Kütük'e (2010: 98) göre "Web 1.0" salt bilginin bulunduğu bu bilgiyi yazan ve yayınlayan taraf ile bilgiye ulaşan taraf olarak taraflar arası etkileşime dayanmayan ve bunu sunmayan bir teknoloji olarak belirtilmektedir. Bu gelişim süreci çerçevesinde bakıldığında, halka açılan internetin o dönemlerde sağladığı Web 1.0 teknolojisi, karşılıklı iletişimin sağlanamadığı, bilgiye ulaşım ve bilgiyi yayınlamayı destekleyen ve de bu sayede ilk çıktığı yıllar internette dolaşımı ve kullanıcı sayısını arttıran önemli bir basamak olarak görülebilir.

Naik ve Shivalingaiah (2008'den akt. Akar, 2018: 40) tarafından ilk kez ortaya konan Web 1.0 kavramı, aslında Web 2.0 kavram ve teknolojisinin ihtiyaçlar dâhilinde Web 1.0'dan evrilererek tanımlanması ve tartışılması sonucu kendini konumlandırmıştır. Doğal olarak bir teknolojinin kendini konumlandırması için öncesi veya sonrası ile mukayese edilmesi gerekmektedir. Web 1.0 da bu bakımdan Web 2.0'dan bağımsız olarak bir temele oturtulamayabilir. Web 2.0 ortaya çıkana kadar araştırmacılar, Web 1.0'ı elektronik ticaret ve elektronik iş olarak tanımlamışlardır (Stephans, 2009'dan akt. Akar, 2018: 40). Web 1.0, özetle, bilgiyi aramaya ve okumaya imkân tanırken, bu bağlamda web sayfaları geniş okuyucu kitleleri yaratmış ve bunu da az sayıda yazarla sağlamıştır.

1.1.3.2. Web 2.0

Web 2.0'ı tanımlarken, öncelikle bir önceki kuşağı ve bu alanın ilk teknolojisi olan Web.1.0'dan yola çıkılarak, etkileşime izin vermeyen bir teknolojinin bir sonraki teknolojide yani Web 2.0'da etkileşime izin vererek kullanıcı açısından ortaya yeni bir bakış açısı koyduğu söylenebilir. Web 2.0'da her kullanıcı içerik oluşturabilir ve bu içerikleri oluşturma aşamasında çeşitli teknolojik desteklerden yararlanılabilir. Web 2.0, kullanıcının içerik oluşturmaktan ötürü gelen demokratik denilebilecek her tür metnin yayınlandığı, ses, görüntü, video ve yorumu karşılıklı paylaşılabilen, birbiriyle etkileşim içinde olan topluluklar olarak görülebilir (Cormode & Krishnamurthy, 2008'den akt. Akar, 2018: 40).

Web 1.0, elektronik bilgi kütüphanesi denilebilecek bir ortamı (Hıpertext Web) kapsarken, Web 2.0 ise etkileşim ve paylaşımın olduğu daha sosyal bir ortamı kapsamaktadır (Kreitzberg, 2008: 67). Bu durum, kullanıcının yarattığı içerikleri barındıran "sosyal bilgisayar" kullanımı olarak görülebilir (Moran & Hunt, 2008: 480). Kavramın doğuşuna ve temellerine bakılacak olursa, O'Reilly ve MediaLive

International arasında yapılan konferans sonucu ortaya çıkmış olduğu görülebilir (O'Reilly, 2005: 54).

Sanatçılar ise bu yeni teknolojiye artık bir depolama veya sergi alanı olarak bakmaktan daha çok söz konusu teknolojiyi kendine özgü imkânlarıyla bir ifade aracı olarak görürler. Bu ifadeyle birlikte de Web 2.0'ı artık bir "sanat ortamı" olarak görmeye başladıklarını söylemek yanlış olmaz. Wands (2006: 32), bilgisayar tabanlı uygulamalarla yani Web 2.0'ın sunduğu imkânlar sayesinde kendi sanatını ileriye taşıyabileceğinden şu şekilde bahsetmektedir:

"Benim çalışmalarım fotoğraftan yararlanır ama bilgisayar tabanlıdır. Zira görüntüler dijital âlemde yaratılıp geliştirilmektedir. Dahası, çalışmanın asli amacı fiilen ortaya koyan da bilgisayarlarda oluşturulmuş unsurlardır. Benim niyetim resim tarihinin özünde açık bir şekilde görünen metaforik ve grafik mekânsal temsil geleneğini ileriye taşımaktır".

Wands, fiziksel olarak oluşturulan görüntünün düzenlenmesi veya yeniden yaratılması aşamasında dijital cihazların kullanıldığının altını çizerek teknolojiyi reddetmemiş; aksine her iki geleneği de ileriye taşımak istediğini belirtmiştir. Web 2.0'ı daha da net algılayabilmek için yukarıda da bahsedilen O'Reilly ve MediaLive International arasında yapılan konferans sonucu ortaya çıkan fikirlerin temellendirildiği Tablo 3'e bakılabilir.

Tablo 3. Web 2.0 Algılanmasında Öne Çıkanlar

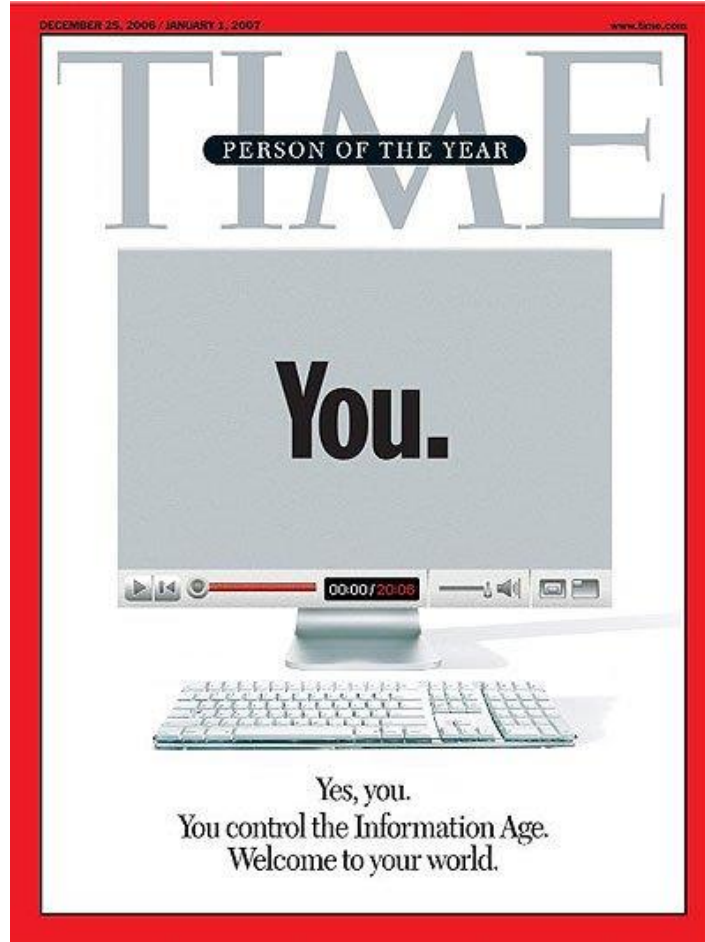
	Web 1.0	Web 2.0
Platform	Netscape, Explorer	Google hizmetleri, AJAX
Web Sayfaları	Kişisel Web siteleri	Bloglar
Kelime İşlemci	Microsoft Word	Google Docs (Writely)
Portallar	İçerik Yönetim Sistemleri	Wiki'ler
Ansiklopedi	Britannica Online	Wikipedia
Bilgi	Taksonomi	Folksonomi
Kaynaklar	URL'ler	Sindikasyon, RSS
Arama	Alan adı spekülasyonu	Arama motoru optimizasyonu
Rol	Yayımlama	Katılım, iş birliği
Medya Sağlama	NetMeeting	Skype
İçerik	Akamai (İçeriği dağıtma)	BitTorrent(P2P)
Metrikler	Sayfa Gösterme	Tıklama başına maliyet

Kaynak: Regueras vd., (2008: 215).

Tablo 3 incelendiğinde, Regueras vd'nin Web 1.0 ve Web 2.0 teknolojilerinin "Platform, Web sayfaları, Kelime işlemci, Portallar, Ansiklopedi, Bilgi, Kaynaklar, Arama, Rol, Medya Sağlama, İçerik, Metrikler" bakımından ayrıldıkları yönleri ortaya

koydukları görülmektedir. Web 2.0 teknolojisine ilişkin olarak, Şekil 1’de yer alan Time Dergisinin 2006 yılı Aralık ayında yayınlanan sayısının kapağı üzerinde de durmak gerekmektedir. Web 2.0 adlı araştırmayı sonuçlandırmadan önce Time Dergisinin 2006 yılının Aralık ayında kapak olarak seçtiği görseli incelemek yerinde ve faydalı olacaktır.

Şekil 1. Person of the Year



Kaynak: <http://content.time.com/time/magazine/europe/0,9263,901061225,00.html>

Şekil 1’de görüldüğü üzere, dergi, okuyucularına yılın kişisi olarak seslenip “sen” diyerek hitap etmiştir. Sonrasında ise “Evet sen. Bilgi çağını kontrol et. Dünyana hoş geldin” diyerek sözlerini tamamlamıştır. Derginin kapağını ve içeriğini anlamak için içeriğinde yazan şu cümleleri de okumak, Web 2.0’ı kavramak açısından faydalı olacaktır:

“Bu daha önce hiç görülmemiş ölçekte bir topluluk ve iş birliği hikâyesidir. Bu hikâye, bilginin kozmik derlemesi olan Wikipedia, milyon kanallı insan ağı olan Youtube’ ve çevrimiçi bir metropol olan Myspace ile ilgilidir. Bu hikâye, az sayıdaki insanın elindeki gücü çok sayıda insanın ele geçirmesi ve karşılık beklemeden

birbirlerine yardım etmeleriyle ve bunun, sadece dünyayı değiştireceği ile değil aynı zamanda dünyanın değişme biçimini de değiştireceği ile ilgilidir (Time Dergisi, 16 Aralık 2006)”

Kapakta “sen” diyerek aslında kullanıcıyı temel alan ve “Kullanıcı Türevli İçerik” şeklinde adlandırılan platformlarda aktif olan grupların varlığına değinilmiştir. 1996 yılından itibaren “statik” iletişim hâlinde olan Web 1.0 kullanıcılarının ardından artık “aktif” kullanıcıların çağının başladığına da işaret edildiği görülmektedir.

1.1.3.3. Web 3.0

Web 3.0 genel itibariyle “Akıllı/Anlamsal/Semantik Web” olarak nitelendirilebilir. İhtiyaçlara göre uyarlanabilir, semantik (anlamsal), yapay zekâya yönelik oluşturulmuş Web uygulamalarını temel alan, önceleyen Web 3.0 genel bir terim olarak da tanımlanmaktadır. Semantik Web, CERN laboratuvarlarında çalışan ve World Wide Web’in mucidi olan Tim Berners-Lee ve arkadaşları tarafından gündeme getirilmiştir (Kujur & Chhetri, 2015’ten akt. Akar, 2018: 199).

Semantik Web’i bir örnekle tanımlamak gerekirse; arama motorlarında bir anlam veya içerik gözetmeksizin anahtar kelime uyumu üzerine arama yapan teknolojinin, Semantik Web ile artık aranan içeriği anlamlı bir bütün dâhilinde bir araya getirip, aranan ve bulunan içerik arasındaki uyumu sağlayacaktır. Web 3.0 teknolojisinde özel arama motorları sayesinde yapay bir zekâ, aranan anahtar kelimenin anlamını istenilen bağlamda filtre ederek kullanıcıya amaca uygun içerik sunmaktadır (James, 2010’dan akt. Akar, 2018: 200).

Web 3.0, bireyin ulaşmak istediği verilere çeşitli yöntemlerle ulaşabilmesini sağlayabilir. Bu sayede akıllı veriyle birlikte kişisel filtreleme rahatlıkla gerçekleştirilmektedir. Yazarlar ve yazılara ulaşım ile başlayan internet süreci, artık günümüzde yapay zekâ ile yer değiştirmiştir. Semantik Web, geleceğin yapay zekâ teknolojileri ile iç içe geçmiş akıllı verilerine imkân sağlayacaktır. Bu bağlamda Semantik Weble birlikte veriyle insan arasında olan ilişki, veriyle makine arasında düzenlenip, veriyle ağ arasında dağıtılmaktadır. Web 2.0 ve Web 3.0 arasındaki farklılıkları görmek açısından Tablo 4’e bakılabilir.

Tablo 4. Web 2.0 ile Web 3.0 Karşılaştırılması

WEB 2.0	WEB 3.0
Yaygın Oku-Yaz Web'i	Taşınabilir Kişisel Web
Topluluklara odaklanma	Bireylere odaklanma
Bloglar	Lifestream
İçerik paylaşımı	Dinamik içeriği birleştirme
XML, RSS	Widget'lers, sürükle bırak Mahsup'lar
Web Uygulamaları	Semantik Web
Etiketleme (Folksonomi)	Kullanıcı davranışı (me-onomy)
Google	NetVibes
Tıklama başına maliyet	Kullanıcı bağlılığı
Zengin Medya, Virallik	Reklam ve eğlenceyi birleştiren bir iletişim formu (İngilizcesi advertainment)

Kaynak: Strickland, (2007).

Tablo 4'te görüldüğü üzere, görece daha durağan olan Web'in daha kişisel deneyim ve kullanım odaklı bir Web'e dönüştüğü, teknolojik cihazların gelişimi ile taşınabilirliğinin arttığı ve bu sürecin devamında bireylerin ihtiyaçlarına karşılık verme konusunda bir önceki teknolojiye göre daha etkili ve işlevsel bir Web teknolojisinin ortaya çıktığı söylenebilir.

Özetle, Web 3.0., verinin işlenebilmesine imkân tanıyan bir teknolojidir. Bu sayede günümüzde kullandığımız cep telefonları, bilgisayarlar ve uygulamalarda veri ile kullanıcı arasında optimizasyon sağlanmaktadır. Örneğin, hava durumunun öğrenildiği widgetler (bileşenler) ve ulaşımda yararlanılan navigasyon (dijital yol haritaları) imkânları bu kapsamda değerlendirilebilir.

1.1.3.4. Web 4.0

Web 4.0 teknolojisi, Web mimarisinin en sonuncusu olmakla birlikte hâlâ tanımlanamayan bir kavramdır (Turban vd., 2018: 69). Akar'a göre (2018: 67), Web 4.0 teknolojisi, "Nesnelerin internet, niceliksel benlik, özel bulutlar, akıllı bilgi işlem, yerleşik zekâ, tahmine dayalı analitik yapı zekâ gibi yeni gelişen teknolojilere atfedilmiştir."

Söz konusu teknoloji, "Simbiyotik Web" olarak adlandırılmaktadır. (Turban vd., 2018: 69). Web'in tarihi gelişim süreci içerisinde insan ve makineler arasında simbiyotik bir bağ (ortak yaşam bağı) oluşmaya başlamıştır. Web 4.0'ın ortaya çıkmasının zeminini oluşturan bu bağ, günümüzde hâlâ gelişiyor olmakla birlikte temel fikir makine-insan arası karşılıklı iletişimin kurulabileceği fikrine dayanmaktadır (Dickhenson vd., 2016).

Web teknolojilerinin tarihsel gelişim süreçlerini görmek açısından sunulan Tablo 5'e bakılabilir:

Tablo 5. Web 1.0'dan Web 4.0'a Web Versiyonları Özellikleri

Web 1.0	Web 2.0	Web 3.0	Web 4.0
Sadece oku	Oku-Yaz	Kişisel, Taşınabilir, Genişletilebilir	Birleştirilmiş
Şirket ve İş odaklı	Topluluk, Sosyal odaklı	Bireye odaklı	Kişisel asistanlar (Siri/ Google Now Cortana)
Ana Sayfa (İngilizcesi Home Page)	Bloglar, Blogging, Wikiler	Akış ortamı, Canlı akış, Veri Dalgaları	Bot'lar/Akıllı Ajandalar/Drone'lar
İçeriğimize sahip olma	İçeriğimizi paylaşma	Toplama&İçerik	Programlanabilir İçerik&Talepüzeline İçerik
Web Formları	Web Uygulamaları	Akıllı/Otonom (Özerk) uygulamalar	Yapay Zekâ/Algoritmalar
Web Dizinleri ve Klasörleri	İçerik Etiketleme	Kullanıcı Davranışı/Sayısallaştırılmış Öz	Özel Bulut, Nesnelere İnterneti
Sayfa Görüntüleme	Tıklama Başına Maliyet (CPC)	Toplanan metriklerle Kullanıcı Bağlılığı	Çapraz Kanal Ölçümü
Banner reklamlar	Etkileşimli reklamlar	Davranışsal Reklamlar& Hedefleme	Programatik Reklamcılık
Online Britannica	Wikipedia	Semantik Web	Şeffaf Web/ WikiLeaks
HTML ve Web Portalları	XML/RSS	RDF/RDFS/OWL	Kuantum Bilişim, Yapay Zekâ

Kaynak: Sponder & Khan, (2018: 5-6).

Tablo 5'te görüldüğü üzere, teknoloji ile sürekli gelişen ve değişen Web teknolojilerinin kişi veya kurum-kuruluş odaklı olan tarihinin ilerleyen zamanlarda daha toplumsal ve teknoloji ile iç içe geçmiş bir yapıya dönüştüğü görülmektedir. İnternetin tarihçesine ve teknolojik gelişim sürecine değinilmesinin ardından çalışmanın bu kısmında ise yeni medya kavramına ve özelliklerine değinilecektir.

2. YENİ MEDYA KAVRAMI TANIMI

Teknoloji ile başlayan süreçle birlikte, internetin doğuşu ve gelişimine paralel olarak ortaya çeşitli yeni kavramlar çıkmaktadır. Bu kavramlar arasında bulunan “Yeni Medya” kavramının da internetten veya teknolojiden bağımsız bir şekilde tanımlanması mümkün değildir. “Yeni” ve “Medya” kavramlarının aslında birleşerek ifade ettiği

“Yeni Medya” kavramı, yeni bir medyanın icadı veya keşfi olarak değil de geleneksel olanın dönüştüğü olarak tanımlanmıştır.

İçerisinde geleneksel (konvansiyonel) medyayı da (gazete, radyo, televizyon vb.) barındırmakla birlikte “Yeni Medya” farklı bir kullanıcı deneyimi sunmaktadır. Bu farklı deneyimi sunarken de fiziksel olan materyalleri “fiziksel olan medyayı” kullanıcıya “dijital olan medyaya” çevirme, dönüştürme veya kodlama imkânı sağlayarak, bu dijital ortamdaki tekrar ihtiyaçları dâhilinde zaman ve mekân kısıtlaması olmaksızın tekrar ulaşılabilir imkânı sunmaktadır. İnternet veya yeni medyanın eskiyi veya geleneksel medyayı yok etme, hiçe sayma gibi bir pozisyonu bulunmamaktadır. Aksine geleneksel olanı günün teknolojik gelişmeleri ve şartları dâhilinde daha çağdaş, ulaşılabilir, ekonomik ve kullanıcıya özel etkileşimli hareket eden verilere, kaynaklara dönüştürmesi söz konusu olabilmektedir. Bu bilgiler ışığında “Yeni Medya” kavramını tanımlayan Postman’ın (2004b’den akt. Yengin, 2012: 123) söz konusu değişim ve dönüşümü anlatan, “Teknoloji en önemli terimlerimizi zorla ele geçirir. Teknoloji; özgürlük, gerçek, zekâ olgu, bilgelik, hafıza, tarih gibi birlikte yaşadığımız kelimeleri yeniden tanımlar ve sürekli bize aktarır. Biz de teknolojiden bunu talep etmeyi sürdürmekteyiz” ifadesi önem taşımaktadır.

Postman’ın fikrinden yola çıkıldığında, devrin temellerini oluşturan kavramların teknolojiye paralel karşı konulamaz bir şekilde değiştiği, tarihsel süreçte edinilen bilgi birikiminin ve deneyimlerin, bireyler tarafından unutulmaları dahi tekrar tanımlandıkları düşünülebilir. Teknolojinin bu özelliği reddedilmemekle birlikte aslında bu dönüşüm ve değişimin talep edilmesiyle sürekli devam edeceği söylenebilir.

Bilgisayar teknolojilerinin hızla gelişmesiyle ortaya çıkan, bireysel kullanıma yönelik kitle iletişim ihtiyaçlarının hızlı ve karşılıklı bir şekilde paylaşılmasına aracılık eden, yer ve zaman gözetmeksizin bireylerin veya kurumların tüm iletişim aşamalarını organize edebilmeleri için aktif olmalarını sağlayan çağdaş iletişim teknolojileri (bilgisayarlar, akıllı telefonlar, taşınabilir akıllı cihazlar, ağ ortamına dâhil olabilen cihazlar vb.) yeni medya mecraları olarak tanımlanabilir (Altunay, 2012: 42).

Yeni medya mecraları, geleneksel mecraların dijital mecralara dönüşmesi ile teknolojiye paralel olarak gelişen etkileşimli medya alternatifleridir (Misci, 2006: 128). Teknolojinin gelişmesi sonucunda “yeni iletişim ortamları” ortaya çıkmaktadır. Bunun en son örneği de internettir. Televizyondan sonra internet sayesinde dünya daha da

küçülmüştür. Ama internet, son gelişme olarak kalmayacak, bir süre sonra ya değişecek ya da yerini daha gelişmiş bir iletişim aracına bırakacaktır (Türkoğlu, 2004: 11). Aynı zamanda internet, “Yeni Medya” olarak tanımlanabilir ve bu medyanın ortaya çıkışı yeni bir ticarî egemenlik savaşıdır (Gans, 2005: 39).

Enformasyon; artık sıkıştırılmış veriler, ses dosyaları, görüntü grupları olarak Hareketli Görüntü Uzmanları Birliği (MPEG), Birleşik Fotoğraf Uzmanları Grubu (JPEG) diliyle konuşmakta; General Packet Radio Service (GPRS), Mobil İletişim İçin Küresel Sistem (GSM), Çok Amaçlı Sayısal Disk (DVD) gibi sistemlerle çok kolay taşınıp yayılmaktadır.

Geleneksel medya anlayışından farklı olan yeni ortam, daha hızlı ve daha güçlü, çoklu bir yapıya sahiptir. Bu çoklu yapıya Compact Disc Read-Only Memory (CD-ROM), Hyper Text Markup Language (HTML), DVD gibi dijital yapılar örnek verilmektedir (Misci, 2006: 128). Sayısal teknoloji ile üretilmiş bu örneklerle her geçen gün yenilere eklenmekte; iletişim teknolojilerinin yarattığı yeni medya dönüşümü, iletişim ortamında gerçekleşmektedir (Misci, 2006: 128).

Yeni medyanın geleneksel medyadan ayrılan özelliklerine ilerleyen bölümlerde değinilecek olması ile öncelikle yeni medyanın kendine ait özelliklerine aşağıdaki bölümde değinmekte fayda bulunmaktadır.

2.1. YENİ MEDYANIN ÖZELLİKLERİ

Bir iletişim mecrası ve aracı olan medyaya tarihsel olarak bakıldığında, biçimsel olarak sürekli değişikliğe uğradığı görülmektedir. Innis’in *İmparatorluk ve İletişim Araçları* çalışmasında bu değişimler temellendirilmektedir. İletişimin kilometre taşı olan Mısır uygarlığındaki taşlar üzerine yazı aktarımı, yerini daha hafif ve taşınabilir olan papirüse bırakmıştır. Bu sayede düşüncenin ifadeye dönüştürülmesi ve aktarılması da kolaylaşmıştır (İnnis, 2006’dan akt. Yengin, 2012: 124). Aynı zamanda bu, o yıllarda iletişimde önemli bir devrimdir.

Bilgi, kâğıdın bulunuşunun ardından matbaanın da icadıyla birlikte daha hızlı bir şekilde yayılmaya başlamıştır. Başka bir açıdan o dönemde bu şekilde hızlı yayılan bilgi, beraberinde ise “tek tipleşme” denilen kavram çatısı altında tek tip bireylerin ve toplulukların oluşumuna neden olmuştur.

Baldini (2005'ten akt. Yengin, 2012: 124), iletişim ortamlarının bu değişimiyle ilgili üç temel devrimden (çirografik, tipografik, elektronik) bahsetmektedir. “Çirografik devrimde”; yazı ile bilgi kayıt altına alınmaktadır. Matbaanın icadı “tipografik devrim” sayılmaktadır. Bu devrim düşüncenin biçimlenip yaygınlaşmasını sağlarken, elektrikli telgrafın bulunuşu ise “elektronik devrim”in miladı olarak görülmektedir.

İletişim alanında yaşanan elektronik devrimin etkisiyle ve bunun beraberinde radyo ve televizyonun da icadını kapsayan dönemde, iletişim araçlarının gelişimi hız kazanmıştır. Dijitalleşen bir dünyada yeni medya mecralardaki iletiler, verilerin sayısal kodlanması sonucunda depolanabilir ve hızlı bir şekilde aktarılabilir hale gelmiştir. Söz konusu veriler, modüler bir yapıda birleştirebilir ve sunulabilir. Çeşitli uygulamalar vasıtasıyla da birleştirilen veya değiştirilen veri, bilgisayar tarafından da okunabilir, çevrilebilir.

Yeni medyanın özellikleri detaylandırılacak olursa şu şekilde bir sıralama yapılabilir (Manovich, 2001: 27-45):

“Sayısal: “0” ve “1” den oluşan bilgisayar kodlama sistemi ile birlikte; görüntüler, sesler veya çeşitli veriler oluşturulur. Oluşturulan bu veri matematiksel bir karşılık bulduğundan dolayı tekrardan düzenlenebilir ve yapılandırılabilir.

Otomasyon: Kendi sistemi içerisinde bağımsız olarak çalışabilir.

Değişkenlik: Oluşturulan verilerin sadece bir kopyası olmaması ile birlikte, aynı temele sahip çeşitli amaçlarla yaratılmış, değiştirilmiş veya birleştirilmiş verilerde yine bilgisayar tarafından okunabilir.

Kod Çevrimi: Yine matematiksel olarak ifade edilecek olursa temelde yeni medya bilgisayar tarafından okunabilir bir sayısal veriler bütünüdür.”

Yeni medya ağlarının, merkezi ve yönlendirme olmayan fakat yüksek potansiyelde izleyici ayrımcılığına maruz kalan yeni dağıtım türlerini kolaylaştırmak için “eski” öz tarafında kendilerini yapılandırabildiği söylenebilmektedir. Farklı kullanıcılar, farklı zamanlarda ağ tabanlı dağıtım yoluyla küresel olarak çeşitli içerikte ve türde medya verilerine erişebilmektedirler. Kullanıcılar kendi özel ihtiyaçları için kişiselleştirebildikleri medya unsurlarını daha çok özelleştirebilmektedirler (Yengin, 2014: 88,89).

Yeni medyanın atıfta bulunduğu ve kendine özgü parçalı özellikler ve yaklaşımlar barındıran kavramları Yengin (2014: 101-102) aşağıdaki maddelerle ele almıştır:

“Yeni metinsel deneyimler: yeni türler ve metinsel formlar, eğlence, zevk ve medya tüketim modelleri (bilgisayar oyunları, simülasyonlar, özel sinema efektleri).

Dünyanın temsil etmenin yeni yolları: her zaman net olarak tanımlanmayan medya, yeni temsil imkânları ve deneyimleri sunar (kaptıran sanal ortamlar, ekran temelli etkileşimli multimedya).

Özneler (kullanıcı ve tüketiciler) ve medya teknolojileri arasındaki yeni ilişkiler: Günlük yaşamdaki imaj ve iletişim medyasının kullanım ve algısındaki değişiklikler ve medya teknolojilerine yüklenen anlamlardaki değişiklikler.

Somutlaştırma, kimlik ve topluluk arasındaki yeni ilişki deneyimleri: Kendimizi ve dünyadaki yerimizi deneyimlediğimiz yollar açısından önerileri olan zaman, mekân ve yerle (yerel ve küresel boyutlarda) ilgili kişisel ve sosyal deneyimdeki kaymalar.

Biyolojik vücudun teknolojik medya ile ilişkisine dair yeni kavrayışlar: İnsan ve yapay, doğa ve teknoloji, vücut ve (medya açısından) teknolojik protezler, gerçek ve sanal arasındaki kabul edilmiş ayrımlara meydan okuma.

Yeni kuruluş ve üretim modelleri: Medya kültürü, sanayi, ekonomik, erişim, mülkiyet, kontrol ve yönetmelik açısından daha geniş yeniden hizamalar ve tümleştirmeler.”

2.1.1. Yeni Medyayı Geleneksel Medyadan Ayıran Özellikler

Yeni medya ve geleneksel medyanın arasındaki temel fark, Binark (2007: 21) tarafından şu şekilde ifade edilmektedir:

“Yeni medyanın, geleneksel medyadan (gazete, radyo, televizyon, sinema) ayırt edici temel özellikleri etkileşimli ve multimedya biçimine sahip olmasıdır. Dijital kodlama sistemine temellendikleri için, çok fazla enformasyonu aynı anda aktarabilme ve kullanıcının geri dönüşümde bulunabilmesi olanağına sahiptirler.”

Dijital ve etkileşimli olan yeni medyanın geleneksel medyanın kullanıcıyla olan dikey ilişkisinin yerine kullanıcı ile daha yatay bir şekilde etkileşimli olarak ilerlediği söylenebilir. Bununla ilgili olarak Tablo 6’da aktarılan yeni medya ve geleneksel medya arasındaki farklara değinmek gerekir.

Tablo 6. Geleneksel ve Yeni Medya Karşılaştırılması

Medya: Eski Tarz (Geleneksel)	Medya: Yeni Tarz
Tek Yönlü İtme Yönlü Bölerek/ Kesintili iletişim Marka yönlü	Katılımcı Çok yönlü (markadan müşteriye, müşteriden markaya, müşteriden müşteriye) Kullanıcı-güçlü, kullanıcı seçimli
Sonuçta: Bir monologdur	Sonuçta: Bir diyalogdur

Kaynak: Awareness, (2008).

Tablo 6’da incelendiğinde, geleneksel (eski) medyanın; tek yönlü, itme yönlü, bölerek ve kesintili iletişim ile marka yönlü bir monolog iletişim yöntemi olduğu görülmektedir. Bununla birlikte yeni medyanın ise; katılımcı/kullanıcı odaklı, çok

yönlü, marka ve müşteri arası çift taraflı etkileşimli bir diyalog ortamı sunduğu söylenebilir.

Tablo 7’de ise yeni medyanın en yaygın platformu olan sosyal medya ile geleneksel medyaya karşılaştırmalı olarak yer verilmiştir.

Tablo 7. Geleneksel ve Sosyal Medya Karşılaştırması

Geleneksel Medya	Sosyal Medya
Sabit, değiştirilemez	Anlık güncellenebilir
Sınırlı ve gerçek zamanlı olmayan yorum	Sınırsız gerçek zamanlı yorum
Sınırlı, gecikmeli ölçüm	Anlık popülerlik ölçümü
Arşive zayıf erişim	Arşive erişilebilir
Sınırlı medya karmaşı	Tüm medya karma hale getirilebilir
Bir kurulca yayımlar	Bireysel yayımcılar vardır
Paylaşım desteklenmez	Paylaşım ve katılım desteklenir
Denetim	Özgürlük

Kaynak: Stokes, (2009: 124).

Tablo 7’de yer verilen geleneksel medyaya ait özelliklerden bazılarının “sınırlılık, gecikmeli ölçüm, arşive zayıf erişim, tek yönlü yayımlama, paylaşım imkân vermeme ve denetim” olduğu; sosyal medyanın ise “anlık güncelleme, sınırsız gerçek zamanlı yorum, anlık ölçüm, arşive erişim, karma medya, bireysel yayımcılık, paylaşım, katılım ve özgürlük” gibi özelliklere sahip olduğu söylenebilir.

Dijital bir dünyada yeni medya ve geleneksel medyanın ayrıldığı noktalar, Steel (2009’dan akt. Akar: 2010: 6) tarafından da şu şekilde sıralanmaktadır: Değiştirme, bir araya getirme ve anlık. Bu bağlamda Tablo 6 incelendiğinde, eski olan “monolog” yerini “diyalog”a bırakmıştır. Monolog olan yapı, tek yönlü bir iletişime kısıtlı olarak izin verirken, diyalog temelli yapı aslında kesintisiz, çok yönlü ve karşılıklı iletişim ve marka yönlülüğe izin vermektedir. Lister ve arkadaşlarına (2009: 13) göre de yeni medyayı geleneksel medyadan ayıran özellikler, “dijitallik, interaktif iletişim, bağlantılı metinlerin mevcudiyeti, sanallık, ağ yapılı sistem ve simülasyon” şeklinde sıralanmaktadır.

Geleneksel medya (gazete, dergi yayıncılığı, sinema filmleri, radyo ve televizyon yayınları) günümüzde tamamen etkisini kaybetmemekle beraber kullanıcının ilgisinin teknolojinin gelişimi ve buna bağlı olarak dijitalleşme ile hızla yeni medya platformlarına doğru kaydığı görülmektedir. Geleneksel kitle iletişim araçları, tek kaynaktan kullanıcılara mesajı iletirken, yeni medya sadece mesajı iletmemekle aynı

zamanda çift yönlü haberleşme imkânı da sunmaktadır (Coşkun ve Koluvaçık, 2015: 162).

Coşkun ve Koluvaçık'a göre (2015: 162) yeni medyayı, geleneksel medyadan ayıran ayıran/farklılaştıran özelliklerden biri olan “etkileşimsellik” (interactivity) kavramı, dijital platformlarda gerçek veya sanal kullanıcıların karşılıklı iletişimlerini temsil eder. Örnek olarak ise bir haber sitesinde yer alan habere yorum yapan bir okuyucuya başka bir okuyucu da yorum yapabilir; ya da Facebook'ta yüklenen videoya veya herhangi bir görsel veya işitsel veriye yorum eklenebilir.

2.1.2. Yeni Medya Platformlarının Avantajları ve Dezavantajları

Teknolojinin ve dijitalleşmenin getirdiği ihtiyaçlar doğrultusunda günümüzde çok sık kullanılan yeni medya platformlarının avantajları ve dezavantajlarına değinilecek olursa, öncelikle yeni medyanın geleneksel medyaya karşı olan avantajları şu şekilde sıralanabilir:

- Çevrimiçi ve çevrimdışı hizmet verebilmesi,
- Kullanıcı temelli olması, içerikleri kullanıcıya özel kategorize edebilmesi,
- İnternet ile evrensel içerik sağlayabilmesi,
- Kısa içerik süreleri, 45dk-1 saat arası,
- İçerik süresinde reklamların olmaması,
- Basit ve kullanıcı odaklı ara yüzleri, görüntü atlatma veya kaydetme seçenekleri,
- Bir yere bağlı kalmadan çeşitli elektronik multimedya cihazlarında kullanılabilmesi.

Yukarıda sıralanan özelliklere bakıldığında, yeni medya platformlarının geleneksel medyaya göre sahip olduğu çeşitlilik, erişilebilirlik, hız, reklamsız deneyim, kullanım kolaylığı vb. gibi konularda günümüz ihtiyaçlarına uygun oldukları söylenebilir.

Yeni medya platformlarının dezavantajları da şu şekilde sıralanabilir:

- Kullanıcı abonelik sistemli olması neticesinde belirli bir ücret karşılığında kullanılabilmesi,
- Kullanıcıya özgü olduğundan dolayı hızla ortaya çıkan “fast food” doyurucu olmayan ancak hızlı tüketilebilir içerik türlerinin artması,

- Belirli izleyici kitleleri ve grupları oluşturması ve bununla birlikte de içeriklerinin artık bu buyk kitlelere hitap eden yapıtlara donuşmesi.

Yeni medyanın dezavantajlarına bakıldığında ise yeni medyanın dizi, sinema platformları akılcı ve kullanımı kolay bir ortam sunmakla birlikte içeriklerinin bir sure sonra surekli kendini tekrarlaması neticesinde bağımlılık yapan platformlar haline gelebilecekleri duşnlebilir. Bununla beraber de yeni medya platformlarına karşı içerik yonnden bir doyumsuzluğu oluşabileceği kanısına varılabilir.

Bu goruş destekleyen, George Ritzer’in McDonaldlaşma tezinde, Amerika’nın yaşam tarzı ve kltrnn bir yansıması olarak gornen McDonald’s restoran zincirlerinden bahsedilmektedir. Bu restoran zincirinde sunulan hızlı, “lezzetli”, kalorili, eğlenceli ve uygun fiyatlı olan bu hizmet, her yaştan insana sunulmaktadır. Ritzer’in Max Weber’den yola çıkararak ortaya koyduğu akılcılaşma ve buna bağlı McDonaldlaşma kavramı, yeni bir bakış açısıyla anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Eğlencenin doğasının günümüzde artık değiştiği, internet ve bilgisayar temelli teknolojilere de bağlı olarak bireysel izleme imknlarının oldukça hızlı bir şekilde arttığı ortaya konmuştur. Benzer şekilde dijital platformlar da McDonald’s restoran zincirleri gibi çok sayıda içeriği her yaştan milyonlarca izleyiciyle buluşturmaktadır.

Tez çalışmasının konusunu oluşturan *Hakan: Muhafız* dizisinin yayınlandığı Netflix platformu bağlamında, McDonaldlaşmanın beş temel gostergesi içerikler üzerinden analiz edilecek olursa ortaya çıkan tabloda; dijital platformun çeşitlilik, kişisel kullanım ve kişisel beğeni ile kendini anlamlandırdığı, ayrıca tektipleşme ve denetim gibi unsurları da içerisinde barındırdığı görülmektedir. İsteğe bağlı olmakla birlikte, kullanımı kolay (taşınabilirlik, offline olarak kullanım vb.) bir ortam sunan içeriklerin McDonaldlaşma tezinde görüldüğü üzere, tüketicide uzun surede bağımlılık yaratabilen bir altyapıya sahip olduğu da görülmektedir. Bu bağlamda kişisel beğeniye yönelik kategori oluşturan yeni medya içerik sağlayıcılarının dezavantaj olarak görülebilecek özellikleri; birbirini surekli tekrarlayan, aynı içeriklerin oluşturulması, yeni medya platformlarının zden daha çok yüzeysel içeriğe önem vererek hızlı tkutilmesi ve oyalayıcı içerikler üretmesi olarak sırlanabilir. Fast food restoranlarındaki tüketim kültüründe olduğu gibi yeni medya platformları ve Netflix’in de izleyicisine, kolay tketelebilen ve doyumsuzluk yaratan, bunun sonucu bağımlılığa yönlendiren kategoriler oluşturması, yeni medyanın dezavantajları arasında gösterilebilir.

2.2. YENİ MEDYA PLATFORMLARI

Türkiye’de 2000’li yıllar, dijital yayıncılığın ve yeni medya araçlarının kullanımının arttığı yıllardır. Analog uydu alıcılarının yerini dijital uydu alıcılar almaya başlamıştır. Televizyon yayıncılığı kapsamında bu platformlar etkisini öncelikle futbol müsabakalarının yayınlandığı ortamlarda göstermiştir. Görsel-işitsel yayıncılık olarak da adlandırılan televizyon yayıncılığının dijital bağlamdaki öncüleri ise Duman (2019: 176) tarafından Star Digital ve Digtürk olarak aktarılmaktadır. Türkiye Futbol Federasyonuyla yapılan anlaşma çerçevesinde Süper Lig ve 1. Lig müsabakalarının yayın haklarını uzun yıllar elinde bulunduran Digtürk, bu sayede geniş kitleler tarafından kullanılmış; ardından farklı platformlar da yayın hayatına dâhil olmuştur.

1999 yılında Çukurova Grubu tarafından kurulan, öncü dijital platform olan Digtürk, 2000 yılında yayın hayatına başlamıştır. Futbol ligi maçlarını gösteren bu platform, 2015’te beIN Media Group’a satılmıştır. Doğan Yayın Holding’in 2007’de hizmete soktuğu D-Smart platformunun ardından Kablo TV, 2008 yılında “Teledünya” adıyla dijital medya ortamına girmiştir. 2010 yılında Türk Telekom tarafından Tivibu yayına başlamış; Türkcell TV+ ise 2015 yılı itibariyle IPTV olarak hizmete sunulmuştur (Duman, 2019: 176).

Yeni medya platformları, ilk başlarda yayınların birebir aktarıldığı bir ortamken sonrasında televizyon içeriğinden bağımsız kendi içeriklerini oluşturan ve abonelere aktaran bir sistem olan Over-the-top (OTT) medya yapısına dönüşmüştür. Bu yapı, televizyon operatörlerine ihtiyaç duymadan internet ortamındaki tüm kullanıcılara Video on Demand (VoD), film ve dizi içeriklerini doğrudan ulaştıran, abonelik tabanlı (Subscription-Based) video servis modeli diye tanımlanabilir. Bu içerikleri, aynı zamanda çevrim içi ve çevrim dışı izlemek de mümkündür.

Dünyada bu tarz platformların en bilinen ve en yaygınları Netflix, HBO Max, Disney Plus, Hulu, Amazon Prime; Türkiye’de ise PuhuTV, BluTV, Exxen ve Gain’dir. Amerika menşeli Amazon Prime da 2020 yılı Eylül ayı itibariyle, Türkçe dil destekli yayın hayatına başlayarak, Türkiye’de yayın yapan uluslararası dijital televizyon platformları arasına katılmıştır. Bu hizmetlerden kullanıcılar, istedikleri içerikleri, istedikleri zaman izleyebilmektedirler. Netflix’in büyüyen pazar payı ile Türkiye’de de sanatçı ve yapımcılarla işbirliği yaparak, yerli içerik üretimine yöneldiği görülmektedir. 2016 yılında Doğan Grup BluTV’yi, Doğuş Grup da yine 2016 yılında PuhuTV’yi

kurmuştur. 2021 yılı başında da Acun Medyanın sahibi Acun Ilıcalı tarafından kurulan Exxen, Gain Medyanın sahibi Gözde Akpınar tarafından kurulan Gain, yayın hayatına başlamıştır.

Bu bağlamda geleneksel medyada aktarılan içerikten rahatsız olan kitle; Netflix, BluTV ve PuhuTV gibi alternatiflere yönelmiştir. İnternetin de etkisiyle Türk izleyiciler de artık geleneksel medya aracılığıyla izleyemedikleri yabancı dizileri daha da zengin bir içerikle izlemeye başlamışlardır. Dönmez (2019: 56) bu sürece dikkat çekerek, ilk başlarda abone kazanmak için yapılan projelerin güçlü içerikler ve oyuncu kadroları ile sürdürüldüğünü belirtmektedir.

Geleneksel medyadaki dizilerin iki saati aşan içerikleri, içerik üreticileri ve izleyici açısından zorlayıcı bir etkidir. Dijital platformlarda ise bunun aksine ortalama 45 dakika ile 1 saat arasında süreye sahip içerikler, hem izleyicileri hem de içerik üreticilerini zorlamamaktadır. Dijital platformlardaki dizi içeriklerine bakıldığında ise, geleneksel platformdan içerik yönünden daha farklı oldukları görülmektedir (Dönmez, 2019: 61). Tez çalışmasının temelini de oluşturan, üçüncü bölümde etraflıca ele alınan Netflix'in ilk orijinal Türkçe içeriği olan *Hakan: Muhafız* dizisinde içerikte bulunan vampirler ve ölümsüzler ya da fantastik öğeler bunu en güzel şekilde ifade etmektedir.

Özetle, çevrim içi veya çevrim dışı abonelik temeline dayanan cep telefonu, bilgisayar, tablet veya TV gibi çeşitli ortamlarda, isteğe bağlı yayın hizmeti sunan, aynı zamanda içerik yönünden de kullanıcıya özgü, geleneksel medyaya nazaran daha kısa süreli içerikler sağlayan dijital televizyon platformları, son dönemde dünyada ve Türkiye'de popülerliğini arttırmıştır.

2.2.1. İsteğe Bağlı Yayın Hizmeti Sunan Dijital Televizyon Platformları

İnternet medya içerik sağlayıcıları denildiğinde, yukarıda da incelenen internetin ve bir içerik sağlayıcının bir araya gelip kullanıcıya bunu bir çatı altında belirli kurallar dâhilinde iletmesi-aktarması olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Bu bölümde tez çalışmasının konusunu oluşturan *Hakan: Muhafız* dizisinin yayınlandığı platform olan Netflix ile birlikte isteğe bağlı yayın hizmeti sunan ve yerli dizi içeriği üreten/yayınlayan BluTV, PuhuTV, Gain ve Exxen isimli dijital platformlar hakkında bilgi verilecektir.

2.2.1.1. Netflix

Dünyada ve Türkiye’de dijital yayın alanında öncü kuruluşlardan birisi Netflix’dir. 1977 yılında Amerika’nın Kaliforniya eyaletinde Reed Hastings ve Marc Randolph tarafından kurulan film-dizi yapımcılığı ve dağıtım alanlarında faaliyet gösteren kuruluş, kısa zaman içinde büyümüştür. 2007 yılına kadar DVD alanında ağırlık göstermekle birlikte bu tarihten itibaren internet üzerinden “kirala-izle” sistemine geçmiştir (Duman, 2019: 180).

Kendini özgü yapımlar ve içerikler hazırlayarak gittikçe genişleyen bir platforma ve bunun akabinde izleyici kitlesine erişmiştir. 10 milyon abone sayısını 2009 yılında yakalayan kuruluş, 2019 Ocak verilerine göre dünyada 139 milyona ulaşmıştır. Ülkemizde ise 2016 yılı itibari ile abone olmaya imkân tanıyan kuruluş, 2018 yılında ilk yerli Türkçe içeriği *The Protector: Hakan: Muhafiz*’ı yayınlamıştır (Duman, 2019: 180).

Netflix’in kurumsal sayfasında kendini, “Birbirine bağlı cihazlarla ödüllü diziler, filmler, animeler, belgeseller ve daha fazla içeriğe erişim imkânı sunan geniş bir arşiv-yayın hizmetidir. Bununla birlikte reklamsız, istenilen kadar, istediğiniz zamanda içeriği izleyebileceğiniz bir platformdur.” şeklinde tanıttığı görülmektedir.

Söz konusu platform, düşük bir ücret karşılığında aylık abone olunabileceğini ve Netflix platformunda sürekli güncel diziler ve içerikler yayınladığını ve herkes için yeni bir şeyler olabileceğini söylemektedir. Netflix adı ise İngilizce internet anlamına gelen “net” ve Amerika’da günlük konuşma dilinde “filmler” anlamına gelen “flicks” kelimesinden türetilmiştir.

Sonuç olarak, küresel ve yerel kavramlarını bir anlamda birleştirmiş; bununla birlikte yerel içeriklerin de küresel izleyici ile buluşabildiği, kendi içeriklerini hazırlayıp abonelik sistemi ile kullanıcıya yine kullanıcı odaklı sunan bir internet yayıncılığı kuruluşudur. 2020 yılı sonu itibariyle de yüzlerce yabancı film ve dizinin yayınlandığı platformda, *Hakan: Muhafiz*; *Atiye*; *Aşk 101*; *Rise of Empires: Ottoman*; *Bir Başkadır* gibi orijinal yerli içeriklerle birlikte, Behzat Ç., Diriliş: Ertuğrul, Leyla ile Mecnun gibi Türk televizyonlarında talep görmüş yerli dizilere ve çok sayıda yerli filme de program kataloğunda yer verildiği görülmektedir.

2.2.1.2. BluTV

Türkiye’de isteğe bağlı yayın hizmeti sunan ve en çok orijinal içerik üreten, yerli dijital televizyon platformlarından biridir. 2016 yılında Doğan Holding çatısı altında kurulmuştur. Yönetmenliğini Seren Yüce’nin yaptığı *Masum* adlı tek sezonluk dizi, platformun ilk yapımı olarak dikkat çekmiştir.

BluTV kullanıcıları, internet bağlantıları ile bilgisayar, tablet ve mobil cihazlar ya da akıllı televizyonlar (Smart TV) üzerinden her ay güncellenen yerli/yabancı film ve dizilere, canlı TV yayınlarına ve sadece BluTV üyelerine özel yerli yapımlara ulaşabilmektedirler. Kendilerini tanımlarken de belirttikleri üzere, yine BluTV ve diğer dijital platformların ortak özelliklerinin, çeşitli içeriklerin yer ve zaman kısıtlaması olmadan, çeşitli cihazlar ile istenilen şekilde, reklam olmadan ulaşılabilmesi olduğu söylenebilir.

Yalnızca BluTV izleyicilerine özel, yerli dizilere örnek verilecek olursa; *Sıfır Bir* ve *Masum* en bilinen BluTV dizileri arasında yer alırken, Son dönemde *Saygı* ve *Alef* dizileri dikkat çekmektedir. Dünya çapında ses getiren *The Handmaid’s Tale* ve *Victoria* gibi dizilerin de Türkiye’de yalnızca BluTV’de izlenebilen yapımlar arasında yer aldıkları görülmektedir.

2.2.1.3. PuhuTV

2016 yılında yayın hayatına başlayan PuhuTV, yüzlerce yerli ve yabancı dizinin ve filmin yüksek çözünürlükle ücretsiz olarak izlenebildiği, yeni nesil bir çevrimiçi televizyondur. Kurucusu olan Doğuş Yayın Grubu tarafından PuhuTV hakkında şöyle bir bilgi paylaşılmıştır: “2016 Kasım’da kurulan puhutv 11.000 saati aşan Türkçe Premium dizi ve filmleriyle kullanıcılara hizmet vermektedir”.

PuhuTV’de yayınlanan ilk orijinal içerik olan *Fi* dizisi, Türkiye’nin en çok bilinen çevrim içi dizilerinden biri olmuştur. 2018’in ilk yarısında *Şahsiyet* ve *Dip* dizileri olmak üzere iki orijinal içerik daha yayınlanmıştır. PuhuTV bir yıl içerisinde önemli bir büyüme yakalayarak, 2020 yılı başında 12 milyon aktif kullanıcıya, 4.6 milyon uygulama indirme sayısına ve 1.9 milyon kayıtlı kullanıcıya ulaşmıştır.

Ay Yapımın PuhuTV’de yayınlanan *Şahsiyet* dizisinin başrol oyuncusu Haluk Bilginer’in 47. Uluslararası Emmy Ödüllerinde “En İyi Erkek Oyuncu” ödülünü alması, platformun bilinirliğini arttırmıştır. Yine *Fi*, *Pi* ve *Çi* kitaplarından uyarlanan *Fi* dizisi,

Altın Kelebek ödül töreninde ilk defa verilen internet dizisi kategorisinde “Yılın En İyi İnternet Dizisi” ödülüne layık görülmüştür. 2020 yılı sonu itibariyle platformda televizyonla eşzamanlı olarak yayınlanan *Çukur* ve *Babil* dizileri ile *Geared Up* ve *GünON4* adlı farklı türde içeriklere de yer verildiği görülmektedir.

2.2.1.4. Gain

Gain; kişiye özel yayın akışı sunan, yenilikçi, eğitici, eğlendirici ve kısa süreli içeriklerden oluşan yeni nesil, çevrim içi, dijital bir medya platformudur.

Yeni nesil kullanıcıların, yukarıda da değinilen farklı dijital medya platformlarını mobil cihazlardan çok televizyonlarından takip etmeyi tercih ettikleri göz önünde bulundurulduğunda, sadece cep telefonu ve tabletlerde izlenen Gain, televizyon ve bilgisayarda izlenememesi bakımından tüm platformlardan ayrı bir yerde durmaktadır. Diğer taraftan içeriklerinin kısa süreli (5-20 dk.) olması, eğitici belgesellere yer vermesi, sunduğu güncel haberler, müzik ve spor gibi görece diğer platformlarda fazlaca yer verilmeyen başlıklara da bölümler hâlinde içerik olarak yer verilmesi gibi diğer platformlardan ayrılan farklı yönleri de bulunmaktadır.

Hem yatay, hem de dikey formatta sunulan içeriklerin hızlı ve düzenli bir ara yüzle birlikte tüketilebiliyor olması da izleyici açısından keyif verici bir deneyim ve zaman tasarrufu sağlayan bir etkinlik olarak görülmektedir (<https://www.donanimhaber.com/yerli-dijital-icerik-platformu-gain-ucretsiz-olarak-yayin-hayatina-basladi--128403>).

Yayınlanan içeriklerden örnek verilecek olursa; *10 Bin Adım, Ex Aşkım, Özelden Yürüyenler* adlı yerli diziler, *Oyunlar Holding, Dünya Kadar Sade, Duraktan Durağa, Electromonolog, Bir Daha Söyle, İstanbul Hesabı, İlber Ortaylı ile Zaman Makinesi, Evde Yap* adlı programlar, *İstanbul Apartmanları, Ele Güne Karşı, 661, Bambaşka Hikâyeler, Şokopop* gibi yine kısa süreli, eğitici belgeseller de platformda yer almaktadır (<https://www.gain.tv>).

2.2.1.5. Exxen

Türkiye'nin kendisinden en çok söz ettiren, geçmişin televizyon programcısı, bugünün medya patronu Acun Ilıcalı tarafından projelendirilen, dijital yayıncılık hayatına 2021 yılında başlayan bir platformdur. Tıpkı diğer platformlarda olduğu gibi

Exxen’de de orijinal dizi ve filmler ile birlikte farklı programlar izleyicilerin beğenisine sunulmaktadır.

Acun Ilıcalı, Exxen’in abonelik ücretiyle ilgili verdiği bir demecinde, “Amacımız bütün izleyicilerimizin Exxen ile buluşabilmesi. Bu nedenle Exxen’in aylık ücreti, herkesin ödeyebileceği bir rakam olacak” şeklinde açıklamalarda bulunmuş ve abonelik ücreti konusunda izleyicilere diğer platformlardan daha uygun imkânlar sunacaklarını belirtmiştir (<https://www.webtekno.com/acun-ilicali-exxen-bilinen-hersey-v1489.html>).

Exxen’in resmî twitter hesabında yayınlanan “Türkiye’nin yetişkinlere yönelik tek animasyon çizgi filmi #ÖzcanShow #EXXEN’de sizlerle” metni ile Exxen platformunun diğer platformlardan farklı olarak yetişkinlere yönelik animasyon film içeriğine sahip olduğu da anlaşılmaktadır (<https://twitter.com/exxentr>).

Exxen platformunda bulunan içerikler incelendiğinde ise *Sihirli Annem*, *Tolgshow* gibi Türk televizyonlarında daha önce yayınlanmış dizilerin ve programların yeniden yapılan versiyonları ile youtube platformundan transfer edilmiş *Konuşanlar* gibi programların yanı sıra *Şeref Bey*, *İşte Bu Benim Masalım*, *Masterchef Junior*, *Hükümsüz*, *Gibi*, *Mğrenci Evi*, *Katarsis*, *Kirli Çamaşırlar*, *Zeynep Bastık* ve *Konukları*, *Vahşi Şeyler* gibi özgün dizi ve program içeriklerinin olduğu da görülmektedir (<https://www.exxen.com>).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE FANTASTİK ÖĞELERİN KULLANIMI

1. FANTASTİK KAVRAMI

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle fantastik kavramının tanımına değinildikten sonra, fantastik kavramının tarihsel gelişim süreci aktarılacaktır. Çalışmanın konusu olan *Hakan: Muhafız* dizisinin, içerdiği fantastik öğeleri kavrayıp anlamlandırmak ve sonrasında çözüme ulaştırmak açısından yapılacak kavramsal açıklamalar, yerli dizilerde bulunan fantastik öğeler ile Netflix kataloğunda öne çıkarılan fantastik öğeleri analiz etmede kolaylık sağlayacaktır.

1.1. KAVRAMIN TANIMI

İnternet dizilerinde fantastik öğeleri ortaya koymadan önce fantastik kavramına değinmek gerekmektedir. Fantastik, sözlük anlamıyla “gerçekte var olmayan, hayal ürünü, hayalî” demektir; bununla birlikte gerçek dünyada yaşanamayacak olay ve olguları konu edinen sanat eserlerine de “fantastik eserler” denir.

Fantastik kavramı ve diğer ilişkili kavramlar, Türk Dil Kurumu (TDK) Türkçe Sözlükte (2005: 679) aşağıdaki gibi tanımlanmaktadır:

- **Fantasma:** Gerçekte olmadığı hâlde var gibi görünen hayal.
- **Fantastik:** Gerçekte var olmayan, hayalî.
- **Fantaziye:** Fantezi.
- **Fantazya:** Arap atlılarının bayramlarda yaptıkları gösteri, atlı gösteri.
- **Fantezi:** Sonsuz, sınırsız hayal.

Yukarıdaki tanımlardan da görüldüğü üzere, gerçekte olmadığı hâlde var gibi görünen hayal, hayalî, sonsuz ve sınırsız hayal gibi anlamlara gelen “Fantasma, Fantastik, Fantaziye ve Fantezi” kelimelerinin eş anlamlı oldukları söylenebilir.

Kelime, Latince bir sıfat olan “fantasticum” fiiline kadar uzanmaktadır. Phantasein, Fantastik kavramının geçmişten bugüne farklı şekillerde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, “görünür kılmak, gibi görünmek”; olağanüstü olaylar söz konusuysa da “kendini göstermek, görünmek” anlamında kullanılmaktadır. Aiskhylos ve Euripides’de kullanımına rastlanılan, hortlak ve hayalet anlamına gelen “phantasma”

kavramı gibi, Phantasia da hayal anlamındadır. “Fanstastique” sıfatı ise Orta Çağ’da kullanılmıştır. Bir başka sıfat ise “fantasieus”, “kaçık, aldatıcı” anlamlarına gelmektedir. Bu kavram, 1863 yılında *Littre* adlı eserde karşımıza çıkmaktadır. “Fantastique” kavramına yer veren sözlükte, bu kavram, “1-Yalnızca imgelemde var olan; 2-Yalnızca cismani bir varlığın görüntüsüne sahip olan” biçiminde tanımlanmaktadır. Sözlük ikinci tanımı açıklarken ise şu örneğe yer vermektedir: “Fantastik öyküler: Genel olarak söylenildiği gibi peri masalları, hortlak öyküleri ve özellikle de Alman Hoffmann’ın itibar kazandırdığı, doğaüstünün önemli rol oynadığı bir öykü türüdür”. Bu tanım daha sonra 1878’de *Dictionnaire de l’ Academie* ve daha sonra *Tresor de la Langue Française* adlı eserlerde de yer almıştır. (Steinmetz, 2006: 8-9).

Todorov’un ise kavrama yaklaşımı “gerçek” ve “düşsel” olana göre şekillenir. Todorov (2012: 31), “fantastik” kavramını “kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır” şeklinde yorumlamaktadır. Fantastik kavramı, Moran (1994: 60) tarafından da “bilinen dünyanın ötesinde, alternatif ve bilinmeyen bir dünyanın işin içine girdiği anlatıların tümüne verilen bir isim” olarak tanımlanmaktadır.

Fantastik kavramını konu edinen ve aynı zamanda tezin son bölümünde de incelenecek olan fantastik bir internet dizisi olan *Hakan: Muhafız* dizisinde bulunan; vampir, ölümsüz, süper güçler gibi gerçekte var olmayan, hayalî kavramlarını içeren eserlere de “fantastik eserler” denilmektedir.

1.2. KAVRAMIN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

Öncelikle bu kavramın etimolojik kökenine inilmesi ve tarihsel gelişim sürecinden bahsedilmesinde fayda bulunmaktadır. Yunanca “fantasein” kelimesi yanılsama göstermek ve olağanüstü bir fenomenin görüntüsü anlamında gelmektedir. Fantasein kelimesi ise phantasia ve phantasma sözcükleriyle bağlantılıdır. Fransızca da ise “fantastique” sözcüğü, 1380’lere doğru ortaya çıkmıştır. Latince de ise fantasticus kelimesi, gerçek üstü hayal yetkinliği anlamında kullanılmaktadır. Orta çağda ise fantastik kelimesi küçümseyici bir sıfat olarak kullanılırken, 18.yy’da Fransa’da fantastik kelimesi günümüzdeki anlamına yaklaşmaktadır.

Hayal etmek, bir şeyi zihinde tasarlayıp canlandırmak anlamına gelmektedir. İnsanın bir nesneyi ya da olguyu, nesnenin kendisi karşısında olmadan ve olguya tanık olmaksızın zihninde tasarılma yetisine ise “hayal gücü” ya da “imgelem” denir.

Tanilli (2000: 13), “Batılı dillerin çoğunda -Latince’den gelme- imagination, bir nesneyi, o nesne karşımızda olmaksızın tasarımlama yetimizi dile getiriyor. Vaktiyle kullandığımız -Arapça kökenli- muhayyile de aynı anlamda; hayal ve düş dünyamızı belirtiyor. Nesnenin asıl kendisi gözlerimin önünde olmadığı hâlde, onunla ilgili şu zihnimde canlandırdığım imgeler de neyin nesi?” sorunu anlamlandırmaya çalışmaktadır (Tanilli, 2000: 103). Bu sorusuyla Tanilli, hayal gücü ile insan zihninde oluşan görüntülerin “ne” olduğunu sorgulayarak, imgelemin açılımını yapmış ve şu ifadelerle yer vermiştir: “İmgelemede, önce iki türü birbirinden ayırmak gerekir: Vaktiyle görüp de karşımızda olmayan nesnelere hayalimizde canlandırmaya, tekrarlayıcı imgelem deniyor; gerçeklikte hiçbir şeye denk düşmeyen imgeler yaratma ise, yaratıcı imgelem oluyor”.

Tanilli’nin yukarıdaki yaklaşımından da yola çıkarak imgelem, iki tür olarak ayrılabilir. Var olan ve daha önce gördüğümüz bir nesneyi hayal etmeye “tekrarlayıcı imgelem”; daha önce var olmayan nesnenin yaratıcılık esasıyla zihnimizde oluşturduğumuz sınırsız hayal dünyasına ise “yaratıcı imgelem” veya “fantazya” denilebilir.

Tarihin başlangıcından günümüze kadar uzanan fantezi ve fantastik öğeler, insanların hayal güçlerine kaynaklık etmektedirler. Mağara duvarlarındaki çizimler, hiyeroglifler, insan hayal gücündeki fantastik öğeler sayesinde var olmuşlardır. Mısır’da bulunan, mitolojik bir varlık olan insan başlı, aslan vücutlu Sfenks’in kendisi bile bir fantastik kahraman sayılabilir. İnsanın ve hayal gücünün olduğu yerde fantastik kavramının da var olması kaçınılmazdır. Kelime anlamına bakıldığında Lean Luc Steinmetz’in belirttiği üzere fantastik, mantığın karşısında durandır. Bu anlamda fantastik kavramı hayal ve yanılsamaya karşılık gelebilir. Tamamen insan zihninin üretimi olması bunu doğrulayan bir etkidir. Fantastik, mantığın karşısında dursa da akla ve zihne karşı durmamaktadır. Tolkien (1999: 77), fanteziye dair görüşlerini öyle aktarmaktadır:

“Fantezi doğal bir insan etkinliğidir. Akli kesinlikle yok etmez hatta ona hakaret bile etmez ve bilimsel gerçekliğe olan açlığı körleştirmez ya da bilimsel gerçekliğin algılanışını çarpıtmaz. Tam tersine akıl ne kadar keskin ve açıksa o kadar iyi fantezi yaratılabilir. İnsanlar gerçeği (olgular ya da kanıtlar) bilmek istemedikleri ya da gerçekleri algılayamadıkları bir duruma girseler, onlar iyileşene dek fantezi de zayıf kalırdı”.

Tolkien’in de yukarıda belirttiği üzere, hayal kurmak etkinliği ve olmayanı zihinde yaratma eylemi, insanlık tarihinden bugüne kadar gelmektedir. Mağaralarda

Çizilen yaratıcı imgelemler veya Mısır'daki sfenks imgelemi ile günümüzdeki fantastik filmlerde yaratılan imgelemler arasında ortak bir nokta bulunmaktadır. İnsan zihni var olduğu süreç boyunca fantastik kavramı ile yaşamış; zihninde mitler, hikâyeler vb. yaratıklar üretmiş; bunları da elindeki imkân doğrultusunda bir yere aktarmış veya bir esere çevirmiştir. Bununla birlikte Tolkien, fantezi yaratabilmeyi aklın keskin ve açıklığına bağlayarak aslında hayal gücünün genişliğinden de bahsetmektedir.

2. DİZİ KAVRAMI

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle dizi kavramının tanımına değinildikten sonra, tarihsel gelişim süreci aktarılacaktır. Çalışmanın konusu olan *Hakan: Muhafız* internet dizisinin, içerisinde yer aldığı dizi türünü ele almak araştırmanın anlaşılması açısından kolaylık sağlayacaktır.

2.1. DİZİ KAVRAMI VE GELİŞİMİ

Dizi anlayışının mantığının, 19. yüzyılda ilk kez Fransa'da ortaya çıktığı görülmektedir. Emile de Birardin, gazeteyi bir kitle iletişim aracı haline getirmeye çalışmış, gazetenin okuyucularını da bağlamak için “dizi romanı” bulmuştur. Gazetelerde popülerleşen tefrika roman geleneği, sinema alanına bölüklü filmler, seriyal olarak geçmektedir. (Parsa, 1994: 37) Televizyonun öncelikle bu formatları radyoda yayınlanan oyunlar ve arkası yarınlardan aldığını belirten Mutlu'ya (2008: 158) göre ise, diğer kitle iletişim araçları dizi ve seriyal formatlarından vazgeebilse de bunlar televizyonun başlıca biçimleri olmayı sürdürecektir. Çünkü bu formatların hızlı üretim yapmak durumunda olan televizyon endüstrisinin kitlesel üretim tekniğine de yapıları gereği en uygun programlar olduğu görülmektedir.

Televizyon dizilerini veya sinema filmlerini incelerken birbirinden kesin hatlarla ayrılmış veya dikey ilişki içerisinde bulunan türlerden söz etmek mümkün değildir. Sonuçta anlatı sürmektedir; bu süreç boyunca türler birbirlerinden etkilenerek çeşitli nitelik aktarımlarında bulunmakta, yer yer birbirlerinin içine geçmekte ve/veya yeni türler ortaya çıkarmaktadırlar.

“Radyo Televizyon st Kurulu'nun (RTÜK), “Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları Rehberi'nde” dizi; “drama” başlığı altında, “Birden çok bölüm hâlinde yayınlanan, tavır, tutum, deyiş yönünden birbirine bağlı olan aynı

konunun veya birbirini izleyen konular bütünlüğünün işlendiği drama program türü” olarak tanımlanmıştır (RTÜK, 2014: 16).

Chandler ve Munday’a (2018: 100) göre “Televizyon ve radyoda, ana karakterlerin ve formatın programdan programa aynı kaldığı ancak her epizotun (tefrikanın aksine) kendi içinde ayrı bir olay örgüsüne sahip olduğu süregiden drama” anlamına gelen dizi kavramı, Nijat Özön’ün Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğünde (1981: 85-86) de şu şekilde tanımlanmaktadır:

“1. Konu, tutum, deyiş yönünden birbirine bağlı olan; aynı oyuncular, aynı çevirim takımıyla gerçekleştirilen filmler. 2. Birbirinin devamı olan, aynı takım ve genellikle aynı oyuncular tarafından gerçekleştirilen televizyon izlenceleri. 3. Konusu kendi içinde bir izlençe dolduracak biçimde parçalara ayrılmış, her biri öbürünün devamı olarak belirli aralıklarla yayınlanan televizyon izlencesi.”

Yörük (2005: 24) ise, Williams’ın televizyon anlatısının sürekliliği üzerine dikkat çekmektedir. Bu durumun öncüllerine sinemada, radyoda ve bunlardan da önce 18. ve 19. yüzyıl serileştirilmiş romanında da rastlanmaktadır. Dikkat çekilmek istenen kısım, bir hareket veya olayın değil, bir ya da daha fazla karakterin sürekliliğidir. Dizilerdeki süreklilik öğeleri, yayınlandıkları kanala bağlılığı teşvik ettiği için yapımcılarca sıklıkla tercih edilmektedir. Dizi olarak adlandırılmalarına karşın televizyondaki dramatik yapımlar kendi içinde “diziler, seriyaller ve dizi-seriyalleri” olmak üzere de sınıflandırılmaktadır.

Seriyal türü diziler, öyküleme tekniği açısından bitimsizdir. Her bölümde bir öykünün bir kısmı ele alınmakta ve bölüm öykünün en heyecanlı yerinde biterek izleyicinin bir sonraki bölümde neler olacağını merak etmesi sağlanmaktadır. Seriyallerde tek bir bölümün çok az bir anlamı bulunmaktadır ve her bölüm birbirine bağlıdır. Bu sayede izleyici açısından bir devamlılık yaratılmaktadır (İnal, 1999: 263).

Araştırmacılar, televizyondaki dramatik yapımları zamanlama açısından sınıflarken, “seriler, seriyaller ve süren seriyaller” olmak üzere üç ayrı tip unsurun ortaya çıktığına dikkat çekmektedirler. Her hafta başlayıp, biten öykülere “seriler”; birkaç bölüm çekilip sonlandırılan dizilere “seriyaller”; başlayıp, bitmeyen, başından sonuna kadar uzun bir süreç geçen, neredeyse sonu olmayan anlatılara ise “süren seriyaller” denilmektedir (Mutlu, 1991: 197).

Seri ve seriyallerin oluşum aşamasına bakıldığında, radyonun belirli anlatı özelliklerini televizyona aktardığı görülmektedir. Radyonun da bu anlatıları, roman ve öykülerden aldığı söylenebilir. Radyo, dramatik “arkası yarın”lar bağımlı bir dinleyici

kitlesi ortaya çıkarırken, televizyonun yaygınlaşmasından itibaren de yapımcıların da radyodaki o gizemli sesleri ve dramatik konuları ekrana dizi olarak taşıdığı görülmektedir (Çimen 2000: 126).

Konu ile ilgili olarak Bazin'in (1993: 47-48) *Fevillade'nin Vampires* filmini sinemada izlerken yaşadığı ilginç bir anıdan bahsedilecek olunursa; gösterim sırasında çalışmayan bir projektör sebebiyle görüntü beyaz perdeye çok kötü yansıtılmaktadır. Arıza nedeniyle film gösterisine ara verilir. Perdeye yansıyan "Devam Edecek" yazısını gören Bazin, ilk başlarda izleyicinin bu teknik aksaklıktan rahatsız olduğunu düşünse de sonrasında bu araların sıklıkla tekrar etmesi neticesinde aslında izleyicinin filmin bir parçası haline gelerek, izleme eylemini daha cazip bir hale getirdiğini aktarmaktadır.

Dizileri, filmlerden ayıran üçlü sınıflandırmaya zamansal açıdan bakıldığında aşağıdaki tespitlerde bulunulabilir:

Seriler: Durum komedileri, hastane veya dedektiflik dizilerinin en yaygın örneklerini oluşturduğu seriler, çoğunlukla tiplendirmenin öne çıktığı, iç mekânlarda geçen yapımlardır. Her bölüm klasik anlatı biçiminde yapılanmıştır ve en başta sunulan durağan durumun bozulmasıyla başlar. Sonuçta anlatı, dengenin yeniden kurulmasına kadar sürecektir. Ancak sinemada anlatsal kapanma en başta resmedilen denge durumundan başka bir denge durumuna doğru olurken, serilerde her bölümün sonunda en başta kurulan duruma geri dönülür (İnal, 1999: 255-286).

Seriyaller: Televizyonda yer alan anlatı biçimleri içinde sinemaya en yakın olan tür olduğu görülmektedir. Birkaç bölümde başlayıp biten, birbiri ardına eklenen öykülerin oluşturduğu anlatı türü olduğu söylenebilir. Uzunlukları değişkendir; ancak sonunda anlatı kapanır. Televizyon filmlerinin ve klasik romanların, televizyon için filmleştirilmeleri bu türe örnek olarak gösterilebilir. Seyirciden sürekli bir ilgi ve takip talep eden bu anlatı türünde, ilk bölüm izlenmediyse, ikinci bölümün anlaşılması pek de mümkün görülmemektedir. Oysa televizyon izleyicisinden sürekli bir dikkat beklenemez. Dolayısıyla bu tür programların yayın akışında çoğunlukla yer bulamadıkları söylenebilir.

Süren Seriyaller: Süren seriyallerin en bilinen örnekleri arasında pembe diziler gösterilebilir. Seriyallerde de görüldüğü gibi bölümler arasında burada da bir devamlılık söz konusudur. Hikâye, bir önceki bölümde kaldığı yerden devam etmektedir; ancak burada da düğümler bir türlü çözülmemektedir. Bir olay sonlanırken aynı zamanda bir

başka dengesiz durumun temelini oluşturur. Bu döngü seyircideki ilgi azalana kadar, kimi zaman seneler boyu sürüp gider. Türkiye’den bu dizi türüne örnek vermek gerekirse, *Arka Sokaklar* dizisi bu türe dâhil edilebilir. Süren seriyallerin nasıl başladığı genellikle unutulmakla birlikte, olayların nasıl sonlanacağı da hep merak konusu olur; ancak asla bir sona ulaşılmayacağı da bilinmektedir. Pembe dizilerde zaman neredeyse gerçek zaman kadar yavaş akar ve izleyicilere sürekli geçmişte olanlarla ilgili hatırlatmalar yapılır. Şimdiki zamanın tadını çıkarırken de gelecekte olabileceklere dair fikir yürütülmesi amaçlanır. Serilerse “şimdiki zaman” üzerine kuruludur. Gelecek diye bir zaman dilimi yok gibidir. Seyirci her hafta karakterleri neredeyse ilk bölümdeki gibi bulacağını bilir; ancak anlatıda buna dair herhangi bir iz yer almaz (Fiske 1987: 145).

Dizi kavramı üzerine genel bir değerlendirme yapıldığında, kavramın klasik anlatılardan (roman, çizgi roman) radyoya, sonrasında ise televizyona kadar gelen bir anlatı süreci olduğu görülmektedir. Temel çıkış amacı neticesinde günümüzde, izleyicinin televizyona ilgisini artırmak, televizyonda geçirdiği zamanı düzenlemek, bununla birlikte ticarî kazanç sağlamak, reklam gelirini arttırmak gibi çeşitli amaçlar doğrultusunda izleyiciye sunulan anlatılar olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Türkiye’de televizyonlarda dizilerin ortaya çıkışı ve gelişim sürecine genel olarak bakıldığında; 1964 yılında radyo ve televizyon yayıncılığı TRT’nin kurulmasıyla başlamıştır. TRT kurulduğu ilk yıllardan itibaren Türk edebiyatından uyarlamalar da yaparak geniş bir izleyici kitlesine edebiyat kültürü vermeyi amaçlamış olduğu görülmektedir. 1974 yılında Aziz Nesin’in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, Sait Faik’in *Kumpanya*’sı ve Halit Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu*’su da bu dönemde televizyon filmi olarak uyarlanmıştır. TRT, özel televizyonların aksine reyting ve buna bağlı olarak reklam alma kaygısı bulunmadığı için kamu yararı güden, halkı aydınlatacak, kültür düzeyi yüksek programların yapılmasına önem verilmiştir. Türk televizyonculuğunun ilk dizisi ise yönetmenliğini Gürol Gökçe’nin yaptığı *Hayattan Yapraklar* adını taşıyan dizidir. Dizi, günlük yaşamın içindeki sorunlara, Türk toplumunun değer ölçütleriyle yaklaşması bakımından önem taşımaktadır (Cankaya, 2003: 129–133).

Bununla birlikte Türkiye’de 1990’lı yıllardan sonra çok kanallı televizyon ortamının televizyon içeriklerinde ve özellikle de televizyon dramasına ilişkin türlerde farklılıklar yarattığı görülmektedir. Dizi ve seriyal gibi genel ayrımların dışında, yine bu genel formatlara ilişkin dedektif dizileri, polisiyeler, hastane melodramları, bilim-kurgu

dizileri, durum komedileri, pembe diziler ve televizyon filmleri gibi klasik alt-türlerin bu süreçte oluştuğu da görülmektedir (Çelenk, 2005: 291).

Özel televizyon kanalları, dizilere ekonomik getirilerinden dolayı da özel bir önem göstermektedirler. Özel kanalların yayına başlamasıyla, TRT'nin dizileri de özel kanallara geçmiştir. Örneğin *Bizimkiler* ve *Kaynanalar* gibi aile dizilerinin önce TRT'de başlayan ve uzun seneler özel kanallarda devam eden yerli diziler olduğu görülmektedir. 1974 yılında yayınlanmaya başlayan *Kaynanalar*, dönemin yayının en uzun süre devam eden dizisi olmuştur. 1989 yılında yayına başlayan *Bizimkiler* dizisi ise, bir apartmanda oturan kişilerin gündelik yaşamını, birbirleriyle olan ilişkilerini konu edinmektedir. Televizyon gelirlerinin reklamlara dayandığı özel televizyonların, her bölümü izlemeye hazır, bağımlı bir izleyici kitlesi yaratma kapasitesi olan seriyallere eğilimleri doğal olarak görülmektedir. Seriyallerde sorunların çözümünün bir sonraki bölüme aktarılması, izleyicide merak uyandırmakta ve izleyiciyi bu programlara bağlamaktadır.

Reşat Nuri Güntekin'in 1930 senesinde yayınlanan kitabı *Yaprak Dökümü'nün* Kanal D ekranlarında bir dizi formatında yayına girmesi ve büyük izlenme oranları elde etmesi televizyon kanallarının edebiyat uyarlamalarına ilgisini arttırmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil'den *Aşk-ı Memnu*, yine Reşat Nuri Güntekin'in diğer bir eseri *Dudaktan Kalbe*, Ayşe Kulin'den *Gece Sesleri* ve Şule Yüksel'in *Huzur Sokağı* gibi edebi eserlerinin de televizyon kanallarına “edebi dizi” olarak transfer oldukları görülmektedir. Bu durum, televizyonun denenmiş formlere yönelik bir tutum izlediğini bir kez daha göstermektedir. Bir dizinin izleyicide bağımlılık yaratabilmesi için izlenecek olan etkin yollardan birinin de taklit olduğu söylenebilir. Bu, başarıya ulaşan dizilerin yeniden üretilmesini dile getirmektedir. Bu süreçte yepyeni bir kavram ve yepyeni karakterlerle yani bir dizi geliştirip, kestirilemeyen bir serüvene kalkışma yerine başarısı kanıtlanmış bir formülün izini sürmenin şebekeler için daha güvenilir bir yöntem olduğu görülmektedir (Mutlu, 2008: 166–167).

2.2. DİZİ ALT TÜRLERİ

İzleyicilerin ilgisini yoğun bir şekilde çeken dizileri anlamak ve açıklamak adına Mutlu (2008: 225-235); polisiye, durum komedileri ve soap operalar olmak üzere “tematik” bir sınıflandırma yaparak üç alt türü üzerinde durmuştur.

Polisiye diziler, genel özellikleri açısından değerlendirildiğinde, bu dizilerde “iyi-kötü karşıtlığı” görülmektedir. Polisiye dizilerde yer alan “suç” kavramı, toplumsal

normlar çerçevesinde kesin çizgilerle ifade edilerek tanımlanmıştır. Suçun işlenmesi ile başlayan süreçte, suçu işleyen kişinin cezasını bulması ile sonlanmaktadır (Mutlu, 2008: 224).

Bu tür dizilerde kanun uygulayıcı polislerin genellikle kuralları bir tarafa bırakarak, kendi kurallarını “göze-göz, dişe-diş” uyguladıklarını görülmektedir. Bu doğrultuda hareket eden polislerin uyandırdığı “katarsis” duygusu, izleyicide bir rahatlamaya sebep olmaktadır. Benzer şekilde ülkemizde de rastlanan örneklerine bakılacak olursa; *Arka Sokaklar*, *Behzat Ç.*, *Adanalı*, *Korkusuzlar* gibi dizilerde ana karakterlerin (kanun uygulayıcıların) kendine özgü fikir ve karakter yapılarıyla suçlulara yaklaştıkları görülmektedir (Doğan, 2012: 64).

Durum komedileri, televizyondaki mizah atmosferini oluşturan türdür. Mutlu (2008: 231), durum komedisini; önceden düşünülmüş belirlenmiş bir zaman dilimi içerisinde, incelikle ve ustalıkla çözümlenen bir çatışma ve/veya problem üzerine inşa edilen, bu noktaya odaklanan bir tür olarak ifade etmektedir.

Durum komedilerinin geleneksel hikâye örgüsü ile kurulduğu görülmektedir. Hikâye örgüsü, durumun yol açtığı karşıtlık ve bu karşıtlığın ortadan kaldırılması üzerine inşa edilmektedir. Serim, düğüm ve çözüm kısımları görülmekle birlikte, her bölümün de yine kendi içinde bir sonuca ulaştığı görülmektedir (Oğuz, 2002: 11).

Durum komedileri, anlatı yapısı ve formatları bakımından ortak özelliklere sahip olmakla birlikte, tema, karakter ve kavram bakımından farklılık gösterdikleri de görülmektedir. Bu farklılıkların sonucunda oluşan, durum komedilerinin alt türleri olarak da ifade edilebilecek türlere ilişkin Erol Mutlu (1991: 256), şu bilgileri aktarmaktadır:

“Nitekim John Bryant, onbir program türüne göre durum komedilerinde bir ayırım yapar; aile ile, erkek-kadın, anababa-çocuk, bekâr erkek; bekar kadın; profesyonel/askeri, azınlık, kırsal kesim; düşlemsel; kentsel (komşuluk ilişkileri ve cemaat ağırlıklı) ve parodiler. Rick Mitz ise durum komedilerini yedi kategoride toplamaktadır: “domcoms” (çoğunlukla aile yaşamını eksene alan aile komedileri); “kidcoms” (anakarakterleri çocuklar olan durum komedileri); “couplecoms” (iki kişiyi ve onların ilişkilerini esas alan durum komedileri); “SciFicoms” (bilim-kurgu komedileri); “corncoms” (kırsal kesim merkezli durum komedileri); “ethnicoms” (belli azınlık kümeler halindeki durum komedileri); “careercoms” (meslek komedileri ki bunlar ana karakterlerin iş yaşamı çevresinde kurulmaktadır).”

Soap opera, “Soap”, diğer bir deyişle “sabun” operalar, ortaya çıktığı yıllar itibariyle sponsorluklarını üstlenen firmaların deterjan üretiyor olması neticesinde bu ismi almış dizi türüdür. Çeşitli öykülerden beslenerek, haftada beş gün yayınlanan, her

bölüm bir sonraki bölümü izletmek amacıyla merak uyandıran, bir son ile bitirilerek izleyiciyi bir sonraki bölüme bağlayan ve çeşitli öyküler aracılığıyla beslenen televizyon programlarıdır (Mutlu, 2008: 256).

Milyonlarca insanın günlük faaliyetleri arasında televizyon ve pembe dizi (soap opera) izlediği görülmektedir. Konu ile ilgili yapılan araştırmalarda ise televizyon ve dizi izlemenin başlıca nedenleri olarak rahatlamak, eğlenmek, vakit geçirmek, kişisel sorunlardan uzaklaşmak veya kaçmak gibi etkenler görülmektedir. Araştırmalar göstermektedir ki, insanlar televizyon başında daha fazla zaman geçirdikçe dünyaya ilişkin tasvirleri de değişmektedir (Haferkamp, 1999: 193-204). Örneğin; Buerkel-Rorhufus ve Mayes (1981'den akt. Haferkamp, 1999: 193) araştırmalarında soap opera izleyen ve izlemeyen kişilerin gerçek dünya algıları arasında, özellikle yasadışı, boşanma, kürtaj ve psikiyatrik problemler gibi, soap operalarda sıklıkla ele alınan konulara bakış açıları arasında anlamlı farklılıklara rastlanmıştır. Televizyon dizilerine konu açısından bakıldığında ise farklı bir sınıflandırma görülmektedir. Rose (1985: 185'ten akt. Çelenk, 2005: 291) söz konusu klasik alt türleri, “dedektif dizileri, polisliyeler, hastahane melodramları (medical melodramas), bilim-kurgu ve fantezi dizileri, durum komedileri (situation comedies), pembe diziler (soap opera), televizyon filmleri” şeklinde belirtmektedir.

Öte yandan soap opera türünün, gündüz (day time) ve gece (prime time) olmak üzere ikiye ayrıldığı görülmektedir. İki türü birbirinden ayıran en temel fark, zamanın işlenişi olmaktadır. Soap operalarda anlatı, gündüzleri gerçek zaman ile paralel gitmekte ve olayların gelişimi tüm yıla yayılmaktadır (Binark, 1995'ten akt. Akbulut, 2021: 84). Gece yayınlanan soap operalarda ise aksiyon ve olay örgüsü daha hızlı işlenmektedir. Bu temel farkın nedeninin de gündüz soap operalarının haftada beş gün, gece soap operalarının ise haftada bir gün yayınlanmasından kaynaklandığı söylenebilir.

3. FANTASTİK KAVRAMININ TÜRK TELEVİZYON DİZİLERİNDE KULLANIMI

Çalışmanın bu bölümünde yerli televizyonlarda yayınlanan fantastik dizilerin içeriğine (konu, yıl, oyuncular, senaryo, yönetmen, yayınlandığı kaynak vs.) genel hatlarıyla değinildikten sonra, adı geçen dizilerin barındırdığı fantastik öğeler ve özellikleri yine temel anlamda çözümlenecektir.

3.1. YERLİ FANTASTİK DİZİLER

Ruhsar, senaryosunu Gani Müjde ve Fatih Solmaz'ın yazdığı, Abdullah Oğuz'un yapımcılığını üstlendiği, Hande Ataizi ve Cem Davran'ın başrolünde bulunduğu, 1998-2001 yılları arasında Kanal D'de yayınlanmış fantastik tarzda bir aile dizisidir. Dizide Ruhsar ve Mazhar adında iki insanın ölümsüz aşkları ve başlarından geçen tuhaf olaylar anlatılır.

Sihirli Annem, senaryosu Gamze Özer tarafından yazılmış olan, hedef kitlesinde çocukların yer aldığı fantastik bir televizyon dizisidir. Başrollerini İnci Türkay ve Şahap Sayılğan'ın paylaştığı dizi, Betüş isimli bir perinin, eşi vefat eden iki çocuk babası Sadık ile evlenmesi sonucu başlarından geçen macera dolu hayatlarını konu alır. Dizinin ilk bölümü, 2003 yılında Kanal D'de yayınlanmış; 119. bölümün ardından diz, 2006 yılında Star TV'ye geçmiştir. 4. sezon (2005-2006), 131. bölümüyle sona ermiş olup dizi bu kez 5 yıl sonra 2011 yılında, tekrar Star TV'de yayınlanmaya başlamıştır. 3 sezon daha yayımlandıktan sonra 2012 yılında 7. sezon/240. bölümüyle ekranlara veda etmiştir.

Bez Bebek, 2007 yılında FOX'ta yayına başlayan Türk yapımı, çocuklara yönelik, fantastik bir komedi dizisidir. Dizinin yapımcısı Nilgün Sağyaşar, yönetmeni ise Serpil Kurtça'dır. Bezden yapılmış bir bebek oyuncak olan Nana'nın 100 yıl boyunca hayali, eski sahibi Makbule'nin yanında insan olarak yaşamaktır ve insanlarla aynı duyguları hissedebilmektir. 100. doğum gününde hayallerini gerçekleştirmek için insan olmayı diler. Nana'nın bu dileği kabul edilir. Nana, insan olana kadar geceleri bez bebek haline döner ve gündüzleri de insan olarak yaşar. Bu durum 1 yıl boyunca devam eder. Oyuncaklar ülkesindeki kurallara göre dilenen bir dileği başka hiçbir kimse dileyemeyeceğinden dolayı bu süre içinde doğum gününe 1 yıl kalan ve Nana'yla aynı dileği paylaşan Şoker, onu bu zorlu dünyaya alışma sürecinde dileğinden vazgeçirmeye çalışmaktadır. Dizi, 2010 yılında sona ermiştir.

Selena, 2006 yılında ATV'de yayınlanmaya başlayan komedi türünde bir televizyon dizisidir. Sinem Kobal, Hakan Altın, Sinan Çalışkanoğlu, Kayhan Yıldızoğlu, Ümit Erdim, Serkan Şenalp, Cansu Demirci gibi oyuncuların rol aldığı dizi, izleyiciler tarafından beğeniyle izlenmiştir. Selena ve Hades arasındaki çekişmeyi konu alan dizi, 19 Nisan 2009 tarihinde yayınlanan final bölümüyle sona ermiştir.

Acemi Cadı, 2006 yılında Kanal D’de yayınlanmaya başlamış; daha sonra 2. sezonunda Star TV’ye transfer olmuştur. Dizi, cadı olduğunu yeni öğrenen Ayşegül’ün halaları ve arkadaşlarıyla birlikte geçirdiği yaşantısını, hoşlandığı çocuk olan Selim’i Tuğçe’ye kaptırmama çabasını, yaptığı sihirlerle başına açtığı belaları konu alır. Dizinin yayını 21 Aralık 2007’de Star TV’de sonra ermiştir. Dizi, *Sabrina, The Teenage Witch* adlı yapımın Türk versiyonudur.

Bücür Cadı, yönetmenliğini Âdem Ayrıl ve Arif Erkuş’un yaptığı, 1999 yılında yayınlanan Fantastik Türk dizisidir. Yoksul bir ailenin kızı olan Zeliş annesi ile yaşamaktadır. Mahallede herkes birbiriyle akraba kardeş gibidir. Zeliş’in annesi Şehriye çalıştığı fabrikadan iftira sonucu atıldığı için işsizdir. Köfteci Abbas ile aralarında gizli bir aşk vardır. Abbas’ın en büyük belası da Zabıta Enver’dir. Zeliş iyi huylu sevgi dolu bir çocuk olduğu için, bir gün uykusunda melek tarafından doğaüstü bir güçle ödüllendirilir. Bu güç, ona insanlara daha fazla iyilik yapması için verilmiştir. Bu gücüne önceleri şaşırın Zeliş, daha sonra küçük gösterilerle çevresindeki insanların hayatlarının akışında bazı değişiklikler yapar.

Uzaylı Zekiye, senaryosunu Seden Kızıltunç’un yazdığı, müziklerini Cahit Berkay’ın yaptığı fantastik bir komedi dizisidir. 10 bölüm olan dizi, TRT 1 ekranlarında 8 Ekim 1988-17 Aralık 1988 tarihleri arasında yayınlanmıştır. Zekiye (Seden Kızıltunç), kozmik olaylardan etkilenerek çeşitli güçler kazanmıştır. Dizi, akıllı olduğu kadar saf olan Zekiye’nin başından geçen ilginç olayları aktarmaktadır.

En İyi Arkadaşım, yapımcılığını Show TV’nin üstlendiği, yönetmenliğini Hamdi Alkan’ın yaptığı, senaryosu Resul Ertaş ve İsa Yıldız tarafından kaleme alınan Türk yapımı fantastik bir komedi dizisidir. 2004 yılında başlayan dizi, 11 Ekim 2007 tarihinde final yaparak sona ermiştir.

Sana Bir Sır Vereceğim, 2013 yapımı, içerisinde dram ve fantastik unsurlar barındıran bir aile dizisidir. İspanyol yapımı *Los Protegidos* adlı diziden uyarlanmıştır. Dizi, kızı kaçırılan bir annenin devamında yaşadığı serüvenlerle birlikte gelişen olaylar zincirini anlatmaktadır. 2 Şubat 2014’te yayınlanan 29. bölümüyle final yapmıştır.

Kayıp Prenses, 2008-2009 yılları arasından yayınlanan, yönetmenliğini Leyla Karaoğlu ve Seval Bozkurt’un üstlendiği ATV’de yayınlanmış dizidir. Duru, henüz 7 yaşında küçük bir peri kızıdır ve yeteneklerini yeni keşfetmiştir. Güneş Ülkesinin kraliçesi Defne’nin kızı olan Duru, annesinin esaretine son vererek ülkesini kurtarmakla

görevlidir. Fakat bu tehlikeli yolda ona engel olacak pek çok kötücül güç vardır. Güneş ülkesini ele geçirmek isteyen Tork ve cadı İris bir yanda, okul müdiresi Feza ve kötü niyetli arkadaşı Nil diğer yanda küçük Duru'yu zorlu ve hareketli günler beklemektedir.

3.2. FANTASTİK ÖĞELER VE ÖZELLİKLERİ

Yerli televizyon dizilerinde kullanılan fantastik öğelerin ve özelliklerinin incelenmesi kapsamında, yukarıda sıralanan dizilerde yer alan birtakım unsurlara değinilmesinde fayda bulunmaktadır.

Ruhsar dizisinde, öldükten sonra ruh olan Ruhsar'ın sadece yağmur yağdığında dünyadaki eşi Mahzar'ın yanına gelebilmesi, Ruhsar'ı bir tek Mahzarın görebilmesi, ölülerin Türkiye sorumlusu olan Gözüm abla adında bir görevli ve bu görevlinin vefat eden Türkleri cennet veya cehennemden birine göndermesi gibi fantastik olaylar ve öğeler bulunmaktadır.

Sihirli Annem dizisinde, Dudu adında bir sihirbazın Tacı adında bir insanı köpeğe çevirmesi, kızı Betüş'ü ise eşinden sihirle ayırmaya çalışması, Çilek adında bir perinin evlatlık alınması, hafızaların sihirle silinmesi, Perihan isiminde periler hanı görevlisi ve periliçe gibi çok sayıda fantastik unsur yer almaktadır.

Bez Bebek dizisinde, geceleri bez bebeğe, gündüzleri insana dönüşen bir bez bebek bulunmakta ve oyuncaklar ülkesi adında doğaüstü bir yer, mekân olarak kullanılmaktadır.

Selena dizisinde, uzaydaki bir gezegen olan Ütopya'dan bir kalemin içine hapsedilen Selena dünyaya fırlatılır. Selin, Leyla ve Nazlı adındaki üç kızın bulunduğu bir eve düşer. Selena'nın kaleminden çıkması için üç kızın el ele tutuşup isimlerinin ilk iki harflerinin birleşimi Selena demeleri gerekmektedir. Kaleminden çıkan Selena'nın kızlara özel güçler vermesi ile devam eden süreçte ise dizi, hayvanlarla konuşma yeteneği olan, nesnelere hareket kabiliyeti olan ve hızlı koşma kabiliyeti olan üç kızın bulunması gibi fantastik öğeler barındırmaktadır.

Bücür Cadı dizisinde, meleklerin doğaüstü güçlerle ödüllendirdiği Zeliş, burun oynatma hareketi ile çevresindeki insanların hayatlarının akışında değişiklikler yapar. Melekler ve zamanda oynama yapabilmesi neticesinde dizi, fantastik diziler kategorisinde bulunmaktadır.

Uzaylı Zekiye dizisinde, kozmik olaylardan etkilenerek çeşitli güçler kazanan Zekiye hem akıllı hem saf bir hal almıştır. Parmaklarını birleştirmek suretiyle zamanı durdurması başlı başına bir fantastik unsurdur.

En İyi Arkadaşım dizisi, cinler diyarından Cino adından bir cinin dünyaya indiği, cin okulu vb. öğeler barındıran fantastik bir dizidir.

Kayıp Prenses dizisinde ise peri kızı, güneş ülkesi, cadı vb. öğeler bulunmaktadır.

Yerli diziler incelendiğinde, sinema filmlerine kıyasla çok daha az sayıda fantastik dizi olduğu görülmektedir. Bu diziler de, çoğunlukla çocuklar için gerçekleştirilmiş yapımlar olmakla birlikte, yetişkinler için yayınlanmış fantastik film örneklerinin neredeyse yok denecek kadar az olduğu söylenebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“HAKAN: MUHAFIZ” DİZİSİNDEKİ FANTASTİK ÖĞELERİN ANLATI YAPISI AÇISINDAN İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Teknoloji ile sürekli değişen ve popülerleşen, bu değişim ile sosyal bir canlı olan izleyicinin de izleme alışkanlıklarının yöndeştiği yeni medya ve internet yayıncılığı bağlamında Türkiye’de internet dizileri görece azımsanamayacak bir izleyici kitlesine erişmiştir. Buradan yola çıkarak araştırmanın amacı, Netflix’in Türkiye yapımı ilk yerli ve fantastik öğeler içeren *Hakan: Muhafız* dizisinin anlatı yapısının çözümlenmesi ve ortaya çıkan sonuçların irdelenmesidir.

İnternet dizileri bağlamında Netflix Türkiye platformunda yayınlanan ilk yerli dizi olma özelliğiyle dikkat çeken *Hakan: Muhafız* dizisi hakkında araştırmanın Giriş Bölümünde de belirtildiği üzere literatürde çok fazla bilimsel çalışmanın yer almadığı görülmüştür. Aynı zamanda yeni medya mecraları ile yaygınlaşan isteğe bağlı yayın hizmeti sunan dijital medya platformları üzerine de Türkiye’de henüz çok fazla araştırma yapılmadığı göz önünde bulundurulduğunda çalışmanın alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu araştırma, Netflix Türkiye platformunda yayınlanan ilk yerli dizi olan *Hakan: Muhafız* dizisinin anlatı yapısının çözümlenmesi ile fantastik diziler alanında da literatüre katkı sağlayacaktır.

2. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI

- *Hakan: Muhafız* dizisi, Türk dizi tarihinde en fazla fantastik öğe kullanılan diziler arasında yer alır.
- Dizide kullanılan fantastik öğeler, Türk-Osmanlı dönemi tarihinden izler taşır.
- Dizi aynı zamanda Türkiye’nin Netflix platformunda günümüze kadar oluşturulan en uzun sezona ve bölüme sahip dizisidir.
- Dizide yer alan olaylar dizisi, Joseph Campbell’in “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” sistematığına göre yazılmıştır.

3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Bu araştırmada internet ve yeni medya kavramı tanımlanarak, bu kavramların internet aracılığıyla isteğe bağlı yayın hizmeti sunan dijital televizyon platformlarında yayınlanan dizilerdeki yansımalarının ortaya konması planlanmaktadır. Yerli dizilere fantastik öğelerin anlatı yapısı bakımından nasıl aktarıldığının irdeleneceği çalışmada, *Hakan: Muhafız* dizisinde yer alan fantastik unsurlar, anlatı yapısı açısından dizinin tüm sezonları (1-2-3-4) bağlamında incelenecektir.

Araştırmanın kapsamında isteğe bağlı yayın hizmeti sunan dijital televizyon platformlarından biri olan Netflix'te yayınlanan *Hakan: Muhafız* dizisi yer almaktadır. Dizinin dört sezondan oluşan, toplam 32 bölümünün incelenmesi esnasında sezon/bölüm kısıtlamasına gidilmemiş olup diziyle ilgili yapılan araştırma, yalnızca fantastik öğelerle sınırlandırılmıştır. Söz konusu fantastik öğeler bakımından yapılacak çözümlemenin de olaylar dizisi, zaman, mekân, karakter ve diyaloglar açısından ayrı ayrı ele alınacak olması çalışmanın diğer sınırlılıkları olarak ifade edilebilir. Dizi; sinematografik unsurlar vb. açılardan da incelemeye tabi tutulmamıştır.

4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Hakan: Muhafız dizisinin anlatı yapısının çözümlenmesi noktasında çeşitli çözümlenme yöntemlerinin birlikte kullanılması düşünülmektedir. Dizilerin, internet platformlarında yaygınlaştığı bu dönemde anlatıların yapılarının çözümlenmesi noktasında sadece bir sistematik yöntem/model ile ele alınarak açıklanmaya çalışılmasından ziyade farklı yöntemlerden de yararlanılması gerekmektedir. Bu bağlamda birkaç anlatı yapısının iç içe geçtiği ve bu anlatı yapılarının da çözümlenirken farklı yöntemlerden yararlanılabileceği görülmektedir. Söz konusu *Hakan: Muhafız* dizisinin fantastik öğeler bakımından anlatı yapısını çözümlerken etraflıca ve daha sağlıklı bir çözümlenme yapılabilmesi açısından, ilk olarak Joseph Campbell'in "Kahramanın Yolculuğu" modelinden yararlanılmaktadır. Sonrasında ise olağanüstü masalları modelleyen Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde söz ettiği ve masallar üzerinden sınavarak oluşturduğu 31 madde haline getirdiği sistem ile genel bir çözümlenme yapılmaya çalışılacaktır. Bunun yanı sıra dizinin anlatı yapısının temel unsurları "olaylar dizisi, zaman ve diyalog düzeni" bakımından da ele alınacaktır. Yine araştırmaya katkı sağlayacağı düşünülen, yapısalcı göstergebilimin "gösteren,

gösterilen, gösterge” gibi temel kavramları açıklanarak, *Hakan: Muhafız* dizisindeki mekânlarda ve karakterlerde bulunan fantastik öğeler çözümlenmeye çalışılacaktır.

4.1. ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLENMESİ

Araştırmanın konusu olan *Hakan: Muhafız* dizisinin içerik olarak nasıl bir anlam barındırdığı ve bu anlamın nasıl oluşturulduğu, anlam oluşturma süreçlerinin nasıl gerçekleştirildiğini kavrayabilmek ve algılayabilmek adına eserin anlamı oluşturan anlatı yapısının çözümlenmesi gerekmektedir. Barthes’a göre anlatı, kendiliğinden “kestirilebilir” özelliğe sahiptir. Anlatıda şöyle bir akıl yürütme vardır: Kahraman X eylemini yapar, bunun sonucu Y olur. “Geri kalan her şey açıklama... ya da ‘benzerlik’tir” (Chatman, 2008: 134).

Bordwell ve Thompson (1986’dan akt. Parsa, 1994: 82), anlatının “bir zaman ve mekân içinde meydana gelen, sebep-sonuç ilişkisi içinde, birbirine bağlı olan olaylar dizisi” olduğunu ifade ederken; Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (1988: 5-6) adlı eserinde “söylemde, söylencede, fablda, masalda, uzun öyküde, trajedide, dramda, güldürüde, pantomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada hep anlatı vardır” diyerek, anlatıyı bir zemine oturtmaktadır.

Öte yandan Onega ve Landa’ya (2003’ten akt. Altinkaya, 2019: 74) göre de anlatı, hem zamansal hem de nedensel açıdan birbiriyle bir şekilde bağlantılı olan olayların imgesel temsili olarak görülmektedir. Filmler, tiyatro, geçmişteki resimli öyküler, tarih kayıtları, tarihle ilgili olarak yazılmış olan yazılar da dâhil olmak üzere anlatının geniş bir alanı kapsadığı görülmektedir. Yazılı ya da sözel dil, beden dili, imgeler, sahnede canlandırma ve birçok yöntem de anlatıyı aktarmanın yolları arasında sayılır ve bu bağlamda göstergesel olan ve bir kurgudan oluşan her şeyin bir anlatı/metin olarak ele alınabildiği görülmektedir. Erol Mutlu (1998: 41) da yine benzer bir şekilde anlatıyı “mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuya bir bütün hâlinde bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesi” olarak tanımlamaktadır.

TDK’ya (2005: 102) göre ise anlatı, bir yanıyla bir şeyi “ayrıntılılarıyla anlatma” anlamına gelirken, diğer yanıyla “roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, hikâye etme, tahkiye” anlamına gelmektedir. Genel

olarak anlatı, göstergesel dil aracılığıyla bir dizi olayın “mantıklı” ve tutarlı olarak ifade edilmesi, aktarılması anlamı taşımaktadır.

Chatman’a göre öncelikle, anlatının gerekli bileşenlerini ele alarak anlatıyı anlamlandırmak gerekmektedir. Yapısalcı anlatı kuramına göre anlatılar, iki ana bölümden oluşmaktadırlar. Bu bölümler “öykü”nün yanı sıra içerik ya da bazı olaylar (karakterlerin edimleri, gerçekleşen diğer olaylar) ve bunlarla birlikte varlıklar ya da öznel diye adlandırılabilir (karakterler ve zaman ve uzamın diğer öğeleri) bir “söylev”den yani bir biçim aracılığıyla içeriğin aktarılma yolundan oluşmaktadır. Chatman’a göre, bir anlatıda anlatılan öykü, basitçe anlatının ne’sini oluştururken, söylem’i ise nasıl’ını oluşturmaktadır (Chatman, 2008’den akt. Altınkaya, 2019: 75).

Araştırmanın konusu olan *Hakan: Muhafız* dizisinin anlatı yapısının çözümlenmesi noktasında faydalı olacağı düşünülen anlatı modellerine bakıldığında, klasik dramatik yapılarda olaylar arasındaki nedensellik bağının çok güçlü olduğu görülmektedir. Oluşan bağları çözecek veya bu bağları takip edecek olan kişi, karakter/kahraman öznedir. Genel hatlarıyla klasik dramatik yapıya bakıldığında ise; serim, düğüm, çatışma ve çözüm bölümlerinden oluştuğu görülebilmektedir. Karakter/kahraman ise bu bölümlerin arasında, sınırında, başında veya sonunda hikâyenin/öykünün bütününde bulunan ve ilerlemesini sağlayan baş özne olarak görülmektedir. Karakter ve kahraman kavramlarına da değinilecek olursa; kahramanlar (anlatıdaki karakter) mitolojik hikâyelerde, masallarda ya da tiyatro oyunlarında ve sinema filmlerinde farklı öznellikler ve karakterler aracılığı ile izleyicilere ulaşsa da aslında onlar ana kahramanın zaman zaman değişmiş arketiplerinin (şablon, örnek, numune) temsilidir (Campbell, 2013’ten akt. Altınkaya, 2019: 81).

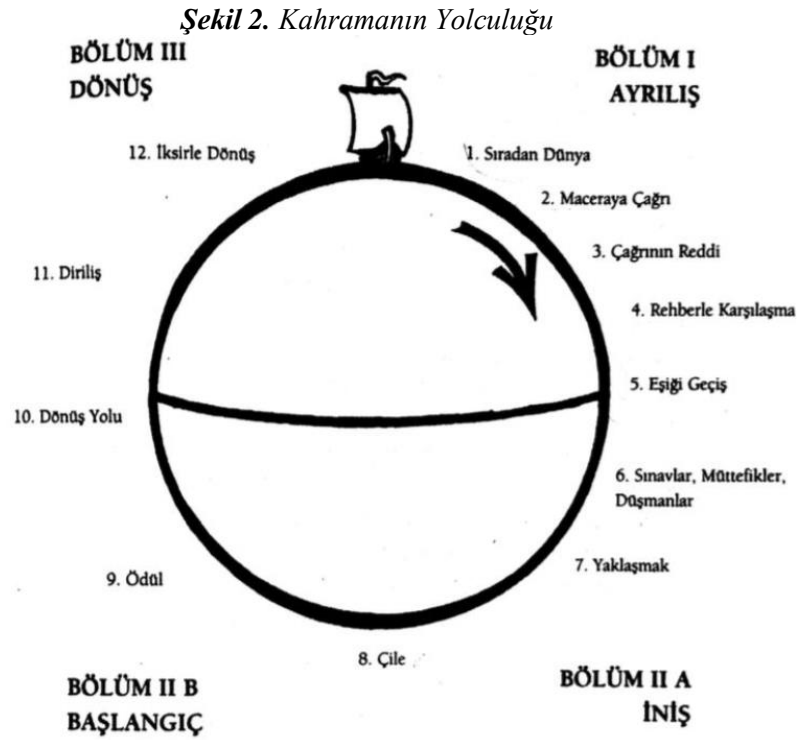
Hakan: Muhafız dizisinin anlatı yapısının çözümlenmesinde de faydalanılan Campbell’in, *The Hero With Thousand Face* adlı çalışmasında ise farklı kültürlerde farklı adlar ya da özelliklere sahip olan, ancak genelde tek bir yolculuğa katılan kahramanları anlattığı görülmektedir (Yılmaz, 2020: 31). Farklı kültürlerde, farklı isimlerde kahramanlar bulunsa da, anlatıda karakterin yolculuğunun değişmediğinin vurgulandığı bu görüşe göre, film ve dizilerin çözümlenmesinde kahramanın yaşadığı yolculuk, çözümlenmenin omurgasını/ana hatlarını oluşturmaktadır.

Campbell’in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında formüle edilen sistematige genel olarak bakıldığında olaylar dizisi şu şekilde aktarılabilir:

Kahramanlar **sıradan** bir **dünyada** tanıtılırlar, burada bir gün bir **maceraya çağrılırlar**. Başta gönülsüzdürler, önce **çağrını reddederler**, ama bir **rehber** tarafından **ilk eşiği geçmek** ve “Özel Dünya”ya girmek için yüreklendirilirler, bu aşamada **sınavlar, müttefikler** ve **düşmanlar** ile karşılaşılırlar.

İkinci eşiği geçerek **mağaranın en derin yerine** yaklaşırlar ve burada **çile** çekerler. **Ödüllerine** sahip olurlar ve “Sıradan Dünya”ya **dönüş yolu** başlar. Üçüncü eşiği geçerler, yeniden doğarlar ve bu deneyimle değişirler. Sıradan Dünya’da işe yarayacak bir ödül ya da hazineyle, **iksirle dönerler** (Campbell, 2013: 112).

Campbell’in kahramanın yolculuğunu tanımlayan ve bu süreçte gerçekleşen olayları ifade etmesinin ardından, sonrasında da aynı yolculuk, Christopher Vogler tarafından da *Yazarın Yolculuğu* isimli kitabında senaryo diline dönüştürülmüştür. 1992 yılında Vogler’in yayımladığı bu kitapta, Şekil 2’de de görüleceği üzere, sistematik sinemaya uyarlanmıştır. Bu uyarlamaya göre film, 12 parçaya ayrılmaktadır. Parçalara verilen adların genel anlamda bir öykünün başlıkları gibi oldukları görülmektedir. Her parça, kendine has özellikler barındırmakla birlikte kahramanın takip edildiği ana eksenin ilerleyişine yine kahraman odaklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır (Yılmaz, 2020: 32).



Yukarıda da bahsi geçen 12 madde genel olarak açıklanacak olursa:

Sıradan Dünya: Öykülerin, öncelikle kahramanı içerisinde bulunduğu sıradan dünyadan alarak özel bir dünyaya doğru yolculuğa çıkardıkları görülmektedir. Kahramanın, karmaşık bir yapıda olan özel dünyada çektiği yabancılığı anlatmanın en iyi biçimi sıradan dünya ile kahraman arasında oluşturulan karşıtlıktır. (Vogler, 2009: 50).

Maceraya Çağrı: Vogler (2009: 51), maceraya çağrıyı ifade ederken, “Kahraman’a bir sorun, meydan okuma ya da kalkışılacak bir macera sunulur. Bir kere maceraya çağrı ile karşılaştığında artık sıradan dünyanın huzurlu ortamında kalamaz” yaklaşımı ile kahramana sunulan macera, artık sıradan dünyanın değişmeye başladığını ve huzursuz bir atmosfere bürünmeye başladığını da anlatmaktadır.

Çağrının Reddi: Kahramana sunulan çağrı ve sonucunda kahramanın içinde bulunduğu korku, kararsızlık ve boşluğun kendisinde yarattığı duygu ile bu macerayı ve çağrıyı içerleyememesi ve reddetmesi durumu görülmektedir. Sonuçta tüm korkuların en büyüğüyle yüzleşme zorunda olan kendisidir. Kahramanın çağrıyı reddetmesi durumunu aşabilmesi için gereken motivasyonun, kendiyi yüzleşmesi, koşullarda bir değişiklik, doğal düzene karşı bir saldırı ya da bir rehberin cesaretlendirmesi olduğu da söylenebilir (Vogler, 2009: 52).

Rehber: Rehber ile kahraman arasında bulunan ilişki, mitolojide yaygın olarak kullanılan anlatılardan ve sembol kullanımı açısından çeşitli özellikleri barındıran temalardan biri olarak görülmektedir. Öğretmen-öğrenci, ebeveyn-çocuk, doktor-hasta ve Tanrı-insan gibi birbirleriyle ilişkili kavramların arasında bulunan bağları anlamlandırmaktadır (Vogler, 2009: 53). Öte yandan ise rehber; psikolojik olan işlevi ile birlikte insan ruhunda bulunan benliği, kişiliği ve kişilikle ilintili yanları ortaya çıkartmaktadır. Karşılıklı olarak bir öğrenme-öğretme süreci içerisinde yer alan rehberin, öğreten konumunda anahtar işlev olarak bulunduğu ve bu yolculukta öğretirken aynı zamanda da öğrendiği, yine dramatik bir unsur olarak görülmektedir.

İlk Eşiği Geçiş: Bu süreçte macerayı kabullenmiş kahramanın, ilk adımını atarak eşiği geçtiği görülmekte ve özel dünyaya giriş yaptığı da görülmektedir. Maceranın sonuçları olarak gerçekleşen olayları da bununla birlikte kabullenmektedir. Anlatının başladığı an olarak da görülmektedir. Filmin genellikle üç bölümden oluştuğuna dikkat çeken Vogler, ilkinin kahramanın harekete geçme kararı, ikincisinin

eylem, üçüncüsünün de eylemin sonuçlarına dair olduğunu belirtmektedir. Kahraman tarafından geçilen ilk eşiğin geçildiği kısmın ise birinci perdenin sonuyla ikinci perdenin başı arasındaki bir noktada bulunduğu dikkat çekmektedir (Vogler, 2009: 53- 54).

Sınavlar, Müttefikler ve Düşmanlar: Kahramanın ilk eşiği geçmesi ile karşısına çıkan sınavlar ve meydan okumalar olarak da görülmektedir. Sıradan dünyadan özel dünyaya geçiş yapan kahramanın bir yandan müttefikler kazanırken bir yandan da düşmanlar edindiği görülmektedir (Vogler, 2009: 54). Kahramanın özel dünyaya alışmak noktasında karşılaştığı sınavlar, en önemli işlevler olarak görülmektedir. Öykü yazarları, kahramanları ileride karşılaşacakları daha büyük çilelere hazırlamak amacıyla, bir dizi sınamalarla veya meydan okumalarıyla karşı karşıya bırakmaktadırlar.

Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak: Kahramanın aradığı, amaçladığı veya hedeflediği şeyin gizlendiği, bulunduğu yerin sınırına yaklaştığı bölüm olarak görülmektedir. Genellikle kahramanın baş düşmanının bulunduğu bu yer, mağaranın en derin yeri olarak görülmekte ve tehlikeli olmaktadır. İkinci önemli eşiği geçmek durumunda olan kahraman, bu yer ile yüzleşmek durumunda kalmaktadır. Kahramanlar, genellikle karşılaşacakları engeller veya durumlar için, hazırlanmak, plan yapmak ve rakibin müttefiklerini atlatmak için bu kısımda duraksarlar. Mağaranın derinliklerine yaklaşmak olarak nitelendirilen bu bölüme kısaca düşmanı ile yaklaşmak olarak da bakılabilmektedir (Vogler, 2009: 55).

Çile: Bu evre korkusuyla yüzleşen kahramanın hayal kırıklığı yaşayarak dibe vurduğu kırılma noktası olarak da adlandırılır. Düşman ile bir çatışma içine giren veya girmeye yaklaşan kahramanın yer yer ölümün eşiğine geldiği de görülmektedir. İzleyici bu noktada kahramanın hayatta kalıp kalamayacağı konusunda endişelenmektedir (Vogler, 2009: 56). Genel olarak, kahramanın yeniden doğabilmesi için ölmek zorunda olduğu süreçtir. İzleyicilerin de heyecanla izlediği bu kısımlarda; en büyük korkuların, başarısızlıkların, sonlanan ilişkilerin veya eski kişiliklerin ölümleri gibi olayların anlatıya konu edildiği görülmektedir.

Ödül: Hayati bir tehlike yaşayan kahramanın bu tehlikeyi atlatması neticesinde, kahramanın ve izleyicinin birlikte bir sevinç veya kutlama atmosferine girdiği de görülmektedir. Kahraman, artık olaylar örgüsü içinde aradığı hazine, ödülü

sahiplenmektedir. Bu ödül veya hazine, sihirli bir nesne, simge ya da fantastik bir iksir olabilmektedir (Vogler, 2009: 58). Ölümle veya hayati bir tehlikeyle karşı karşıya kalan kahraman, bu duruma karşıt olarak birtakım sonuçlar ile karşılaşmaktadır. Kahramanın tehlikeyi atlatması, bertaraf etmesi ile birçok biçimde ve amaçta edineceği ödülün, anlatının sonuç kısmına giderken kahramana yardımcı olacak veya onu bu yolculukta yönlendirecek bir nesne veya yeti olabildiği de görülmektedir.

Dönüş Yolu: Henüz dönüş yolunu bulamayan kahramanın, çilenin etkenleri arasındaki karanlık güçler, düşmanlar ve bunların doğurduğu sonuçlar ile uğraşırken izleyicinin üçüncü bölüme geçtiği görülmektedir. Bu kısım, kahramanın sıradan dünyaya dönüş kararına dikkat çekmektedir. Özel Dünya'nın geride bırakılması gerektiğini düşünen kahraman, hâlâ tehlikelerin olduğunu ve sınanması gereken sınavların bulunduğunu içselleştirmektedir (Vogler, 2009: 59).

Diriliş: Ölümle yaşam arasındaki kahraman, sıradan dünyaya dönmeden önce ölümün çilesinde kaybolmakta, aynı zamanda da dirilişte yeniden doğarak temizlenmektedir. Diriliş kısmı, çoğunlukla ikinci bir ölüm-kalım anı, çilenin ve yeniden doğumun tekrarıdır. Ölüm ve karanlık, yenilgiye uğratılmadan önce son bir kez harekete geçmektedirler. Yine bu kısımda kahramanın, ölüm kalım anlarıyla birlikte değiştiği, yeni iç görümlere sahip olarak yeniden doğup sıradan yaşama döndüğü görülmektedir (Vogler, 2009: 60).

İksirle Dönüş: Sıradan dünyaya dönen kahramanın bu yolculuğu sırasında özel dünyadan geriye bir iksir, hazine ya da önemli bir öykü getirmemesi yolculuğu anlamsızlaştırmaktadır. İksir, iyileştirme gücüne sahip büyülü bir karışımdır. Getirilen şey bir kâse olabileceği gibi bazen de ileride toplumunun işine yarayacak bir bilgi ya da deneyim de olabilmektedir (Vogler, 2009: 60-61). Vogler'ın söz ettiği bilgi ve deneyim, kahramanın yolcuğu sırasında edindikleri ile kendisinde gerçekleşen değişimi, dönüştüğü kişiliği de ifade etmektedir. Pek çok anlatıda (dizi, film), kahramanların yolculuklarından sonra değişimleri de yine buna paralel olarak izleyici tarafından algılanabilmektedir.

Bu tarz anlatılarda kahramanın yolculuğu, 12 bölüme bağlı kalınarak anlatılmaktadır. Ancak, bazı anlatılarda ise bu bölümlerin yer değiştirebildiği veya iç içe geçebildiği de görülmektedir.

Öte yandan Propp, olağanüstü masallardaki anlatının doğru bir betimlemesinin yapılmasını sağlayacak yöntemi aşağıdaki durumları karşılaştırarak açıklamaktadır:

“1. Kral, bir yiğide, bir kartal verir. Kartal, yiğidi, başka bir krallığa götürür. 2. Büyükbaba, Suçenko’ya bir at verir. At, Suçenko’yu başka bir krallığa götürür. 3. Bir büyücü, İvan’a bir kayık verir. Kayık, İvan’ı başka bir krallığa götürür. 4. Kraliçe, İvan’a bir yüzük verir. Yüzükten çıkan iriyarı adamlar, İvan’ı başka bir krallığa götürürler” (Propp, 2001: 38).

Yukarıda anlatılan kavramsallaştırmanın sonucunda değişkenler ile değişmeyen değerler ortaya çıkmaktadır. Kişilerin adları ve özel nitelikleri değişirken, eylemleri yani işlevleri aynı kalmakta ve değişmemektedir. Yani masal anlatılarının çoğunlukla aynı eylemleri değişik kişilere/karakterlere/kahramanlara yaptırdığı sonucunu ortaya çıkmaktadır. Bu durum da masalların kişilerin işlevlerine göre incelenmesi gerektiği sonucunu doğurmaktadır.

Olağanüstü masallar, bir taraftan çeşitli ve renkli bir görünüme sahip olmalarına rağmen diğer taraftan tek biçimli ve tekdüzedir. Propp, (2011: 24) işlev sözcüğünü “Bir kişinin eylemini, olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından tanımlanmış eylemi” şeklinde tanımlamaktadır. Bu işlevlerin de dört özelliği bulunmaktadır:

1. Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri kişilerin işlevleridir. İşlevler masalların temel oluşturucu bölümleridir.

2. Olağanüstü masalların işlevleri sınırlıdır.

3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır. Ancak bütün masalarda bütün işlevler yer almaz. Bazı işlevlerin bulunmaması diğer işlevlerin düzenini değiştirmez.

4. Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı tipe bağlanırlar (Propp, 2001: 40-42).

Ayrıca, Propp, *Masalın Biçimbilimi* adlı kitabında, olağanüstü sınıfına koyduğu Rus masallarının tek bir yapı ya da bir formül etrafında oluştuğunu savunarak, 31 ayrı işlevi sıralayarak bir liste oluşturmuştur. Propp, anlatı içindeki karakterlerin masaldan masala değiştiğini ancak görevlerinin ya da işlevlerinin değişmediğini, dolayısıyla karakterlerin yalnızca birer işlevden ibaret olduğunu açıklamaktadır (Yılmaz, 2020: 28).

Propp’un 31 işlevi ise şu şekildedir:

1. Uzaklaşma: Aileden biri evden uzaklaşır.

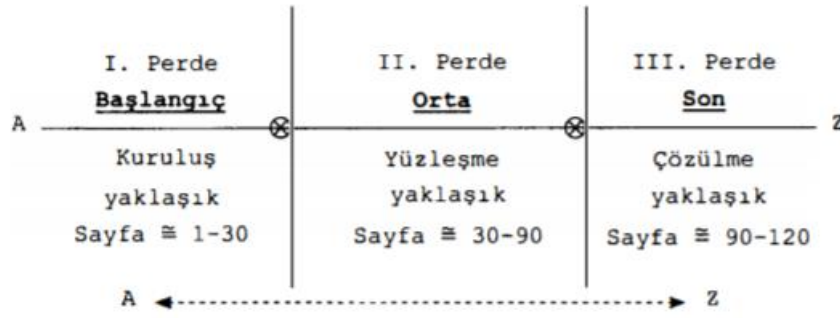
- 2. Yasaklama:** Kahraman bir yasakla karşılaşır.
- 3. Yasak Çiğneme:** Yasak çiğnenir.
- 4. Soruşturma:** Hain bilgi edinmeye çalışır.
- 5. Bilgi Toplama:** Hain kurbanıyla ilgili bilgi toplar.
- 6. Aldatma:** Hain, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.
- 7. Suça Katılma:** Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.
- 8. Kötülük ya da Eksiklik:** Hain aileden birine zarar verir. Ya da aileden birinin bir eksiği vardır.
- 9. Aracılık:** Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır. Bir dilek ya da buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider.
- 10. Karşı Eylemin Başlangıcı:** Arayıcı ya da kahraman eyleme geçmeyi kabul eder.
- 11. Ayrılış:** Kahraman evinden ayrılır.
- 12. Bağışçının İlk İşlevi:** Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sına, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır.
- 13. Kahramanın Tepkisi:** Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak olanın eylemlerine tepki gösterir.
- 14. Büyülü Nesnenin Alınması:** Büyülü nesne kahramana verilir.
- 15. Kılavuzluk:** Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür.
- 16. Mücadele:** Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.
- 17. Damgalanma:** Kahraman özel bir işaret edinir (yaralanır, işaretlenir).
- 18. Zafer:** Hain yenik düşer.
- 19. Giderme:** Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.
- 20. Geri Dönüş:** Kahraman geri döner.

- 21. İzlenme/Takip:** Kahraman izlenir.
- 22. Yardım:** Kahramanın yardımına koşulur.
- 23. Fark Edilmeyen Varış:** Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da bir başka ülkeye varır.
- 24. Asılsız Savlar:** Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.
- 25. Güç Görev:** Kahramana güç bir görev önerilir.
- 26. Çözüm:** Görev yerine getirilir.
- 27. Tanınma:** Kahraman tanınır
- 28. Ortaya Çıkarma:** Düzmece kahramanın ya da hainin kimliği ortaya çıkar.
- 29. Biçim Değiştirme:** Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
- 30. Cezalandırma:** Hain cezalandırılır.
- 31. Başarı:** Kahraman evlenir ve tahta çıkar (Propp, 2001: 45-87).

Propp, yaptığı çalışmanın sadece olağanüstü masallar için geçerli olduğunu ifade etmekte ve bu formülasyonla batılı yapısalcılarının da metin çözümlmelerine girdikleri görülmektedir. Propp'un *Masalın Biçimbilimi*, senaryoların arkasında bulunabilecek bir formülasyonu çözümlemenin mümkün olup olmadığı sorusunu gündeme getirmesi bakımından önem taşımaktadır. Öte yandan erken dönem Hollywood sinemasında da, Propp'un sistematüğinden esinlenildiğı görülmektedir. Seymour Chatman'a göre, Propp'un Rus masalları üzerinde başarılı olan çözümlemesi, aynı başarıyı sinemada göstermemektedir. Çünkü Chatman, film anlatısının, masallardaki gibi "siyah ve beyazdan" ibaret olmadığını düşünmektedir (Chatman, 2009'dan akt. Yılmaz, 2020: 30).

Biçimsel olarak başka bir yaklaşım da Syd Field'in paradigmasıdır. Bu paradigmanın uzun yıllar Hollywood filmlerinde uygulandığı, hatta yapımcılar ve yönetmenler tarafından da bu anlatı formülüne uygun yapıtların özellikte istendiğı görülmektedir (Yılmaz, 2020: 23).

Şekil 3. Syd Field'in Paradigması



Kaynak: Field, (2012: 121).

Şekil 3'te görüldüğü üzere, bu paradigmanın ilk 30 dakikasını serim (kuruluş) bölümü oluşturmaktadır. 120 dakikalık uzun metraj filmde bu bölümde kışkırtıcı olaylar yer alabilmektedir. Gerçekleşen kışkırtıcı olayların da başkahramanı/karakteri farklı davranışlara ittiği görülmektedir. Bu eylemler (dönüm noktası) ve davranışlar, anlatıyı kırarak farklı bir yöne veya düzleme itmektedir.

İkinci bölüm olan düğüm (yüzleşme) bölümünün ise ilk yarısı genellikle kahramanın dönüm noktasıyla birlikte izleyeceği yolu içerirken, ikinci yarısı ise kararsız ve belirsiz bir başlangıçla beraber bir başarısızlık ve çözümsüzlük içermektedir.

Son bölüm ise ikinci bölümde gerçekleşen, cevap bekleyen, hedeflenen tüm unsurların çözümlendiği kısımdır. Kahramanın/karakterin yolculuğunun tekrar başlangıçtaki dengeye oturduğu görülmekle birlikte oluşan bu dengenin serim (başlangıç) bölümündeki denge ile aynı özellikleri kimi zaman taşımadığı gözlemlenmektedir.

Todorov'un da masallar ve klasik hikâyeler üzerinde yaptığı çalışmalara bakıldığında ise, anlatıların kronolojik olarak ilerlediği sonucuna varılmaktadır. Birbirini takip eden eylemlerin oluşturduğu bir ilerleyiş görülmektedir. Hikâyeler; başı, ortası ve sonu olan eylemler dizisinden oluşmaktadır. Todorov, anlatıdaki karakterlerin çeşitli etkenler vasıtasıyla dönüştüklerini ve bu geçirdikleri değişimin hikâyenin sonunda belirgin hale geldiğine dikkat çekmektedir. Todorov'a göre hikâyeler beş aşamadan geçmektedir:

- 1. Anlatı bir denge durumuyla başlar (bu durum iyi, kötü ya da nötr olabilir).*
- 2. Bir olay bu dengeyi bozar (karakter ya da eylem).*
- 3. Bozulan dengeyi onarmak için bir araştırma ya da çalışma başlar (veya karakter bu durumu fark eder).*

4. *Anlatı bir doruk noktasına doğru ilerler ve karakter dengeyi yeniden sağlamak için mücadele verir.*

5. *Denge yeniden kurulur ancak neden sonuç ilişkisine dayalı değişimler sonucunda aslında kurulan yeni bir dengedir” (Todorov, 1977’den akt. Yaren, 2013: 186).*

Bu bölümde anlatı kavramı genel hatlarıyla incelendikten sonra araştırmanın konusu olan *Hakan: Muhafız* dizisinde anlatının çözümlenmesi bakımından katkı sağlayacağı düşünülen yöntemlere ve modellere de değinilmiştir. Araştırmanın devamında anlatının çözümlenmesi noktasında anlatı yapısının içerisinde bulunan; “olaylar dizisi, zaman, mekân, karakterler ve bakış açısı, diyalog düzeni ve konuşma örgüsü” gibi temel unsurlara da yer verilecektir.

4.1.1. Olaylar Dizisi

Olaylar dizisi, anlatının duyguları açığa çıkarabilmesi amacıyla olay örgüsünün belirli bir çizgide, birbirini destekleyerek ilerlemesi ve karakterlerin buna uygun olarak düzenlenmesini gerektirmektedir. Olaylar dizisi, akla dayanan ve sebep-sonuç ilişkileri içinde olan bir söylemi açığa çıkaracak olan amaca doğru ilerlemektedir. Bu nedenle olay örgüsünün bir başlangıcı, ortası ve sonu olması gerekmektedir. Bu bağlamda olaylar dizisi; serim, çatışma, düğüm, doruk noktası ve çözüm öğelerinden oluşan “kapalı bir biçim” olarak da ifade edilebilmektedir (Özkan, 2018: 106).

Bir başka açıdan ise olaylar dizisi; herhangi bir filmin veya dizinin temelini oluşturan harekete geçirici unsura aksiyon, aksiyona biçim veren, onun anlatı yapısını geliştiren veya değiştiren etken olarak tanımlanmaktadır (Parsa, 1994: 86). Anlatımın genişlediği, yayıldığı ve yerleştiği bir zemin olan olaylar dizisi, bu eylemlerini bir amaç ve sebep-sonuç ilişkisi doğrultusunda gerçekleştirmektedir. İzleyici, olayları belirli bir sebep-sonuç ilişkisi ile zaman ve mekân düzleminde algılayarak duygulanmakta veya estetik haz duymaktadır. Bazı filmlerde ve dizilerde ise izleyiciye olaylar açık bir şekilde gösterilmekte; izleyiciden olaylar hakkında sonuç çıkarması beklenmekte veya umulmaktadır.

Anlatıdaki olayların birliğini oluşturan öğelerin (açıkça gösterilenler ve izleyicinin çıkardığı sonuçların toplamı) anlatıda “öykü”yü meydana getirdiği görülmektedir. Olaylar dizisi kavramı, sesli ve görüntülü her şeyi betimlemek için kullanılırken, öncelikli görevi ise filmde doğrudan anlatılan tüm olayları kapsamaktadır. Ayrıca, olaylar dizisi, öykü dünyasının (diegesis) dışındakileri (jenerik, müzik) de ifade

eder ve bu öğeler oyuncular tarafından sezinlenip, algılanmadıkları için diegetik (öykü dünyası öğeleri) olmayan öğeler olarak da tanımlanabilmektedir (Parsa, 1994: 87-88).

Anlatıyı oluşturan öğeler arasında yer alan “öykü” ve “olaylar dizisi” birbirlerine benzemekle birlikte, birbirlerinden farklılaştıkları yanları da bulunmaktadır. Öykülerin içerisinde kesin olarak belli olan olayları ifade eden “olaylar dizisi”, öykü ile arasında kesişim kümesi oluşturmaktadır. Öte yandan “öykü”, olaylar dizisinin ötesine geçerek, anlatının daha iyi anlaşılması bakımından diegetik olmayan sesleri ve olayları da izleyiciye aktarmaktadır.

Anlatıyı çözümleme noktasında “öykü” ile “olaylar dizisi” arasındaki farklılıklar da genel anlamda ele alındığında, anlatının ne şekilde çalıştırıldığını çözümlemek açısından bu iki unsurun, bu süreçte bir dizi araç meydana getirdiği de görülmektedir. Olaylar dizisi-öykü farklılığı anlatının üç temel unsuru olan; zaman, mekân, sebep-sonuç ilişkisini de etkilemektedir (Parsa, 1994: 88).

Anlatının “öykü” ve “olaylar dizisi” bakımından çözümlenmesi noktasında sebep-sonuç ilişkisi önemli bir unsur olarak görülmektedir. İzleyici, aksiyonu oluşturan olayları izlerken gerçekleşen sonucun nedenini merak ederek kendine sormaktadır. Anlatı içerisinde bu soruya cevap, bazen geriye dönüşler ile sağlanmakla birlikte bazen de daha fazla merak uyandırmak adına açık uçlu bırakılarak izleyicinin bu sebep-sonuç ilişkisini kendisinin tamamlaması beklenmektedir.

4.1.2. Zaman

Anlatı oluşturulurken yukarıda da bahsedildiği üzere anlatıyı oluşturan sebep-sonuç ilişkisi bir zaman içinde oluşturulmaktadır. İzleyici, olaylar dizisinin gösterdiği öğeler vasıtasıyla zaman dilimini tayin edebilmektedir. Bazı dizi ve filmlerde olaylar dizisi, kronolojik bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşebilirken bazılarında bu kronolojik yapının olmadığı görülmektedir. Öykünün sadece belirli bir zaman dilimi sunularak; izleyicide bazı zaman dilimlerinin atlanıldığı, başka zaman dilimine geçildiği algısı da oluşturulabilmektedir. Bazı anlatılarda ise kronolojik sırayı izleyicinin oluşturabileceği bir anlatı yaratılmaktadır. Aynı zaman diliminde geçen olayın farklı karakterler gözünden gösterilmesi neticesinde her seferinde izleyicide farklı bir bakış açısı ve zaman dilimi algısı yaratıldığı da bazı film ve dizilerde görülebilmektedir.

Parsa, (1994: 91) zamanla ilgili üç kavramı şu şekilde sıralamaktadır; zaman düzeni, zaman süresi ve zaman tekrarlanması.

Zaman düzeni, genellikle dizi ve filmlerde sıklıkla rastlanılan geriye dönüş (flashback) veya ileriye dönüş (flashforward) olarak adlandırılan zaman kavramlarıdır. A B C D olarak sıralanan bir düzenli zaman düzeninde oyuncunun çocukluğuna dönmesi veya ileriye dönüş gerçekleştirmesi, anlatının üzerine kurulduğu zamanı değiştirmemekte; aksine içinde bulunduğu zaman diliminden geriye veya ileriye gittiğini göstermektedir. Geriye dönen (flashback) bir karakterin zaman sıralaması, B A C D iken, ileriye giden (flashforward) karakterin zaman dilimi sıralaması ise A B D C şeklinde tanımlanabilmektedir. Düzenli bir zaman dilimi sıralaması (A B C D), izleyicide geriye veya ileriye dönüşün gerçekleştiği algısını yaratmaktadır (Parsa, 1994: 92).

Zaman süresi, olaylar dizisinin zamanından bağımsız olarak gerçekleşen ve öykünün yayıldığı zamanı temsil etmektedir. Bir filmi izlemek, genellikle yirmi dakika ile iki saat arasında sürmektedir. Bu süreye perde süresi (screen duration) denilmektedir. Öykü süresi, olaylar dizisi süresi ve perde süresi arasındaki zaman farklılıklarının oluşturduğu bu farklılıklar, bazen karmaşık zaman ilişkileri olarak görülmektedir. Örneğin; yedi yıllık bir öykü süresinin geçtiği zaman diliminin, dört gün ve geceden oluşan olaylar dizisi içerisinde, 136 dakikalık bir perde süresi boyunca izleyiciye *North by Northwest* filminde aktarıldığı görülmektedir. Bu noktada olaylar dizisinin öykü zamanını yönlendirmek amacıyla perde süresini kullandığı görülmektedir. Perde süresi bazen öykü süresini genişletebilmektedir. Birkaç saniyede gerçekleşen olaylar kurgu tekniği ile dakikalar sürebilirken, yıllarca süren inşaatlar birkaç saniyede tamamlanmış olarak izleyiciye aktarılabilir (Parsa, 1994: 92).

Zaman tekrarlanması yapılırken, olaylar öyküsü çeşitli biçimlerde tekrarlanabilir. Bir olayın birkaç defa gösterilmesi, izleyicideki o sahneye ilişkin pekiştirmeyi sağlarken, aynı zamanda karakterin de olaylar örgüsünü daha iyi şekilde anlamlandırabilmesini sağlamaktadır. Başka bir zaman tekrarlanmasına ise örnek olarak boksör filmlerindeki yıllar süren antrenmanların birkaç sahne tekrarı ile aktarılabilir olması gösterilebilir. Geçen zamanın süresi, aynı sahne tekrarlarıyla birlikte pekiştirilip izleyiciye verilmektedir. Bazen de bir olayın anlatısı sırasında farklı kişiler tarafından

olaylar aktarılarak aynı olayın tekrarları sağlanmakta, aynı aksiyon farklı biçimlerde gösterilmektedir (Parsa, 1994: 92).

Anlatı yapısının başından sonuna kadar gerçekleşen olaylar dizisi içerisinde görülen zaman, kronolojik bir dilimi ifade etmektedir. Bu zaman dilimi içerisindeki geçmiş ve gelecek algısı, izleyiciye aktarıldığı gibi, aynı zamanda öykünün süresinin, olaylar dizisi aracılığıyla oluşturulan zamanın ve ekranda yayınlanan sürenin, çeşitli kurgu ve anlatı yöntemleri ile birlikte düzenlenmektedir. Ayrıca, birbirini tekrarlayan veya farklı bakış açılarından görülmesi gereken olaylar dizisinin, sahne tekrarı veya aynı olayın farklı açılardan izleyiciye gösterilmesi gibi işlevlerde de zamandan yararlanılmaktadır.

4.1.3. Mekân

Mekân olgusu, kişileri belirlemeye yarayan özellikleri anımsatmakla birlikte; kahramanın olaylar ile olan ilişkisini nasıl kurduğu üzerinde anlam taşımaktadır. Anlatı; bazı kitle iletişim araçlarında, sebep-sonuç ilişkisini ve zaman faktörünü barındırırken aksiyonun hangi mekânda geçtiğini belirtmemektedir. Ancak dizi ve film anlatılarında mekân önemli bir unsur olarak görülmekte ve bazı olaylar, özel mekânlarda gerçekleşmektedir. Ancak bazı mekânları görmeden de olaylar dizisine bakarak hayal kurulabilmekte, sonuçlar çıkarılabilmektedir (Parsa, 1994: 82).

Mimar Selim Yuhay'a (2020: 7) göre ise mekân: "insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk" ve "sınırları gözlemciler tarafından algılanabilen uzay parçası" olarak tanımlanmaktadır. Mekân kavramı genel olarak tanımlandığında, sınırsız bir yere sahip olan ve tüm var olanları içerisinde barındıran yer olarak ifade edilmektedir. Mekân ve içerisinde yer alanlar kümesine bakıldığında ise; mekân, zaman, hareket ve madde kavramlarının birbirlerine bağlı olarak buldukları ve bunlardan biri var olmadan, bir diğeri de var olamayacağı görülmektedir. Herhangi bir filmdeki veya dizideki nesnelere betimlenebilmesi, olaylar dizisi içerisindeki yerlerinin anlamlandırılabilmesi, esere görsel olarak sağladığı katkı açısından mekânın yukarıda ifade edilen unsurlar ile birlikte düşünülmesi gerekir. Öte yandan mekân, etrafımızda bulunan ve gözlemleyebildiğimiz nesnel bir unsurdur. Nesnelliği ve gerçekliği barındıran mekân kavramının anlatı çözümlemeleri ve betimlemeler açısından önemli bir yer tuttuğu da görülmektedir.

4.1.4. Karakterler ve Bakış Açısı

Anlatı yapısının içerisinde bulunan karakterlerin anlatıya olan etkileri önemli bir yer teşkil etmektedir. Karakterlerin dış görünüşleri, içinde buldukları psikoloji, mekân, birbirleri arasındaki diyalog ve tutumları izleyiciye anlatıyı pekiştirme noktasında faydalı olurken, aynı zamanda anlatının olay örgüsü ve söylemi hakkında “mantıksal” bağlar kurabilmesine de imkân tanımaktadır. Karakterler anlatı içindeki konumları hakkında görsel olarak temsil niteliği taşıırken, iç ve dış yapılarının da anlatıya aktarılması noktasında karakter tasarımlarının olay örgüsü ile ilintili olması gerekmektedir.

Aristoteles’in karakteri, öykü için gerekli bir amaç olarak görmesinin, ardından biçimciler tarafından da karakter kavramının benimsenip kabul edildiği görülmektedir. Öte yandan Fransız kuramcılar da bu geleneği sürdürürken, Tzvetan Todorov, karakterin metnin özelliğine göre ikincil araç olarak kabul edilip edilemeyeceğini belirtmiştir. Todorov’a göre, eğer bir edebi eser, psikolojik bir ana eksen üzerinde ilerliyorsa, ekseni ilerleten, onu biçimlendiren unsur karakter olacaktır. Seymour Chatman ise, önceliğin olay örgüsünde mi yoksa karakterde mi olduğu tartışmasını gereksiz bulmaktadır. Çünkü ona göre, öyküler, hem olayların hem de varlıkların (karakterlerin) hazır bulunmasıyla da ortaya çıkabilmektedirler (Chatman, 2008: 105).

Öte yandan bakış açısının ise, sinema anlatılarında tartışmalı konulardan biri olduğu görülmektedir. Michel Chion’a (1987: 189-190) göre bir film, kişilerden birinin bakış açısıyla izleyiciye aktarılabilir. Anlatıcı olan bu kişinin, anlatı içerisinde önemli bir yeri veya anlatıda başlıca tanık olduğu varsayılabilir. Olaylar hakkında seyircinin bildiği şeyleri de bilmektedir. Bu kişinin tek başına rol aldığı sahneleri yalnızca seyirci görebilmekte, bu sayede ise, seyircinin bu kişinin duyduklarını duyması, gördüklerini görmesi, seyirci ile kişi arasında özdeşleşme sağlamaktadır.

Bakış açıları, literatürde farklı şekillerde de sınıflandırılmaktadır. Yılmaz, bakış açılarına ilişkin yapılmış olan sınıflandırmalardan ikisini şu şekilde aktarmaktadır:

“Jean Poullion’a göre bakış açıları üçe ayrılır: a) Geriden bakış: Her şeyi bilen, roman kişilerinin kafasından geçeni okuyan ve okuyucuya aktaran bir anlatıcının bakış açısı. b) Aynı anda bakış: Düşündükleri okuyucuya aktarılan ve anlatının merkezini oluşturan kişinin bakış açısı. c) Dıştan bakış: Anlatının tüm olay ve verilerinin hiçbir öykü kişisini araya sokmadan dışarıdan gösterildiği bakış. Gerard Genette’ye göre ise bakış açısı sınıflandırmaları şu şekildedir: a) Odaksızlaşma; anlatıcının öykü kişilerinden daha çok

şey bilmesi ve kişilerin düşüncelerine istediği şekilde karışabilmesidir. b) İç odaklaşma; anlatıcının yalnızca kişilerin bildiklerini ve Gerard Genette, ise bakış açısını şu şekilde sıralar: düşündüklerini bilmesidir. c) Dış odaklaşma; Anlatıcının öyküde olan her şeyi dışarıdan bilmesi ve anlatmasıdır” (Chion, 1987’den akt. Yılmaz, 2020: 46-47).

4.1.5. Diyalog Düzeni ve Konuşma Örgüsü

Filmde veya dizide geçen olayları belirtmek, olaylar arasındaki bağlantıları kurmak, izleyiciye gösterilmeyen olaylar ile ilgili bilgi aktarmak, karakterleri tanıtmak, çatışmalar yaratmak ve çözüme ulaşmak açısından önemli bir dramatik etmen olarak görülmektedir. (Nutku, 2001’den akt. Özkan, 2018: 116).

İyi tasarlanmış bir konuşma örgüsü, anlatının gerçekliği izlenimini desteklemektedir. Söylenen sözler, öykünün gelişimiyle ilintilidir ve ikili konuşmalar kendi içlerinde örtüşmektedir.

4.2. GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME

Gösterge bilimi, Türk Dil Kurumu tarafından; “iletişim amacıyla kullanılan, her türlü gösterge dizgesinin yapısını ve işleyişini inceleyen bilim dalı” olarak tarif edilmektedir (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 879).

Mehmet Rifat’ın (2009: 23) yaptığı tanım ise şu şekildedir:

“Göstergebilim daha geniş ve daha yalınlaştırılmış bir anlatımla, insanın, içinde yaşadığı dünyayı anlamasını sağlayacak bir model geliştirir. Çevresini anlamaya çalışan herkes zaten bir ölçüde bir "gösterge avcısı"dır. Daha fazla bir çabayla bu anlama süreci yöntemli bir biçime dönüştürülebilir. Bu yöntemi sağlayacak olan da göstergebilimdir”.

İnsan, yaşamı boyunca hayatı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktadır. Göstergebilim ise hayatın somut göstergelerini, soyut gösterene dönüştürmeye yardımcı olan bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Hayatı anlama ve anlamlandırma çabasında insana yöntem sağlayan göstergebilim, sosyal bilimler alanında başvurulan en etkin çözümleme modellerinden biri olarak da görülmektedir. Göstergebilim; yazınsal bir metnin, bir filmin, bir tiyatro eserinin, bir müzik parçasının, mimarî bir eserin hangi anlam üretim süreçlerinden geçerek şekillendiğini ortaya çıkarmaya ilişkindir (Büyükbaş, 2020: 156).

Bu noktada Tez çalışmasının konusu olan *Hakan: Muhafız* dizisinde kullanılan mekânların ve karakterlerin taşıdığı fantastik öğelerin göstergeler bağlamında (gösteren, gösterilen, gösterge) taşıdığı anlamların ana hatlarıyla çözümlenmesinde göstergebilim yönteminden de yararlanılmıştır.

4.2.1. Gösteren

Gösteren kavramının zihinde bıraktığı ilk çağrışım şu şekilde açıklanabilir: Herhangi bir olayı, olguyu, nesneyi (gösterilen) gösterme duyusuna hitaben izleyiciye çeşitli yöntemlerle sunan “aracı” şeklinde düşünülebilir.

Gösterenin tözünün konumlanabilmesi, izleyici tarafından algılanabilmesi için özdeksel olması gerektiği söylenebilir. Bunun gerekliliği olarak da tözün her zaman özdeksel olması gerektiği düşüncesine (sesler, nesnelere, görüntüler) varılabilir (Barthes, 1979: 40). Özetle gösterge ve gösterilen arasında konumlanan gösteren “köprü” vazifesi görerek eylem ile açığa çıkan düşüncenin arasında anlamlandırma sürecine nesnel olarak katkı sağlayan bir kavram olarak da görülebilir.

4.2.2. Gösterilen

Dilbilimde, gösterilenin öz niteliği, onun özellikle “gerçeklik” derecesine ilişkin tartışmalara yol açmıştır. Bu tartışmalarda gösterilenin bir “nesne” olmayıp anlaksal bir tasarım olduğu vurgulanmıştır. Gösterilen ne tasarımdır ne de gerçek nesnedir; söylenebilir. Ne bilinç edimi ne de gerçeklik olandır. Gösterilen ancak anlamlandırma çerçevesinde, neredeyse “eşsözel” olarak tanımlanabilir. Göstergeyi kullananın ondan anladığı “şey”dir gösterilen. Böylece salt işlevsel bir tanıma ulaşılmış oluruz. Gösterilen, göstergenin bağlantısal iki ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayrım, gösterenin bir aracı kimliği taşımasıdır (Barthes, 1979: 35).

Saussure de gösterilenin anlaksal niteliğini, kavram terimini kullanarak şu şekilde belirtmiştir: Öküz sözcüğünün gösterileni, hayvanın kendisi değil, onun anlaksal imgesidir.

4.2.3. Gösterge

Saussure’ün terim düzeninde gösterilen ve gösteren, göstergenin oluşturucularıdır. Belirtke, belirti, görüntü, simge, terimleri de göstergeyle birlikte kullanılan başlıca terimlerdir. Saussure, bir nedenlilik düşüncesi içerdiğinden simge’yi

hemen bir yana itip bir gösterenle bir gösterilenin (bir kâğıdın ön yüzüyle arka yüzü gibi) ya da bir işitim imgesiyle bir kavramın birleşimi olarak tanımladığı gösterge'yi benimsemiştir. Saussure'ün gösteren ve gösterilen sözcüklerini bulmasına değin, gösterge yine de bulanık bir terimdi; çünkü gösterenle karışma eğilimindeydi. Saussure ise, bundan kesinlikle kaçınmak istiyordu. Kabuk ve öz, biçim ve düşünce, işitim imgesi ve kavram arasında duraksadıktan sonra, birleşimleri gösterge'yi oluşturan gösteren ve gösterilende karar kıldı (Barthes, 1979: 30-31).

5. ARAŞTIRMANIN BULGULARI VE SONUÇLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Tezin ana çatısını oluşturan bu kısımda *Hakan: Muhafız* dizisinin künyesine ve dizide yer alan karakterlere değinildikten sonra dizinin anlatı yapısı; olay örgüsü, zaman, mekân, karakterler ve diyaloglar bağlamında fantastik öğeler analiz edilmeye çalışılacaktır. Ayrıca dizideki mekânların ve karakterlerin barındırdığı fantastik unsurlar içeren sahneler, göstergebilimin temel kavramları (gösteren, gösterilen ve gösterge) üzerinden çözümlenmeye çalışılacaktır.

5.1. HAKAN: MUHAFIZ DİZİSİ

Hakan: Muhafız dizisi, Nilüfer İpek Gökdel'in *Karakalem ve Bir Delikanlının Tuhaf Hikâyesi* adlı romanından uyarlanan, yapımcılığını Onur Güvenatam'ın üstlendiği, Can Evrenol, Umut Aral ve Gönenç Uyanık'ın yönettiği, özgün adı *The: Protector* olan ve Türkiye'de çekilen ilk Netflix orijinal dizisidir. Dizinin 14 Aralık 2018'de 10 bölümden oluşan 1. sezon, 26 Nisan 2019'da 8 bölümden oluşan 2. sezon, 6 Mart 2020'de 7 bölümden oluşan 3. sezon ve 9 Temmuz 2020'de de 8 bölümden oluşan dördüncü ve final sezonu Netflix üzerinden yayınlanmıştır.

Fantastik, aksiyon, bilimkurgu ve drama içerikli dizide, İstanbul'da bir dükkân sahibi olan Hakan, onu evlat edinen babası Neşet'in öldürülmesiyle birlikte, görevi İstanbul şehrini korumak olan eski bir gizli düzene dâhil olduğunu keşfeder. Hakan koruyucu olarak ailesinin mirasını benimsemek-benimsememek arasında kalırken, asıl görevi şehirde bulunan "ölümsüzleri" öldürmek ve şehri yıkımdan korumaktır. "Sadık olanlar"dan gizli düzenin üyeleri olan Kemal ve kızı Zeynep'ten de geçmişi ve içinde bulunduğu muhafız görevi konusunda yardım alarak ilerleyen Muhafız, zamanla edindiği doğaüstü yetenekleri kullanmayı öğrenerek şehri yıkımdan ve ölümsüzden kurtarmaya çalışmaktadır.

5.1.1. Dizinin Künyesi

Senaristler: Jason George, Yasemin Yılmaz, Emre Özpirinçci, Kerim Ceylan, Atilla Ünsal, Aşkım Özbek.

Yönetmen: Can Evrenol

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Yardımcı Yönetmenler: Umur Aralık, Gönenç Uyanık, Gökhan Tiryaki

Yapımcılar: Onur Güvenatam, Özge Bağdatlıoğlu, Jason George, Binnur Karaevli, Alex Sutherland

Yapım Şirketi: Netflix, O3 Medya

Özgün Müzik: Emin Yasin Vural, Ekin Eti, Tufan Aydın, Tolga Böyük

Kurgu: Aziz İmamoğlu, Korhan Koryürek, Murat Başören, Çiçek Kahraman

5.1.2. Karakterler

Dizide rol alan karakterler ve önce çıkan özellikleri aşağıda sıralanmaktadır:

Hakan (Çağatay Ulusoy): İstanbul’da yaşayan, kapalı çarşıda geleneksel küçük bir antikacı dükkânında üvey babasıyla birlikte çalışan genç bir adamdır. Geleceğe dair mesleğiyle ilgili hayalleri olan, çevresindeki sorunlara duyarlı biridir. Antikacı dükkânına gelen bir kadının Osmanlıdan kalma bir gömleği sorması ile hayatı değişmeye başlar. Üvey babasının ölmesiyle birlikte ortaya çıkan gizli sadıklar örgütünü ve kendisinin muhafız olduğunu öğrenen başkarakter Hakan, kaderinde olan muhafızlık görevini yerine getirmek üzere sahip olduğu güçleri ve geçmişini öğrenmeye başlar. Geçmişte tek hayali güzel bir yerde dükkân açmak olan Hakan’ın artık tek görevi, İstanbul’u ölümsüzlerden kurtarmaktır.

Leyla (Ayça Aysin Turan): Şehrin zengin iş adamlarından olan Faysal’ın holdinginde koordinatör olarak çalışan Leyla; hırslı, hayalleri için çalışan, iyi eğitilmiş bir iş kadınıdır. Felç olan annesini daha rahat şartlarda yaşatabilmek için başarıya ulaşmak zorunda olan Leyla, başkarakter Hakan ile aşk yaşayacak ve zaman zaman içinde bulunduğu karmaşık durumlardan sonra bile yine Hakan’a olan aşkının peşine düşecektir.

Zeynep (Hazar Ergüçlü): Babasıyla birlikte bir eczanede ve onun altındaki gizli sarnıçta yaşayan Zeynep, sadıkların bir üyesidir. Bir üniversitede Osmanlı zırh ve silahları konusunda da tarih alanında çalışmalar yürütmektedir. Küçüklüğünden beri yakın dövüş ve silahlar konusunda eğitim almış olan Zeynep, soğukkanlı ve görev odaklı bir kadındır. Hakan'ı muhafız olarak dövüş ve silahlar konusunda eğitmek, ilk başlarda Zeynep'in işidir. Zeynep de Hakan karakteri ile bir aşk yaşayacaktır. Dizinin ana karakterlerinden olan Zeynep'in dizi boyunca çeşitli nedenlerden dolayı içinde bulunduğu değişik karakter yapılarının izleyiciye sunulmasının yanı sıra dizinin güçlü olan kadın ana karakteri olarak da hikâyede konumlandırıldığı görülmektedir.

Faysal Erdem (Okan Yalabık): İstanbul'da büyük bir iş adamı ve aynı zamanda büyük bir hayırsever olan Faysal, dizinin başroldeki kötü karakteridir. Ölümsüz olan ve muhafızın düşmanı olan Faysal, uzun yıllar insanlarla birlikte yaşamış olan ve halen yaşayan son ölümsüzdür. Ayasofya'ya özel bir ilgisi olan Faysal; zengin, nüfuslu bir adam olması sayesinde birçok bağlantıya sahip olmuştur. Faysal'ın içinde bulunduğu psikolojik yalnızlık, aslında onun uzun yıllardır yalnız yaşamasından kaynaklanmaktadır. Bu sebeptendir ki dizi süresince içinde bulunduğu faaliyetleri çoğunlukla yalnız yaşayan bir ölümsüz olmamak için yapmaktadır.

Kemal (Yurdaer Okur): Sadıkların bir üyesi olan Kemal, yine sadıklardan olan kızıyla birlikte bir eczane işletmekte ve onun alt katındaki sarnıçta yaşamaktadır. Öngörülerini, araştırmacılığı ve teknolojik aletlerin kullanımı konusunda uzman olan Kemal, aynı zamanda sadıklar arasında da ihtiyaç duyulduğunda gidilen bir doktordur. Muhafız ve sadıklar konusunda en çok bilgiye sahip olan Kemal karakteri, aynı zamanda Hakan'ın öz babasının da arkadaşıdır. Dizinin başlarında Hakan'a olayları aktaran ve bazı şeyleri öğreten de kendisidir.

Mazhar (Mehmet Kurtuluş): Faysal'ın özel güvenlik amiri olan Mazhar, takıntılı ve soğukkanlı bir kişiliktir. Faysal'ın kirli işlerini halletmekle görevli olan Mazhar, aynı zamanda bencil ve kıskanç bir ruh haline sahiptir. Kendine zarar veren veya başkalarına zarar vermekten hoşlanan Mazhar'ın ayrıca psikolojik rahatsızlıkları bulunmaktadır.

Memo (Cankat Aydos): Hakan'ın ev arkadaşı olan Memo; hayalperest, eğlenceli ve aynı zamanda da girdiği her işten çıkan, çalışmayı sevmeyen bir adamdır. Kira parasını kumara yatırarak başarıyı kolay elde etmek isteyen bir kişiliğe sahip

olduğu gibi aynı zamanda da Hakan ile ilgili sorguya çekildiğinde ağzını açmayarak ölümü göze alacak kadar da korkusuzdur.

Neşet (Yücel Erdem): Hakan'ın üvey babası olan Neşet, kapalı çarşıda bir antikacıdır. Kendi küçük dükkânında oğluyla birlikte çalışan Neşet; dikkatli, gerçekçi, öğüt vermeyi seven ve aynı zamanda da Hakan'ı sakınan bir adamdır. Neşet'in dizinin başlarında ölmesiyle birlikte gerçekler gün yüzüne çıkmaya başlar.

Emir (Cem Yiğit Üzümoğlu): Sadıklardan olan Emir'in dizinin başında bir kişiyi yıllarca gözleyebilmesinden de anlaşılacağı üzere görevine bağlı bir karakter olduğu söylenebilir. Genç Emir'in hayalleri arasında olan muhafızlık görevini sıklıkla kendisi de dile getirmektedir. Yardımsever, şüpheci ve görev adamı olan Emir, muhafızın doğduğu ve ailesinin yaşadığı Büyükada'da yine sadık olan ailesi ile yaşamaktadır.

Tekin (Mehmet Yılmaz Ak): Faysal'ın adamı olarak emniyetin içinde bulunan Tekin, parayı seven ve yaptığı işleri çoğunlukla bu sebeple gerçekleştiren bir karakterdir. Sakin, itaatkâr ve kendine has bir yapısı olan Tekin'in eylemlerini sinirlenmeden yerine getirdiği görölmektedir.

Rüya (Burçin Terzioğlu): Yedi ölümsüzden birisi ve aynı zamanda Faysal'ın âşık olduğu kadın olan Rüya'nın diğerlerinden ayrılan başlıca özellikleri arasında güce olan ilgisi gelmektedir. Çoğunlukla güçlü kişinin tarafında olan ve bu nedenle dizinin ortalarında Faysal ile arasında bir uzaklaşma yaşanan Rüya, dizinin sonlarına doğru ölümlü olarak çeşitli insanî duyguları da tatmıştır.

Mergen (Saygın Soysal): Ölümsüzlerin görevi İstanbul'u yok etmektir. Ölümsüzler arasında görevine düşkün bir karakter olan Mergen'in tek hedefinin de İstanbul'u yok edip evine geri dönmek olduğu söylenebilir. Mergen, Rüya ve Faysal'ın aşkını anlamsız bulmakla beraber bunun ölümsüzlerin gücünü azalttığına inanmaktadır. Bu açıdan Mergen'in ölümsüz prensiplerine bağlı bir karakter olduğu da söylenebilir.

Nisan (Funda Eryiğit): Dizideki Nisa (Vezir) karakteri, diziye kaçırılan kimyager olarak girer. Muhafız ve arkadaşlarını kandırarak ölümsüz olduğunun açığa çıkmamasını ve anahtarı bulup geçmişle olan hesaplaşmasının peşine düşer. Geçmişte Harun: Muhafız ile olan aşk hikâyesinin sonucunda muhafız tarafından öldürünce düş kırıklığına uğrar ve İstanbul şehrine savaş açtığı görülür. Vezir karakteri, dizide herkesten farklı olarak silüetlere hâkim olabilme gücüne sahiptir. Muhafızla olan aşkı

ise onun duygusal bir ölümsüz olduğunu ve tanışma hikâyelerinde muhafızın onu kurtarması sonucu etkilendiği görülmektedir. İlk başta intikam almak isteyen vezir, daha sonra geçmişte yaşananların perde arkasını görerek ve geleceğe de yön veren eylemlerde bulunarak muhafıza yardım eder. Aşk için intikam almaya çalışır ve sonunda aşkı olan muhafızın suçsuz olduğunu öğrenince huzurlu bir şekilde Faysal'ın ellerinde can verir.

Levent (Engin Öztürk): Hakan: Muhafız'ın geçmişte öldüğü sandığı abisidir. Muhafız kanı taşıdığı için tılsımlı gömleği giydiğinde gömleğin kazandırdığı özelliklere sahip olmaktadır. Levent, geçmişte ailesinin katledilmesi nedeniyle insanlara duyduğu nefretini ölümsüzlerin yanında pozisyon alarak sergiler. Kardeşi muhafız ile girdiği tartışmalarda insanların olmaması gerektiğini ifade eder ve insanların sadece dünyaya kötülük getirdiğini savunarak ölümsüz olmak ister. Ölmeden önce de kardeşi Hakan: Muhafız ile geçen diyalogunda “başka bir zamanda karşılaşmış olsaydık çok iyi bir abi kardeş olurduk” diyerek, pişmanlığını dile getirir.

5.2.FANTASTİK ÖĞELER BAKIMINDAN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLENMESİ

Hakan: Muhafız dizisinin fantastik öğeler bakımından anlatı yapısını çözümlerken, ilk olarak Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabı temelinde oluşturulan, Vogel'in kahramanın anlatı yapısındaki yolculuğunu inceleyen *Yazarın Yolculuğu* kitabında belirttiği 12 madde çatısı altında, *Hakan: Muhafız* dizisinin 4 sezonunun genelinde oluşturulan anlatı yapısı bu bağlamda incelenecektir. Ardından olağanüstü masalları modelleyen Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde söz ettiği ve 31 madde haline getirdiği sistem üzerinden *Hakan; Muhafız* dizisi ele alınıp genel anlamda bir çözümlenme yapılmaya çalışılacaktır. Sonrasında ise dizinin 4 sezonunda yer alan anlatı yapısının “serim, düğüm, çözüm” bölümleri oluşturulacak, öte yandan “olaylar dizisi, zaman, mekân, karakterler ve bakış açısı, diyalog düzeni ve konuşma örgüsü” bakımından da dizinin fantastik öğeleri incelenecektir. Yine araştırmaya katkı sağlaması açısından göstergebilimsel olarak “mekân” ve “karakter” bağlamında “gösteren, gösterilen, gösterge” kavramları üzerinden, sahnelerin ekran görüntüleri alınmak suretiyle fantastik öğeler tablolaştırılarak temel anlamda çözümlenecektir. Öte yandan dizideki diyaloglarda yer alan fantastik unsurları ve öğeleri barındıran

konuşmaların metine aktarılmasıyla birlikte bu fantastik unsurlarda genel anlamda incelenmeye çalışılacaktır.

Muhafız, Propp'un "Kahramanın Yolculuğu" sistematiiğini toplam dört sezon 32 bölümde tamamlamaktadır. Yapımın anlatısının, VoD (Video on Demand – Talep zerine Görüntü) içeriğine uygun olarak dört sezona dağıtıldığı görülmektedir. Karakterlerin yoğunluğu ise dizinin seriyale yakınlığını göstermektedir. Genel anlamda her epizot, Kahraman'ın Yolculuğu şablonundaki bir basamağı temsil etmektedir. Bazı bölümler birden fazla basamağı temsil ederken, bazı bölümlerde basamakların birbiriyle iç içe geçtiği görülmektedir. Örneğin, Kemal'in (mentorun) ldğ çile basamağının bitişi ile aynı epizot içerisinde yakın anlarda gerçekleşen dl basamağı da görülmektedir. Yapımın olay örgüsünün omurgası/ana çizgisi, başkahramanın (muhafız olduğu söylenen Hakan'ın) tespit edilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Geleneksel biçimde Kahramanın Yolculuğu sistematiiğinin özelliklerini kullanan anlatının başkahraman (Hakan) ile başladığı görülmektedir. Aynı zamanda başkahramanın adının, öykünün adı da olduğu (*Hakan: Muhafız*) görülmektedir. Kahramanın sıradan dünyası, Todorov'un denge kuralını da net biçimde ortaya koymaktadır. Ana omurga, daima karamanı takip etmektedir. Epizotun veya anlatının 4 sezon boyunca başından sonuna kadar ana karakterinin/kahramanın Hakan (muhafız) olduğu görülmektedir. Dizinin anlatı yapısı bu bilgiler işığında çözümlendiğinde, Kahramanın yolculuğu aşağıdaki gibidir:

Sıradan Dünya: Dizi başlarken gösterilen Hakan'ın sade ve dağınık odası, maddi durumu olmayan insanların yaşadığı mahallelerin genel görüntüsü, kapalı çarşıdaki esnafların ve müşterilerin görüntüleri, Hakan'ın üvey babası ile çalıştıkları küçük antikacı dükkânı, müşterisine halı götürmesi gibi unsurlar, dizinin başlangıcında Hakan'ın günlük hayatını ve hayatın olağan akışını izleyiciye göstermektedir. Bunun yanında Hakan ve arkadaşının, Faysal gibi zengin bir iş adamının şirketine bakarak "bir gün bizde böyle olabilir miyiz" diyerek, zenginliğe ve saygınlığa duydukları arzunun da yine içinde buldukları sıradan dünya görüşlerinin bir yansıması olduğu izleyiciye aktarılmaktadır.

Maceraya ağrı: Hakan'ın geleceğe dair iş kurma çabaları sırasında, dkkna gelen bir kadın müşteri, özel bir gömleğin (tılsımlı gömlek) dkknda olup olmadığını öğrenmek ister. Hakan'ın üvey babası Neşet'in müşteriye "gömleğin dkknda bulunmadığını" söylenmesi ve Hakan'ın da depoda bulunan bu gömleği Neşet'ten gizli olarak alıp satmaya çalışması sırasında kimliği belirsiz kişiler tarafından çıkarılan

çatışmalar sırasında Neşet ölmüştür. Neşet son nefesini verirken, Hakan'a Kemal ve kızı Zeynep'e gitmesi gerektiğini söylediği görülmektedir.

Rehber: Neşet'in Hakan'ı yönlendirdiği arkadaşı Kemal (Rehber/Mentor), Hakan'a gerçek kimliği hakkında bilgileri anlatmakta; İstanbul'u yok etmek için kurulmuş, "ölümsüzler" adı verilen kadim zamanlardan beri varlığını sürdüren bir örgütten bahsederek, ölümsüzleri yok edecek kişinin/kurtarıcının "Muhafız" olduğunu, bunun da kendisi olduğunu söylemektedir. Ayrıca bu yolculuğu sırasında muhafıza (Hakan'a) yardımcı olacak grup olan sadıkların bir üyesi olduğunu da söylemektedir. Dizide yer alan kâhin de doğaüstü görüleri sayesinde Hakan'a karşılaştığı sorunlar karşısında çözüm sunması, tavsiyeler vermesi, bilgilendirmesi gibi özellikleri bakımından bir rehber/mentor olarak da görülebilir.

Çağrının Reddi: Maceraya başlanması ile Hakan'ın üvey babasının öldürülmesi, yakın arkadaşı Memo'nun öldürülmesi ve yeni tanıştığı Kemal ile Zeynep'in gömlek hakkında ve Hakan hakkında söyledikleri ile Hakan bu durumu anlamamakta ve kabul etmemekte, gizli sarnıçtan kaçmaktadır. Sıradan dünyanın akışına göre Hakan, bu anlatılanların (İstanbul'u kurtaracak muhafız olması, gömleğin tılsımlı olması) karşısında bir karmaşaya girerek içinde bulunduğu durumu görmezden gelmiş ve reddetmiştir. Üvey babasının kaybı ve yakın arkadaşı olan Memo'nun ölümü ise ona taşıyamayacağı bir acı ve sorumluluk yüklemektedir.

İlk Eşiği Geçiş: Hakan'ın sarnıca geri dönmesi ile rehberin de yol göstermesiyle Hakan Neşet'in ve Memo'nun intikamını almak istemektedir. Artık kim ve ne olduğunu anlaması neticesinde içinde bulunduğu durumu kabullenmeye başlamaktadır. Tılsımlı gömleği giyerek muhafızlığı kabullenışı de yine bu eşikte görülmektedir.

Sınavlar, Müttefikler ve Düşmanlar: Kemal ve Zeynep'in muhafızın yolculuğu sırasında edinmesi gereken yetileri, Hakan'a hem fiziksel hem de ruhsal olarak hazırladıkları, aktardıkları görülmektedir. Rehber tarafından sınanması, muhafız olup görevini yerine getirebileceğinden emin olunmaya çalışılması, Hakan'a verilen dövüş ve kendini kontrol edebilme eğitimleri, gömleği giydiğinde kurşunun fiziksel hasar vermediğini pekiştiren sahneler, avucuna kor konulduğunda elinin yanmaması gibi çeşitli insanüstü özelliklerini izleyiciye aktaran ve karakteri bu özelliklerin kullanımına karşın bilgilendirilen, sınava tabi tutulan sahneler olarak görülmektedir. Muhafızın kadim görevi, İstanbul'u ele geçirmeye çalışan ölümsüzleri durdurmaktadır.

Bu macerası sırasında ihtiyacı olan fantastik nesnelere arasında gömlekle birlikte ölümsüzleri öldürebilecek olan tek nesne olan tılsımlı hançerede ulaşması gerekmektedir. Bu yolculukta düşmanı olan ancak, kimliğini bilmediği bir düşman olan ölümsüzleri de bulması gerekmektedir.

Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak: Hakan'ın baş düşmanı Faysal'ın şirketinde bir çocuğu kurtarması ile başlayan macerasında baş düşmanının (Faysal'ın) şirketinde işe girdiği an, iki ezeli düşmanın birbirlerinin sınırlarına yaklaştığı yer olarak görülmektedir. Faysal'ın (ölümsüzün) ilk başlarda tek gayesi, eski muhafız tarafından öldürülen, âşık olduğu karısını diriltmektir. Faysal'ın güvenlik amiri olan Mazhar ise bu noktada Faysal ile Hakan arasında bir eşik görevi oluşturmaktadır. Hakan bu sırada rehberin anlatıları üzerine düşünmekte, kendini geliştirmekte ve planlar yapmaktadır. Hakan bu kısımda ölümsüzün Mazhar olduğunu düşünmektedir.

Çile: Hakan bu noktada, Kemal (mentor) ve sadıklardan (müttefiklerinden) olan Emir'i kaybeder. Faysal'ın genel koordinatörü olan Leyla ile aralarındaki ilişkinin bozulduğu da görülmektedir. Hakan'ın çalıştığı şirkette şüpheli davranışlarından dolayı ölümsüz olduğunu düşündüğü Mazhar ile olan karşılaşmasında Mazhar ile bir fiziksel çatışmaya girer ve Mazhar'ı bıçaklayarak öldürür. Ölümsüzlerin ölmemesi gerektiğini rehber sayesinde öğrenen Hakan, yanlış kişiyi öldürdüğünün farkına varır, karamsar ve acılı bir ifadeye bürünür. Dizinin konusu gereği yanlış bir kimseyi öldürdüğünün farkına varan Hakan, kendini adeta cezalandırmaktadır.

Ödül: Hakan, hançeri ele geçirir. Mazhar'ı öldürmesi sonucunda polisin gelmesi ve fiziksel olarak Hakan'da hiçbir yaranın olmaması, onun fantastik insanüstü özelliklerini pekiştirirken, kapıdan çıkarılırken gördüğü Faysal'ın omzuna yaslanan sevgilisinin boynundaki tılsımlı taşın parlamasını görür. Bu taş, rehberin ona aktardığı bilgiler doğrultusunda ölümsüz ile teması hâlinde parlamaktadır. Hakan, aradığı ölümsüzün artık Faysal olduğunu bilmektedir. Arayış sonucunda kolye vasıtasıyla görülen bu bilgi de karakterin ödülü olarak görülebilir. Hakan artık kimliğini edindiği ölümsüz ile yüzleşmek istemektedir.

Dönüş Yolu: Hakan'ın ölümsüzle geçen mücadeleleri sırasında, yaşadığı zorlukların ve kaybettikleri insanların etkisi onu derinden etkilemektedir. Ölümsüz, Hakan'ı (muhafızı) yenerek, yakın ilişkiler kurduğu Leyla'yı da öldürmüştür.

Diriliş: Diğer ölümsüzlerin Hakan'ın kanıyla birlikte dirilmesi, Leylanın'da tekrardan dirilmesi ile başlayan süreç olarak görülmektedir. Hakan'ın tüm bu olayların ardından tekrardan rehber ve etrafındakilerin etkisiyle İstanbul'u ölümsüzlerin elinden kurtarmak olan görevini kabullenmesi, diğer ölümsüzlerinde hikâyeye dâhil olması ile birlikte gerçekleşen ikili diyaloglar, Faysal'ın Hakan ile konuşarak "asıl tehlikenin kendinden değil karısı Rüyadan gelebileceğini" söylemesi üzerine Hakan'ın dizinin içeriğinde bulunan diğer tılsımlı nesnelere de bularak tekrardan görevine dönmesiyle, fantastik nesnelere biri olan anahtarın özelliğini kullanarak geçmişe ve ardından tekrar güne dönerek yaptığı yolculuklar, çözümlenmeye çalıştığı sorunlar gibi eylemler, Hakan'ı sonuca yaklaştırarak ölümsüzlerle olan mücadelesinin son noktasına doğru götürmektedir.

İksirle Dönüş: Hakan, ölümsüzlerle olan son mücadeleleri sırasında tılsımlı hançer olmadan da ölümsüzleri öldürebildiğini görmektedir. Asıl gücün kanında ve kendi içerisinde bulunduğunu düşünerek zihinsel bir şaşkınlık ve değişim geçirmektedir; geçmişten geleceğe geldiğinde ise artık tılsımlı nesnelere toz olarak kaybolduklarını görmektedir. Son ölümsüz olarak hayatta kalan Faysal'ın öz babası olduğunu ise yine geçmişteki yolculuğu sırasında gördüğü bir sembol üzerinden anlamaktadır. Son ölümsüz ve aynı zamanda babası olduğunu öğrendiği Faysal'ı öldürerek hayatta kalan tek ölümsüz kendisini kalmıştır. Bu süreçler içinde Hakan'ın bütün fiziksel ve duyuşsal algıları değişim veya dönüşüme uğramaktadır. Faysal da ölmeden önce artık yaşamak istemediğini fark etmiş ve Hakan'ın kendisini öldürmesini istemiştir. Son olarak ise Hakan kendini de bıçaklayarak tüm ölümsüzleri yok etmek istemektedir. Ancak tekrar sihirli bir şekilde dirilerek, tüm macera boyunca gerçekleşen olayların farkında bir hafıza ile öykünün başındaki günlük yaşantısı içerisinde yeniden antikacı dükkânında görülür.

Maddeler hâlinde incelenen anlatı yapısının içerisindeki fantastik unsurlara bakıldığında; insanüstü güçlere sahip muhafız, ölümsüzler, dirilmek, tılsımlı-büyülü nesnelere (hançer, kolye, gömlek) ve kâhin gibi fantastik öğelere rastlanmaktadır.

Epizotların içeriğini de oluşturan destanlar, masallar, mitler, romanlar gibi metinleri incelemek için kullanılan yöntemlerden biri olan Propp'un masalların biçimbilimi analizinin de *Hakan: Muhafız* dizisi üzerinde uygulanması, yine araştırmanın çeşitliliği açısından faydalı görülmektedir.

Bu noktada Propp'un 31 maddesinin *Hakan: Muhafız* dizisine uygulanması aşağıdaki gibidir:

- 1. Uzaklaşma:** Hakan'ın hayatından memnun olmaması, üvey babasıyla tartışması.
- 2. Yasaklama:** Hakan'ın üvey babası tarafından depodaki gömlek hakkında yasaklanması.
- 3. Yasak Çiğneme:** Hakan'ın depodaki gömleği gizlice alması.
- 4. Soruşturma:** Polis amirinin gömlek hakkında bilgi edinmeye çalışması.
- 5. Bilgi Toplama:** Muhafızın ve gömleğin varlığı hakkında bilgi toplanması.
- 6. Aldatma:** Takip edilip, pusu kurularak gömleğin ele geçirilmesi.
- 7. Suça Katılma:** Hakanın tehditler neticesinde gömleği teslim etmesi.
- 8. Kötülük ya da Eksiklik:** Hakan'ın üvey babasının ve Memo'nun öldürülmesi.
- 9. Aracılık:** Muhafızın ortaya çıktığını duyan diğer sadıkların muhafızın kimliğini merak ederek gizli sarnıca sızmaları.
- 10. Karşı Eylemlerin Başlangıcı:** Hakan'ın yaşadığı kayıpları kabul ederek, baş düşmanı olan ölümsüze karşı harekete geçmek istemesi.
- 11. Ayrılış:** Hakan'ın ölümsüzle yüzleşmek için evden ayrılması.
- 12. Bağışçının İlk İşlevi:** Zeynep'in Hakan'a ateş ederek gömleğin gücünü göstermesi, Kemal'in yanan kor parçasını Hakan'ın eline koyarak muhafızın gücünü göstermesi.
- 13. Kahramanın Tepkisi:** Hakan'ın sadıkların söylemlerini anlamsız bularak tepki göstermesi ve kendi yolundan çözüme ulaşmak istemesi.
- 14. Büyülü Nesnenin Alınması:** Hakan'a tılsımlı gömlek ile tılsımlı yüzüğün verilmesi.
- 15. Kılavuzluk:** Hakan'ın tılsımlı hançeri bulmasında sadıkların (örneğin Kemal) yardımcı olması.

- 16. Mücadele:** Tılsımlı hançeri ve yüzüğü alırken zorluklarla karşılaşılması, saldırılar yaşanması.
- 17. Damgalanma:** Hakan'ın tılsımlı gömleği giymesi sonucunda göğsünde bir sembolün belirmesi.
- 18. Zafer:** Faysal'ın Rüya ile olan çatışması sonucunda çaresiz kalması.
- 19. Giderme:** Ölümsüzlerin yok edilmesi ve geçmişteki hataların, yanlış anlamaların giderilmesi.
- 20. Geri Dönüş:** Muhafız'ın eski muhafız ile konuşarak cesaretlenmesi.
- 21. İzleme/Takip:** Sadıklar ve Vezirin muhafızı izlemesi.
- 22. Yardım:** Hakan'ın yardımına yetişen diğer sadıklar, Vezir.
- 23. Fark Edilmeyen Varış:** Hakan'ın 1453 yılına gitmesi.
- 24. Asılsız Savlar:** Vezir karakterinin ortaya çıkarak kendi savaşını açması.
- 25. Güç Görev:** Ölümsüzleri yok etmekle görevli Hakan'ın güçlerinin kaybolması.
- 26. Çözüm:** Nesnelere gücünü kaybetmesi sorununun Zeynep ile aralarında olan ilişki sayesinde çözülmesi.
- 27. Tanınma:** Levent'in ortaya çıkması ve ardından Hakan'ın sadıklar tarafından tanınması.
- 28. Ortaya Çıkarma:** Nisa'nın vezir olduğunun sonradan anlaşılması.
- 29. Biçim Değiştirme:** Hakan'ın 1453 yılına gittiğinde ilk muhafız bedenine sahip olması.
- 30. Cezalandırma:** Ölümsüzlerin ve son ölümsüz olan Faysal'ın yok edilmesi.
- 31. Başarı:** İstanbul eski haline döner, Hakan'ın Zeynep ile olan aşkı devam eder, herkes mutludur. Ölümsüz olan Hakan, öldükten sonra dirilmesinin ardından tekrar ölümlü bir insan formuna döner.

Propp'un 31 maddesinin *Hakan: Muhafiz* dizisine uygulanmasının ardından, dizinin anlatısında geçen olayların çoğunlukla maddelere uygunluğu ile birlikte bazı olay örgülerinin sıralarının değişebildiği de görülmektedir.

5.2.1. Olaylar Dizisi

Anlatıyı oluşturan olaylar dizisi, “serim, düğüm, çözüm” bölümlerini içeren olay örgüleri bakımından incelenerek, içerisinde bulunan sebep-sonuç ilişkileri, karşıtlıklar ve çatışmalarla da anlatı yapısının ortaya çıkarılmasında araştırmanın yöntemi ve diğer yandan da anlatı yapılarının çözümlenmesi noktasında kullanılmaktadır.

Serim, dizinin başlangıcında gösterilen sıradan dünyaya dair sahneler (İstanbul'dan sokak görüntüleri, kapalı çarşı, karakterlerin tanıtımları), başlangıç aşamasında izleyiciye sıradan dünyanın varlığını ve içerisindeki karakterlerin ve insanların olağan düzen içindeki yaşamlarını aktarmaktadır. Bu bölümde Hakan'ın üvey babası ile birlikte çalıştığı kapalı çarşıdaki antikacı dükkânı, Hakan'ın sokaktaki kötülöklere karşı verdiği tepki, kadınlarla olan ilişkileri, yakın arkadaşı Memo ile oluşan geleceğe dair hayalleri, bu hayallerin şehrin zengin iş adamlarından biri olan Faysal'ın saygın ve zengin kişiliği üzerinden gerçekleşmesi gibi durumlar aktarılmaktadır. Olağan düzen içerisinde dizinin serim bölümünde karakterler, alt-üst kültüre dair göstergeler, karakterler arası ilişkiler gibi unsurlara değinilmektedir. Serim bölümünün son kısımlarına gelindiğinde ise, antikacı dükkânına gelen müşterinin özel bir gömlek aradığını söylemesi üzerine Neşet'in gömleğin depoda olduğu hâlde olmadığını söylemesi, bunun üzerine Hakan'ın Neşet'ten gizlice gömleği alması ve müşteriye satmak için görüşmesi ile başlamaktadır. Gömleğin alışverişi sırasında kimliği belirsiz kişiler tarafından saldırıya uğranması ve bunun üzerine Neşet'in vurulması ile son nefesini verirken “Hakan'ın Kemal ve Zeynep adında eczacı olan arkadaşlarına mutlaka ulaşması gerektiğini söylemesi” üzerine Hakan'ın Kemal ve Zeynep'in yanına giderek gerçek kimliği hakkında bilgilere ulaşması, karakterin özel dünyaya geçmesi bakımından bir dönüm noktası olarak görülmektedir.

Düğüm, Kemal'in Hakan'ın İstanbul'u ölümsüzlerin elinden kurtarabilecek bir muhafız olduğundan, bu yolda ona yardımcı olacak sadık olan kişilerin bulunduğu ve ölümsüzleri yok etmek için kullanabileceği tıslımlı nesnelere olduğundan bahsetmesinin üzerine Hakan bir kararsızlık, sorgulama ve anlamlandırma evresine girmektedir. Neşet'in ölümü üzerine içinde bulunduğu durumu kabullenemeyen

muhafız, anlatılanlara şaşkınlıkla yaklaşmaktadır. Bunun üzerine Kemal, Hakan'a gömleği giydirerek anlattıklarını kanıtlamak ister. Hakan gömleği giydiğinde Zeynep, Hakan'a ateş eder ve kurşunun yere düştüğü, Hakan'ı yaralamadığı görülür. Bunun üzerine Hakan, anlatılan hikâyeye biraz daha inanarak içinde bulunduğu durumları dışlamak yerine olanları anlamlandırma aşaması sürecine girer. Bu süreçte Kemal'in ve Zeynep'in anlattıkları doğrultusunda düşmanının ve dostlarının kimler olduğunu öğrenir. Düşmanına yaklaşmak ve kimliğini belirlemek için sabırsız davranan Hakan, bunun neticesinde en yakın arkadaşı olan Memo'yu da bir saldırı sırasında kaybeder. Bu sırada gömlek üzerinde olduğundan kendisinin yaralanmadığı görülür.

Memo'nun ölümünden sonra Kemal ve Zeynep ile birlikte gizlendikleri sarnıçtan kaçan Hakan, içinde bulunduğu durumu sürdürmek istememiştir. Bir süre sonra Neşet ve Memo'nun katillerini bulmak ister ve tekrar Kemal ve Zeynep ile olan yolculuğuna devam eder. Hatta tılsımlı nesnelere arasında eksik olan hançer ve yüzüğü bulmak için planlar ve araştırmalar yapmaktadır. Bu süreçte diğer sadık olanlarla karşılaşmakta, tanışmakta ve çocukluğunda ailesinin katledildiği eve bir yolculuk yapmaktadır. Baş düşmanı olan ölümsüze yaklaşmak isteyen Hakan, iş başvurusu yaptığı Faysal'ın şirketine gider ve orada anımsadığı bir ses duyar. Bu ses, ölümsüzün sesi olarak hafızasında canlanırken, bu kişi ise Faysal'ın güvenlik amiri Mazhar'dır. Hakan, Mazhar'ın ölümsüz olabileceği noktasında şüpheler biriktirmektedir. Ancak asıl ölümsüz Faysal'dır. Hakan, bunu Mazhar'ı bıçaklayarak öldürdüğünde anlamaktadır. Bu sırada Faysal'ın genel koordinatörü Leyla'nın Faysal'ın omzuna yaslanması sonucunda parlayan tılsımlı taş, ölümsüzün Faysal olduğunu göstermektedir. Hakan, şaşkınlık içerisinde bir ruh haline bürünür ve ardından hapse girer.

Ölümsüz olan Faysal'ın kimliği açığa çıkmıştır. Ancak Faysal'ın amacı, âşık olduğu karısı Rüya'yı tekrar hayata döndürebilmektir. Bunun tek yöntemi ise muhafızın kanının tılsımlı hançer ile akıtılıp ölü olan ölümsüze iştirilmesinden geçmektedir. Bu noktada Faysal, Hakan'ı hapisten çıkararak, duygusal bağ kurduklarını bildiği Leyla'yı rehin alarak Hakan'ı kanı ve tılsımlı nesnelere getirmesi noktasında tehdit etmektedir. Hakan, sadıkları dinlemeyerek Leyla'yı kurtarmak amacıyla tılsımlı nesnelere ölümsüze götürür. Ölümsüz, muhafızın kanıyla Rüya'yı diriltir ve yüzyıllık kavuşma gerçekleşir. Ancak bu çatışma sırasında Leyla öldürülmüş ve yere damlayan muhafız kanı diğer ölümsüzleri de uyandırmıştır. Geçmişteki bir muhafızın bir ölümsüzle olan yakınlaşmasını veya tek taraflı aşkı anlatan sahnede gömleği giyen muhafızın ölümsüz

tarafından ihanete uğrayarak hançerlenmesi ve ölmesi gösterilmektedir. Ölümsüz ve muhafızın arasındaki bu ilişki, tılsımlı nesnelere zayıflatmaktadır.

İlerleyen sahnelerde ise Leyla'nın ölümsüzün kanı ile tekrar dirildiği ve bu geçiş sürecinde aklının Faysal tarafından teslim alınmak istemesine karşı verdiği tepki görülmektedir. Bu sırada diğer ölümsüzlerin de dirildiğini aktaran sahneler gösterilmektedir. Leyla, zihni ile olan savaşı neticesinde istemsizce Faysal'ın da Rüya ile içinde bulunduğu bir ormana gider. Boynuna matkap ucu batırır ve fiziksel bir kanama veya acı çekmediğini fark eder. Bu durum, onu ruhsal olarak korkutmakla birlikte bir anlamsızlığa doğru götürmektedir. Faysal, Leyla'ya olanları aktarmaktadır; zihnindeki bu karmaşıklığın nedeninin teslim olmak istememesi olduğunu söylemektedir. Faysal, yüzyıllardır beklediği aşkı Rüya ile zaman geçirirken bir taraftan da diğer dirilen ölümsüzler asıl amaçları olan İstanbul'u kaosa sürükleyerek yok etmek olan eylemleri ile ilgili planlar yapmaktadırlar. Yüzyıllar önce nesli tükenmiş olan bir çekirge türü ile İstanbul'a kara veba yaymayı amaçlamışlardır. Rüya'nın burnunun kanadığını gören Faysal, yeteri kadar muhafız kanı alamadığı için Rüya'nın bu hastalığa yakalandığını düşünür ve bu doğrultuda planlar yapmaktadır. Ölümsüzlerden olan Mergen ve diğerleri asli amaçları için sabırsızlanırken, Faysal'ın bu noktada isteksiz olduğunu, tek derdinin kadim aşkı olan Rüya ile zaman geçirmek olduğunu düşünmektedirler. Hakan ise ölümsüzlerin hastalığı yaymak için kullandıkları laboratuvara giderek, bu planlarını durdurmak amacıyla tılsımlı hançerle ölümsüzlerden birini öldürmektedir. Bir ölümsüzün muhafız tarafından hançerle öldürüldüğünde yaşadığı fiziksel değişimlere yine bu sahnede tanık olunmaktadır (siyahlaşan gözler ve siyah damarların yüzde yayılması). Diğer ölümsüzlerin ise Faysal'ın kontrolünde olan muhafızı Leyla'yı muhafıza karşı kullanmak için kendi kontrollerine almak istedikleri görülmektedir. Bu noktada Leyla'nın tekrar öldürülmesi ve kontrolü altına gireceği ölümsüzün kanının içirilmesi gerekmektedir.

Rüya, gelişen bu süreçler içinde nihai amacına daha çok yaklaşarak içindeki güç istenci ile Faysal'dan duygusal olarak uzaklaşmaya başlar. Faysal'ın sahip olduğu şirketi ele geçirir. Faysal duygusal bir çöküntü yaşamaktadır. Faysal'ın kontrolünden çıkan Leyla, diğer ölümsüzlerin kontrolü altında Hakan'ı öldürmeye çalışırken, sadıklardan olan Zeynep tarafından bıçaklanarak öldürülür. Bu noktada öncesinde Leyla ile duygusal bir bağ kurmuş olan Hakan, tekrardan bir boşluğa düşer ve isyankâr haline

geri döner. Leyla, ölümsüzler tarafından iki kez öldürülmüş ve diriltiilmiş; bu sefer son kez dirilememek üzere bir ölümlü tarafından öldürülmüştür.

Olaylara sonradan dâhil olan Hakan'ın kaybettiği sandığı kendi kanından olan abisi Levent, hikâyeye dâhil olur. Levent, ilk başlarda Hakan'a ve sadıklara yakın davranarak gömleği almak ve ölümsüzlerin amaçlarına hizmet etmek doğrultusunda da kanını kullanırmak istemektedir. Muhafız soyundan gelenlerin gömleği giydiğinde yaralanmadığı birkaç sahnede verilmektedir. Ancak Levent'in Hakan'dan farklı olarak ölümsüzlere karşı bir savaşı bulunmamakta hatta ölümlülerin dünyayı daha kötüye götürdüğünü düşünmektedir. İki kardeş, iki muhafız kanı taşıyan kişi arasındaki bu düşünce çatışması sürerken Levent, Rüya ile aşk yaşamaktadır. Bunun sonucunda ise tılsımlı eşyalar, aynı kandan olduğu için nesnelere etkilemiş ve Hakan'ı güçsüz kılmıştır. Muhafız'ın kanı ile oluşturulan İstanbul'u hastalığa sürükleyecek ölümcül virüsü Rüya, Levent'in kanını kullanarak hazırlamıştır. Faysal Rüya'nın kendisinden uzaklaşması sonucunda Hakan'a gitmiş ve Rüya'nın içinde bulunduğu tehlikeli planlardan bahsederek elindeki mavi tüpü çıkararak canlı çiçeğe döker. Çiçek saniyeler içerisinde kurur. Hakan ve sadıklar, baş düşmanları olan Faysal'ı her ne kadar kabullenemeseler de bu savaşta yanlarında olmasının ve vereceği bilgilerin değerli olacağını düşünmektedirler. Hakan, Faysal ve Zeynep tılsımlı nesnelere gücünü geri getirmek için kâhinin yanına giderler. Kâhin, bu noktada onlara yol gösterici ve çözüm sunucu bir rehber olarak da düşünülebilir. Kâhin, tılsımlı nesnelere ile muhafız arasında olan illiyet bağının bozulduğunu ve bunun tekrar kurulabilmesi için ya muhafızın ölmesi ya da ölümsüz ile olan etkileşimin sonlanması gerektiğini söyler. Bu sırada ise Zeynep'e "gerçek aşkı öldürecek" der. Faysal, Rüya'yı sorduğunda ise elini Faysal'ın yüzüne koyan kâhin, Rüya'nın onu asla sevmeyeceğini belirtir. Devam eden süreçte Rüya'nın Levent ile hazırladığı iksiri Levent'in İstanbul'da bulunan baraja götürür ve kimliği belirli olmayan bir kişi tarafından vurulması sonucunda baraja düşürür.

Dizi, 1459 yılından kesit sunan bir sahneye geçerek, ok meydanında suikaste uğrayan veziri göstermektedir. Pelerinli (vezir katili), yüzü gözükmeyen bir kişi, zamanın Osmanlı Devleti vezirini öldürmüştür. Karakterin üstünde bulunan sembol dikkat çekmektedir. İstanbul şehri kaos ortamına dönmüştür. Baraja düşen, hastalık taşıyan iksir insanları etkilemiştir. Sokaklarda suikastçinin sembollerinin çizili olduğu duvarlar görülmektedir. Bu kişi, Nisa (vezir) karakteri olarak Hakan ve arkadaşlarının içlerine girmiştir (ancak daha karakterler bunun farkında değildirler). Hakan'ın

ölümsüzlerin zorla çalıştırdığı kimyager olarak kurtardığı Nisa ile arasında duygusal ilişkiler gerçekleşmiştir. Bu süreçte Nisa kimliğini gizlemektedir. Ölümsüzlerin en güçlüsü ve onlardan farklı bir özelliği de bulunan Vezir, silüetler üzerinden ölümsüzler ile irtibata geçerek sihirli bir anahtar parçası aramaktadır. Bu sırada diğer ölümsüzler de vezirin varlığından rahatsızlık duymaktadırlar. Sihirli özellikler içeren bu anahtar, ölümsüzler ile ölümlüler arasındaki dünyayı açacak olan bir nesnedir. Hakan'ın ise Nisa (Vezir) ile olan ilişkisi devam etmektedir. Bazı sahnelerde ise ilk muhafız olan akıncı Harun Beyin Fatih Sultan Mehmet tarafından kendisine başta vezir olmak üzere ölümsüzleri yok etmek için yaptırdığı tılsımlı nesnelere takdimi görülmektedir. İzleyici, bu geriye dönüş anlatılar ile birlikte olay örgüsünü zihninde oturtmakta ancak vezirin kim olduğu konusu, düğüm bölümünde hâlâ soru işareti olarak varlığını korumaktadır. Tılsımlı nesnelere tarihinin ilerlerken, yapıldığı maddeler, kimlere dağıtıldığı gibi geçmişe dair konular, yavaş yavaş geçmiş zamanla dizinin şimdiki zamanı arasında bir köprü ve entegrasyon süreci oluşturmaktadır.

Bu kaos sürecinde diziye dâhil olan ve yer altı yollarını çok iyi bilen Bilal karakteri, şüpheli hareketleri ve çantasına vezir tarafından konulan (karakterler bilmiyorlar) vezirin sembolleri neticesinde Hakan'ın düşmanı olarak görülmekte ve vezir olduğu düşünülmektedir. Vezir, kimliğini gizleyerek aynalar üzerinden yer yer ölümsüzlerle yer yer muhafızla konuşmakta ve psikolojik bir rahatsızlık vermektedir. Hakan'ın son anahtar parçasını da bulması ile vezirin de nihai hedefi gerçekleşmiştir. Anahtar, vezir için İstanbul'u yok edecek, kapıyı açacak bir araçken Hakan için geçmişe yolculuk yaparak ölümsüzleri durdurabileceği bir silahtır. Kâhinin anahtarın aktifleşebilmesi için muhafızın ölümle yaşam arasında bir yerde kalmasını söylemesinin ardından, Nisa'nın (vezirin) bir bitki ile oluşturulan sihirli bir iksir ile bunu sağlayabileceğini Hakan'a aktarması sonucunda Hakan'a bu iksiri hazırlayıp içirir ve Hakan'ı güçsüz düşürerek anahtarı alır. Bu noktadan sonra vezir, artık kim olduğunu açık etmiştir. Düğümün yavaş yavaş sonlara yaklaştığı bu noktadan sonra artık Hakan, hedefi doğrultusunda daha kararlı, net ve güçlü bir konumdadır. Anahtar ile aktifleştirilen güneş saatinin ardından, fantastik bir nesnenin çıkardığı sesi takip ederek, şehirdeki tüm insanların toplandığı ve Hakan Muhafızı kovaladıkları görülmektedir. Muhafız, anahtarı almıştır ancak kovalama sırasında suya atlayarak boğulmuştur. Ardından elindeki anahtar parlayarak, onu 1459 yılı Fatih Sultan Mehmet dönemine götürür. Hakan, ilk muhafız akıncı Harun'un bedeninde, etrafını kendini anlamaya

çalışarak yabancılaşma yaşar ve denizin içinden çıkararak Nisa'nın (vezirin) kıyıda onu beklediğini görür, yanına gider. Bu sahnede 1459 yılında muhafız Harun ile vezir arasında bir aşk ilişkisinin olduğu görülmektedir. İstanbul ise tamamıyla kaos atmosferindedir; insanların kaçışması, haber kanallarının bu kaosu anlatısı izleyiciye sunulur.

Hakan, geçmişe yolculuğu sırasında içinde bulunduğu zaman dilimini ve etrafına anlamaya çalışmaktadır. Vezir'in ilk muhafızla neden aşk yaşadığı ve diğer ölümsüzler ile olan bağlarını anlamlandırmak, Hakan'ın dizinin şimdiki zamanındaki İstanbul'u kurtarmak ve ölümsüzleri yok etmek için yürüdüğü yolculukta ona faydalı olacaktır. Hakan'ın anahtar ile geçmişe sürekli olarak gidip geldiğini izleyici görmektedir. Bu gidişler, geçmişteki olayların günümüze yansımalarının da temelini oluşturmaktadır. Ölümsüzlerin 1459 yıllarında da İstanbul'u yok etmek için Rüya'yı hareme sokarak Padişahı zehirlemeye çalıştıkları veya Vezir ile muhafızı birbirlerinden uzaklaştırmak için gizledikleri ve aralarında planladıkları entrikalar, yine izleyici tarafından Hakan'ın geçmişe yaptığı yolculuklar vasıtasıyla görülmektedir. Vezir ve Hakan ile ölümsüz ve muhafızın birbirlerine olan aşkları, sürekli olarak pekiştirilmektedir. Vezirin de İstanbul'u yok etmek istemesinin altında aslında geçmişte muhafızın kendisini öldürmesi ve aşkına ihanet ettiğini düşünmesi yatmaktadır. Hakan ise bunun gerçek olmadığını, bu olayın arkasında başka bir olay olduğunu vezire kanıtlamaya çalışarak geçmiş ile dizinin şimdiki zamanı arasında sürekli yolculuklar gerçekleştirmektedir.

Çözüm, Hakan'ın ilk muhafız olan Harun'un vezire duyduğu aşkın gerçek olduğunu kanıtlamak üzere bu problemi çözmeye çalışmasıyla başlar. Bu durumun, aynı zamanda İstanbul'u bir nevi vezirin intikamından kurtarmak için de gerekli olduğunu düşünür. Bu süreçte yaşanan olaylar arasında Zeynep, ölümsüzlerin kontrolüne girmiş, kâhini öldürmüştür. Kâhin ölürken aynı zamanda da fantastik sayılan güçlerini Zeynep'e bir ödül verircesine aktarmıştır. Geçmişe olan yolculuğu sırasında Hakan, vezirin ölümü hakkında doğru bilgileri toplar ve bu bilgileri dizinin şimdiki zamanındaki vezire aktararak, onu İstanbul'u yok etme kararından vazgeçirmeye çalışmaktadır. Hakan, 1459 yılında yaptığı eylemlerin ilerideki zaman dilimini de etkilediğinin farkındadır. Ancak Hakan'ın ilk muhafız olan Harun'un tılsımlı nesnelere aldığı zaman dilimine gelememesi neticesinde tılsımlı nesnelere etkisini göstermemektedir.

Hakan, geçmişteki yolculuğu sırasında ormanın içindeki yaşlı bir teyzenin evine girer ve kadının ona korku ile baktığını fark eder. Evin içinde bulunan ve üzerinde ayırt edici bir simge bulunan kolyeyi görür ve kadına ne olduğunu sorar. Kadın çekingen bir tavır içerisinde cevap vermek istemese de kolyenin ve kocasına ait olduğunu söyler. Olayların çözümlenmesi ve sonuca ulaşması ise Hakan'ın geçmişteki Harun ile vezir arasındaki aşkın gerçekliğini, edindiği bilgiler ve kanıtlar ile birlikte açıklaması sonucunda gerçekleşir. Geçmişteki vezir, dizinin şimdiki zamanındaki vezire bir not yazarak; Harun'un onu gerçekten sevdiğini, diğer ölümsüzlerin kurduğu komplo neticesinde onu bıçakladığını aktarır. Vezir, geçmişten gelen bu çağrıya karşılık verir ve İstanbul'u yok etme planlarını durdurmakla birlikte diğer ölümsüzlere geçmişin intikamını almak adına bir savaş açar. Hakan ile birlikte hareket eden vezir, artık Hakan'ın müttefiki olmuştur. Hakan'ın ne yapacağını bilmediği zamanlarda karşılaştığı Harun ile olan konuşmasında, Harun'un yol gösterici, cesaretlendirici olan diyalogları Hakan'ı çözüme yaklaştırır. Hakan, geçmişte ölümsüzleri yok ederek, şimdiki zamanda yaşadıklarını hiç yaşamamış olmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda geçmişte kendisi ile hareket eden vezir ile birlikte planladıkları bir toplantıda Hakan, tılsımlı hançeri olmadan ölümsüzleri öldürmektedir. Tekrardan şimdiki zamana dönen Hakan, tekrar odasında uyanır ve İstanbul'da artık hayatın sıradan yaşama döndüğünü görür; ancak, Faysal'ın boy boy afişleri hâlâ sokaklarda belirmektedir. Geçmişteki çatışma sırasında bir şekilde hayatta kalmayı başaran Faysal yok edilmemiştir. Hakan, hayatta kalan tek ölümsüzü de öldürerek görevini tamamlamak ister. Tekrardan tılsımlı nesnelere yerleri hakkında bilgiye ulaşarak, Zeynep'le birlikte buldukları yere gider ve onları almaya çalışırken hançerin toz olduğu görülmektedir. Geçmişte erişilmeyen nesnelere, gelecekte de var olmayı sürdürememektelerdir.

Faysal ile Hakan'ın son buluşması, deniz kenarında bir rıhtımda gerçekleşir. Bu sırada geçmişte ormanın içindeki yaşlı kadının evindeki kolyede gördüğü simgenin Faysal'a yani babasına ait olduğunun farkına varan Hakan, onun soyundan geldiğini anlayarak bu karmaşıklık içerisinde Faysal'la buluşur. Faysal da bunun farkına varır ve aralarındaki diyaloglar sırasında uzun yıllardır Hakan'ı beklediğini ve ölmek istediği hâlde ölemediğini ve bu süreçte Rüya olmadan çektiği acıları ifade eder. Ölümsüz kanından geldiğini öğrenen muhafız, Faysal'ı öldürürken kollarından başlayarak yayılan siyah kan ölümsüzlüğünün başladığını göstermektedir. Faysal ölürken "artık hayatta kalan son ölümsüz sensin" diyerek Hakan'a görevini tamamlaması için adeta kendisini

de öldürmesi gerektiğini söylemektedir. Hakan Faysal'ı öldürdükten sonra bıçağı kendi kalbine de saplayarak yere yığılır ve bir süre sonra siyah kan, vücudundan yok olur; Hakan, adeta ölümsüzlükten (tüm kötülüklerden) temizlenmiş ve arınmıştır. Sonraki sahnede ise Hakan, odasında uyanır ve kapalı çarşıdaki her şeyin başladığı yer olan antikacı dükkânına doğru yol alır. Çarşıdaki esnaflar ve müşteriler, hayatın olağan akışına, normal dünya düzenine dönmüştür. Üvey babası Neşet ile çalıştığı antikacı dükkânında, yeniden Zeynep'le karşılaşır ve dizi sonlanır.

Yukarıda da görüldüğü üzere, *Hakan: Muhafız* dizisi serim, düğüm ve çözüm bölümleri olarak incelenmiştir. Bu bölümlerin içerisinde; sebep-sonuç, çatışma, karşıtlık gibi olay örgüsü unsurları da bulunmaktadır.

5.2.2. Zaman

Hakan: Muhafız dizisinin öykü yapısının zaman dilimi, Fatih Sultan Mehmet'in Padişahlık dönemi olarak nitelendirilebilecek, İstanbul'un fethedildiği dönemi de kapsayan tarihlerde (1453-1459), ilk muhafız olan akıncı beyi Harun'un kabul edilışinden anlatının son muhafızı olan Hakan'ın içinde bulunduğu şimdiki zamana kadar uzanmaktadır.

Olay örgüsü etraflıca incelendiğinde, *Hakan: Muhafız* dizisindeki zamanın serim bölümünün dizinin şimdiki zamanında geçtiği görülmektedir. Ancak düğüm bölümünün ortalarından dizinin sonuç bölümünü de kapsayan dilimlerinde, muhafızın yolculuğu olarak nitelendirilebilecek bir evren olan İstanbul'un 1459 yılında da geçirilen bir zaman dilimi diziye eklenmektedir. Hakan'ın geçmişe yolculuk yapabilmesinin ardından dizi, serim bölümünün ortalarından sonuç bölümünün sonlarına kadar bazen geçmişte bazen de şimdiki zamanda neden-sonuç ilişkileri bağlamında sürekli değişmektedir. Dizide ayrıca dış kaynaktan bir masalsı anlatı sunularak tılsımlı nesnelere, muhafızların yaşadıkları yer ve dönem hakkında izleyiciye bilgi vermektedir.

Hakan'ın geçmişe gittiği sahnelerden birine bakıldığında, Hakan, zihnen kendisidir ancak 1459 yılındaki muhafızın bedeninde yani geçmişte kendini bulmaktadır. İlk gittiği anda ellerini ve sonrasında elleri ile saçlarını kontrol ederek, aslında bu durumu kendisi de kavramaktadır. 1459 yılındaki yelkenli gemiler, kostümler, İstanbul'un o yıllardaki durumu, mizansen olarak izleyiciye sunularak da zamanın ruhunu yansıtmaktadır.

Öyküyü oluşturan, ilk muhafızdan son muhafıza kadar olan süreçte bulunan zaman dilimleri arasında iki zaman dilimi seçilmektedir. Bazen ara dönemlerde muhafızlar hakkındaki sahneler ve anlatılarda dış seslendirme kullanılsa da dizinin genelinde 2 dönemden bahsedilebilir: Bunlar, 1459 ve dizinin içinde bulunduğu şimdiki zaman dilimidir. Dizinin iki döneminin de kendi içerisinde kronolojik olarak ilerlediği görülmektedir. Hem 1459 yılında hem de dizinin şimdiki zamanında gerçekleşen olayların bir sıra dâhilinde ilerlediği izleyici tarafından algılanmaktadır. Ancak dizideki geçmişte yapılan eylemlerin geleceğe olan etkisi noktasında zamanın değiştirilebilir sonuçlara bir zemin hazırladığı ayrıntısı da görülmektedir.

5.2.3. Mekân

Dizide kullanılan mekânlara bakıldığında, temel olarak Osmanlı döneminden kalan tarihi mekânların kullanıldığı (Ayasofya camii, kapalı çarşı, sarnıç, camiler, türbeler) görülmektedir. Bununla birlikte İstanbul'da bulunan gökdelenler, arka mahalleler, müzeler, vapur vb. mekânların da geçiş sahnelerinde kullanıldığı görülmektedir. Diziye özgü kullanıldığı düşünülen mekânlar arasında sürekli yoğun bir sis ile kaplı olan rıhtım; diziye gizemli, gizli işlerin yapıldığı bir hava katmaktadır. Ayasofya Camii ise Bizans'tan, Osmanlıya oradan ise günümüze kadar uzanan, 1500 yıllık tarihi ile dizinin bulunduğu fantastik zemine gerçekçi ve fantastik açıdan görsel bir katkı sağlamaktadır. Hakan: Muhafız'ın geçmişe yolculuk yapabilmesiyle birlikte diziye dâhil olan mekânlar arasında bulunan; ok meydanı, Fatih Sultan Mehmet'in sarayı, zindanlar, çarşılar, yelkenli gemiler, orta çağ dönemini yansıtan ve sıklıkla mum ile aydınlatılarak yer yer de tavandan gün ışığının süzülerek aydınlatıldığı mekânların dizinin fantastik atmosferine katkı sağladığı görülmektedir. Tılsımlı nesnelerin oluşturulduğu Fatih Sultan Mehmet döneminin İstanbul'undan, salgının yarattığı kaos içindeki İstanbul'a kadar mekânların fantastik olay ve olguları çok çeşitli biçimlerde yansıttığı görülmektedir.

Söz konusu dizideki fantastik anlatıya katkı sağlaması amacıyla oluşturan veya anlatı yapısındaki tarihi dokuyu pekiştirmek için kullanılan mekânlara genel olarak değindikten sonra, bu mekânlara detaylı bir şekilde Tablo 8'de görüleceği üzere, içerisinde gösterge-gösteren-gösterilen ilişkileri bakımından değinilmeye çalışılmıştır.

Tablo 8. Mekânsal Göstergelerin Çözümlemesi.

	GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Şekil 4	Kapalı çarşıdaki Neşet'in antika dükkânı	İçeride bulunan geleneksel eşyalar, dükkânın eski ve tarihi dokusu	Çarşı ve içinde bulunan antika dükkânı ile tarihi ve fantastik bir evren yaratımı ve sıcak samimi bir atmosfer.
Şekil 5	Faysal'ın şirketi	Büyük, gösterişli ve teknolojik bir bina	Çok büyük ve gösterişli olmasının getirdiği yalnızlaştırma ile soğuk bir atmosfer.
Şekil 6	Ayasofya Cami	Ayasofya'nın genel görüntüsü	Ayasofya'nın Bizans'tan başlayan 1500 yıllık tarihi ve bu süreç ile Ayasofya'nın diziye fantastik bir hava katması.
Şekil 7	Gizli Sarnıç	Sarnıcın içindeki antika haritalar, saatler ve objeler, sarnıcın loş ve doğal aydınlatması, mumlar, taş duvarlar. Bilgisayarlar, tıbbi cihazlar	Normal mekânlardan ayrılan diziye fantastik bir havaya sokan bir işlevi varken aynı zamanda gizlenme, eğitim ve saklanma ile bilgi ve veri toplanılan yer işlevi de vardır.
Şekil 8	Rıhtım	Yoğun sis, sessiz ve kimsenin olmaması, konteynır ve depoların bulunması	Mekânın çoğu sahnede yoğun bir sis içinde olması sessiz ve sakin olması genelde gizli işlerin burada çözümlenmesi filmde fantastik bir hava etkisi sağlamakla birlikte daha çok gizem unsurunu artırmaktadır.
Şekil 9	Ayasofya'nın alt katındaki gizli depo	İçerideki Bizans döneminden ve daha öncesinden kalma tablolar, kadehler ve tarihi objeler	Diziye bir anda 1500 yıl öncesine Bizans dönemine götürebilen fantastik objelerin bulunduğu gizemli bir mekân.
Şekil 10	Osmanlı Eserleri Müzesi	Tılsımlı hançer, Osmanlı tarihinden eserler	Saklandığı yer itibariyle, Osmanlı döneminde üretilen hançerin tarihteki yerini pekiştirmektedir.
Şekil 11	Faysal ile Rüya'nın evi	Örümcek ağları bağlamış nesnelere, üstü örtülü eşyalar	Ölümsüz olan Faysal ve Rüya'nın yüzyıllardır kullanılmamış olarak duran evleri, fantastik algı bakımından diziye desteklemektedir.
Şekil 12	Ayasofya'nın altındaki ölümsüz mezarları	Meşaleler ile aydınlatma, taş sütunlar, karanlık bir atmosfer	Ölümsüzlerin mezarlarının Ayasofya'nın altında bulunduğu bu mekân, aydınlatma ve tarihi dokusu itibariyle ölümsüzlerin mezarlarının bulunduğu yere tarihi ve fantastik bir derinlik katmaktadır.
Şekil 13	Ölümsüzlerin toplantı alanı	Eski ve tarihi mobilyalar, kitaplar, tavandan içeri süzülen günışığı, mum ile aydınlatmalar	Mekânı oluşturan nesnelere ve ışığın yarattığı gizemli ve fantastik algı, ölümsüzlerin uzun yıllardır yaşayan ve kötülük barındıran yanlarını göstermektedir.

Tablo 8 (Devam). Mekânsal Göstergelerin Çözümlemesi.

Şekil 14	Ölümsüzlerin laboratuvarı	Çeşitli bilimsel deneylerde kullanılan nesnelere, deney tüpleri vb. laboratuvar nesnelere	Ölümsüzlerin peşinde olduğu ve İstanbul'u yok edecek salgının planlandığı ve oluşturulduğu konuya hizmet eden bir mekândır.
Şekil 15	Ölümsüzlerin gizli mekânı	Yüzlerce yanan mum, antik çağlardan kalma işkence aleti	Ölümsüzlerin ayin vb. eylemlerini sürdürdükleri, yüzlerce mumun yanması ile birlikte de taş yapının oluşturduğu atmosfer, fantastik algı uyandırmaktadır
Şekil 16	Kâhinin bulunduğu bahçe	Taş sütunlar, yeşil bitkilerin ve ağaçlar, yuvarlak taş nesne	Bizans veya Roma İmparatorluğu'ndan kaldığı düşünülen taş sütunlar ve mistik algı oluşturan yemyeşil bahçe ve sunağa benzer taş nesne, kâhinin öngörü algısını desteklemektedir.
Şekil 17	Fetih sonrası, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a girdiği kapı	İstanbul'un genel görüntüsü, kale surları	İstanbul'u korumak veya yok etmek üzerine çatışan abi kardeşin üzerlerinde durdukları mekân, dizinin konu bütünlüğüne tarihi bir görsel olarak katkı sağlamıştır.
Şekil 18	Devlet Su İşlerinin (DSİ) İstanbul'daki barajı	Orman, akarsu, İstanbul'un silüet görüntüsü	Suya karıştıktan sonra yayılacağı düşünülen virüsün, yayılacağı şehir olan İstanbul'un görüntüsünün verilmesi.
Şekil 19	Ok antrenman meydanı	Ok için hedef tahtaları, Osmanlı bayrakları, izleyici olarak toplanmış ahali	Osmanlı döneminin özellikleri yansıtılmıştır. Çeşitli önemli olayların gerçekleştiği mekânının gösterilmesi, dönemin sosyal ve kültürel atmosferini yansıtmaktadır.
Şekil 20	İstanbul'da kaos	Çöplerle dolu sokak, su sırasındaki bitkin insanlar, dağınıklık	Salgın sonrasında İstanbul'daki kargaşayı ve etkilerini göstererek, diziyeye salgının sonuçları konusunda bir izlenim oluşturmuştur.
Şekil 21	İstanbul'un kaos hâlindeki genel görünümü	Kirli bir hava, çeşitli yerlerden çıkan dumanlar, devriye gezen helikopterler	Salgın sonucunda oluşan atmosferin genel plandan algılanmasını sağlayan bir görüntü olarak değerlendirilebilir.
Şekil 22	Muhafız ve arkadaşlarının gizli mekânı	Göbek taşı, çeşitli eski nesnelere, eski duvarlar, tıbbi müdahale köşesi, tavandan ızgaralar arasından gelen gün ışığı	Mekânın aydınlatma ve içinde bulunan çeşitli öğeler bakımından dizinin fantastik unsurlarını destekleyici bir algı yarattığı görülmektedir.
Şekil 23	Muhafız ve arkadaşlarının gizli mekânı	Eskimiş duvarlar, tablolar, antik mobilyalar, aynalar, mumlar ve şamdanlar	İçeride bulunan nesnelere ve aydınlatma bakımından mekânın dizinin fantastik yönüne hitaben oluşturulduğu görülmektedir.

Tablo 8 (Devam). Mekânsal Göstergelerin Çözümlemesi.

Şekil 24	Kaos sonrasında yer altındaki gizli mekân	Su kolileri, çeşitli gıda kolileri, tüpler	Salgın sonrasında yaşanan kıtlık nedeniyle mekânda insanların illegal yoldan yer altı şehirlerinde stok yaptığını görsel olarak ifade etmektedir.
Şekil 25	Akıncı Harun Efendi ve Fatih Sultan Mehmet	Sultanın hizmetkârları, çeşitli Osmanlı silahları, Osmanlı mimari yapısına ilişkin nesnelere	Fatih Sultan Mehmet'in ilk muhafızı görevlendirdiği bu mekânda bir düzen ve padişahın ağırlığını gösteren çeşitli nesnelere kullanılmıştır.
Şekil 26	Rüya ve Faysal'ın veziri aradığı yer	Bölmelerden oluşan taş yapılar, kasvetli bir hava	Mekânın diziye tarihi dokusu anlamında fantastik olarak katkı sağladığı görülmektedir. Ölümsüzlerden birinin kullandığı bu mekânda aydınlatma da gizemli bir atmosfer oluşturulacak şekilde yaratılmıştır.
Şekil 27	Hakan: Muhafız'ın 1459'a geçmişe gittiği ilk mekân	Kız kulesi, deniz, yelkenli savaş gemileri, ufuktaki İstanbul görüntüsü, gün batımı	1459 yılına, geçmişe giden Hakan: Muhafız'ın, dönemin özelliklerini gördüğü ve şehrin yapısı hakkında bilgi sahibi olduğu mekân İstanbul'dur.
Şekil 28	Kâhinin bulunduğu orman	Orman, sis, taş yapılardan oluşan bitkilerle kaplanmış duvar	Osmanlı dönemindeki kâhinin Hakan: Muhafızla konuştuğu mekânda bulanık sis ve sonrasında kâhinle bu sisin kaybolması fantastik bir izlenim bırakmaktadır.
Şekil 29	Vezirin çalıştığı yer	Mum ile aydınlatma, orta çağ dönemi mobilyaları	Mekânın aydınlatması ve kullanılan dekorlar bakımından dizinin fantastik ve tarihi dokusunu katkı sağlamaktadır.
Şekil 30	Yeni dünya, Faysal ve vezirin mekânı	Rengârenk aydınlatmalar, karmaşık bir parti ortamı, tavandan sarkan zincirler	Salgın sonrasındaki yeni dünya düzeninde ölümsüzlerin bulunduğu ve oluşturduğu düzensizlik, kaos, karmaşa gibi kavramları destekleyen bir mekândır.
Şekil 31	Hekim başının yeri	Mumlar, karanlık bir atmosfer, ahşap raflar, karanlıkta kalan çeşitli nesnelere	Karanlık bir aydınlatmaya sahip olan mekânın ölümsüzlerden hekim başının çalışmalarını sürdürdüğü ve içerisinde çeşitli döneme ait nesnelere bulunması itibariyle diziye fantastik mekânlar açısından katkı sağlamıştır.
Şekil 32	Fatih Sultan Mehmet dönemi İstanbul'un genel görüntüsü	Yelkenli savaş gemileri, Galata Kulesi, kentleşmemiş sakin bir İstanbul görüntüsü	Şehrin sakinliği, yelkenli savaş gemilerinin görseli ile dönemin izlerini taşıyan savaş araçları veya ticaret gemileri genel bir şekilde gösterilmiştir.

Tablo 8 (Devam). Mekânsal Göstergelerin Çözümlemesi.

Şekil 33	Faysal ile Rüya'nın bulunduğu köprü	Orman, çiçekler, köprü, akarsu	Faysal ile Rüya'nın arasındaki aşk ile bütünleşen bu mekânda; rengârenk çiçekler, yemyeşil orman, akarsu gibi unsurlar ile "aşk" kavramının fiili olarak yaşandığı bir mekân olarak görülmektedir.
Şekil 34	İstanbul'da kaos	Terkedilmiş araçlar, terk edilmiş eşyalar, yanan ateşler, çöpler, karmaşa	Salgının etkisindeki şehrin terk edilmiş araçlar, başıboş yanan ateşler gibi unsurlarla gösterilmesi dizinin fantastik bilim-kurgu zeminine katkı sağlamaktadır.
Şekil 35	Gelecekte bir mekân	Bir göl kenarı, ışık hüzmeleri, orman	Sonradan kâhin olan Zeynep'in Hakan: Muhafız'ı gelecekte götürdüğü bu mekânda; ışık hüzmeleri ve beyaz elbisesi ile orman ve akarsu fantastik bir atmosfer oluşturmaktadır.
Şekil 36	Muhafız: Harun'un annesinin evi	Orman, çatıyı kaplayan bitkiler, ahşap bir ev, çiçekler	İlk muhafız olan Harun'un şifacı olan annesinin ormanın içinde bulunan evi, çatısındaki bitkiler, ormanın ortasında tek başına bulunması gibi unsurları fantastik olarak algı yaratmaktadır.
Şekil 37	Ölümsüzlerin Osmanlı dönemindeki gizli mekânı	Çeşitli sembollerim bulunduğu bayraklar, yuvarlak masa, mumlar, taş sütunlar	Ölümsüzlerin Osmanlı dönemindeki gizli mekânında bulunan sembollerin bulunduğu bayraklar ve mistik havası fantastik derinlik ve gizli bir örgüt imajını pekiştirmektedir.
Şekil 38	Hakan: Muhafız'ın odası	Yerdeki dağınık kitaplar, duvarda asılı notlar, yatak, pencere	Hakan: Muhafız'ın salgın sonrasında uyandığı odasındaki genel görüntü dağınıklık üzerinedir; yaşanmışlık ve süreklilik bakımından da görülmektedir.
Şekil 39	İstanbul'dan genel görüntü	İstanbul doğa müzesi, camii, şehirdeki binalar	Şehrin salgın sonrasında eski haline döndüğünü aktarmak için gösterilen görseldir.
Şekil 40	Jüstinyen Sarnıcı Müzesi	Müzenin afişi, koltuk, tablolar	Salgın sonrasında Faysal'ın tılsımlı muhafız eşyalarını temeline gömdüğü müzedir. Tarihi bakımdan da katkı sağlamaktadır.
Şekil 41	Mısır Çarşısı	Esnafılar	Salgın sonrasında normal yaşamına dönen İstanbul'un ve mısır çarşısı esnafını gösteren görseldir.
Şekil 42	Kapalı Çarşıdaki antikacı dükkânı	Çeşitli antika nesnelere	Her şeyin başladığı mekânlardan birisi olan kapalı çarşıdaki antikacı dükkânında dizi sonlanmaktadır.

Şekil 4. Neşet'in Antika Dükkânı



Şekil 4 incelendiğinde, Neşet'in ve Hakan Muhafız'ın dizinin başında bulunduğu kapalı çarşıdaki mekân aracılığıyla dizinin genel atmosferi hakkında izleyiciye bilgi verilmektedir. Derin tarihi olan çarşı ve içinde tarihi nesnelere satılan antikacı dükkânı, dizinin ilerleyen zamanlarında ortaya çıkacak olan tarihi, tılsımlı nesnelere açısından bir nevi zemin niteliği oluşturmuş bir mekândır. Sıcak, samimi bir havası olduğu söylenebilir.

Şekil 5. Faysal'ın Şirketi



Şekil 5'te zengin bir iş adamı olan ölümsüz Faysal'ın İstanbul'da büyük bir plazada kurulu olan şirketi görülmektedir. Kapalıçarşı'daki antikacı dükkânının aksine soğuk, samimi gözükmeyen ve daha teknolojik bir bina olarak dikkat çekmektedir.

Şekil 6. Ayasofya Cami



Şekil 6’da yer alan ve genel açıdan görülen Ayasofya Camisi’nin 1500 yıllık tarihi ile dizinin konusunu ve omurgasını oluşturan mekânlardan biri olduğu söylenebilir. Bizans İmparatorluğu’ndan Fatih Sultan Mehmet dönemine oradan da günümüze gelerek ayakta kalan bu mekân, dizinin ilerleyişine ve konusuna katkı sağlayan öncelikli mekândır.

Şekil 7. Gizli Sarnıç



Şekil 7’de görülen gizli sarnıç, eczanenin altında bulunan ve sadık olanlardan Kemal ile kızı Zeynep’in yaşadığı, gizli bir mekândır. Bu mekânda yaralanan sadıkların tedavisi, çeşitli araştırmalar yapılmakla birlikte Hakan da ihtiyaç duyduğunda burada saklanmakta ve belirli konularda sadıklardan eğitim almaktadır. Mekân, dizinin büyük bir kısmında karşımıza çıkmaktadır. Mekânın içinde tarihi objeler, haritalar, saatler, mumlar, taş duvarlar yer almakta; bununla birlikte mekânın geceleri loş bir aydınlatması varken gündüzleri doğal aydınlatmanın gözükmesi dizinin fantastik bir atmosfere kavuşmasında önemli bir etkidir. İçerisinde bir odada tıbbi cihazlar, bilgisayar ve teknolojik ürünler de bulunan oda geçmiş ile günümüz teknolojisini bağlamaktadır.

Şekil 8. Rıhtım



Dizide gizemli duran mekânlardan biri olan Mazhar'ın ve bazen de Faysal'ın gittiği, genellikle kirli ve gizli işlerin çevrildiği Şekil 8'de yer verilen rıhtımın atmosferine sis hâkimdir. Mekânda konteynırlar da bulunmaktadır. Sis'in kasıtlı olarak yapıldığı düşünülmekte; bu sayede mekânda fantastik bir atmosfer ve gizemli bir hava yaratılmaya çalışılmıştır. Mekân; karakterlerin bir nevi rahatlama, sorgulama, gizemli bir havaya bürünme işlevlerini karşılayan niteliktedir.

Şekil 9. Ayasofya'nın Alt Katındaki Gizli Depo



Şekil 9'da görüldüğü üzere, Ayasofya'nın alt katında keşfedilen gizli odada bulunan objeler ve gelen çeşitli sesler, Bizans dönemine ve ölümsüzlere vurgu yapan bir mekân izlenimi uyandırmaktadır. Mekânın ilk aşamada kimseye gösterilmemesi sonradan keşfedilmesi, içindeki tarihi eşyalar gibi olgular, dizinin konusuna gizemli bir hava katmaktadır.

Şekil 10. Osmanlı Eserleri Müzesi



Şekil 10’da görülen tılsımlı hançerin bulunduğu Osmanlı Eserleri Müzesinde bulunan tarihi eserler, dizinin fantastik havasını oluşturan mekânlar arasında diziyeye tarihi bir hava katmakla birlikte, tılsımlı nesnelere oluşturulduğu tarihi de destekler niteliktedir.

Şekil 11. Faysal ile Rüya’nın Evi



Şekil 11 incelendiğinde, Faysal ile Rüya’nın evi, uzun yıllardır kullanılmayan ve durağan bir yer olarak görülmektedir. Nesnelere üzerini kaplayan örümcek ağları ve üstü örtülü eşyalar da mekâna ilişkin yapılan tespiti desteklemektedir. Ölümsüzlerden Faysal ile Rüya’nın evi olan bu mekân, ölümsüzlerin uzun yıllar yaşamalarıyla birlikte bu yaşanmışlığı göstermek adına dizinin anlatı yapısına katkı sağlamaktadır.

Şekil 12. Ayasofya'nın Altındaki Ölümsüz Mezarları



Şekil 12’de görüldüğü üzere, Faysal’ın karısı Rüya’yı uyandırmak için geldiği Ayasofya’nın altındaki bu mekânda diğer ölümsüzler de bulunmaktadır.

Şekil 13. Ölümsüzlerin Toplantı Alanı



Ölümsüzlerin uyandıktan sonra toplandıkları, toplantılarını gerçekleştirdikleri yer altı sığınacağının bir bölümü olan Şekil 13’teki bu mekânda bulunan mobilyalar, eski kitaplar taştan yapılmış duvar işçilikleri ve özellikle de tavandan içeriye süzülen doğal günışığının aydınlatması, mekâna mistik ve fantastik bir izlenim katmaktadır.

Şekil 14. Ölümsüzlerin Laboratuvarı



Ölümsüzlerin asıl görevi olan İstanbul'u yok etme fikirlerinin çalışmalarını gerçekleştirdikleri ve bunun içinde öldürücü bir virüs hazırladıkları yer, Şekil 14'teki mekândır. Mekânda bulunan çeşitli bilimsel deney ekipmanları, aydınlatma gibi unsurlar ile ölümsüzlerin kullandıkları günümüzdeki mekânlar arasında ilişki olduğu görülebilmektedir.

Şekil 15. Ölümsüzlerin Gizli Mekânı



Şekil 15 incelendiğinde, ölümsüzlerin toplandıkları gizli mekân olarak görülen bu yeraltı mekânında ölümsüzler, genellikle toplantılarını yapmakla birlikte çeşitli işkencelerini ve gizli eylemlerini de yine burada gerçekleştirmektedirler. Mumlarla sağlanan aydınlatma ve tarihi işkence aleti, diziyeye tarihi ve görsel anlamda fantastik bir derinlik de kazandırmaktadır.

Şekil 16. Kâhinin Bulunduğu Bahçe



Şekil 16’da yer alan mekândaki unsurlara bakıldığında, kâhinle ilk görüşülen yer olan bu mekânın girişinde yarı kurumuş, yeşil ağaçlarla birlikte bahçesinde Roma veya Bizans döneminden kalan tarihi sütunlar bulunmaktadır. Bahçedeki yeşil tonlarının çeşitliliği, sahneye dinginlik ve sakinlik katmış olup kâhinin içinde bulunduğu ve bulunacağı öngörülerini destekler niteliktedir. Odaklanma, zihin kontrolü, gelecek veya geçmiş gibi özel yeteneklerini kullanan kâhinin içinde bulunduğu bu mekân, daha çok dinlendirici ve huzur verici yönleriyle ön plana çıkmaktadır.

Şekil 17. Fetih Sonrasında Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’a Girdiği Kapı



Hakan Muhafız’ın abisiyle karşılaştığı Şekil 17’de görülen mekân, Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u fethettikten sonra atıyla birlikte İstanbul’a girdiği kapıdır. Dizide bulunan tılsımlı objeleri ürettiren kişi Fatih Sultan Mehmet olduğundan dolayıdır ki mekân, dizinin konusuyla ve geçmişle olan bağını izleyiciye aktarmaktadır.

Şekil 18. DSİ barajı ve İstanbul şehri



İstanbul’da bulunan ve Şekil 18’de görülen mekân, DSİ’nin barajının bulunduğu ve ormanın içinden İstanbul’a su dağıtımının gerçekleştiği yerdir. İstanbul şehrinin bir siluet olarak görüldüğü bu mekânda Hakan: Muhafız’ın abisinin İstanbul’u yok etmek için oluşturulan virüsün bulunduğu iksir şişesini suya karıştırmasıyla birlikte, salgın İstanbul’a yayılmaktadır.

Şekil 19. Ok Antrenman Meydanı



Şekil 19’da görüldüğü üzere, mekânda bulunan hedef tahtaları ile ok atış antrenmanları yapılmakta ve halk bunları izlemektedir. Bu meydana gelen vezirlerin de burada antrenman yaptıkları görülmektedir. Tarihi açıdan diziye katkı sağladığı düşünülen bu mekânda gerçekleşen olaylar ile izleyicilerin döneme dair izlenimlerinin arttığı söylenebilir.

Şekil 20. İstanbul'da Kaos



İstanbul'u yok edecek virüsün şehre ve insanlara yayılmasından sonra insanların temiz su sırasına girdikleri, toplanmayan çöplerin bulunduğu sokaklarda düzenin olmadığı görülmektedir. Oluşan kaos ortamı, yaşananların normal hayatın akışına ters olması diziyeye fantastik bir atmosfer de sağlamıştır. Ayrıca dizinin ilgili sezonunun yayınlandığı dönemde dünyanın pek çok yerinde insanlığın pandemiyle olan mücadelesi, izleyicilerin diziyeye özdeşleşme yapma şansını arttırmıştır.

Şekil 21. İstanbul Kaos Genel Görüntü



İstanbul'da salgınla ortaya çıkan karmaşanın görüntüsü, Şekil 21'de görülmektedir. Şehrin kirliliği, yükselen dumanlar, devriye gezen helikopterler gibi görüntüler, dizinin salgın sonrası oluşturduğu atmosfere katkı sağlamaktadır. Genel planda verilen görüntü de şehrin kirliliği ve kullanılan renk diziyeye umutsuzluk ve kıyamet günü izlenimi katmaktadır. Yaratılan bu izlenimle birlikte dizi daha da gizemli olmakta ve kasvetli bir havaya bürünmektedir.

Şekil 22. Muhafız ve Arkadaşlarının Gizli Mekânı



Muhafız ve arkadaşlarının buluştukları mekânlardan biri olan bu gizli mekân, Şekil 22’de görüleceği gibi eskimiş duvarlar, mermerler, tavandan süzülen ışık hüzmelerinin aydınlattığı ortam ve yaralıları tedavi etmeye yarayan bir köşeden oluşmaktadır. Mekândaki ışığın kırılması, oluşan hüzmeler doğal ışıkla mekâna gerçeklik katmakla birlikte fantastik bir atmosferde sağlamaktadır.

Şekil 23. Muhafız ve Arkadaşlarının Gizli Mekânı



Şekil 23 incelendiğinde, duvardaki asılı tablolar, eski mobilyalar ve nesnelere aydınlatmanın yarattığı mistik ve fantastik hava ve aynalar dizisi fantastik açıdan katkı sağlamaktadır. Kâhinin üzerindeki beyaz elbise ile duruşu ise normal insanlardan farklı olarak kendine özgü bir fantastik karakter olduğu izlenimini yaratmaktadır.

Şekil 24. Kaos Sonrası Yeraltında Bulunan Gizli Mekân



Şekil 24’te görüldüğü üzere, salgın sonrasında oluşan kıtlığın yarattığı etkilerden biri olan stoklama (istifleme) denilebilecek unsurlar burada göze çarpmaktadır. Sular, tüpler ve çeşitli gıda kolileri gibi ihtiyaç malzemelerinin depolandığı görülmekle birlikte şehrin içinde bulunduğu karmaşayı da ifade etmek açısından katkı sağlayan bir mekândır.

Şekil 25. Akıncı Harun Efendi ve Fatih Sultan Mehmet



İlk muhafız Harun Efendi’nin Fatih Sultan Mehmet’in huzurunda bulunduğu mekân, Şekil 25’te de görüldüğü üzere, Fatih Sultan Mehmet döneminin görsel olarak aktarılmasında kullanılan bir mekân olarak dikkat çekmektedir. Görüntüde sultanın çevresine, insanların tutumlarına ve kullanılan eşyalar gibi unsurlara bakılacak olursa dizinin konusu ve işleyişi hakkında pekiştirici bir nitelik taşıdığı söylenebilir.

Şekil 26. Rüya ve Faysal'ın Veziri Aradığı Yer



Bizans döneminden kalmış olan Şekil 26'da yer verilen bu mekânda bulunan kasvetli hava, taş sütunlar ve kemerlerden oluşan yapı, dizinin konusuna tarihi olmakla birlikte tamamlayıcı bir katkı sağlamaktadır.

Şekil 27. Hakan: Muhafız'ın 1459'a Gittiği İlk Mekân



Hakan: Muhafız'ın anahtar ile geçmişte kendini ilk muhafız Harun'un bedeninde bulduğu mekân, Şekil 27'de de görüldüğü üzere İstanbul'dur. 1459 yılına, geçmişe giden Hakan: Muhafız'ın gördüğü ilk manzara kız kulesi, yelkenli savaş gemileri, kentleşmemiş İstanbul şehri ve günbatımıdır. Mekân; Hakan: Muhafız'ın geçmişe olan yolculuklarının nasıl bir yerde geçeceğine dair, 1459 yılı temelinde genel bir açıdan gösterilmiştir.

Şekil 28. Kâhinin Bulunduğu Orman



Hakan: Muhafız'ın geçmişe giderek ormanda kâhine rastladığı Şekil 28'de görülen mekânın özelliklerine bakıldığında yoğun sisli bir ormanın içinde bulunan taş yapı gözükmemektedir. Söz konusu mekân kullanımı, pek çok fantastik filmde de aşına olunan gizemli orman alanlarını hatırlatıyor olması bakımından da izleyiciye esrarengiz bir ortam çağrıştırmaktadır.

Şekil 29. Vezirin Çalıştığı Yer



Vezirin (Valeria) Osmanlı döneminde çalıştığı taverna, Şekil 29'da görülmektedir. Aydınlatmanın tamamıyla mum ile olması ve içerideki mobilyaların orta çağ dönemini yansıtmaması dizinin fantastik gidişatına katkı sağlamaktadır.

Şekil 30. Yeni Dünya, Faysal ve Vezirin Mekânı



Şekil 30 incelendiğinde, salgınla, İstanbul'un karmaşık bir düzene doğru yol aldığı; partilerin ve kullanılan nesnelerin düzensiz ve kaos dolu bir yaşamı temsil eden unsurlar olarak mekânda verildiği görülmektedir. Söz konusu mekân bu yönüyle yeni dünya düzenini temsil eden mekânlardan biri olarak gösterilebilir.

Şekil 31. Hekim Başının Yeri



Şekil 31'de görüldüğü üzere, mekânın mumlar ile aydınlatılması, karanlık bir atmosfer oluşturulması, çeşitli döneme ait eşyaların bulundurulması ve kahramanın üzerindeki siyah pelerin, mekânın hikâyeye (anlatıya) gizemli ve fantastik bir katkı sağladığını göstermektedir.

Şekil 32. Fatih Dönemi İstanbul



İstanbul'un geçmişteki genel görüntüsü Şekil 32'de verilmektedir. Hakan: Muhafız'ın geçmişe gittiğinde içinde bulunduğu atmosferi genel anlamda pekiştiren mekân diziyeye fantastik ve tarihi bir katkı sağladığı söylenebilir.

Şekil 33. Faysal ile Rüya'nın Buluştuğu Köprü



Osmanlı döneminde Faysal ile Rüya'nın buluştuğu köprü, Şekil 33'de görüldüğü üzere ormanın içerisinde bir çay kenarında ve çiçeklerle dolu bir yerdir. Faysal ve Rüya'nın aşklarını temsil eden bu mekânın gizemli bir atmosferi olduğu kadar bulundurduğu görseller ve ışık kullanımı bakımından duygusallığı da temsil ettiği görülmektedir.

Şekil 34. İstanbul'da Kaos



Şekil 34'te salgından sonra İstanbul sokaklarında meydana gelen kaosun etkilerinin ne denli yoğun ve karmaşık olduğu görülmektedir. Terk edilmiş araçlar, etrafa dağılmış eşyalar ve çöpler, gelişi güzel yanan ateşler, İstanbul'un içinde bulunduğu fantastik veya bilim-kurgu öğelerini barındırmaktadır.

Şekil 35. Gelecekte Bir Mekân



Sadık olan Zeynep'in kâhine dönüştükten sonra elde ettiği bir yetenek (zamanda yolculuk) olarak Hakan: Muhafız'ı getirdiği mekân Şekil 35'te görülmektedir. Mekânın fantastik olmasının nedenlerinden birkaçı sayılacak olursa Zeynep'in Hakan: Muhafız'ı getirdiği bu mekân gelecekte kesitler taşımaktadır. Doğmamış çocuklar, üzerindeki beyaz elbisenin geleceği ve kâhinliği temsili ile parıldayan ışık hüzmeleri mekânın fantastik yapısını vurgulamaktadır.

Şekil 36. Muhafız: Harun'un Annesinin Evi



Ormanın ortasında bulunan ve ilk muhafız olan akıncı Harun'un şifacı olan annesinin Şekil 36'da görülen ahşap evi, bulunduğu ormanın ve çatısındaki sarmaşıkların mistik havası diziye bir şifacının fantastik evi olarak katkı sağlamaktadır.

Şekil 37. Ölümsüzlerin Osmanlı Dönemindeki Gizli Mekânı



Şekil 37 incelendiğinde, ortada bulunan yuvarlak masa, çeşitli sembollerin bulunduğu bayraklar, uzun mumların içinde yer alan uzun şamdanlar, siyah pelerinli ölümsüzler ile birlikte aydınlatma bakımından birçok fantastik ve gizemli unsura yer verildiği görülmektedir. Genelde yuvarlak masa, filmlerde tapınak şövalyelerinin ve gizli örgütlerin oturduğu bir masa düzeni olarak kullanılırken, aydınlatmanın ortama kattığı mistik atmosfer ise gizli işlerin yürütüldüğü bir izlenim oluşturmaktadır.

Şekil 38. Hakan: Muhafız'ın Odası



Hakan: Muhafız'ın odası Şekil 38'de görülmektedir. Salgın sonrasında günümüzde uyanan muhafızın odası incelenecek olursa; yerde duran kitap ve dergiler, duvarda asılı çeşitli kâğıtlar ve notlar genel itibariyle bir dağınıklığı göstermektedir. Ne olduğundan haberi olmayarak güne uyanan Hakan: Muhafız'ın her şeyin başladığı yer olan odasının gösterilmesi dizinin durağanlaştığını ve sonuca ulaşmaya yaklaşıldığını hissettirmektedir.

Şekil 39. İstanbul'dan Genel Görüntü



Şekil 39'da görüldüğü üzere, salgın sonrasında İstanbul'un içinde bulunduğu kaos ve karmaşa görüntülerinden kurtulmuş eski düzenli ve sağlıklı haline dönmüş İstanbul'un genel görüntüsü dizinin geçmişte yapılan değişikliklerin geleceği etkilemesi noktasında fantastik düşünce yapısına katkı sağlar nitelikte görülmektedir.

Şekil 40. Jüstinyen Sarnıcı



Salgının geçmesinden sonra geriye kalan tılsımlı muhafız eşyalarının saklandığı yer olan Jüstinyen Sarnıcı diziyeye fantastik açıdan katkı sağlamaktadır. Şekil 40'ta da görüldüğü üzere sarnıcın restore edildiğine dair bir çerçeveden yararlanılmış olması, mekânın tarihi değerine de gönderme yapan bir detay olarak yer almaktadır.

Şekil 41. Mısır Çarşısı



Şekil 41 incelendiğinde, her şeyin eski haline dönmesini izleyiciye aktarmaya yarayan mekânlardan biri olan mısır çarşısındaki düzenin normale döndüğü ve esnafların mutlu bir şekilde çalışmaya devam ettikleri görülmektedir.

Şekil 42. Kapalı Çarşıdaki Antikacı Dükkânı



Şekil 42’de dizinin son sahnesinde bulunan ve aslında en başında Hakan: Muhafız’ın sadıklardan olan babasıyla birlikte diziye giriş yaptığı antikacı dükkânının yeniden görülmesiyle birlikte artık her şeyin düzeldiği, İstanbul’un ölümsüzlerden kurtarıldığı ve hayatın devam ettiği algısı oluşturmaktadır.

5.2.4. Karakter

Dizide bulunan karakterler arasında tılsımlı gömleği giymesiyle, insanüstü yeteneklere (kurşungeçirmezlik, acıyı hissetmeme, dayanıklılık) sahip olan Muhafız karakteri, dizinin fantastik karakterlerinin başında gelmektedir. Yine dizinin ilk bölümlerinde Muhafızın antika dükkânına girmeden önce fal bakan komşusu, fantastik anlamda büyü, öngörü, kehanet vb. öğelerle uğraşıyor olması bakımından fantastik bir kişiliğe sahiptir.

Fatih Sultan Mehmet dönemindeki muhafız ve elbette “ölümsüzler” yine dizinin fantastik karakterleri arasında yer almaktadır. Yüzüğü almak için yanına gidilen ve deli olduğu düşünülen kadın karakter ise yine bulunduğu mekân ve mekânın içerisinde yer alan küvette sallanarak oturması bağlamında gizemli ve fantastik bir karakter olarak görülebilir. Aşağıda karakter çözümlemesine yer verilen tabloda, karakterlerin yanı sıra kullandıkları araç-gereçlere ve üzerlerindeki farklı sembollere de gösterge-gösteren-gösterilen ilişkisi bakımından değinilmeye çalışılmıştır.

Tablo 9. Karakter Çözümlemesi

	GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Şekil 43	Muhafızın göğsündeki sembol	Muhafız'ın göğsünde parlayan sembol	Hakan: Muhafız'ın gömleği giymesi ile gömlek göğsünde bir sembol bırakır ve Hakan'la bütünleşir.
Şekil 44	Tılsımlı hançer	Parlayan yeşil hançer	Fantastik bir nesne olan tılsımlı hançer, ölümsüzleri öldürmek için kullanılan yegâne silahtır.
Şekil 45	Erdem yüzüğü	Parlayan yüzük	Ölümsüzlere dokunduğunda parlayarak onları açığa çıkaran fantastik tılsımlı bir nesneye dönüşen yüzük, anlatıya katkı sağlamaktadır.
Şekil 46	Tılsımlı gömlek	Gömlek ve parlayan sembolü	Gömlek, muhafıza zırh görevi gören ve onu tehlikelerden koruyan fantastik bir nesnedir.
Şekil 47	Muhafız'ın çocukluk fotoğrafı	Tozlanmış fotoğraf ve çerçevesi	Uzun yıllardır dokunulmayan ve kullanılmayan bir nesne algısı ile içindeki mekân algısı gizemli bir atmosfer sunmaktadır.
Şekil 48	Leyla'nın ölümsüz olarak dirilmesi	Leylanın gözlerinin açıklığı, dudağındaki kan	Ölen bir insanın ölümsüzün kanını içmesiyle tekrar dirildiği görülmektedir. Fantastik bir olay olarak nitelendirilebilir.
Şekil 49	Rüya'nın dirilmesi	Faysal'a sarılan Rüya	Ölümsüz muhafızın kanıyla tekrar dirilebilir.
Şekil 50	Öldürülen eski muhafız	Yaralanan eski muhafız	Ölümsüz ile olan aşkı neticesinde tılsımlı nesnelerin güçlerini yitirmesi ve ölümsüz tarafından uğradığı ihanet.
Şekil 51	Ölümsüzler ve çekirge	Ölümsüzler, raflar, kehribar içindeki çekirge fosili	Kara veba salgınını yayan çekirge türünün tekrar canlandırılarak İstanbul'un yok edilmesi.
Şekil 52	Başı ağrıyan Leyla	Kafasını tutan ve acı çeken Leyla	Ölümsüz kanıyla hayata tekrar gelen Leyla'nın Faysal'ın zihin kontrolü altına girmesi neticesinde kendiyle savaşması.
Şekil 53	Muhafız ve sadıklar	Muhafız ve sadıklar, gizli sarnıç	Kıdemli sadıklar ve çürük sadıklar ayrımı, sadıklar arasındaki kargaşa ve Muhafız'ın liderliği üstlenmesi.
Şekil 54	Faysal ve Rüya'nın evi	Faysal, Rüya ve yeniden kullanıma hazır hale gelen evleri	Geçmişte birlikte anılarının olduğu ve Rüya'nın muhafız tarafından öldürüldüğü ev.
Şekil 55	Ölümsüzler	Ölümsüzler, mumlar, taş yapılar	Ölümsüzlerin arasındaki kargaşa, amaçları, aşkları ve güç istençleri.

Tablo 9 (Devam). Karakter Çözümlemesi

Şekil 56	Üreyen çekirgeler	Ölümsüzler, deney laboratuvarı, fazlaca sayıda çekirge	İstanbul'un sonunu getirmek üzere canlandırılması ve kara veba yayması için çoğaltılan çekirgeler. Nesli tükenen bir çekirgenin tekrar diriltilebilmesi.
Şekil 57	Faysal'ın Rüya'ya evlilik teklifi	Yemek masası, Ayasofya	Ölümsüzlerin aralarındaki aşk, insana dair duygular taşıyabilmeleri.
Şekil 58	Zeynep'in Leyla'yı öldürmesi	Zeynep, Leyla ve bıçak	Zihin kontrolü altındaki Leyla'yı durduran Zeynep. Leyla'nın kontrolden çıkması sonucu muhafıza isteği dışında, istemsizce saldırması.
Şekil 59	Gömlek ustası ve sadıklar	Kitaplar, sadıklar, gömlek ustası	Gömleğin bilgilerine sahip tek kişinin onun kanından gelen birisi olması ve verdiği kadim bilgiler.
Şekil 60	Levent ve Rüya'nın etkileşimi	Levent, Rüya ve birbirleri ile göz teması	Birbirleri ile yakınlaşmaya başlayan Rüya ve Muhafız'ın abisi Levent ve bunun sonucunda tılsımlı nesnelere etkisizleşmesi.
Şekil 61	Leyla ve Levent'in aşkı	Kan tüpler, hasta koltuğu, Levent ve Rüya, serum	Leyla'nın İstanbul'u yok etmek için hazırladığı virüsün etken maddesi olan Levent'in kanını depolaması ve onun aşkını kullanması.
Şekil 62	Kâhin ve Faysal	Kâhinin elini Faysal'ın yüzüne koyması	Kâhinin Faysal'ın sorusu üzerine asla Rüya'yla birlikte olamayacağını söylemesi.
Şekil 63	Levent ve salgın iksiri	Levent, baraj, orman, iksir	Levent'in elinde bulunan salgın, yayacak ve İstanbul'un sonunu getirecek olan iksir Levent'in içinde bulunduğu karmaşık durum.
Şekil 64	Vezirin gizemi	Siyah pelerin, sembol, ok	Vezir giydiği pelerin ve göğsündeki gizemli sembol ile fantastik bir orta çağ suikastçısı izlenimi oluşturmaktadır.
Şekil 65	Rüya ve Tablo	İstanbul tablosu, Rüya, Faysal	Rüya'nın İstanbul'un sonunu tasvir eden bir tablo üzerinde çalışması, resim yapması.
Şekil 66	Hakan ve vezir	Hakan'ın kucağında taşıdığı vezir	Vezirin Muhafız ve arkadaşlarının içlerine sızması, kendini kimyager olarak tanıtmaması.
Şekil 67	Levent'in işkence sembolü	Vezirin kazıdığı sembol	Levent'in vezir tarafından yakalanarak işkence yapılması ve göğsüne vezir sembolünün kazınması.

Tablo 9 (Devam). Karakter Çözümlemesi

Şekil 68	Fatih Sultan Mehmet ve Akıncı Harun	Fatih Sultan Mehmet, muhafızları, idarecileri, Akıncı Harun	Dönemin atmosferini yansıtan, ilk muhafızın görevlendirildiği yer.
Şekil 69	Muhafız: Harun ve vezirin aşkı	Muhafız: Harun'un kollarında yatan vezir	Ölümsüzlerin kandırdığı Harun'un öldürdüğü aşkı vezir görülmektedir. Bunun neticesinde vezir intikam duygusu besler.
Şekil 70	Hakan: Muhafız ve 1459	Suyun içindeki yüzüne dokunan Muhafız: Harun	Geçmişe ışınlanan Hakan'ın Harun'un bedeninde bulunması ve bunu yüzüne dokunarak anlayabilmesi.
Şekil 71	Hakan: Muhafız ve veziri öldürme girişimi	Hakan muhafız ve vezir, parlayan hançer	Veziri içinde bulunduğu duygusallık neticesinde öldüremeyen Hakan: Muhafız, Harun'un kendini öldürdüğünü hatırlayan vezir ve yaklaşınca parlayan hançer.
Şekil 72	Rüya ve sultanın sarayı	Rüya, saray ve korumalar	Ölümsüzlerden olan Rüya'nın ölüm öpücüğü adı verilen bir iksirle padişahı zehirleyerek kaos çıkarmak istemesi.
Şekil 73	Geçmişteki vezir	Vezir, orman, elini başına götürmesi	Vezir'in muhafıza düşüncesindeki bir değişikliğin gelecekteki vezirin düşüncelerini de etkileyeceğini söylemesi ve geçmişteki düşüncelerin geleceği etkilemesi fantastik olarak görülmektedir.
Şekil 74	Hekimbaşını uyandıran muhafız	Hekimbaşının ağzındaki kan, ölümsüzün uyanması, muhafız	Muhafız kanının ölümsüzü uyandırması ve geçmişteki ölümlülük iksirini tekrar yapmasını istemesi.
Şekil 75	Muhafız: Harun'un babasının madalyonu	Madalyonun üzerindeki sembol	Muhafız: Harun'un şifacı olan annesi ile karşılaşması ve tanımadığı babasının madalyonunu bulması.
Şekil 76	Hakan: Muhafız'ın kulak çınlaması	Muhafızın kafasını iki eliyle tutması	Gelecekte geçmişe anahtar vasıtasıyla bağlantı kuran Muhafız'ın elinden anahtar alındığında geçmişte etkisinin kulak çınlaması şeklinde yansımaları.
Şekil 77	Muhafız: Hakan ve Harun	Harun, Hakan	İki muhafızın da arafta birbirleri ile iletişim kurabilmeleri, Harun'un Hakan'a tavsiye vermesi.

Tablo 9 (Devam). Karakter Çözümlemesi

Şekil 78	Hakan: Muhafız'ın gelecekte uyanışı	Hakan: Muhafız'ın odasında uyanması, göğsündeki sembolün olmayışını fark etmesi	Tılsımlı nesnelerin özelliklerini geçmişte kaybetmiş olması, sembolün kaybolması, kaos içindeki İstanbul'un eski haline dönmesi.
Şekil 79	Faysal ve gelecekte kurduğu şirket	Faysal, arkadaşında bulunan sembol	Hakan: Muhafız'ın Faysal'ın Harun'un babası olduğu ve kendinin de Faysal'ın kanından geldiğini anlaması.
Şekil 80	Faysal'ın duygusallaşması	Faysal'ın gözlerinin dolması	Faysal'ın uzun yıllardır yalnız yaşaması, ölememesi ve ölümü bir kurtuluş olarak görmesi.
Şekil 81	Muhafızın görevini tamamlaması	Sol elinde bıçak, sağ koldaki siyahlaşma	Muhafızın Faysal'ı boğarken kolunun kararması ile ölümsüzlüğün kendisine geçtiğini öğrenmesi, bunun neticesinde kendini de öldürerek İstanbul'u ölümsüzlerden arındırması neticesinde siyah kolunun eski halini alması ve tekrar dirilmesi.
Şekil 82	Falcı kadının Hakan'ı çağırması	Falcı kadın	Dizinin başında Hakan ile konuşan falcının tekrar Hakan'ı çağırması ve Hakan'ın gitmemesi.

Şekil 43. Muhafızın Göğsündeki Sembol



Hakan: Muhafız'ın gömleği giymesi ile göğsünde beliren sembol gömleğin onunla bağ kurduğu an şekil 43'te gösterilirken, muhafızın bu durum karşısındaki şaşkınlığı da görülmektedir. Kendisiyle ilgili daha önce hiç bilmediği özellikleri ve geçmişini tanımaya başlayacak olan Hakan: Muhafız'ın hayatı baştan aşağıya değişecektir.

Şekil 44. Tılsımlı Haçer



Şekil 44 incelendiğinde, muhafızın tılsımlı nesnelere arasında Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan haçer görülmektedir. Haçer Muhafız'ın ölümsüzleri öldürmek için kullandığı bir silahtır. Haçerin üzerindeki semboller ve yeşil bir renkte parlaması ve ölümsüzleri öldürebilecek bir özellikte olması haçerin fantastik özellikleri arasında sıralanabilir.

Şekil 45. Erdem Yüzüğü



Muhafızın ölümsüzleri tespit etmek için kullandığı erdem yüzüğü Şekil 45'te görülmektedir. Ölümsüzle teması hâlinde parıldayan yüzük ölümsüzleri bulma aşamasında Muhafız'ın pusulası görevini görür. Yüzüğün yeşil bir şekilde parlaması ve ölümsüzleri saptaması gibi özellikleri fantastik unsurları arasında gösterilebilir.

Şekil 46. Tılsımlı Gömlek



Muhafız'ı tehlikelerden koruyan zırhı Şekil 46'da görülmektedir. Onu her türlü tehlikeden koruyacak olan bu tılsımlı gömlek, muhafız tarafından giyildiğinde ölümsüzlere karşı kendini savunacağı bir zırha dönüşmektedir.

Şekil 47. Muhafız'ın Çocukluk Fotoğrafi



Muhafızın Büyükkada'daki ailesinin evinde bulunduğu tozlanmış fotoğrafı şekil 47'de görülmektedir. Muhafız kendisini büyüten ve sadıklardan olan babası vefat ettikten sonra gerçek ailesinin hayatta olmadığını ve ölümsüzler tarafından katledildiklerini öğrendikten sonra kendini bir boşlukta hissettiği görülmektedir. Görevi İstanbul'u kurtarmak olan muhafızın dizinin başlarında bunu umursamadığı görülmektedir. Fotoğrafın üstündeki toz da nesnenin uzun yıllardır kullanılmayan bir yerde olduğunu göstermektedir.

Şekil 48. Leyla'nın Ölümsüz Olarak Dirilmesi



Leyla'nın ölümsüz kanı içerek hayata döndüğü görülmektedir. Etrafa boş bakan gözleri, daha öncesinde içinde bulunduğu duygu durumunun yeniden dirilişiyle birlikte değiştiğini, korkulu ve bilinmez bakışları şekil 48'de gösterilmektedir. Dudağındaki ölümsüz kanının onu diriltmesi ile dizinin ilerleyen süreçlerinde eski Zeynep olmaya çalışacağı ancak ölümsüzlerin kontrolünden de çıkamayacağı görülmektedir.

Şekil 49. Rüya'nın Dirilmesi



Şekil 49'da ölümsüz olan Faysal'ın âşık olduğu ve yine ölümsüz olan karısı Rüya'yı diriltmek için elinden gelen her şeyi yapan Faysal'ın bu yolda muhafızı aradığı ve kanıyla en sonunda Rüya'yı dirilttiği sahnede uzun süredir uyuyan Rüya'nın dirilmesi ile birbirlerine olan özlemleri görülmektedir. Rüya'nın korkulu ve şaşkın gözleri yine aynı şekilde görülmektedir.

Şekil 50. Öldürülen Eski Muhafız



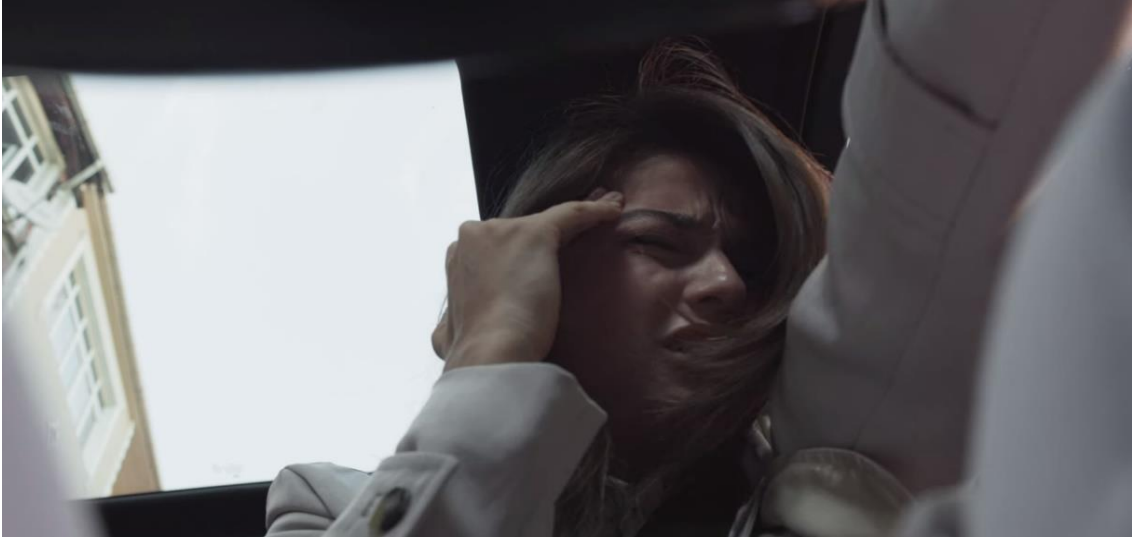
Eski muhafız ile ölümsüzün aşkının görüldüğü şekilde ölümsüzün muhafızı öldürdüğü görülmektedir. Muhafızlar ile ölümsüzler arasında bir yakınlaşma olduğu takdirde tılsımlı eşyaların etkisini yitirdiği görülmektedir. Dizide muhafızlar ölümsüzlerin zıttı olarak nitelendirilirken iki zıt tarafın birbirini çekmesiyle birlikte aynı zamanda muhafızın tılsımlı eşyalarını etkisizleştirilmesi de fantastik bir olgu olarak şekil 50’de görülmektedir.

Şekil 51. Ölümsüzler ve Çekirge



Şekil 51’de görüldüğü üzere, muhafızın kanıyla uyanan ölümsüzlerin, İstanbul’u yok etmek görevlerini yerine getirmek üzere geçmişte de uyguladıkları yöntemleri denedikleri görülmektedir. Orta çağ döneminde Avrupa’da ve İstanbul’da binlerce ölüme neden olan bir çekirgenin ortaya çıkardığı kara ölüm olarak adlandırılan kara vebayı tekrardan İstanbul’a bir salgın olarak yayma hedefleri olduğu görülmektedir.

Şekil 52. Başı ağrıyan Leyla



Ölümsüz olan Faysal'ın kanıyla hayata dönen Leyla'nın yaşadığı fiziksel değişimler Şekil 52'de görülmektedir. Faysal'ın Leyla'nın zihnine girdiği ve Leyla'nın da bununla savaşmaya çalıştığı, bunun sonucunda da kafasında bir ağrı oluştuğu algılanmaktadır.

Şekil 53. Muhafız ve Sadıklar



Muhafız ve sadıkların yanı sıra bir de kıdemli sadıklar bulunmaktadır. Kıdemli sadıklar, en eski sadıklar olarak adlandırılabilir. Sadıkların kendilerine özgü kuralları ve uygulamaları bulunmaktadır. Sadıkların görüşülmesini yasakladığı kişilerle görüşen sadıklar ise çürük sadıklar olarak adlandırılmaktadırlar. Sadıklar arasındaki kargaşa ve kavga sonucunda Şekil 53'te görüldüğü üzere, Muhafız, sadıklara önderlik etmek istedir. Sadıkların asıl görevi Muhafız'ı ölümsüzleri bulma ve öldürme görevinde katkı sağlamak ayrıca Muhafız'ı korumaktır.

Şekil 54. Faysal ve Rüya'nın Evi



Şekil 54 incelendiğinde Rüya ve Faysal'ın eski evlerine geldikleri görülmektedir. Rüya'nın muhafız tarafından öldürüldüğü bu evde Faysal ve Rüya'nın zihninde bazen Rüya'nın ölüm anını çağrıştıran anlar yaşanmaktadır. Rüya'nın “bu ev beni hasta ediyor” demesinden de anlaşılmaktadır ki, evin üzerlerinde bıraktığı psikolojik etki hâlâ devam etmektedir.

Şekil 55. Ölümsüzler



Ölümsüzlerin birbirleri ile arasında olan çekişmeler veya anlaşmalar sıklıkla değişmektedir. Rüya'nın güce olan ilgisi, Mergen'in ve diğerlerinin İstanbul'u yok etme arzusu ve Faysal'ın Rüya'ya olan aşkı neticesinde sürekli değişen duygularının, ölümsüzlerin kendileri ve birbirleriyle olan etkileşimlerine yansıdığı şekil 55'te görülmektedir.

Şekil 56. Üreyen Çekirgeler



Ölümsüzlerin İstanbul'u yok etmek için yeniden hayata getirdikleri kara vebayı yayan çekirge türü Şekil 56'da görülmektedir. Sayıca hızlı bir şekilde üreyen ve ölümcül bir saygını yayabilecek olan bu tür canlılar da fantastik unsurlar arasında gösterilebilir. Dizinin başında Faysal'la birlikte hareket eden Rüya'nın dizinin ortalarına doğru diğer ölümsüzler ile hareket ettiği görülmektedir.

Şekil 57. Faysal'ın Rüya'ya Evlilik Teklifi



Faysal ile olan ilişkisine ikili bir şekilde devam eden Rüya ile ona karşılıksız âşık olan Faysal'ın Ayasofya önündeki görselleri Şekil 57'de görülmektedir. Rüya'nın Ayasofya aşığı olması bu nedenle de Faysalın da Ayasofya'nın önündeki bir mekânda tekrardan Rüya'ya evlenme teklifi ettiği görülmektedir. Ölümsüzlerin birbirlerine evlenme teklifi etmeleri veya âşık olmaları gibi insanı duygular barındırabilmelerinin fantastik unsurlara katkı sağladığı görülmektedir.

Şekil 58. Zeynep'in Leyla'yı Öldürmesi



Şekil 58'de dizinin ortalarında birbirlerine âşık olan Hakan: Muhafız ve Leyla'nın içinde buldukları durum ortaya konmaktadır. Leyla'nın Faysal'ın kontrolünden çıkıp tekrar öldürülerek başka bir ölümsüzün kontrolüne girmesi ile âşık olduğu adam Muhafızı öldürtmek amacıyla zihin kontrolüne alınmıştır. Bunu deneyen ancak yapamayan Leyla'nın Zeynep'e "beni kurtar" diyerek kendini öldürtmesi ile sonuçlanan sahnede Hakan'ın derin bir üzüntü içine girdiği de görülmektedir.

Şekil 59. Gömlek Ustası ve Sadıklar



Şekil 59'da tılsımlı gömleğe dair bilgileri, yalnızca gömleği dokuyan kişinin soyundan gelen kişinin verebileceğine ilişkin sahnenin aktarıldığı görülmektedir. Kıdemli sadık ile Zeynep'in gömleğin etkisinin zayıflaması ile bunun cevaplarını bulmak için geldikleri bu yerde karakteristik bir tarih araştırmacısı algısı oluşturulmaktadır.

Şekil 60. Levent ve Rüya'nın Etkileşimi



Şekil 60 incelendiğinde, Hakan: Muhafız'ın sonradan yaşadığını öğrendiği abisi Levent'in Rüya'ya âşık olduğu sahne görülmektedir. Muhafızın kanından olması ve bir ölümsüze âşık olması, tılsımlı eşyalarının etkisiz hale gelmesine yol açmaktadır. Dizide bir süre yaşanan bu aşk neticesinde muhafızın tılsımlı eşyaları etkisiz hale gelmiştir. Rüya ise Levent'in kanından oluşturulan iksir için Levent'i kullanmaktadır. Bunun sonucunda, tılsımlı nesnelerin etkisizleşmesi için muhafız veya ölümsüzden sadece birinin karşı tarafa âşık olmasının yeterli olacağı sonucuna varılabilir.

Şekil 61. Leyla ve Levent'in Aşkı



Şekil 61'de Levent'in kanından yapılan iksirler görülmektedir. Levent'in körü körüne verdiği bu kan İstanbul'u yok edecek iksirin etkin maddesidir. Levent'in ailesinin çocukken insanlar tarafından katledilmesi neticesinde inşalara duyduğu öfke onu ölümsüzler tarafına itmektedir.

Şekil 62. Kâhin ve Faysal



Yüzyıllarca yaşamış ama genç olarak gözükten, soğuk bir yüz ifadesine sahip olan ancak saf bir güzelliği barındıran kâhinin, Faysal'ın yüzüne dokunarak geleceği söylediği görülmektedir. Faysal'ın Rüya ile hiçbir zaman olamayacağını söyleyen kâhin Faysal'ı kızdırmıştır ve Faysal bunu bir saçmalık olarak görmektedir. Aşkı için kendini kandırmaktan çekinmeyen Faysal'ın kâhine inanmadığı şekil 62'de görülmektedir.

Şekil 63. Levent ve Salgın İksiri



Şekil 63'te görüldüğü üzere, İstanbul'a virüs salgını yayacak olan tek şişeyi elinde barındıran Levent'in insanlığa karşı olan nefreti onu salgını yayacağı baraja götürmüştür. Şişeyi döküp dökmeme konusunda kararsız olduğu gözlemlenen Levent'in elindeki şişeye uzaktan bir keskin nişancı ateş açarak bu karar hakkını elinden aldığı ve şişenin baraja döküldüğü görülmektedir.

Şekil 64. Vezirin Gizemi



Şekil 64'te gizemli bir şekilde pelerinle görülen ve üzerinde kendine özgü semboller barındıran nesnelere görüldüğü, ölümsüzlerin lideri ve ölümsüzlerden farklı fantastik bir özelliğe de (silüetlere hükmedebilme) sahip olduğu görülmektedir. Ok ile attığı her şeyi tam anlamıyla vurabilen vezir' in dizi boyunca hedefi vurmadan önce yanındaki hedef tahtası veya ışık kaynaklarını vurduktan sonra öldürmek istediği kişiye ok attığı görülmektedir.

Şekil 65. Rüya ve Tablo



Resim yapmayı seven Rüya'nın dizinin başında yarım bıraktığı Ayasofya tablosundan farklı renklere ve tam tersi duygulara sahip bir çalışma yaptığı, Şekil 65'te görülmektedir. Çoğunlukla karanlık renklerin hâkim olduğu ve İstanbul'un sonunu temsil ettiği düşünülen tablodan da anlaşılacağı üzere Rüya'nın duygularının yüzyıllara ve güce göre değişkenlik gösterdiği sonucuna varılabilir.

Şekil 66. Hakan ve Vezir



Şekil 66’da vezirin Hakan: Muhafız’ın ve arkadaşlarının arasına gizlice sızdığı ilk sahne görülmektedir. Vezir’in kendini mağdur bir kimyager olarak tanıtması sonucunda Muhafız’ın onu kurtarması, sonrasında ise muhafıza âşık olduğu izlenimi izleyiciye aktarılmakla birlikte vezir’ in kimliğini de iyi gizleyebildiği karakter özellikleri arasında izleyiciye yansıtılmaktadır.

Şekil 67. Levent’in İşkence Sembolü



Vezir tarafından işkence gören Levent’in vücudundaki vezirin sembolü Şekil 67’de görülmektedir. Levent’in virüsü yaymak için gittiği barajda onu takip eden ve elindeki şişeyi vuran keskin nişancının da vezir olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Çektiği acılar dolayısıyla Rüya ve Faysal’a yakınlaşan Levent kendine yapılan bu işkencenin ilk başlarda Rüya tarafından yaptırıldığını düşünmektedir.

Şekil 68. Fatih Sultan Mehmet ve Akıncı Harun



Şekil 68 incelendiğinde, Fatih Sultan Mehmet ile yardımcılarının ve korumalarının bulunduğu sarayda ilk muhafız olan Akıncı Harun Bey görülmektedir. Muhafızların ilki olarak görevlendirilmeyi kabul eden Harun Bey'in cesur ve korkusuz bir karakter yapısı olduğu görevi sorgusuzca kabul etmesinden anlaşılmaktadır.

Şekil 69. Muhafız: Harun ve Vezirin Aşkı



İlk muhafız Harun ile vezirin arasında yaşanan aşkın bittiği son sahne, Şekil 69'da muhafızın veziri hançerlemesiyle birlikte görülmektedir. Bu sahnede, vezirin muhafıza âşık olması sonucunda ona geçiş kapısı anahtarını verir ve sonrasında muhafız, veziri hançerler. Faysal'ın muhafızı kandırarak âşık olduğu kadını öldürtmesi ile bundan haberi olmayan vezirin intikam almak için İstanbul'u yok etmesi arasında sıkışan bir dünyanın olduğu görülmektedir. Hakan: Muhafız'ın geçmişe giderek gerçekleri vezire göstermesi sonucunda geleceğin değişmesi ve İstanbul'un kurtulması sonucuna kadar uzanan önemli bir sahne olarak dikkat çekmektedir.

Şekil 70. Hakan: Muhafız ve 1459



Şekil 70’te Hakan Muhafız’ın ölmek üzereyken elinde tuttuğu fantastik özelliklere sahip anahtar ile geçmişe gittiği, kendini ve etrafını algılamaya çalıştığı ilk sahne görülmektedir. Kendi vücuduna dokunarak bıyıkları olduğunu, saçına dokunarak farklı bir saç stiline sahip olduğunu algılar. Ellerine bakar ve sonrasında karşısında veziri görür. Vezirin yanına gidip karşıya baktığında ise 1459 yılı İstanbul’unun genel görüntüsüyle karşılaşmaktadır (Yelkenli savaş gemileri, kız kulesi).

Şekil 71. Hakan: Muhafız ve Veziri Öldürme Girişimi



Hakan: Muhafız’ın vezir ile karşılaştığı ve kararsız kalarak öldüremediği Şekil 71’de görülmektedir. Ona olan duyguları ve geçmişte Harun’un onu öldürdüğünü bilmesi üzerine, kendisinin Harun olmadığını söyleyerek oradan uzaklaşır. Uğradığı ihaneti Hakan: Muhafız’dan aşmaya çalışan vezire karşı Hakan: Muhafız’ın “ben Harun değilim” diyerek cevap vermesi sonucunda geçmişe giderek öldüğü anı hatırlayan vezirin geçmişle içinde bulunduğu an arasında bir çağrışım yaptığı görülmektedir.

Şekil 72. Rüya ve Sultanın Sarayı



Fatih Sultan Mehmet'in hareminden bir kadının öldürülmesi neticesinde onun yerine geçen Rüya, Şekil 72'de Fatih Sultan Mehmet'i öldüren öpücük adlı zehirle onu öldürmek isterken görülmektedir. Ölümsüzlerin amacı olan İstanbul'u yok etme hedefi doğrultusunda Riya da Sultan'ı öldürerek İstanbul'u kaosa sürüklemek istemektedir.

Şekil 73. Geçmişteki Vezir



Gelecekte geçmişe gelen Hakan: Muhafız'ın Harun olmadığını anlayan vezir, Şekil 73'te gelecekte Hakan: Muhafız'a yardım etmek amacıyla, gelecekteki vezirin zihnine seslenerek ona bir not bırakır. Vezirin geçmişte değişen bir düşüncenin gelecekte de değişeceği tezi bağlamında İstanbul'a düşman olan vezirin düşüncelerini değiştirmek için vezirin Hakan: Muhafız'la iş birliği yaptığı görülmektedir. Ölümsüzlerin Muhafız'a kurduğu tuzak sonucu kendisini öldüreceğini öğrenen vezir gelecekteki bir intikamı geçmişten engellemeye çalışmaktadır.

Şekil 74. Hekimbaşını Uyandıran Muhafız



Geçmişte ölümlülük iksirini üreten hekimbaşını tekrardan kanıyla uyandıran Hakan: Muhafız Şekil 74'te görülmektedir. Ölümlülük iksirini geçmişte ölümsüzlere içirmek isteyerek gelecekte ölümsüzlerin var olmamasını amaçlayan Hakan: Muhafız, bunun için hekimbaşını kanıyla uyandırmak zorunda kalmıştır.

Şekil 75. Muhafız: Harun'un Babasının Madalyonu



İlk muhafız olan Harun'un kendisini küçükken terk eden, ormanın içinde yaşayan şifacı annesi ile karşılaşması sonucunda annesinin evinde rastladığı babasının eski madalyonu Şekil 75'te görülmektedir. Annesinin ise hem madalyon hem de babası hakkında konuşmak istemeyerek konuyu kapatmıştır. İlk muhafız olan Harun'un annesinin, diyaloglar sırasında “etrafında birçok ölümsüz vardı, tehlike içindeydin” demesi ise konuyu kapatmak isteme nedeni olarak görülmektedir.

Şekil 76. Hakan: Muhafız'ın Kulak Çınlaması



Gelecekte geçmişe anahtar ile giden Hakan: Muhafız'ın elinden anahtarın alınması sonucunda geçmiş ile olan bağının zayıfladığını ve kafasında sancılar, çınlamalar meydana geldiği Şekil 76'da görülmektedir. Bir an önce geri dönmesi gerektiğinin farkına varmakta ve acı çekmektedir.

Şekil 77. Muhafız: Hakan ve Harun



İki muhafızın kendileri olarak karşılaştığı ilk sahne olan Şekil 77'de, birbirleri ile sorunlar hakkında dertleştikleri görülmektedir. Harun, Hakan'a “dalgasız gemide herkes kaptan, sen benden daha cesaretlisin” diyerek onu geleceğe tekrar göndermekte; söylemleriyle cesaretlendirmeye çalışmaktadır. İki diyalogun üzerine, geçmiş ile gelecek arasında sürekli yolculuk yapmaktan yorulmuş, öğrendiği yeni bilgiler ile birlikte şaşırılmış olan Hakan: Muhafız'ın cesaretini topladığı ve sorunları çözmeye tekrar devam ettiği görülmektedir.

Şekil 78. Hakan: Muhafiz'in Gelecekte Uyanışı



Geçmişteki sorunları çözmüş ve kaostan kurtulmuş İstanbul'da odasında uyanan muhafız, göğsündeki sembolün kaybolduğunu fark etmiştir. Bundan duyduğu sorgulayıcı şaşkınlık ifadesi de Şekil 78'de görüldüğü üzere, bakışlarından algılanmaktadır.

Şekil 79. Faysal ve Gelecekte Kurduğu Şirket



Şekil 79 incelendiğinde, Faysal'ın geçmişten kalan tek ölümsüz olarak tekrardan kurduğu ve başında bulunduğu şirketin sembolüyle Harun'un annesinin evinde bulduğu, babasının madalyonunun sembolünün aynı olduğu görülmektedir. Faysal'ın ilk muhafızın babası olduğu, bunun neticesinde de Hakan: Muhafiz'in da Faysalın soyundan geldiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Şekil 80. Faysal'ın Duygusallaşması



Şekil 80'de Faysal'ın gözleri dolmuş bir vaziyette, acı çekercesine uzaklara baktığı görülmektedir. Geçmişte tüm ölümsüzlerin ölmesi ile yüzyıllarca insanlar ile ittifak hâlinde yaşamak zorunda kalan Faysal'ın ölmek istemesi ancak Hakan: Muhafız olmadığı için ölemediği, Rüya'ya olan aşkının ona verdiği acı gibi nedenlerden dolayı duygusal anlar yaşadığı görülmektedir. Buradan yola çıkarak, ölümün aslında onun için bir kurtuluş olacağı sonucuna varılabilir.

Şekil 81. Muhafızın Görevi Tamamlaması



Hakan Muhafız'ın tılsımlı hançeri olmadan Faysal'ı bir bıçakla kan akıtarak öldürmesi sonucunda kolu kararmış ve ölümsüzlüğün kendine geçtiğini Şekil 81'de görüldüğü üzere, öğrenir. Bu olaydan sonra Hakan: Muhafız'da duygusal bir kırılma gerçekleşir. Faysal'ın da ölümsüzlüğün kendisine geçtiğini söylemesi neticesinde kendini bıçağıyla öldüren Hakan, yerde yatarken kolunun siyahlığı düzelir ve sonrasında dirilerek yeniden günlük yaşama geri döner. Böylece Hakan, karanlığı ve ölümsüzlüğü kendi bedeninde boğarak, her şeyin eski halini almasını sağlamıştır.

Şekil 82. Falcı Kadının Hakan'ı Çağırması



Hakan: Muhafız'ın dizinin başında çalıştığı kapalı çarşıdaki antika dükkânına giderken karşılaştığı ve ona fal bakmak isteyen gizemli bakışlı teyze Şekil 82'de görülmektedir. Dizinin başında Hakan: Muhafız'a seslendiği gibi dizinin sonunda da tekrardan Hakan: Muhafız'a seslenmektedir. Muhafız, yaşadığı bunca olayın teyzenin dizinin başında “hayatında büyük bir değişiklik olacak” sözlerinin ardından gerçekleştiğini düşünerek, yanına gitmez ve gülümseyerek yoluna devam eder.

5.2.5. Diyalog

Fantastik evrenin anlatımı ve aktarımı konusunda izleyiciye katkı sağlayan ve *Hakan: Muhafız* dizisinde öne çıkan diyaloglar aşağıda belirtilmektedir.

Faysal'ın Leyla'ya “büyük babanın babasının babası yaşındayım” diyerek, ölümsüzlerin yüzyıllar boyunca yaşayabildiği çıkarımını izleyiciye aktarmaktadır.

Faysal'ın muhafıza “ölümsüzlerin bir damla kanının insanları iyileştirebilir, ölmüş bir insanı hayata tekrar getirebilir” diyerek, dizideki ölümsüzlerin kanının fantastik özelliklerinin anlatıldığı görülmektedir.

Kemal'in tılsımlı nesnelerinin özelliklerini muhafıza anlattığı diyalogda “gömleğin muhafızın koruyucusu, hançerin ölümsüzleri öldüren silahı, yüzüğün ölümsüzleri saptayan pusulası” sözleri üzerine, dizinin temel fantastik öğeleri olan tılsımlı hançer, yüzük ve gömlek hakkında bilgi edinilmektedir.

Faysal'ın Ayasofya Camii altındaki muhafızla karşılaşması sırasında “insanların sadece acıya sebebiyet verdiklerini ve İstanbul'un defalarca yağmalandığını bunun

üzerine insanlar ve ölümsüzler arasında bir çatışma çıktığını” söyleyerek, dizinin temel konusu olan ölümsüzler ve insanlar arasındaki çatışmaların sebeplerinden birini izleyicilere aktardığı görülmektedir.

Dizideki tarihi araştıran veya tılsımlı nesnelere üretenlerin soyundan gelen birkaç karakterin söylediği “muhafızın, ölümsüz bir kadına âşık olması durumunda tılsımlı nesnelere güçlerini kaybetmesi” sözünden anlaşıldığı üzere, dizide ölümsüzü öldürmeyen hançerin, darbe alan gömleğin anlamlandırılması konusunda katkı sağlayıcı bir diyalog olarak görülebilir.

Ölümsüzlerin diyalogları arasında geçen “ölümsüz kanı ile hayata gelen bir insanın, ölümsüzün zihin kontrolü altına girmesi” sözüyle, öldükten sonra Faysal’ın kanı ile hayata dönen Leyla’nın dengesiz hareketlerinin ve baş ağrılarının nedenini anlamak mümkündür.

Faysal’ın Leyla’ya “beni kabul etmen lazım” diyerek, zihnini serbest bırakmasından sonra rahatlayabileceğini eğer savaşırsa yaşadığı sıkıntıların devam edeceğini aktarması.

Böcek bilimleri uzmanının “bir çekirge cinsi ile tüm dünyayı kasıp kavuran salgının kara ölüm (veba)” olduğu ve “bu türün yüzyıllar önce neslinin tükendiği” cümleleri üzerine, ölümsüzler tarafından nesli tükenen bir türün yeniden canlandırılması diyalog üzerinden mümkün olmayacak bir olayın fantastik bir şekilde gerçekleştiğini göstermektedir.

Tılsımlı gömleği dokuyan ustanın soyundan gelen kişinin “muhafızın gücünü soyundan ve kanından aldığı, ölümsüzle muhafızın birbirlerini çektikleri, eğer muhafızla ölümsüzün birbirlerine âşık olurlarsa tılsımlı nesnelere gücünün zayıfladığı” cümlesine bakıldığında, dizide muhafızın göğsündeki sembolün kırmızıdan maviye dönmesi ile tılsımlı eşyaların çalışmama nedeni anlamlandırılabilir.

Kâhinin muhafıza “tılsımlı nesnelere gücünü kazanması için muhafızın ölmesi gerektiği, muhafıza sadakat hissetmeyen nesnelere muhafıza tekrar sadakatini tazelemek için parmağını keserek birkaç damla kan akıtmasını” söylemesi üzerine, muhafızla tılsımlı nesnelere arasındaki ilişkiyi anlatmaktadır. Muhafız’ın abisi Levent de muhafız soyundan geldiğinden dolayı ölümsüz olan Leyla ile aşkı nesnelere zayıflatmaktadır.

Fatih Sultan Mehmet'in akıncı Harun Bey'e "ölümsüzlerin en canisi olan vezir katilini getirmeni istiyorum" diyerek dizideki siyah pelerin, bir sembol, ok ile gizemli bir şekilde giriş yapan vezirin dizi açısından tehlike arz eden karakterlerin başında olduğunu izleyiciye aktarmak bakımından kurulan bir diyalog olduğu görülmektedir.

Vezirin anahtar simgesinin muhafızda belirmesinden sonra "anahtar ölümsüzleri evimiz olan İstanbul'a geri getirecek "cümlesinden yola çıkılarak ölümsüzler ve dünya arasında bir kapı açan nesne olduğu anlaşılmaktadır.

Kâhinin muhafıza "kehanette, anahtarın sonun bir başlangıcı olduğu, geçitten gelen ölümsüzlerin, tüm bu cevapların ataların bilgisinde geçmişe yolculuk ile cevaplanabileceği bunun içinde ölümün kıyısına gelinmesi gerektiğini" söylediği cümle, muhafız karakterinin geçmişe neden ve niçin gitmesi gerektiği, nasıl gidebileceği konusunda açıklayıcı bir metin olarak görülmektedir.

Vezirin ayna vasıtasıyla diğer karakterler ile diyalog kurabilmesi. Vezirin bu özelliği diyalogların aynalar vasıtasıyla veya su ile gerçekleştirebilmesi diyalogun fantastik olmasından ziyade kurulan iletişim türünün fantastik olmasını göstermektedir.

Kılıç koleksiyoncusunun anlattığı kartal başlı kılıçtan dördünün kayıp olduğu, birinin de yeniçeri isyanlarında kayıp olduğu ancak rivayete göre anahtarın parçasının kılıcın kabzasında saklandığı hikâyenin anlatılması.

Vezirin "kahve acizler içindir" sözünü söylediğinin bilinmesi üzerine, Zeynep'in bu cümleyi Nisa'dan duyduğunda vezir olduğunu anlaması.

Muhafız'ın, rivayete göre akbaba kubbesi adı verilen ve zamanın kaydının tutulduğu bir yerin varlığı hakkındaki anlatıyı duyması. Bunun üzerine orayı araması ve güneş saatinin orada bulunması ile birlikte zamanda yolculuklarını gerçekleştirebildiği mekân olması açısından diyalogun diziye kavramsal olarak katkısı görülmektedir.

Hekim başının ölüm öpücüğü hakkında "dudağa sürülmesi ile değdiği kişiyi zehirleyerek öldürür" cümlesi üzerine, Rüya'nın iksiri sürüp Fatih Sultan Mehmet'in odasına girmesi, zehrin içeriğini ve kullanım şeklini göstermektedir.

İlk Muhafız olan Harun kılığındaki Hakan muhafızın ormanın içinde bulunan bir evde yaşayan yaşlı kadının Harun'un annesi olduğunu öğrenmesi üzerine, "oğlum senin kanında kurtuluş var" diyerek muhafızın asıl gücünün kanında olduğunu izleyiciye aktarması sonrasında ise, muhafızın madalyonun sahibinin babası olduğunu anlaması

üzerine, “boş ver, anlatamam” diyerek geçiştirmesi babasının muhafızın babası olarak kabul edemeyeceği bir karakter olan ölümsüzlerden Faysal olduğunu göstermektedir.

Son sahnede Faysal’ın gözlerinin dolarak muhafıza “uzun yıllar seni bekledim” demesi üzerine, ölümsüz olan yaşamından yalnız bir şekilde yaşamak dolayısıyla acı çektiği ve ölmek için muhafızı beklediği anlaşılmaktadır.

Faysal’ın muhafıza “artık son ölümsüz sensin” diyerek, onun kanından geldiğini söylemesi üzerine, muhafızın kendini öldürmesi ve sonra tekrar dirilmesi de yine diyalog tabanlı fantastik öğelerin sonucu olarak görölmektedir.

5.3. ARAŞTIRMA SONUÇLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Hakan: Muhafız dizisinin anlatı yapısı, “olaylar dizisi” bağlamında incelendiğinde; dizide yer alan tılsımlı-büyülü nesnelerin (hançer, gömlek, yüzük, anahtar), tarihi mekânların (Ayasofya, sarnıçlar, müzeler, kapalı çarşı), zaman dilimlerinin (1459 yılına geçmişe giden muhafız), karakterlerin (kâhin, muhafız, ölümsüz), diyalogların (üçüncü kişi tarafından hikâye anlatıları, fantastik metinler barındıran çeşitli diyaloglar) dizinin anlatı yapısındaki fantastik öğeler olduğu ve fantastik evren yaratımında kullanıldığı görölmüştür. Öte yandan Türkiye’de gerçekleştirilen bir yapım ve edebiyat uyarlaması olan *Hakan: Muhafız* fantastik dizisinin özellikle Osmanlı tarihinden unsurlarla (Ayasofya, hançer, kaftan, Fatih Sultan Mehmet, vezir, müzeler, Osmanlı eserleri, sarnıçlar, akıncı, kostümler gibi) desteklendiği ve bu unsurların da dizinin anlatı yapısında oluşturulan fantastik evrene katkı sağladığı görölmüştür.

Dizideki zaman dilimleri incelendiğinde; olayların yaşandığı şimdiki zaman ve 1459 yılı olmak üzere iki ayrı zaman tespit edilmiştir. Bazen de üçüncü kişi anlatımıyla duyulan ve görölen hikâye anlatısında, 1459 yılı ile dizinin şimdiki zamanı arasında, izleyicinin de tahmin ettiği bir zaman diliminin bulunduğu da izleyiciye sunulmuştur. Geçmişe yapılan yolculuklar bir anahtar aracılığıyla yapılırken, geçmişten dizinin şimdiki zamanına olan yolculukların ise güneş saati ile yapılmaktadır. Her iki nesne de hem fantastik anlamlandırmalara uygun kullanıldığından hem de farklı zaman dilimleri arasında birer geçiş nesnesi olarak tercih edildiğinden, bunlara ilişkin sahnelerin sıklıkla tekrarlandığı görölmüştür.

Dizinin, araştırmalar sonucunda epizot (roman) anlatı yapısına sahip bir seriyal olduğu sonucuna varılmıştır. Dört sezondan oluşan dizide herhangi bir bölümün veya sezonun izlenmemesi halinde diğer sezonların ve bölümlerin izleyici tarafından anlamlandırılmaması seriyal olduğunu desteklemektedir.

Bir başka inceleme yapıldığında ise Campbell'ın “Kahramanın Yolculuğu” ve Vogler'in “Yazarın Yolculuğu” modellerinin 12 madde üzerinden, *Hakan: Muhafız* dizisinin anlatı yapısının çözümlenmesi noktasında kullanıldığı ve anlatı yapısına uygun olduğu görölmüştür. Bu çözümlenme sırasında anlatının başkarakter/ kahraman üzerine kurulduğu, diğer karakterlerin kahramanın sonuca ilerlemesine yardımcı olan unsurlar oldukları tespit edilmiştir. Kahramanın yolculuğu sırasında; sıradan dünya (İstanbul), maceraya çağrı (gömlek), çağrının reddi (muhafızlığı kabullenmeme), rehberle karşılaşma (Kemal, Zeynep, Kâhin), ilk eşiği geçiş, sınavlar (tılsımlı nesnelere ve fiziksel sınavlar), müttefikler (sadıklar), düşmanlar (ölümsüzler), mağaranın derinliklerini yaklaşma (mazhar), çile (müttefiklerin ve yakınların ölümleri), ödöl (hançer), dönüş yolu, diriliş ve iksirle dönüş (tekrar ölümlü olması) gibi evrelerden geçtiği, dizinin tüm sezonları incelendiğinde görölmüştür. Öte yandan kahramanın ve düşmanının (Hakan ve Faysal) Todorov'un denge kuramı ile birlikte ele alınması bakımından bir değişim geçirdikleri ve dengenin kurulduğu; ancak kurulan dengenin ise başlangıçtaki dengeden farklı seyrettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Dizide “mekânlar ve karakterler” bağlamında dört sezonun toplamından elde edilen 81 adet ekran görüntüsünün “gösteren, gösterilen, gösterge” başlığı altında incelenmesinin sonucunda, dizide fantastik evren yaratımı ve anlatısını desteklemek bakımından sıklıkla kullanılan nesnelere (tılsımlı; hançer, kaftan/gömlek, yüzük) ve karakterlerin (kâhin, ölümsüzler, muhafızlar) olduğu görölmüştür. Yine zamanın ve geçmişe yolculuğun fantastik yapısını belirten sahnelere yer verildiği de tespit edilmiştir.

Karakterler arasında kurulan diyaloglar incelendiğinde ise anlatının diyaloglar üzerine kurulmadığı, diyalogların, ağırlıklı olarak dizinin fantastik anlatı yapısını desteklemek, izleyiciye kahraman ve içerisinde bulunduğu dünya ve nesnelere hakkında bilgi vermek amacıyla oluşturulduğu görölmüştür. Diyalogların örgüsünün işlendiği süreye bakıldığında ise genel anlamda ana karakterden yan karakterlere ve diğer karakterlere doğru bir sıralama dâhilinde sıralandığı kanaatine varılmıştır.

SONUÇ

İnternet, günümüze kadar farklı ihtiyaçlara cevap verebilmek amacıyla çeşitli kurumlar ve kişiler tarafından teknolojik olarak geliştirilmiş bir iletişim teknolojisi olarak varlığını sürdürmektedir. Günümüzde internetin her alanda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Haber almadan eğlenceye, kurumsal işlerin düzenlenmesinden ticarî olarak kullanıma kadar insana dokunan her türlü sosyo-kültürel faaliyette internet varlığı hissedilmekte ve sürekli kendini geliştirerek zamana uyum sağlamaktadır.

Durum böyleyken internet erişiminin olmadığı dönemde insanların gündelik hayatlarında çeşitli gereksinimlerini karşılamak için yararlandıkları unsurlar (gazete, dergi, sinema, televizyon, radyo, eğlence oyunları, kurumsal işlemler, müzik, tiyatro) zamanla etkinliğini kaybetmiş veya kendini internet aracılığıyla yeniden tanımlayarak ayakta kalmıştır. Yeni medya kavramı da internetle birlikte ortaya çıkmış bir kavram olarak görülmektedir. Kısaca fiziksel olan verinin dijital olarak saklanması ve paylaşılması olarak adlandırılabilir yeni medya kavramının kullanıcılar açısından avantajları olduğu kadar dezavantajları da bulunmaktadır. Haber alma ihtiyacını eskiden veya günümüzde gazete satın alarak karşılayan bir bireyin, yeni medya ile birlikte internet ortamında gazete okuyarak giderebildiği görülmektedir. Kâğıt tüketimini azaltması, istenilen yer ve zamanda bilgiye hızlı ulaşılabilmesi, yeni medyanın sağladığı avantajlar olarak sıralanabilir; diğer taraftan geleneksel olanı değiştirmesi, alışkanlıkları yeniden tanımlaması ve beraberinde gerek teknik (yazılımsal altyapılarının zamanla stabil hale gelmesi) gerekse sosyolojik (yaşlı bireylerin uyum sağlayamaması) karmaşıklıklara yol açması nedeniyle birtakım olumsuz yönlerinin olduğu da görülmektedir. Belirli zaman ve günlerde yayınlanan dizi ve filmlerin günümüz temposunda takip edilebilirliğinin zorlaşması neticesinde buna çözüm getiren yeni medyanın ve internetin sunduğu imkânlar sayesinde çeşitli medya platformları aracılığıyla istenilen zamanda ve yerde takip edilebilmesinin mümkün olduğu da görülmektedir.

Kullanıcılara yönelik yukarıda değinilen yeni medya hizmetlerini sağlayan platformlar arasında araştırmanın da konusu olan ve isteğe bağlı yayın hizmeti sunan Netflix platformunun yanı sıra BluTV, PuhuTV, Gain ve Exxen gibi dijital platformların Türkiye’de TV yayıncılığını, dizi film ve sinema filmi izleme alışkanlıklarını yeniden biçimlendirdiği görülmektedir. Türkiye’de ve dünyada eş

zamanlı olarak hizmet sağlayan bu platformların, kullanıcılara bu hizmeti belirli bir ücret karşılığında sağladıkları görölmektedir. İsteğe bağlı yayın hizmeti sunan ve yeni medya platformları olarak tanımlanabilecek bu medya içerik sağlayıcılarının kullanıcı üzerinde olumlu veya olumsuz etkileri de gözlenmektedir. Yukarıda da bahsedildiği gibi istenilen zaman ve mekânda eş zamanlı olarak izlenebilmesi, jenerik kısmının geçilebilmesi, durdurulup devam ettirilebilmesi gibi özellikleri olumlu olarak nitelendirilebilirken, oluşturulan içeriklerin çoğunun özünün hızlı tüketim kültürüne uyum sağlamak amacıyla daha popüler ve yüzeysel olan, hızlı ve birbirini tekrarlayan dizi ve filmler olması da olumsuz tarafları olarak ifade edilebilir.

Tez çalışmasında fantastik öğeleri açısından incelenen *Hakan: Muhafiz* dizisi de Netflix platformunda yayınlanan ilk yerli ve orijinal içerik olması sebebiyle önemli olduğu düşünülerek araştırmanın ortaya çıkış fikrini oluşturmuştur. *Hakan: Muhafiz* dizisinin fantastik bir dizi olması neticesinde fantastik öğelerinin anlatı yapısı bakımından çözümlenmesinin de Türk fantastik dizi ve film tarihini katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Fantastik kavramı, en basit anlamıyla gerçekte olmayanı hayal etme anlamında kullanılmaktadır. Fantastik kavramına eş anlamlı olarak fantezi, fantaziye, fantazy vb. kavramlarının da yine çeşitli eserlerde eş anlamlı olarak kullanıldığı görölmektedir. Fantastik unsurlar, son dönemde dizilerde de sıklıkla yer bulmaktadır. Tarih sahnesinde bulunan mitler, mitolojik tanrılar ve unsurlar, kültürel destanlar ve yaşıanan doğaüstü olayları anlatan hikâyeler fantastik unsurları barındırmaktadır. Çeşitli kaynaklardan beslenen fantastik kavramının Türk sinema ve dizi kültürüne yansımaları ise ilk başta masalların uyarlanmasıyla başlamış; hikâye ve roman uyarlamalarının sonrasında tarihi ve kültürel olayların kahramanlarının işlenmesi ile devam etmiştir. Diğer taraftan *Uzaylı Zekiye*, *Ruhsar*, *Bücür Cadı*, *Sihirli Annem* vb. dizilerde TV’de yayınlanan ve fantastik unsurlar barındıran yapımlar olarak dikkat çekmektedir. Daha çok çocuklara ve gençlere hitap eden söz konusu dizilerin ve filmlerin yayınlandıkları dönem itibarıyla yeni medya platformlarında değil geleneksel medya platformlarında yayınlandığı görölmüştür. Günümüzde ise yukarıda sıralanan dizilere ve filmlere dijital televizyon platformları olarak adlandırılan, isteğe bağlı yayın hizmeti sunan pek çok platformdan ulaşılabilmektedir.

Türk sinemasında ve dizilerinde kullanılan fantastik öğelere bakıldığında; kutsal ve dini öğeler, insanüstü güçlere sahip tarihi kahramanlar, devler vb. fantastik unsurlara

yer verildiği görülmektedir. Araştırmanın konusu olan *Hakan: Muhafız* dizisinde sıklıkla tarihi ve kültürel fantastik öğelerle birlikte hemen hemen her bölümde fantastik öğelere ve görsel efektlere rastlanmaktadır. Türkiye’den bağımsız olarak dünyadaki çeşitli dizi örneklerine bakıldığında ise genellikle kullanılan öğelerin; vampir, kurt adam, ölümsüzler, üstün kahramanlar, insandan farklı ırklar, canavarlar, mitolojik tanrılar gibi kavramlar üzerine inşa edildiği söylenebilir.

Tez çalışması kapsamında *Hakan: Muhafız* dizisinin içerdiği fantastik öğeler, anlatı yapısı açısından incelenerek çözümlenmiştir. Dizinin tüm bölümlerinin etraflıca incelenmesinin ardından fantastik unsurların yer aldığı planların ekran görüntülerinin alınması suretiyle tespit edilen sahneler, göstergebilimsel açıdan, “mekân ve karakter”, “gösteren, gösterilen, gösterge” başlığı altında genel anlamda ayrı ayrı analiz edilmiştir. Ayrıca sahnelerde yer alan fantastik göstergeler hakkında çözümleyici açıklamalarda da bulunulmuştur. Diğer fantastik Türk dizilerinden farklı olarak Osmanlı tarihinden ve kültüründen izler taşıyan dizide bulunan tılsımlı hançer, kaftan, ölümsüz gibi unsurların daha önce Türk dizilerinde rastlanmayan, yeni fantastik öğeler olduğu görülmüştür. Türk tarihi ve kültürü açısından önemli görülen Ayasofya Camii, Jüstinyen sarnıcı, Osmanlı eserleri müzesi gibi tarihi ve kültürel dokusu olan mekânların, fantastik mekânlar arasında yer aldığı görülmektedir.

Öte yandan, araştırmanın konusu olan *Hakan: Muhafız* dizisinin, anlatı yapısı olarak dizi türlerinden hangisinde yer aldığını çözümleyebilmek açısından dizi kavramının üzerinde durulmuş ve alt türler de incelendiğinde, her sezonu bir epizot olarak yayımlanan ve bir bölüm veya sezonun izlenmediği takdirde diğer sezon ve bölümlerin anlaşılması noktasında izleyicide kopukluk yaşatan bir tür olan seriyal formatında bir epizot olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Dizinin 1. sezonunda, Hakan: Muhafız karakterinin çevresi ve yaşam tarzı izleyiciye aktarılmakla birlikte muhafızın düşmanı olan ölümsüz Faysal ve İstanbul’daki ağırlığı izleyiciye gösterilmektedir. Karakter ve mekân anlatısıyla devam eden süreçte karakterlerin ruh halleri, hayalleri gibi unsurlara da yer verilerek izleyicilerin karakterleri tanıması noktasında katkı sağlanmıştır. Hakan’ın muhafız olduğunu öğrenmesinin ardından izleyicilere tanıtılan Ayasofya camisinin altındaki gizli oda, muhafızın sadıklar ile eğitim aldığı gizli sarnıç gibi fantastik ve mistik mekânlar, birinci sezonun temel fantastik mekânları arasında yer almaktadır. Muhafızın tılsımlı eşyaları arasında yer alan gömlek, hançer, yüzük ve bunların taşıdığı özellikler yine birinci

sezonunda dizinin ana fantastik öğelerin şeklinde izleyicilere aktarılmaktadır. Yine muhafızın kanının ölümsüzleri diriltmesi, ölümsüzlerin kanının ise insanları diriltebilmesi gibi öğeler de sezonun fantastik öğeleri arasında sıralanabilir.

Dizinin 2. sezonunda, muhafızın ve ölümsüzlerin karakter yapılarının daha detaylı olarak ele alındığı, geçmişteki muhafızların yaşadıklarının, tılsımlı nesnelerin ve sembollerin detaylarının anlamlandırıldığı, nesnelerin güçlerini kaybetmelerinin nedenleri, muhafızın geçmişi gibi ana hatlarıyla vurgulanan ve ilerideki bölümlere eylemsel olarak katkı sağlayacak unsurları içeren sahneler yer almaktadır. Ölümlülük iksiri, ölümsüz kanının etkileri gibi unsurlar diziyeye eklenirken, araştırma laboratuvarları, ölümsüzlerin toplandıkları gizli yer altı mekânı gibi fantastik mekânlar da diziyeye fantastik unsurlar bakımından katkı sağlamaktadır. Ölümsüzlerin birbirlerini nasıl öldürebildikleri veya ölümsüzlerin İstanbul ile olan savaşları gibi yine diziyeye anlamlandırmaya yarayan konular aktarılmaktadır. Kâhin karakteri de yine bu sezonda diziyeye girmiş olup dizinin ana fantastik karakterleri arasında yerini almaktadır.

Dizinin 3. sezonunda, ölümsüz olan vezir karakteri diziyeye dâhil olur. Vezir ile ilk muhafızın aşkı, başka karakterlerden farklı olarak vezirin silüetler üzerinden iletişim kurabilme özelliği, Fatih Sultan Mehmet dönemi İstanbul mekânları gibi çeşitli tarihi ve fantastik unsurlar da diziyeye katkı sağlamıştır. Bununla birlikte ölümsüzleri dünyaya geri getiren anahtar, ölümsüzleri çağıran bir ses mekanizması, akbaba kulesi, zamanın kaydının tutulabilmesi ve geçmişe yolculuk yapılabilmesi gibi fantastik olgu ve öğeler de yine üçüncü sezonda yer almaktadır.

Dizinin 4. ve son sezonunda ise, bir salgınla karşı karşıya kalan ve kaosun hâkim olduğu İstanbul ve şehri kurtarmak için muhafızın sürekli geçmişe giderek yanlışlarını düzeltmeye çalıştığı görülmektedir. Muhafızın geçmişte yaptığı olayların geleceği etkilemesi, Faysal'ın kanından geldiğini öğrenmesi, asıl gücün kanında olduğunu keşfetmesi neticesinde ölümsüzleri tılsımlı hançer olmadan da öldürmesi gibi fantastik unsurlar, dizinin bu son sezonunda aktarılmaktadır. Ölümsüzler arasında tek başına kalan Faysal'ın içinde bulunduğu yalnızlık, geçmişte ihanete uğrayan vezirin aşkı olan Harun'un muhafız ile arasındaki hesaplaşma ve barışma, tılsımlı nesnelerin geçmişte yapılan bir hata sonucundan gelecekte kaybolması gibi unsurlar ile dizinin sona doğru çözümlendiği görülmektedir. Muhafız'ın kanından geldiği Faysal'ı öldürmesi ile kolunun kararması ve son ölümsüz olan kendini de öldürdükten sonra içerisindeki karanlığın kaybolması neticesinde tekrar dirilmesi gibi fantastik durumlar izleyicilere

aktarılmaktadır. Karanlık ve koldaki kararına artık kaybolmuş, ölümsüzler ile muhafız arasındaki savaşı muhafız kazanmıştır. Dizinin ilk sahnesinde fal bakmak isteyen falcı, dizinin son sahnesinde de görülmektedir. Muhafız, bu sefer falcıdan fal bakmasını istememektedir. İstanbul'daki kaos sonlanmış, her şey dizinin başındaki eski olağan düzenine geri dönmüştür.

Bu doğrultuda ise *Hakan: Muhafız* dizisinin barındırdığı unsurlar ve anlatı yapısı bakımından fantastik türde bir dizi olduğu görülmektedir. Zira dizi, “ölümsüzler, muhafızlar, kan ile dirilen ölümsüzler, ölümsüzlerin kanıyla dirilen insanlar, fiziksel hasarı engelleyen gömlek, ölümsüz öldüren hançer, ölümsüz tespit eden yüzük, kâhin, uzun mesafelere atlayabilmek, insanüstü güç, zamanda yolculuk, ölümsüzleri çağırabilen nesnelere, ölümlülük iksiri, fiziksel hasar görmeyen ölümsüz bedeni, silüetler üzerinden iletişim kurabilen vezir, konuşurma iksiri, nesli tükenen canlıların yeniden hayata getirilebilmesi, zihin kontrolü, aşkın tılsımlı nesnelere zayıflatması, Ayasofya caminin altında bulunan Bizans İmparatorluğundan kalma mezarlar, zamanın kaydının tutulabilmesi” gibi birçok fantastik öğe içermektedir. Tılsımlı nesnelere ve birçok eylemsel fantastik öğeler dizide efekt kullanımı ile gerçekleştirilirken, bazı fantastik kavramlar ve unsurlar ise mekân ile desteklenerek ele alınmaktadır. Ölümsüzler ile muhafızların İstanbul üzerindeki yüzyıllardır süren savaşları ise geriye dönüşler kullanılarak, tarihsel hikâyeler biçiminde yer yer üçüncü bir anlatıcı, yer yer ise dizideki karakterler tarafından ele alınmak suretiyle hikâye örgüsü ve fantastik evren bakımından diziyi sıklıkla desteklemiştir. Dizideki sıklıkla kullanılan laboratuvar mekânlarında hazırlanan iksirler ve yapılan deneyler de dizideki fantastik temeli destekler nitelikteki bilim kurgusal öğeler olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın konusu olan dizinin dört sezona ait bölümleri, olaylar dizimi (serim, düğüm, çözüm) bakımından incelendiğinde, dizinin Joseph Campbell'in “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” sistematığına göre yazıldığı sonucuna varılmaktadır. Bu varsayımı destekleyen unsurlar olarak da dört sezon boyunca olaylar dizisinin kahramanın merkezde olduğu bir süreçte ilerlediği, daha ilk bölümlerde karşılaşılan “sıradan dünya, maceraya çağrı, rehber” gibi unsurları barındırdığı söylenebilir. Düğüm bölümünde ise “sınavlar, müttefikler ve düşmanlar, mağaranın derinliklerine yaklaşmak, çile, ödül” gibi süreçlerin dizinin anlatı yapısında görülmesi de bu varsayımı destekler niteliktedir. Sonuç olarak ise “dönüş yolu, iksirle dönüş” gibi kavramların olaylar örgüsünde görülmesi, kahramanın ölümün eşiğinden geçerek (arınarak, kötülüğü yok

etmesi), sıradan dünyaya dönmesi (ölümsüzlüğü def ederek dönmesi) bu noktada kahramanın sonsuz yolculuğu olarak görülmüştür. Öte yandan Todorov'un denge kuramına göre, Hakan: Muhafız, dizinin başındaki sıradan dünyaya dönmüştür ancak, artık o sıradan dünya eski dünya değildir. Denge sağlanmıştır ancak oluşan bu dengenin başka bir "sıradan dünya" dengesi olduğu görülmüştür (zengin olma hayalleri yok, tılsımlı nesnelere yok, ölen arkadaşları yok, ölümsüzler yok, kendisi de artık muhafız veya ölümsüz değil).

Öte yandan araştırmada yararlanılan göstergebilimsel yöntemle birlikte "mekân ve karakterlerin" barındırdığı fantastik öğeler ve unsurlar da çözümlenerek, anlatı yapısına katkısının üzerinde durulması gerekmektedir. Bu bakımdan araştırmamızın konusu olan *Hakan: Muhafız* fantastik dizisinde fantastik göstergeler (karakterler ve mekânlar) içeren 81 adet sahne; gösterge, gösteren ve gösterilen başlığı altında göstergebilimsel çözümleme yönteminden faydalanılarak çözümlenmiştir. Genel anlamda çözümlenen birkaç öğeye değinilecek olursa; dizide tılsımlı nesnelere (hançer, gömlek/kaftan, yüzük) gizli sarnıç, Ayasofya, ölümsüzler, muhafızlar vb. gibi fantastik unsurlara ve öğelere rastlanmıştır.

Dizide yer alan İstanbul, Ayasofya, müzeler, kapalı çarşı, dekorlar, kostümler, simge ve semboller, şehir yaşantısı, insanlar gibi unsurlar dizinin görünen kısmını oluşturmaktadır. Fantastik dizi algısını izleyiciye aktarmak için kullanılan diyaloglar, mekânlar, ışık, ses ve kamera hareketleri, görsel efektler gibi unsurların kullanılması ile ortaya çıkan (yaralanmama, uzun mesafe atlayabilme, zihin kontrolü, tılsımlı nesnelere, mitolojik anlatılar, zamanda yolculuk, büyü iksirler, tarihi mekânlar, çağrışımlar) sahneler diziyeye fantastik göstergeler bakımından katkı sağlarken bununla birlikte dizinin de fantastik kategorisinde bulunmasını sağlamaktadır.

Hakan: Muhafız dizisi, Türk fantastik dizi tarihinde senaryo, görsel efektler, tarihsel konu bütünlüğü ve sıklıkla kullanılan fantastik öğeler bakımından başarılı bir yapımla birlikte hem Türkiye'de hem dünyada popülerleşen fantastik dizi sektöründe de büyük bir başarı elde etmiştir. Öte yandan Netflix platformunda hâlihazırda bulunan ve fantastik türde değerlendirilebilecek bir diğer yerli dizi *Atiye*'nin, *Hakan: Muhafız* dizisine göre daha az sayıda sezona ve bölüme sahip olduğu göz önünde bulundurulduğunda, *Hakan: Muhafız* dizisinin bu platformda üretilmiş en uzun sezona ve bölüme sahip, yerli fantastik dizi olduğu söylenebilir. Sonuç olarak, *Hakan: Muhafız* dizisinde varolan fantastik evren tasarımının ele alındığı işbu tez

çalışması, Türk fantastik dizi tarihine katkı sağlayacağı gibi diğer yandan da ileride yapılacak akademik çalışmalara bir referans oluşturabilecek niteliktedir. Tez çalışmasının sonuç bölümü kapsamında, internet teknolojilerinin de gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla görece geleneksel medyaya oranla daha fazla yaygınlaşan ve ulaşılabilen internet ortamında yayınlanan diziler ve platformların gelecekte görece daha da önemli bir yer edineceği, bununla birlikte ise internette yayınlanan diziler ve filmler alanında çeşitli yenilikler getireceği de düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akar, E. (2008). *Sosyal Medya Pazarlaması*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Akbaş, Y. (2020). “Yerli dijital içerik platformu Gain ücretsiz olarak yayın hayatına başladı”, <https://www.donanimhaber.com/yerli-dijital-icerik-platformu-gain-uccretsiz-olarak-yayin-hayatina-basladi--128403> (Erişim Tarihi: 01.03.2021).
- Akbulut, N. T. (2021). *Radyodan Televizyona*. Ankara: Sonçağ Yayıncılık.
- Alper, A. (2012). *Sosyal Ağlar*. Ankara: Pelikan Yayıncılık.
- Altinkaya, M. T. (2019). 2000 Sonrası Hollywood Sinemasında Öznellik Üretimi. (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Anlar, S. C. (2020). *Tolga Karaçelik’in “Sarmaşık” Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Altunay, A. (2012). Geleneksel Medyadan Yeni Medyaya: Görüntü Yüzeyi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(27), 33-44.
- Aydın, O. (2019). Yeni İzleme Biçimleri ve Netflix İçerikleri: Ritzer’in Mcdonaldlaşma Tezi Ekseninde Bir Değerlendirme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(63), 1167-1172.
- Awareness, (2008). “Social Media Marketing: The Right Strategy for Tough Economic
- Baloğlu, A. (Ed). (2015). *Sosyal Medya Madenciliği*. İstanbul: Beta Basım A.Ş.
- Barthes, R. (1979). *Göstergibilim İlkeleri*. (Çev: B. Vardar ve M. Rifat). Ankara: Kültür bakanlığı yayınları.
- Başaran, F. (2010). Yeni İletişim Teknolojileri, Alternatif İletişim Olanakları, *Mülkiye Dergisi*, 34(269), 255-270.
- Bayram, B. (2017). *Youtube*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Bazin, A. (1993). *Sinema Nedir?*, (Çev: İ. Şener). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Binark, M. (2007). *Yeni Medya Çalışmaları*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Büyükbaş, S. (2020). *Küreselleşme Bağlamında Hollywood Sinemasının Ulusötesiliği Yeniden İnşası: 2000 Sonrası Hollywood Filmlerinin Göstergibilimsel Analizi*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev: S. Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Cankaya, Ö. (2003). *TRT: Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi:1927–2000*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cantekinler, K. ve Bolat, A. (2008), *IPTV Tabanlı Hizmetler: VoIP ve IPTV*, Ankara: Telekomünikasyon Kurumu.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem*. (Çev: Ö. Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Chandler, D. & Munday, R. (2018). *Medya ve İletişim Sözlüğü*. (Çev: B. Taşdemir). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak*. (Çev: N. Tanyolaç). İstanbul: Afa Yayınları.
- Coşkun, S., Koluçak, İ. (2015). Yeni Medyanın Etkileşimsellik Özelliğinin Sinema Sanatı Üzerindeki Etkisi. *2.Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 5-7 Kasım 2015, Ankara, Türkiye, ss. 161-170.
- Çelebioğlu, S. (2019). *Türkiye’de Yeni Medya ve TV Etkileşimi Bağlamında Değişen Dizi Anlayışı: Sıfır Bir” Bir Zamanlar Adana’da” Örneği*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelenk, S. (2005). *Televizyon Temsil Kültür: 90’lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Çetindağ, S. (2018). *Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının Yeni Medya Ortamlarıyla Dönüşüm Süreci: İçerde ve Çukur Dizisi Örneğinde Yeni Yayıncılık Ekosisteminin*

- İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çimen, Ş. T. (2020). *Türkiye'nin İlk Netflix Dizisi "Hakan: Muhafız" İle Yabancı Uyruklu Öğrencilere Kültür Aktarımı*. (Yüksek Lisans Tezi). Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzincan.
- Danış, E. (2018). *Yeni Medya ile Birlikte Televizyon Yayıncılığındaki Dönüşüm: Uzman TV Örneği*. (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Demirli, C. ve Kütük, Ö. (2010). Anlamsal Web (Web 3.0) ve Ontolojilerine Genel Bir Bakış, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 9(18), 97-107.
- Dickhenson, P., Hall, M.T & Coyrduff, J. (2016). Moving Beyond the Basics: The Evolution of Web2.0 Tools From Preview to Participate, eds: Barbara Guzzetti & Mellinee Lesley in *Handbook of Research on the Societal Impact of Digital Media, IGI Global*, Information Science Reference, 24-26.
- Doğan, A. (2020). "Hanehalkı Bilişim Teknolojileri (BT) Kullanım Araştırması", [https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Hanehalki-Bilisim-Teknolojileri-\(BT\)-Kullanim-Arastirmasi-2020-33679](https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Hanehalki-Bilisim-Teknolojileri-(BT)-Kullanim-Arastirmasi-2020-33679) (Erişim Tarihi: 11.10.2020).
- Doğan, H. (2012). *Şiddeti Görünür ve Meşru Kılan Görsel Kültürün Antropolojisi (Arka Sokaklar Dizisi Örneği)*. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Dönmez, E. (2019). *Yeni Medya ile Değişen Televizyon Yayıncılığında İçerik Üretimi: Küresel ve Yerel Ölçekli Platformlar*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Duman, K. (2019). *Siyah Beyaz Yayıncılığın Netflixe*. İstanbul: Urzeni Yayınevi.
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Exxen, (b.t). Mart 11, 2021, <https://www.exxen.com/tr>.
- Field, S. (2012). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri*. (Çev: Ş. Erol). İstanbul: Alfa Basım Yayınevi.
- Fiske, J. H. (1987). *Reading Television*. Londra: Methuen.
- Gain, (b.t). Mart 11, 2021, <https://www.gain.tv>.
- Gans, H. (2005). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (Çev: Emine Onaran İncirlioğlu). İstanbul: YK Yayınları.
- Geray, H. (2002). *İletişim ve Teknoloji*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Gates, B. (1999). *Önümüzdeki Yol*. (Çev: E. Davutoğlu ve A. Erdal). Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Günaydın, B. (2010). *İnternet Yayıncılığı ve İfade Özgürlüğü*. Ankara: Adalet Yayınevi.
- Haferkamp, C.J. (1999). Beliefs about Relationships in Relation to Television Viewing, Soap Opera Viewing, and Self-Monitoring. *Current Psychology: Developmental Learning Personality. Social Summer*, 18(2), 193-204.
- Hülür, H. ve Yaşın, C. (Ed). (2016). *Yeni Medya Kullanıcısının Yükselişi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- <https://www.internetworldstats.com/stats.htm>, (Erişim Tarihi: 02.01.2020).
- Innis, H. (2006). *İmparatorluk ve İletişim Araçları*. (Çev: N. Törenli). Ankara: Ütopya Yayınları.
- İçel, K. (2018). *Kitle İletişim Hukuku* (13.Baskı). İstanbul: Beta Basım Yayınevi Dağıtım A.Ş.
- İnal, A. (1999). Televizyon Tür ve Temsil. İçinde; *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık*. (Ed: A. Kartarı ve D. B. Kejanlioğlu), ss. 263. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

- Kalfa, T. K. (2021). “Yeni Netflix Exxen Hakkında Bilinen Her Şeyi Derledik”, <https://www.webtekno.com/acun-ilicali-exxen-bilinen-her-sey-v1489.html> (Erişim Tarihi: 11.03.2021).
- Kavi, A. N. (2019). *Televizyonda Yayınlanan İnternet Dizileri Üzerine Bir İnceleme: Fi Dizisi Örneği*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kreitzberg, C. B. (2008). “*The Evolving Web*”, Cognetics Corporation, <http://www.leadersintheknow.biz/Portals/0/Publications/The-Evolving-Web.pdf> (Erişim Tarihi: 11.08.2020).
- Lister, M., J. Dovey, S. Giddings, I. Grant ve K. Kelly (2009). *New Media A Critical Introduction*. Roudledge: London.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Massachusetts Institute of Techology: London.
- Misci, S. (2006). Yeni Medya Kullanımının Organizasyon Yapısı Üzerindeki Etkileri. *Yeni İletişim Ortamları ve Etkileşim Uluslararası Konferansı Bildiri Kitapçığı*, İstanbul.
- Moran, M. & Hunt, B. (2008). *Search Engine Marketing, Inc.: Driving Search Traffic to Your Company’s Web Site*. IBM Press: Upper Saddle River, NJ.
- Morva, O. ve Saka, E. (Ed). (2018). *Kolektif Zekâ Yeni Medya Perspektfinden Katkılar*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Mutlu, E. (1991). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Mutlu, E. (1998). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat yayınları.
- Mutlu, E. (2008). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Ayraç Yayınları.
- Naik, U. Shivalingaiah, D. (2008). *Comparative Study of Web 1.0, Web 2.0 and Web 3.0. 6th International CALIBER 2008*, University of Allahabad: Allahabad.
- Oğuz, G. Y. (2002). Televizyon Durum Komediğinde Anlatı Yapısı. *Kurgu Dergisi*, Sayı. 19, 9-23, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1497147>, (Erişim Tarihi: 03.018.2020).
- O’Reilly, T. (2005). “*What is Web 2.0 Design Patterns and Bussiness Models for the Next Generation of Software*”, <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html> (22.11.2020).
- Oskay, Ü. (2014). *Çağdaş Fantazya*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Özkan, E. (2018). *Akılcı Düşüncenin Eleştirisi Olarak Sinemada Absürt: İskandinav Sineması Örneği*. (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Palaz, B. (2019). *Türkiye’de İnternet Dizilerinin Gelişimi Ekseninde Fantastik Dizi Kavramına Bir Örnek: Görünen Adam’ın Göstergebilimsel Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Parsa, S. (1994). *Televizyon Estetiği*. İzmir: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Postman, N. (2004). *Televizyon Öldüren Eğlence*. (Çev: O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Propp, V. (2001). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev: M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: OmYayınevi.
- Regueras, L. M., E. Verdu, M. A., Perez, J. P. D. Castro & M. J. Verdu (2008), “E Learning 2.0: The Learning Community”, Ed. Francisco J. Garcia Penalvo, *Advances*

- in *E- Learning: Experiences and Methodologies*, ss. 213-231. Information Science Reference: Hersley.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- RTÜK (2014). *Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları*. Ankara: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu.
- Saka, E. (2019). *Türkiye İnternet Tarihi*. İstanbul: Alternatif Bilişim Derneği.
- Scognamillo, G. & Demirhan, M. (1999). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sponder, M. & Khan, G. F. (2018). *Digital Analytics for Marketing*. Routledge: New York.
- Steinmetz, J. (2006). *Fantastik Edebiyat*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Strickland, M. (2017). *The Evolution of Web 3.0*. New York: Organic Inc.
- Tanilli, S. (2000). *Strasbourg Yazıları*, İstanbul: Adam yayıncılık.
- Time, (2016). "Person of the Year", <http://content.time.com/time/magazine/europe/0,9263,901061225,00.html>, (Erişim Tarihi: 03.07.2020).
- Todorov, T. (2012). *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tolkien, J.R.R. (1999). *Peri Masalları üzerine*. (Çev: S. Erincin). İstanbul: Altıkkırbeş Yayın.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Türkiye İstatistik Kurumu. (2019). "Hane Halkı Bilişim Teknolojileri Kullanım Araştırması", [https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Hanehalki-Bilisim-Teknolojileri-\(BT\)-Kullanim-Arastirmasi-2019-30574](https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Hanehalki-Bilisim-Teknolojileri-(BT)-Kullanim-Arastirmasi-2019-30574) (Erişim Tarihi: 01. 02. 2020).
- Türker, A. (2019). *Tarih Dizilerinde Gerçeklik Algısının Oluşumu: Diriliş Ertuğrul Dizisinin Göstergebilimsel Çözümlemesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Türkoğlu, N. (2003). *Kitle İletişim ve Kültür*. İstanbul: Naos Yayınları.
- Uzun, Y. (2020). *Fantastik Edebiyat ve Masal*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Vogler, C. (2017). *Yazarın Yolculuğu*. (Çev: K. Şahin). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Yaren, Özgür (2013). *Sinemada Anlatı Kuramı*. İçinde; Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar: Sinema Kuramları-2. (Der: Z. Özarlan), ss, 167-192. İstanbul: Su.
- Yengin, D. (Ed). (2012). *"Yeni medya ve..."*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Yengin, D. (Der). (2015). *Sosyal Medya Araştırmaları*. İstanbul: Paloma Yayınevi.
- Yıldırım, N. G. (2020). *Türkiye'de Post-Televizyon Çağı: Dijital Platformlarca Üretilen Yerli Dizi Türlerinin Analizi*. (Doktora Tezi). Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım, T. E. (2007). *Tarihi Kostüme Avantür Sineması'nda Kahraman Tiplemesinin Psikolojik Analizi*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yılmaz, B. (2020). *Televizyon Dramalarının Geleceği: Anlatı Yapısı Bağlamında İsteğe Bağlı Video İçeriği*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Yörük, E. (2005). *Televizyon Anlatısı, Tür ve Temsil Açısından Asmalı Konak*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yuhay, S. (2020). *Psikomekan*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Wands, B. (2006). *Dijital Çağın Sanatı*. (Çev: Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat.

ÖZGEÇMİŞ

İlk ve orta öğrenimini Ankara’da tamamlayarak 2010 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon bölümünü kazanmıştır. 2014 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sanat ve Tasarım Anabilim Dalında yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Lisans tez çalışmasını deneysel kısa film (*Paramparça Bütünlük*) ve belgesel (*Gri Kentler*) alanı üzerine yapan Hay, yüksek lisans tezinde de Netflix platformunda yayınlanan *Hakan: Muhafız* dizisinin fantastik unsurlarını anlatı yapısı açısından incelemiştir. Ankara’da bulunan ve kurucusu olduğu Konur Ajans’ta; prodüksiyon ve post prodüksiyon hizmeti vermektedir.