T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

ŞAHSİYET DİZİSİNDE BASIN PRATİKLERİ VE GAZETECİ TEMSİLİ

Yüksek Lisans Tezi

Nazlı YÜZBAŞIOĞLU

Ankara, 2019

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

ŞAHSİYET DİZİSİNDE BASIN PRATİKLERİ VE GAZETECİ TEMSİLİ

Yüksek Lisans Tezi

Nazlı YÜZBAŞIOĞLU

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Ali KARADOĞAN

Ankara, 2019

TEŞEKKÜR

Çocukluğumda babam beni iş yerine götürürdü. İki katlı binanın camekanlı girişinin ardında gazetecileri görürdüm… Muhabirler masalarının başında haber yazar, foto muhabirleriyle birlikte göreve gidip gelir, büroda sayfa hazırlama telaşı akşama doğru kalıpların çıkarılmasıyla hızlanırdı. Onlar haberleri yazarken ben de ikram edilen limonataları, sıcak çikolataları içer, mevsimine göre bahçedeki erik ağacından yere düşen erikleri yer, dev kâğıt bobinlerine bakardım. Akşamın olmasını, gazetenin çıkmasını, gazetenin şoförü olan babamın balyaları havaalanına götürmesini ya da personeli evlerine bırakmasını beklerdim. Matbaa, en zevkli yerdi. Sadece dört renkli bir makineden hızla ve ritmik bir gürültüyle akan kağıtlara içerdeki gazetecilerin yazdıkları basılırdı. Büyük bir gürültünün içinde gazete kağıtları dev makinelerden rengarenk akardı.

Bu tez ile o sesi ve kokuyu, kağıtların akışını, katlanışını, paketlenişini ve babamın elleri gazete kâğıdı karası matbaa işçisi arkadaşlarını selamlıyorum. O aile gazetesi bir holdinge devredileli çok oldu… O matbaanın, o ağacın yerinde artık bir kebapçı var. Ama biliyorum ki, medya düzeni değişse de hala o kokuyu ve gazete karasını anasının ak sütü gibi saf kılmaya çalışan gazeteciler de var. Bu vesile ile elleri gazete karası olsa da alınları ak gazetecilere ve babam Doğan Çamur gibi basın emekçilerine saygılarımı sunarım.

Ayrıca, bu tezi yazabileceğime dair beni cesaretlendiren Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk'e, bir yandan işe gidip bir yandan tez yazmanın zorluklarını bilen, halimden anlayıp beni ve çalışmamı her aşamada eksiksiz destekleyen danışmanım Doç. Dr. Ali Karadoğan'a, ben tam da pes etmişken "yaparsın" diyerek bana benden çok inanan, zamanını, kitaplarını, fikirlerini seferber eden Dr. Barışkan Ünal'a ve hep yanımda olan canım eşim Murat Yüzbaşıoğlu'na sonsuz teşekkür ederim.

Saygılarımla,

Nazlı Yüzbaşıoğlu

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ ……...1

I. BASIN VE GAZETECİ

A. Basının ve Gazetecinin Konumu ve Tarihsel Dönüşümü…….....22
B. Gazetecinin Tanımı…….……..26
C. Etik, Profesyonelleşme ve Objektiflik …….…….……....28
D. Basın Meslek İlkeleri ve Basın Pratiklerine Dair Kodlar……...32
E. Polis-Adliye Muhabirliği ……..……....36

II. SİNEMADA GAZETECİ TEMSİLİ

A. Gazeteci Temsili Üzerine……..42
B. Sinema Tarihinde Gazeteci Temsili…….……..44
C. Sinemadaki Gazeteci Temsillerinin Dizilere Yansıması…….……...59
D. Gazetecilik Filmlerinde Anlatı Yapısı…….……..64
E. Gazetecilik Filmlerinde Karakter İnşası…….……...69
F. Gazetecilik Filmlerinde Mit İnşası: Özgür Basın Miti……72

III. *ŞAHSİYET* DİZİSİNDE BASIN PRATİKLERİ VE GAZETECİ TEMSİLİ

A. Türkiye'de Dizilerin Tarihçesi……..80
B. Alternatif Yayın Platformları ve Dizilere Erişim……..…….....84
C. *Şahsiyet* Dizisinin Türü, Künyesi, Konusu ve Karakterleri……..…….….88
1. Suç ve Polisiye Dizisi *Şahsiyet*……....88
2. Dizinin Künyesi……...…...89
3. Hikâye, Olay Örgüsü ve Konusu…….....91
4. Karakterler…….....……95
D. Gazeteci Ateş'in Karakter Özelliklerinin Analizi…….101
1. Genç, Bekar, Özgüvenli ve Azimli Gazeteci…….....102
2. Skandal Taciri Gazeteci…… …103
3. Suç Avcısı Gazeteci ……..104
4. İnsan Olarak Gazeteci…….……..106
5. Mücadeleci Gazeteci…….....107
6. Muhabir ve Araştırmacı Gazeteci……..109
7. *Front Page*/Skandal Gazetecisi……...…..110
8. Demokrasinin Savunucusu/Hakikati Araştıran Gazeteci……..……113
E. Dizide Anonim Gazeteci Temsilinin Analizi…….…123

F. Basın Pratiklerinin Dizide Temsilinin Analizi……...…125
1. Haber Kaynağı ile "Temas, Mesafe ve Özdeşleşme"……125
2. Haber Toplama Pratikleri: Haber İçin Para Vermek ……..…...130
3. Haber Toplama Pratikleri: Gazeteci mi? Casus mu?…….……133
4. Davet Gazeteciliği…….134
G. Gazetecinin Dizideki Diğer Karakterle Ortaklaştığı Noktalar ….……...135
1. Şahsiyeti Korumak ya da Şahsiyetsizleşmek…….....135
2. Fotoğrafları İzlemek: Katilin, Gazetecinin ve Polisin Duvarı……....138
3. Hakikatle İmtihan: Unutmak, Hatırlamak, Hatırlamak…….141

SONUÇ…….……149
KAYNAKLAR……..…...155
ÖZET……....164
ABSTRACT…….165

GİRİŞ

Bu çalışma, gazeteciliğin ve basının siyaset, ekonomi ve sahiplik ilişkileri gibi dış koşullardan bağımsız ele alınamayacağı perspektifinden, basının ve mensubu olan profesyonellerin *Şahsiyet* adlı dizide nasıl temsil edildiğine odaklanmaktadır. Tez, basın pratiklerini ve gazeteciyi, *Şahsiyet*[1] dizisindeki Ateş Arbay (Metin Akdülger) adlı karakter üzerinden nasıl temsil edildiğini analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Tezde örnek alınan *Şahsiyet* dizisi özelinde gazeteci karakterin nasıl inşa edildiği ve gazetecilik faaliyetlerinin nasıl yansıtıldığı incelenecek, film ve dizilerdeki gazeteci temsillerinde bugüne kadar tekrarlanan "vurdumduymaz, içkiye düşkün, aşırı hırslı ya da haber için yapmayacağı şey olmayan" (Good, 1989 ve Zynda, 1979) gibi basmakalıp özellikleri taşıyıp taşımadığına bakılacak; dizideki karakterin kişilik duygusu yaratan ve gelişim gösteren özellikleriyle tek boyutlu temsillerden ayrışarak "evrensel" meslek ilkelerini önemseyen, "hakikatin peşinde koşan" bir gazeteci temsili olduğu, mesleki sınırlamalar ve sınırlılıklar bağlamında gerçekçi bir temsil ortaya koyduğu varsayımı sınanacaktır. Ayrıca, gazeteci karakterinin ve basın pratiklerinin analizi üzerinden tüm dünyada öne çıkan gazetecilik meslek ilkelerinin "doğruluk, objektiflik, toplumsal sorumluluk" kodları ile "özgür basın miti"nin dizide karşılık bulup bulmadığı sorusuna yanıt aranacaktır.

İletişim, Medya ve Kültür aldı kitabında Oğuzhan Taş, Walter Lippmann'ın, "medyanın yaşamımızın önemli bir parçasını oluşturduğu, yakın çevremizin ötesindeki dünya hakkındaki kanılarımızın büyük ölçüde iletişim araçlarından edindiğimiz bilgilere dayandığı" yönündeki tespitine dikkati çeker. Yazarın 1922'de yazdığı *Public Opinion* (1998) kitabına da atıfta bulunan Taş, "Yine Lippmann'ın söylediği gibi medya, salt bir

[1] Hakan Günday'ın kaleme aldığı ve Onur Saylak'ın yönetmenliğini yaptığı, Ay Yapım'a ait *Şahsiyet*, 17 Mart- 8 Haziran 2018 tarihlerinde PuhuTv'de 12 bölüm olarak yayınlandı.

enformasyon kaynağı olmanın ötesinde, bize dünyanın nasıl bir yer olduğuna ve gerçekliğin doğasına ilişkin çerçeveler sunuyor" değerlendirmesinde bulunur (2017, s. 14).

"Lippmann'a göre modern dünyada medya (o dönem için gazete ve dergiler, fotoğraf ve filmler) zihnimizdeki resimleri (stereotipleri) üreten başlıca kaynaktır" (Taş, 2017, s. 121). Ancak medya, "dünyanın nasıl bir yer olduğunu" sunarken kendi temsilinin inşasından da bağımsız değildir. Yani "zihnimizdeki resimleri üreten" medya, aynı zamanda basına ve gazetecilere ilişkin imge de üretir. Toplumda basına ve gazeteciye yönelik bakış açısının oluşmasında basının kendi yapıp ettiklerinin yanı sıra medya çıktılarının içeriklerinin izleyicilerde oluşturduğu anlam çerçevesi ve imge de etkilidir.

Bireylerin doktor, öğretmen, şoför, kasiyer gibi meslekleri icra eden kişiler hakkındaki kanaatleri; günlük hayatta onlarla doğrudan temas ya da gözlem yoluyla oluşabilir. Ancak insanların bir gazete bürosuna ya da televizyon stüdyosuna gidip gazetecileri haber üretim sürecinde gözlemlemesi olağan bir durum değildir. Bu göz önünde bulundurulduğunda, toplumun basına ve gazetecilere bakış açısı daha çok gazetecilerin ürettiği haberler üzerinden ya da film ve dizilerdeki gazeteci karakterler üzerinden şekillenir. Bu noktada, toplumun bu mesleğin mensuplarına dair fikirlerini etkileyen dinamiklerden biri olan film ve dizilerdeki gazeteci temsilleri incelenmeye değerdir.

Saltzman, gerçek hayat deneyimlerinden ve örneklerinden beslenerek sinema perdesine ya da televizyon ekranına birbiri ardına yansıyan sayısız basın ve gazeteci temsilinin, 20. yüzyıl ve 21. yüzyılın başlarında nesiller boyunca içselleştirildiğini vurgular. Bu temsillerin insanların zihinlerinde asıllarından daha güçlü bir yer tuttuğunu öne süren Saltzman'a göre temsillerin doğru ya da yanlış olması önemli değildir; çünkü günün sonunda "inandığımız ve ona göre hareket ettiğimiz gazeteci imajını inşa eden onlardır" (2002, s. 11).

Saltzman bir başka çalışmasında da gazeteci temsillerinin gerçek ile kurgu arasında gidip geldiğini belirterek toplumsal hafızanın gerçek olanla olmayanı nadiren ayırt edebildiğini ve çoğu kez bu ikisini birleştirdiğini belirtir. "Destansı kurgu karakterler gerçek hayattaki daha az renkli gazeteci karşılıklarını bastırır. Gerçek hayattaki gazeteciler efsanelere ve tahrife o kadar daldırılmış olurlar ki; imajları bir roman, film ya da televizyon programındaki herhangi bir karakter gibi kurgu unsurlarıyla çevrilidir" (2005, s. 2).

Amerikan sinemasındaki gazeteci imajını inceleyen Barışkan Ünal, 1956 yılında American National Election Study'nin araştırmasına göre halkın yüzde 66'sının medyaya güvendiğini örnek vererek; 20. yüzyılın ortalarında en güvenilen kurumlardan biri olan medyanın, son dönemde ise Amerikalıların güvenini kayda değer ölçüde kaybettiğini belirtir. Ünal, buna örnek olarak, 2016'da American Press Institute ile Associated Press-NORC Center for Public Affairs Research'ün ortak yürüttüğü Media Insight Project araştırmasının ortaya koyduğu, Amerikalıların sadece yüzde 6'sının medyaya güvendiği sonucuna dikkati çeker. Ünal'a göre, toplumların basın hakkındaki olumlu ve olumsuz yargılarının bir kısmı "farklı kaynaklarda tekrarlanan basın imgesine dayanır" (2018a, s. 113). Ghiglione ve Saltzman da bu konuda yapılan araştırmaların genellikle, Amerikalıların kendilerini otoriteden koruyacak ve onlara her çeşit kaynaktan bağımsız haber sağlayacak özgür ve tarafsız bir basını her şeyden çok istediğini ortaya koyduğunu belirtir. Ancak bu tür araştırmalar aynı zamanda Amerikalıların, gazetecilerin ve medyanın "acımasız ve negatif, kurumlara ve insanlara karşı saldırgan, müdahaleci ve vurdumduymaz, kibirli ve önyargılı" olduğuna dair derin endişe duyduğunu da yansıtmaktadır. Bunun nedeni ise, gazetecileri ve basını konu alan sinema ve televizyon programlarındaki temsillerdir (2005, s. 2). Halkla ilişkiler şirketi Edelman'ın 26 ülkede 33 bini aşkın katılımcıyla yaptığı "2019 Güven Barometresi" araştırmasına göre de medya ve hükümetler, aralarında sivil toplum ve iş çevrelerinin de olduğu kurumlar

arasında en az güvenilir konumda. Bu konumuna rağmen dünya genelinde medyaya güven oranın, bir önceki yıla göre 3 puan daha artarak yüzde 47'ye ulaştığı görülmektedir (Edelman, 2019, s. 42).

Toplumun medyaya yönelik hem olumlu hem de olumsuz kanaat taşımasına ilişkin aynı durumun Türkiye'de de geçerli olduğunu görülmektedir. Edelman'ın "2019 Güven Barometresi" araştırmasına göre Türkiye'de halkın medyaya güveni yüzde 47 olan dünya ortalamasının 20 puan altında olduğunu, yüzde 26 ile en düşük medya güven endeksine sahip Rusya'yı yüzde 27 oranıyla ikinci sıradan takip ettiğini göstermektedir (Edelman, 2019, s. 42). (Tutkun ve Koç, "Mesleklere Atfedilen Kalıp Yargılar" başlıklı araştırmalarında gazetecilik mesleğine atfedilen en olumlu sıfatın yüzde 15,9 oranıyla "çalışkan", en olumsuz sıfatın ise yüzde 26,6 ile "güvenilmez" olduğu sonucuna varmıştır. Çeşitli meslek gruplarına yönelik soruların 1161 katılımcıya yöneltildiği bu anket çalışması, en çok güvenilmez olarak algılanan mesleklerin gazetecilik, müteahhitlik, esnaflık ve avukatlık olduğunu ortaya koyar (2008, s. 16-19). "Türkiye'nin En Güvenilir İsimleri"[2] başlıklı bir başka güncel araştırmada ise, Türkiye genelinde en güvenilir 10 kişi gazeteci, televizyon habercisi ve televizyon programcılarından oluşmaktadır. Bir yandan olumsuz sıfatlarla tanımlanan gazetecilerin diğer yandan güven araştırmalarında ilk sıralarda yer alması, bir yandan en güvenilmez olarak nitelerken diğer yandan güven yüzdelerinin artıyor olması, hem dünya hem de ABD ve Türkiye'deki

[2] Araştırma, 24 Ocak- 6 Şubat 2019'da Türkiye genelinde TÜİK verilerinden örneklem oluşturularak 30 il ve 38 ilçeye bağlı 84 mahalle ve köyde, 18 yaş ve üstü 3 bin 764 kişinin katılımıyla yüz yüze yapılmıştır. Siyaset, sanat, spor camiasından isimlerin de yer aldığı 382 ismin güvenilir olarak belirtildiği araştırmanın sonucuna göre; Türkiye'nin en güvenilir 10 ismi sırasıyla Uğur Dündar, Acun Ilıcalı, İsmail Küçükkaya, Hande Fırat, Ahmet Hakan, Didem Aslan Yılmaz, Vahap Munyar, Yılmaz Özdil, Fatih Portakal ve Fatih Altaylı'dır ("Gezicinin Anketine Göre", 2019).

örneklerde görüldüğü üzere, toplumun gazetecilere karşı iki türlü çelişkili duygu ve bakış açısı içinde olduğu söylenebilir.

Toplumun gazetecilere yönelik bu kararsız bakış açısını medyadaki temsillerin şekillendirdiğini dile getiren Ghiglione ve Saltzman, sinema perdesine ve televizyon ekranına yansıyan çelişkili gazetecilik temsillerinin kamuoyunun 20. yüzyıl medyasına ve gazeteciliğe bakış açısını şekillendirdiğini öne sürer ve şöyle devam eder:

> Kimileri için muhabir, ünlü bir aktöre telefon edip onun anılarına dayanan, dünyayı kurtaracak bir haber yazar. Kimileri içinse muhabir, masum kurbanlarını acımasızca takip eden haberci kadın ve erkeklerden oluşan tacizci bir grubun parçasıdır. Ancak çoğu insan için muhabir hayranlık, nefret, şefkat ve küçümseme uyandıran; kahraman ve kötü adamın ilginç bir karışımıdır. Bu imajlar bugün Amerikan toplumunun medyaya yönelik kafa karışıklığının merkezinde yer alan, Amerikan zihnindeki aşk-nefret ilişkisini inşa etmiştir (2005, s. 1-2).

Ryan ve Kellner'e göre de filmler herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer; bunu yaparken seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin eder (2010, s. 18). Bu bağlamda, medyada haberin belirleyenlerinden biri olan gazeteciye dair toplumun zihninde oluşan resimlerin ve kalıp yargıların, yine medyanın bir çıktısı olan film ve dizilerde nasıl üretilip yer bulduğu; seyirciye gazetecilere dair nasıl bir bakış açısı telkin ettiği, bu temsillere ilişkin daha önce ortaya konan kategorilerin ve mitlerin devam edip etmediği bu tezde sorgulanmaya değer bulunmuştur.

Gazeteciler ilk olarak Hollywood filmlerinde yer almaya başlamıştır. Bu alandaki ilk film *The Front Page* (*Ön Sayfa*, Lewis Milestone, 1931) olmuştur. Daha sonra gazeteci karakterleri ana karakter, yan karakter veya figüran olarak birçok açıdan çeşitli Hollywood yapımlarında yer almıştır. Gazetecilere romantik aşk filmlerinden dramalara, komedilerden korku filmlerine birçok film türünde yer verilmiştir, hatta Süpermen bile gazeteci olarak karşımıza çıkar. 1970'lerde gerçek gazetecilerin yaptıklarının sinemanın

konusu haline gelmesiyle; *The Front Page* ile beliren gazeteci temsiline *All the President's Men* (*Başkanın Tüm Adamları*, Alan J. Pakula, 1976) filmi eklenmiştir.

Türkiye'de de gazeteci karakterleri Yeşilçam filmlerinde görülür. Bu filmlere ismi doğrudan gazeteci vurgusu da içeren *Gazeteci* (Yücel Uçanoğlu, 1979), *Gazeteci Kız* (Melih Gülgen, 1988), *Uyanık Gazeteci* (Kartal Tibet, 1988), *Yaman Gazeteci* (Burhan Bolan, 1961) ve *Yaman Gazeteci* (Oğuz Gözen, 1995) gibi yapımlar örnek verilebilir (Sağnak, 2010, s. 22). Yeşilçam filmlerinde gazetecilerin zaman zaman temsil edilmesine rağmen, izleyicilerin dizilere yoğun ilgi gösterdiği son dönemin filmlerinde gazeteci karakterleri çok nadir olarak ortaya çıkmaktadır. Türkiye'de dizilerin popüler olmaya başlamasıyla gazeteciler ana karakter olmaktan çok yan karakter olarak ekranda yer bulmuş, özellikle son yıllarda çekilen polisiye ve suç dizilerinde gazeteci karakterine bu bakış açısından yer verilmiştir.

Gazetecinin popüler kültürdeki temsiline yönelik çalışmaların, gazetecilik ve iletişim bilimleri akademisyenlerince yeterince değerlendirilmemiş; ancak akademik çalışmalar için bereketli ve olgun bir alan olduğunu belirten Saltzman, çoğu çalışmanın filmlere odaklandığını, roman ve diğer kurgu yazına yönelik çok az çalışma yapıldığını, televizyon ve radyodaki gazeteci imajına da akademik alanda çok daha az yer verildiğini belirtir (2005, s. 6). Bu tez için yapılan literatür çalışması esnasında da sinema ve dizilerde gazetecilere sıklıkla yer verilmesine rağmen gazetecilerin bu mecralarda temsiline yönelik dünya genelinde ve Türkiye'de sayılı akademik çalışmaya rastlanmıştır.[3] ABD'de Western Illinois Üniversitesi'nden Richard R. Ness'in, *From*

[3] Konuya ilişkin sınırlı makale ve tezin, 1990 veya 2000'lerin başına ait olduğu ve genellikle filmlerdeki gazeteci temsiline odaklandığı görülmüştür. Türkiye'de de gazeteci temsiline ilişkin çalışma çok azdır ve onların odağında da filmler vardır. Dizilerdeki gazeteci temsiline yönelik yurt dışında sınırlı sayıda çalışma bulunup; Türkiye'de Ulusal Tez Merkezi ve DergiPark üzerinde yapılan aramalarda herhangi bir kaynağa rastlanmamıştır.

Headline Hunter to Superman: A Journalism Filmography [*Hunter Manşetinden Süperman'e: Gazetecilik Filmografisi*, 1997] kitabında, 1996 yılına kadar 2 bin 165 filmde gazetecilerin nasıl tasvir edildiği yer alır. Kanadalı Alex Barris tarafından kaleme alınan *Stop The Presses! The Newspaperman in American Films* (1976) [*Baskıyı Durdurun! Amerikan Filmlerinde Basın Mensupları*] adlı kitap da filmlerde muhabirlerin temsilini ele alır. ABD'de Howard Good, *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film* (1989) [*Toplumdan Dışlanmış: Modern Filmlerde Gazeteci İmajı*], *Girl Reporter: Gender, Journalism and Movies* (1998) [*Kadın Muhabirler: Cinsiyet, Gazetecilik ve Filmler*] ile *The Drunken Journalist: The Biography of a Film Stereotype* (2000) [*Sarhoş Gazeteci: Film Stereotipinin Biyografis*i] kitaplarını yayımlamıştır. Ayrıca, Good'un *Journalism Ethics Goes to the Movies* (2008) [*Gazetecilik Etiği Filmlere Uzanıyor*] adlı kitabı da bu alanda kayda değer çalışmalardan biridir. Matthew C. Ehrlich, *Journalism in the Movies* (2004) [*Filmlerde Gazetecili*k] adlı kitabında Hollywood'un halkın basına yönelik bakışını nasıl şekillendirdiğini inceler. Ayrıca, Joe Saltzman, *Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film* (2002) [*Frank Capra ve Amerikan Filmlerinde Gazetecinin İmajı*] adlı kitapta yönetmen Frank Capra'nın filmlerinde gazetecinin sunumu ele alır. Brain McNair; *Journalists in Film: Heroes and Villains* (2010) [*Filmlerde Gazeteciler: Kahramanlar ve Kötü Adamlar*] adlı kitabında 1997-2008 yıllarına odaklanarak bu dönemdeki filmlerde gazetecilerin nasıl tasvir edildiğinin yanı sıra kadın muhabirler, savaş muhabirleri ve halkla ilişkiler profesyonellerinin sinemadaki temsilini inceler. Ehrlich ve Saltzman tarafından yazılan *Heroes and Scoundrels: The Image of the Journalist in Popular Culture* (2015) [*Kahramanlar ve Kötü Adamlar: Popüler Kültürde Gazetecinin İmajı*] adlı kitap da gazetecinin sadece film değil, karikatür, radyo, roman ve reklamlar gibi diğer alanlardaki temsiline dair güncel bir eserdir.

Türkiye'de ise bu alanda Mehmet Sağnak'ın Türk sinemasında "gazeteci figürü"nü incelediği *Amca Size Gazeteci Diyebilir Miyim?* (2010) adlı eseri öne çıkar. Hasan Gürkan'ın 1980-1990 yılları arasındaki Türk filmlerinde gazeteci temsillerine ve meslek etiğinin filmlere yansımasına odaklanan İngilizce makalesi "The Portrayal of Journalists in Turkish Cinema: A Study About Journalism Ethics Through Cinema" (2017) da alana katkı veren bir başka çalışmadır. Gazetecilerin filmlerde nasıl resmedildiğine odaklanan yüksek lisans ve doktora çalışmalarına bakıldığında ise, Türkiye'de bu alandaki tek akademik çalışma, Amerikan sinemasındaki gazetecilerin imajı konusunda yapılmış olan, Barışkan Ünal'ın *Amerikan Sinemasında Gazeteci İmajı* (2018b) başlıklı yayımlanmamış doktora tezidir. Ünal'ın kaleme aldığı, "*The Post*'ta Kadın Gazeteci İmajı ve 'Özgür Basın' Miti" (2018c), "'Kahraman' Gazetecinin Mitik Yolculuğu: *Spotlight"* (2018d) ve "Amerikan Gazetecilik Filmlerinde Anlatı Yapısı, Dönemsel Yansımalar ve Özgür Basın Miti" (2018a) makaleleri de konuya ilişkin güncel çalışmaların başında gelir.

Televizyon dizilerinde gazeteci temsiline ilişkin ise ABD'de yerel gerçek bir gazetenin kurgusal uyarlaması olan ve ticarileşmiş basını konu alan, HBO'da yayınlanan *The Wire* (2002-2008) dizisine ilişkin "*The Wire* and Repair of the Journalistic Paradigm" (2013) başlıklı makale, gazeteci temsillerinin bulunduğu prime time televizyon dizileri hakkındaki *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows 1946-Present* (1995) adlı kitap, ABD dizilerinin yanı sıra CBS'in 1977'de yayınlamaya başladığı *Lou Grant* dizisini inceleyen, Douglass K. Daniel'in yazdığı *Lou Grant: The Making of TV's Top Newspaper Drama* (1996) kitabı sayılabilir. Türkiye'de dizilere ilişkin çalışmalarda ise anlatı yapısı ve senaryo, dizi sektöründe emek süreçleri, dizilerin yurt dışına ihraç edilmesi, reyting sistemi gibi konulara odaklanıldığı görülmüş; ancak basının ve gazetecinin temsilini inceleyen herhangi bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Bu

bağlamda *Şahsiyet* dizisindeki basın pratikleri ve gazeteci temsilini ele alan bu tez, alana yeni ve özgün bir katkı sunma iddiasındadır.

Türkiye'nin ilk yerli dizisi, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanından uyarlanan, Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı TRT yapımı *Aşk-ı Memnu* olmuştur. Çekimine 1974'te başlanan ve 1975'te tamamlanan altı bölümden oluşan dizi, TRT'nin dışarıya sattığı ilk yerli yapım olarak da özel bir öneme sahiptir (Cankaya, 2015, s. 148). İlerleyen yıllarda özel televizyon kanallarının ve yapım şirketlerinin ortaya çıkmasıyla yerli dizilerin sayısı ve izlenirliği artmıştır. Dizi sektörü 2005'ten itibaren büyüme göstermiş, diziler yurt dışına ihraç edilmeye başlamıştır. Mindshare Media Market Overview'ın en çok izlenen programların türlere göre dağılımını gösteren raporunda, 2004 yılında beş büyük televizyon kanalının program türlerinin yüzde 49'unu dizilerin oluşturduğu, 2010 yılında bu oranın yüzde 66'ya yükseldiği vurgulanır (Sözeri & Güney, 2011). Diziler televizyon kanallarında hâlâ en çok izlenen ana yayın kuşağında yer bulurken, bireylerin "prime time" olarak bilinen bu kuşağa bağlı kalmadan ve bir sonraki bölümü izlemek için bir hafta beklemeden dizilere erişebileceği dijital platformlar da son dönemde izleyici tarafından çokça tercih edilmektedir. Örneğin, Sandwine'in 2018'de açıkladığı *Küresel İnternet Olgu Raporu*'na göre, bu dijital platformlardan Netflix tüm internet trafiği içinde yüzde 15'lik kısmı kullanmaktadır (Sandvine 2018 Internet, 2018).

Türkiye'de özellikle 2010 ve sonrasında dizilerin ve dijital platformların artan bir popülerlik kazanmasının yanı sıra son dönemde gazeteci karakterlerine dizilerde daha çok rastlanması da göz önünde bulundurularak; bu tezde basın pratiklerinin ve gazeteci temsilinin dizilerde incelenmesine odaklanılmaktadır. Diziler arasında ise gazeteci karakterine özellikle suç ve polisiye dizilerinde rastlanıldığından çalışmanın araştırma evrenini son dönemde en çok izlenen suç ve polisiye diziler oluşturmaktadır. Bu

bağlamda *Kurtlar Vadisi, Kurtlar Vadisi Pusu, Arka Sokaklar, Adanalı, Behzat Ç., Çukur, İçerde, Çarpışma, Şahsiyet* gibi diziler dikkati çekmektedir.[4]

Türkiye'de *Sıcak Saatler*[5] ile 1997'den başlayarak 3 sezonda izleyicinin karşısına gelen gazeteci karakteri, son dönemde *Çukur, İçerde, Fi, Şahsiyet*[6] gibi dizilerde de yer bulmuştur. *Şahsiyet* ve *Fi*, internet üzerinden içerik sunan PuhuTv adlı dijital medya platformu için üretilmiştir. Bu dizilerden *Şahsiyet*, 17 Mart 2018'de üç bölümlük blok halinde yayına girmiş ve ardından yine bloklar halinde yayınlanarak 8 Haziran 2018'de üç aydan kısa bir süre içinde hikâyesini 12 bölümde tamamlamıştır (PuhuTv, t.y.). Basın pratiklerinin ve gazeteci temsilinin açıkça görülebildiği güncel, çok izlenen ve dijital platformda yayınlanan bir dizi olması nedeniyle *Şahsiyet*[7] bu tezde incelenmeye değer

[4] *Kurtlar Vadisi* (Osman Sınav ve diğerleri, Pana Film), 15 Ocak 2003- 29 Aralık 2005'te 97 bölüm yayınlanmıştır. *Kurtlar Vadisi Pusu* (Sadullah Şentürk ve diğerleri, Pana Film) 19 Nisan 2007-16 Haziran 2016'da 300 bölüm yayınlanmıştır. *Arka Sokaklar* (Orhan Oğuz, Erler Film) 31 Temmuz 2006'dan bu yana yayınlanmaya devam etmektedir. *Adanalı* (Adnan Güler, Kuzey Prodüksiyon) 7 Kasım 2008-7Kasım 2010'da 79 bölüm yayınlanmıştır. *Behzat Ç.* (Serdar Akar ve diğerleri, Adam Film), 19 Eylül 2010- 17 Mayıs 2013'te 96 bölüm yayınlanmıştır. *Çarpışma* (Uluç Bayraktar, Ay Yapım) 22 Kasım 2018-30 Mayıs 2019'da 24 bölüm olarak ekrana gelmiştir.

[5] Osman Sınav, Mustafa Şevki Doğan, Veli Çelik, Sadullah Celen ve Mehmet Aslantuğ'un yönetmenliğini yaptığı, Sinegraf ve Detay Film yapımı *Sıcak Saatler*, 15 Eylül 1997'den 12 Haziran 2000'e kadar 80 bölüm yayınlanmıştır.

[6] *Çukur* (Sinan Öztürk, Ay Yapım), 2017'den bu yana yayınlanmaya devam etmektedir. *İçerde* (Uluç Bayraktar, Ay Yapım) 19 Eylül 2016 -19 Haziran 2017'de 39 bölüm; *Fi* (Mert Baykal, Ay Yapım) 31 Mart -16 Haziran 2017'de 22 bölüm yayınlanmıştır.

[7] *Şahsiyet*'in bu teze konu olmasında, dünya genelinde popüler film ve dizi portallarının başında gelen IMDb'de izleyici yorumları ile belirlenen "Televizyonda En İyi 250" listesine 40. sıradan girmesi, 10 üzerinden 8,8 puan alarak dünyaca ünlü dizilerin yer aldığı sıralamada 32. sıraya yükselmesi de etkili olmuştur ("IMDb Televizyonda", t.y.). Dizinin başarısı birçok haberde yer bulmuştur ("Dünyanın En İyi", 2018), ("Şahsiyet Tüm Zamanların", 2018). Bu tez çalışması sırasında da diziye yönelik ilgi artarak devam etmiş; Türkiye'de bir ilkin gerçekleştirileceği ve dizinin Meksika'da yeniden çekileceği açıklanmıştır. Öte yandan oyuncu Haluk Bilginer dizinin ana karakterini canlandırdığı Agâh rolüyle Uluslararası Emmy Ödüllerinde En İyi Erkek Oyuncu

görülmüştür. Basın pratiklerinin ve gazetecinin ne olduğuna ve doğasına dair medya içeriklerinde sunulan çerçeveler, bu çalışmada *Şahsiyet* örneğinde incelenecektir.

Bu tezde, *Şahsiyet* dizisinin basın ve gazeteci temsili açısından incelenmeye değer bulunmasındaki ana nedenlerden biri, gazeteci karakteri Ateş Arbay'ın dizilerde alışılageldik üzere ana hikâyede gerek görüldükçe olaylara dahil edilen bir unsur değil; güçlü bir yan karakter olarak dizinin çoğu bölümünde yer alması ve daha çok gazeteci kimliğiyle öne çıkmasıdır.

İkinci olarak; *Şahsiyet* dizisinin özel yapımı olduğu ve yayınlandığı PuhuTv, izleyicilerden dijital hizmet bedeli talep etmeyen bir platform olması bakımından ücret ödenen dijital platformlardan ayrışmaktadır. Dizinin teze konu olarak seçilmesinde izleyiciler için internet üzerinden kolay erişilebilir bir yapım olması da önemli bir faktördür.[8] Ancak Netflix ve BluTv gibi diğer platformların aksine; *Şahsiyet* yayınlandığı PuhuTv'de aboneliğe gerek olmaksızın ücretsiz izlenebilse bile, "karasal televizyonun yerini kablo ve dijital televizyonun alması, internet erişiminin temel bir ihtiyaç haline gelmesi" (Taş, 2017, s. 19) ile ortaya çıkan "erişim eşitsizliği"nin bu dizide de söz konusu olduğu teslim edilmelidir.

Üçüncü olarak, dizilere ilişkin yasal düzenlemeler 6112 sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkındaki Kanun'da (Radyo ve Televizyonların Kuruluş, 2011) yer alan hükümlere tabidir. *Şahsiyet* dizisinin

kategorisinde aday gösterilmiş ("Şahsiyet bir ilki", 2019) ve ödüle layık görülmüştür ("Haluk Bilginer 47.", 2019).

[8] TÜİK'in 2018 yılı Hanehalkı Bilişim Teknolojileri Kullanım Araştırmasına göre hanelerin yüzde 83,8'i evden internete erişim imkânına sahip oldu. İnternet kullanan bireylerin oranı ise yüzde 72,9'a ulaştı ("Hanehalkı Bilişim Teknolojileri", 2018). We Are Social ve HootSuite tarafından her yıl yayınlanan Küresel Dijital Raporu'na göre de Türkiye nüfusunun yüzde 72'si internet kullanıcısıdır ve bu sayıya yılda beş milyon yeni kişi eklenmektedir (*Digital 2019 Turkey*, 2019).

yayınlandığı tarihlerde bu kanunun hükümleri dijital platformların içeriğine yönelik denetleme ve müdahaleyi kapsamamaktadır. Bu nedenle bu çalışma; siyasi iktidarların yasadaki hükümler aracılığıyla yayıncıların özerkliğine müdahale etmesine de yol açabileceği yönündeki endişelerden muaf bir şekilde *Şahsiyet'in* senaryosunun kaleme alındığı ve dizinin çekildiği; daha özgür ve özerk bir platformda hazırlanıp yayınlandığı için de izleyici tarafından tercih edildiği iddiasını ortaya koyar.[9] Kamuoyunda "torba yasa" diye bilinen 7103 sayılı Vergi Kanunları ile Bazı Kanun ve Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılması Hakkında Kanun (Vergi Kanunları ile Bazı Kanun, 2018) 21 Mart 2018'de Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde (TBMM) kabul edildi ve 27 Mart 2018'de Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan tarafından onaylandı. Yayın hizmetlerinin internet ortamından sunumuna düzenleme getiren bu kanun ışığında aynı tarihte, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun (RTÜK) internet sitesinde de "Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkındaki Yönetmelik" başlığını taşıyan taslak yayınlandı (Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı, 2018). 1 Ağustos 2019'da *Resmi Gazete*'de yayınlanarak yürürlüğe giren yönetmelik (Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı, 2019); radyo, televizyon ve isteğe bağlı yayın hizmetlerinin internet ortamından sunumuna, iletimine, medya hizmet sağlayıcılara yayın lisansı, platform işletmecilerine de yayın iletim yetkisi verilmesine ve söz konusu yayınların denetlenmesine ilişkin usul ve esasları belirliyor. İzleyicinin istediği içeriğe istediği zaman ulaşabileceği dijital platformlarla ilgili düzenlemeler bu çalışmanın kapsamını genişleteceğinden, konuya ilişkin tartışmalara bu tezde yer verilmeyecektir.

[9] *Şahsiyet*'in yönetmeni Saylak, Özdemir'e verdiği röportajda, dizinin senaristi Günday ile dizi "süreleri, çalışma koşulları, RTÜK kuralları gibi nedenlerle dizi yapmak gibi bir fikirlerinin olmadığını", ancak yeni yayın platformlarıyla birlikte bir nebze rahatlamış görünen bu koşulların ve yapımcıların sağladığı özgür çalışma ortamı sayesinde bu projenin ortaya çıktığını belirtir (Özdemir, 2018, s. 27). Oyuncu Haluk Bilginer de dizideki Agâh rolüyle Uluslararası Emmy Ödülleri'ne aday gösterilmesini "biraz da özgür medyada çalışmanın başarısı" diye tanımlamıştır ("Haluk Bilginer Medyascope'a", 2019).

Ancak, *Şahsiyet* dizisinin çalışmada konu edilmesinde; özgün bir platformda yer alması nedeniyle tezde mercek altına alınacak basın pratikleri ve gazeteci temsiline ilişkin daha gerçekçi ve yalın tasvirlere yönelebileceği düşüncesi önemli bir motivasyon olmuştur.

Bunun yanı sıra *Şahsiyet*, tüm hikâyenin tek sezonda izlenmesi imkânını sunmaktadır. Bu durum izleyicilere sürükleyici bir anlatım sunarken, araştırmacıya da bütüncül bir inceleme yapma şansı tanımıştır. Dizinin seçiminde; çekim ve kurgusunun yayına verilmeden önce tamamlanmış olmasının, izleyiciye üçer bölüm halinde sunulmasının ve böylece yayın gününe bölüm yetiştirme telaşı olmaksızın gereksiz uzatma, neredeyse bir dizi süresi kadar yayınlanan özet ve reklamlar ile dolgu sahneler içermemesinin rolü büyüktür. İnternetin ve akıllı televizyon, akıllı telefon, dizüstü bilgisayar, tablet bilgisayar gibi cihazların kullanımının yaygınlaşması, geleneksel televizyon izleme alışkanlıklarını radikal biçimde değiştirmektedir. İnsanlar neyi nerede, ne zaman ve hangi araçla izleyeceğini kendi kontrol etmek istemekte; bu da onları bir dizinin ya da programın tüm bölümlerini peş peşe izleme arzusuna, "tıkınmalı izleme" (*binge watch*) pratiğine yöneltmektedir (Kınay & Yengin, 2016, s.357). *Şahsiyet,* yayınlandığı dönemde izleyiciye üçer bölümlük bloklar halinde sunulmuş, üç aydan kısa bir zamanda olay örgüsünü tamamlamıştır; bölümlerin hepsine birden dijital ortamda erişilebilmektedir. Dizinin akışını kısa zaman aralıklarında yayınlanan üçer bölümlük bloklar halinde ve gereksiz uzatmalar olmaksızın izleyiciye kesintisiz takip etme imkânı sunması, diziyi benzerlerinden ayıran ve incelemeye değer kılan etkenlerdendir. Ayrıca, izleyicinin geleneksel dizi izleme saatleri dışında, cep telefonu veya taşınabilir bilgisayarı aracılığıyla, dijital platformda kendi "prime time"ını kendisinin belirlemesine imkân tanınması daha fazla kişinin daha geniş zaman aralıklarında diziye erişimine yol açmaktadır. Türkiye'de dizilerin hem televizyonda hem de dijital platformlarda izlenme

oranlarının yüksek olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu çalışma, önemli bir hedef kitle ile de ilişkilidir.[10]

Dizinin konusu, adı ile bütünleşmiş bir hikâyeyi temel alır. Diziye adını veren, "kişilik, belirgin özellik" anlamına gelen "şahsiyet[11]"; başta ana karakter olan Agâh Beyoğlu (Haluk Bilginer) olmak üzere dizideki karakterlerin kendi yaşantılarını anlamlı kılma arayışlarında ön plana çıkar. Dizinin hikâyesi, yıllar önce eşini kaybetmiş adliye memurluğundan emekli Agâh Beyoğlu'nun (Haluk Bilginer) alzaymır olduğunu öğrenmesinin ardından sorduğu sorunun etrafında örülür: "Bütün hatıralarım, bütün hayatım. Her şey silinip gidecek. Ben ne olacağım? Şahsiyetim ne olacak?" Bu soru, dizinin her bölümünün açılışında Agâh'ın sesinden paylaşılan "Şahsiyeti Hatırla" cümlesiyle de hikâyenin odağında "şahsiyet, unutmak, unutturmak ve hatırlamak" olduğunu izleyiciye hatırlatır.

Bu tez, dizinin, Agâh Beyoğlu'nun her şeyi unutmadan önce şahsiyetini kurtarma hikâyesinin içinde gazeteci Ateş Arbay'ın da şahsiyetini kurtarma hikâyesini barındırdığı iddiasını ortaya koymaktadır. Nasıl ki Agâh karakteri yıllardır üstü örtülen hakikat karşısında artık sessiz kalmamayı ve eyleme geçmeyi seçmişse, dizinin tanıtımında ifade edildiği üzere "gazeteciliğe başladığı ilk yıllarda idealist olan Ateş" de "kolay ve sansasyonel haberler yapmayı" (Ay Yapım, t.y.) bırakıp öykündüğü, evinin duvarına

[10]TÜİK'in 2014-2015 yıllarını kapsayacak şekilde yaptığı en son Zaman Kullanım Araştırması'nda, fertlerin bir gününü hangi faaliyetlere ne kadar süre ayırarak geçirdiği incelenmiştir. Bireylerin boş zamanlarını değerlendirmek üzere yaptığı eğlence ve kültür faaliyetlerinin dağılımı incelendiğinde, en fazla yapılan sosyal faaliyetin yüzde 94,6 ile televizyon izlemek olduğu görülmüştür ("Zaman Kullanım", 2015). Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun geçen yıl yaptığı Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması'na göre de bireyler aylık ortalama 24 gün izleme ile "haberleri" izlemeyi tercih etmektedir. Aylık ortalama 15 gün izleme ile de "yerli diziler" ikinci sırada yer almaktadır (Radyo ve Televizyon Üst Kurulu, 2018, s.54-55).

[11]Bkz. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=%C5%9EAHS%C4%B0YET

fotoğraflarını astığı gazeteciler[12] gibi hakikatin peşinden gitmeyi seçmiştir. Bu noktada dizide gazeteci karakterinin ve basın meslek pratiklerinin nasıl sunulduğu analiz edilecektir.

Bu açıdan tezin kuramsal çerçevesinde, çalışmanın amacına ulaşabilmesi için öncelikle basının ve gazetecinin gerçek hayattaki konumunun ele alınması gerekmektedir. Bu noktada, basın ve gazeteciliğe dair tartışmalar ışığında temel bir bakış açısı da tezde sunulacaktır.

"Kitle iletişimi ancak tarihsel süreçlerin ve ekonomik gerekliliklerin ışığında anlaşılabilir" (Murdock & Golding, 1974, s. 232). Basın ve gazetecilik de salt gazetecinin kendisine ya da çalıştığı kuruma indirgenerek ele alınamayacak türden karmaşık bir doğaya sahiptir, çoklu ilişkiler ağına dahildir. Bu noktada basın pratiklerinin ve gazetecinin günlük yaşamın doğal akışı içindeki yeri tahlil edilirken "daha gerçekçi bir tablo için, medyanın, ekonomi politik yaklaşım çerçevesinde incelenmesi gerekmektedir." Ancak "toplumdaki temel güç dengelerinin nasıl oluştuğunu, ekonomik ve siyasal yapının iletişim alanını nasıl belirlediğini ve etkilediğini" konu alan ekonomi politik yaklaşımda, "kültürel ürünlerin temel tüketicisi konumunda olan izleyicileri esas alan çalışmaların yetersiz ya da eksik olduğu gözlenmektedir" (Çaplı, 2002, s. 16-17). Öte yandan, "eleştirel ekonomi politiğin son yıllarda mülkiyet-denetim çemberinde şekillenen çalışmalarını genişletme çabası" ve "çalışma alanını söz konusu noktadan kültürü de içeren daha kapsamlı bir konuma doğru ilerletmekte olması" (İlic, 2014, s. 3) da bu tezin basını, gazeteciyi ve dizideki temsilini ele alan bölümlerinde göz önünde bulundurulacaktır.

[12] Dizinin gazeteci karakteri Ateş'in evindeki duvarda öldürülen gazeteciler Çetin Emeç, Hrant Dink, Uğur Mumcu ile yazar Sabahattin Ali'nin çerçeveli fotoğrafları asılıdır.

Basının ve gazetecinin bağımsızlığı ve dördüncü güç olması iddiasına odaklanmanın haber üretim sürecindeki dış koşulların ve mesleğin varlığını göz ardı edeceği düşünüldüğünden; tezin ilk bölümünde epistemolojik ve tarihsel bir yol izlenerek basının ve gazetecinin tanımına, dönüşümüne, medya endüstrisinde mülkiyet yapısına, endüstrinin siyaset ve ekonomi ile ilişkisine ve işleyişine, gazetecinin haber üretim sürecindeki sınama ve sınırlılıklarına, basın meslek ilkeleri ve etik kodların tarihsel süreçte neden ve nasıl ortaya çıktığına bakılacaktır. Ayrıca, *Şahsiyet* dizisindeki gazeteci karakter "polis-adliye muhabiri" olduğu için, gazetecilikte uzmanlaşma ve polis adliye gazeteciliğinin özelliklerine de değinilecektir.

Oğuzhan Taş, "objektiflik, tarafsızlık, profesyonellik" gibi "basının evrensel ilkeleri olarak kabul edilen etik kodların" eksikliğinin seslendirildiği her durumu "gazeteciliğin bu etik kodlara sıkı sıkıya tutunarak eriştiği, gerçekte hiç var olmamış bir altın çağa duyulan özlemin izleri" olarak tarif eder (2012, s. 11). Gazeteciliğin etik kodlara sahip olmasının "basının tarihsel gelişiminde demokratik bir olgunlaşma evresine" tekabül edip etmediğini, "etik kodların rehberliğindeki profesyonel gazetecilik modelinin basının kamusal işlevlerini yerine getirmesi için ideal bir çerçeve oluşturup oluşturmadığını" sorgulayan Taş, şöyle devam eder: "Gazetecilik etiğinin, olgulara ilerlemeci bir gözle bakan bir tarih anlayışı, piyasa egemenliğini kutsayan bir iktisadi liberalizm yorumu, gazeteciliğin modern demokratik toplumlarda dördüncü gücü oluşturduğunu savlayan bir demokrasi anlayışının sınırları içinde şekillendiğini savunuyorum" (2012, s. 12).

Kamu hizmeti olarak görülen kitle iletişiminin 1980'lerden sonra piyasa rekabetine açılması sürecinde medya kuruluşlarının toplumsal meşruiyetinin sorunlu hale geldiğine dikkati çeken Taş, basın meslek etiğinin ortaya çıkış sürecini şöyle tarif eder:

> Medya etiği; liberal toplumlardaki özgürlüğünü, piyasanın ekonomik denetiminden ve devletin siyasal baskısından uzak olma temeline dayandıran medyanın, ticari bir işletme

> olma niteliğini açıkça savunmaya başlamasıyla birlikte bu özgürlük zeminini kaybetme tehlikesine bir yanıt geliştirme çabasıdır. Buna göre, medya etiğinin, piyasanın manipülatif gücünün panzehiri olarak işlev görebileceği, endüstrinin etik ilkelere bağlı kılınmasıyla kamuyla olan güven ilişkisinin korunabileceği, kısaca medyanın demokratik işlevlerinin kendi kendini denetleyerek (self-regulation) yerine getirebileceği savunulmuştur. Bu çerçevede medya etiği, ticari yayıncılığın yükselişi, haber örgütlerinin dev holding yapılarının bir parçası haline gelmesi ve kamu hizmeti yayıncılığının gerilemesiyle karakterize olan '80 sonrası dönemde artan bir görünürlük kazanmıştır (2010, s. 3).

Görülmektedir ki basın, kendi kendini denetleyebileceğini iddia ederek dışarıdan gelebilecek müdahalelerin önüne geçme çabasıyla etik kodları öne çıkarmıştır. Basının dış müdahalelerden kurtulma denemesi olarak tutunduğu meslek etiği ise, gazetecinin editoryal karar süreçlerinde ne kadar kendiyle baş başa kalabildiği noktasında sorunludur. Basın özgürlüğü tezi, kontrol merci olarak sadece devleti sayarken, 20. yüzyılın başında medya sahiplerinin endüstride güç kazanması nedeniyle, müdahalenin yalnızca devletten gelmeyeceği, farklı sektörlerde yatırımları bulunan sahibin de önemli bir kontrol kaynağı olabileceği fark edilmiştir (İlic, 2014, s. 20-21).

Basının geçirdiği yapısal dönüşümün ardından 1990'larda basın ahlakı ya da gazetecilik etiğine ek olarak, bir holdingin tüm iştiraklerini kapsayacak şekilde "medya etiği" kavramıyla ifade edilen mesleki kodlar da ortaya çıkmıştır (Taş, 2012, s. 169).

Basın meslek kodlarının belirlenmesine ilişkin Uluslararası Gazeteciler Federasyonu (IJF) gibi gazeteci örgütlerince benimsenip ilan edilmiş ilkeler mevcuttur[13]. Ayrıca, "etik standartları gözetmek, basın özgürlüğünü korumak" görevlerini üstlenen, "temelde bir özdenetim mekanizması" olan medya ombudsmanları da 1980'den bu yana uluslararası bir örgüt olan Haber Ombudsmanları Örgütü çatısı altında dünyanın birçok ülkesindeki medya kuruluşlarında görev yapmaktadır (Bildirici, 2018, s. 11-12).

[13] IJF, gazetecinin öncelikli görevini "gerçeklere ve halkın gerçekleri bilme hakkına saygı duymak" olarak tanımlar ("Uluslararası Gazeteciler Federasyonu", t.y.).

Türkiye'de "okur temsilcisi" olarak bilinen medya ombudsmanlığı, *Milliyet Gazetesi'*nde 1999'da Yavuz Baydar'ın, *Hürriyet Gazetesi*'nde ise 2002'de Doğan Satmış'ın bu göreve gelmesiyle başlamıştır (Taş, 2012, s. 221).

Tokgöz, *Temel Gazetecilik* kitabının "Türkiye'de Kendi Kendini Denetlemeyle İlgili Hükümler" bölümünde sırasıyla 1960 tarihli "Basın Ahlak Yasası"na, 1988 ve 1997 tarihli "Basın Meslek İlkeleri"ne, 1998 tarihli "Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi"[14]'ne ve bildirgede yer alan "Gazetecilerin Doğru Davranış Kuralları"na yer vermiştir (2017, s. 459-474). Ayrıca, Doğan Medya Grubu'nun (DMG) 1999 ve 2002 yıllarında ilan ettiği, 2012'de yenilediği "DMG Medya Grubu İlkeleri" ve "DMG Meslek İlkeleri" ("Doğan Yayın İlkeleri", t.y.)[15] gibi basın kuruluşlarının belirlediği meslek kodları da mevcuttur. Buna örnek olarak Anadolu Ajansı (AA) Yayın İlkeleri ("Anadolu Ajansı", t.y.), Associated Press (AP) Haber Değeri ve Prensipler ("Associated Press", t.y.), "Agence France Presse (AFP) Editoryal Standartlar ve En İyi Uygulamalar ("Agence France Presse", 2016), Reuters Gazeteciliğin El Kitabı Standartlar ve Değerler ("Reuters", t.y.) başlıklarıyla kurumların ilan ettiği ilkeler sayılabilir.

Bu tezde, dizide izleyiciye sunulan gazeteci karakterinin şimdiye kadar film ve dizilerdeki gazeteci temsilleriyle hangi noktalarda birleştiği ve ayrıştığının belirlenebilmesi için de çalışmanın ikinci bölümünde gazeteci temsillerinin ilk örnekleri

[14] Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nce ilan edilen ilkelerin başında gazetecinin kendi açısından sonuçları ne olursa olsun, gerçeklere ve doğrulara saygı duymak ve uymak zorunda olduğu belirtilir ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

[15] Doğan Şirketler Grubu Holding Yönetim Kurulu, medya sektöründe faaliyet gösteren şirketlerdeki paylarının, Demirören Medya Yatırımları Ticaret AŞ'ye satışını onayladığını 6 Nisan 2018'de duyurdu. Doğan Medya Grubu 9 Nisan 2018'de düzenlenen törenle Demirören Medya Grubu'na devredildi ("Kamuyu Aydınlatma Platformu", 2018). Bu tarihten itibaren, devredilen kuruluşlar Demirören Medya Grubu Yayın İlkeleri'ni benimsedi. Örneğin, *Hürriyet*'in kurumsal internet sayfasında artık Demirören Yayın İlkeleri yer almaktadır ("Demirören Grubu Yazılı", t.y.).

sinema filmlerinde görüldüğünden, sinema tarihinde gazeteci temsili, gazetecilik filmlerinin anlatı yapısı ve karakter inşasına bakılacak ve gazetecilik filmlerinde mit inşası ele alınacaktır.

Bu çalışmanın üçüncü bölümünde de Türkiye'de dizilerin tarihçesi ve televizyona alternatif dijital yayın platformlarından dizilere erişim konusu ele alınacaktır.

Tezde yöntem olarak ise dizideki gazeteci karakter Ateş Arbay ve basın pratiklerinin analizi iki aşamada yapılacaktır. Öncelikle dizi metinleri analiz edilerek, Ateş Arbay karakteri analiz edilecek, bu karakterin temsilinin önceki sinema ve televizyon dizilerinde yer alan gazeteci karakterlerinin temsilinden hangi noktalarda farklı hangi noktalarda onlarla benzerlik taşıdığına odaklanılacaktır.

Gazeteci karakterinin analizi noktasında Barris, gazetecileri suç avcısı gazeteci, skandal taciri gazeteci, mücadeleci gazeteci, deniz aşırı ülkelere giden gazeteci, insan olarak gazeteci, okurlarını ağlatan yazılar yazan gazeteci, editörler ve yayıncılar, kötü adam olarak haberciler kategorilerine ayırır (1976). Diğer araştırmacılar da gazetecileri muhabir, acemi muhabir, kadın muhabir, editör, kötü adam, medya patronu, yabancı gazeteci, araştırmacı gazeteci gibi sınıflandırmalara tabi tutar (Ehrlich & Saltzman, 2015; Good, 1989). Türk sinemasında "gazeteci figürü"nü araştıran Sağnak da incelemesinde aynı kıstası kullanır (2010, s. 27). Ancak Ünal, bu sınıflandırmaların filmlerin gazetecinin "titrine" yönelik bir sınıflandırma olduğunu, her ne kadar filmlerin hangi alanlardaki gazetecileri perdeye taşıdığını gösterse de bu sınıflandırmanın gazeteci karakterini betimlemede yetersiz kaldığını savunur (2018b, s. 46-47). Ünal, bu nedenle "gazetecileri sıfatları, çalışma alanları, amaçları veya cinsiyetleri temelli değil, baskın karakter özellikleri ve haberlere yaklaşım tarzlarına göre kategorileştirmenin daha uygun olacağını" belirtir (2018b, s. 47).

Bu bağlamda Ünal, sinemadaki gazeteci temsilinin temelde ilk gazetecilik filmi olan ve gazeteci karakter klişesi yaratan *The Front Page* (Lewis Milestone, 1931) ile

ABD'de *Washington Post* muhabirleri Carl Bernstein ve Bob Woodward'ın Watergate skandalını ortaya çıkarmasını hikâye edinen, gerçek gazetecilerin ilk kez sinemanın konusu olduğu *All the President's Men'*e (Alan J. Pakula, 1976) dayandığını, diğer filmlerin çoğu zaman bu filmlerdeki karakterleri tekrar ettiğini belirtir (2018d, s. 115). Filmlerdeki gazeteci karakterlerini iki temel kategori altında toplayan Ünal, bunları "Skandal Gazetecisi" ve "Demokrasinin Koruyucusu Gazeteci (Hakikati Araştıran Gazeteci)" olarak tanımlar (2018b, s. 47). Bu tezde gazeteci karakter analizi yapılırken, bu kategorilere de başvurulacaktır.

İkinci aşamada karakterin temsiline bakılırken, karakterin kuramsal çerçevede tartışılan evrensel gazetecilik ilkeleri ve meslek etiği çerçevesinde karşılaştığı sınamalar ele alınacaktır. Bu çalışmada, gazetecinin tanımına, sorumluluklarına, haklarına, görev ve ilkelerine ilişkin bu çerçevelerin *Şahsiyet* dizisindeki gazeteci karakterin analizi yoluyla dizide nasıl temsil edildiğine de odaklanılacaktır. Basın pratiklerinin temsili analiz edilirken, gazetecinin dizideki diğer karakterlerle ortaklaştığı temalar da değerlendirilecektir. Dizide gazeteci Ateş'in gerçekleri açığa çıkarma yolundaki gazetecilik faaliyetleri, Cinayet Büro Amirliği'ndeki polislerle ilişkileri, gazetecilik çalışmalarında sıklıkla ele alınan "basının dördüncü güç olduğu" ve "özgür basın" hakkındaki sektöre dair mitlerin, dizide nasıl yer bulduğu mercek altına alınacaktır.

Özetle, bu çalışmada *Şahsiyet'*teki gazeteci karakterin şimdiye kadar sinema ve dizilerdeki temsillerinde kullanılan stereotip ve etiketlerden hangilerini taşıyıp taşımadığı; bundan bağımsız olarak da Ünal'ın iki kategoride tanımladığı "Skandal Gazetecisi" ve "Hakikati Araştıran Gazeteci" temsillerine ne kadar uyduğu analiz edilecektir. Öte yandan, gazetecinin gerçek hayattaki sınamaları ve sınırlılıkları tartışılarak, dizideki gazeteci karakterinin gerçek gazetecilerle ortaklaştığı ya da ayrıştığı yanlar mercek altına alınacaktır. Bu tez, örneklem olarak seçilen *Şahsiyet*'ten yola çıkarak gazeteci temsilinin Türk dizilerinde son dönemde "basit, iki boyutlu ve yapmacık" değil;

“işlevsel, kişilik duygusunu yansıtan, gelişim gösteren ve değişen, daha gerçeğe yakın yani üç boyutlu” bir görünüm kazandığı iddiasını savunmaktadır.

I. BASIN VE GAZETECİ

A. Basının ve Gazetecinin Konumu ve Tarihsel Dönüşümü

Basın tarihi araştırmalarındaki genel kanıya, geleneksel basın tarihi anlatısına göre, Avrupa'da ilk resmi ilanların (gazette) ve elle yazılmış haber mektuplarının (newsletters) ortaya çıkmasıyla 16. yüzyılda icat edilen "gazeteciliğin" tarihi, Avrupa'da ilk basılı yayınların yapıldığı 17. yüzyılda başlar (Taş, 2012, s. 13).

> Bazı kaynaklara göre, ilk gazete 1609'da Bremen yakınlarında Augusburg'da yayımlanmıştır. Augusburg'da çıkan ilk gazetenin adı Avis Relation Oder Zetitung'dur. Aynı yıl, Strasburg'da Relation adlı bir başka gazetenin yayımlanmaya başladığı bilinmektedir. Başka bir kaynak ise, Hollanda'da 1605'te ticari bültenden doğduğu sayılan Niuewe Tijdingen adlı yayının ilk gazete olduğu üzerinde durmaktadır (Tokgöz, 2017, s. 72).

Geleneksel anlatı, "liberalizmin tarihsel gelişimi içinde basının kesintisiz bir özgürleşme dinamiği taşıdığını" ve "halkın demokratik iktidarına destek olduğunu" iddia eder. Bu bakışa göre, "gazetecilik faaliyetleri ifade özgürlüğünün cisimleşmesi"dir ve "ancak ve ancak devletin mali ve idari denetiminden özgürleştiği, serbest pazar ortamında iktisadi özerkliğini kazandığı ölçüde kanunun sesi olma vasfını güçlendirebilir." Bu yaklaşım basının devletin mali ve idari denetiminden özerk bir konumda "dördüncü gücü teşkil etmesi gerektiğini" savunur. Sansüre tabi olan ve hükümeti destekleyen basının 1853-1861 yılları arasında vergiden muaf tutulmasıyla devletin denetiminden kurtulup kamuya hesap verir hale geldiğini vurgulayan bu yaklaşım, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında ise basının partizan ve ideolojik eğilimlerden arınarak objektiflik, denge ve doğruluk gibi normlara yöneldiği fikrini esas alır (Taş, 2012, s. 13-14 ve 23).

Basının toplumdaki yeri ve işlevinin endüstrileşmiş Batı ülkelerinde geçirdiği tarihsel süreçte gazetecilik zamanla var olan iktidar yapılarının çevresinden daha merkezi bir konuma gelir. Siyasetin ve ekonominin işleyebilmesi için kitle iletişim araçlarının temel bir ön koşul olduğu düşünülerek; yasama, yürütme ve yargının günlük faaliyetlerini

takip edip haberleştiren basının bütün bunların toplumsal ve siyasi bağlamlarını, önemini ve anlamlarını aktararak yönetenlerin üzerinde denetim kurduğu, dördüncü kuvvet olduğu görüşü kabul görür (Çaplı, 2002, s. 24-25).

Bir başka bakış açısı ise gazeteciliğin İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri basınında radikal bir dönüşüme yol açan siyasal, iktisadi ve kültürel gelişmelerle birlikte 19. yüzyılda ortaya çıktığı yönündedir (Taş, 2012, s. 12-13). Bu yaklaşım; gazeteciliğin devlet denetiminden kurtulmasıyla siyasal özgürlük elde ettiği yönündeki egemen söylemi; ticarileşen basının kapitalist pazar ilişkilerinin denetimine girdiği gerçeğini göz ardı ettiği gerekçesiyle eleştirir.

Raymond Williams, "popüler gazetenin kitlesel okuyucu için bir piyasa malına dönüştüğü"nü vurgular ve bu süreci "endüstrileşme ve kapitalistleşme ile gelen yeni ekonomik örgütlenme biçimi olarak sahiplenmenin ortaya çıkması, basında reklamcılığın kurumsal yapılanması ve reklam gelirlerinin vazgeçilmez nitelik kazanması ile, popüler basının baskılanması, yalıtılması, güdükleştirilmesi ve kaçınılmaz olarak piyasaya açılması" şeklinde değerlendirir (aktaran Taş, 2012, s. 28-29). Piyasa koşullarının egemen olduğu bir ortamda da haberlerin niteliği ikinci planda itilir; reklam verenleri cezbedecek büyüklükte bir izleyici kitlesi kazanmak önceliklerin başında gelir ve yayın politikası bu doğrultuda şekillenir (Özsever, 2004, s.127-128).

Gazetelerin içeriğine etki eden önemli gelişmelerden biri Sanayi Devrimi'dir. Daha önce "pahalı bir meta olarak" seçkinlere satılan gazeteler, kâğıdın ucuzlaması ve baskı teknolojilerinin gelişmesi ile ucuza satılmaya başlar ve daha geniş kitlelerce satın alınabilir hale gelir. Böylece, daha fazla okura hitap eden gazetelerde toplumsal, mali ve kültürel sorunlar da yer bulur. Daha fazla kişi tarafından okunmak amacıyla ilgi çekici bir hal almaya çalışan gazeteler ya magazinleşme ya da haber ve fikir gazetesi olma yolunu seçer. Toplumun her kesimine yönelen haber verme anlayışı ile, magazinleşme olgusu kitle gazetelerinde ağırlık kazanır (Tokgöz, 2017, s. 93 ve 33).

İngiltere'de 1855 yılında damga vergisinin kaldırılmasıyla gazeteler sadece bir penny'e satılır, hatta 1880'lerin başında gazete fiyatları yarım penny'e iner. Gazeteleri toplumun daha geniş kesimleri için erişilebilir kılan bu "metelik gazetelerinin" fiyatı "gazete okuru pazarını genişletmiş, gazetelerin pazar payı için rekabetinin ekonomik temelini oluşturmuştur." 1850'ler ve 1860'larda siyasal denetimin azalması ile "gazeteler giderek yatırım için daha çekici hale gelmiş", 1880'lerin başında "okur için dikkat çekici bir tarz oluşturmak üzere haber toplama, yazma ve tipografik tekniklerin bir karışımına" karşılık gelen "Yeni Gazetecilik" yükselmiştir. Ekonomik rekabet gazetecilerin haber konularına yaklaşımını da etkilemiş, "meselelerin haber olarak kabul edilmesindeki siyasal boyut yerini ticari önemine bırakmıştır" (Taş, 2012, s. 44-48).

Adliye, kilise, spor gibi farklı alanlardan haberleri okurlarına zamanında ulaştırma gerekliliği duyan metelik gazeteleri; daha önce basım, reklam, editörlük ve muhabirlik görevlerini tek başına yapan gazete sahiplerinin bulunduğu partizan gazetelerin aksine muhabirlere ihtiyaç duymuş, muhabirliğin ortaya çıkmasına ve belli alanlarda uzmanlaşmasına yol açmıştır. Bu dönemde yorum ve haber arasındaki ayrım netleşmiş, yorum ağırlıklı yazılar yazan partizan gazetelerin aksine haberin saf gerçek olduğu düşüncesi öne çıkmış, haber rekabet konusu olmuştur (Schudson'dan aktaran İlic, 2014, s. 49-50).

> Haberin özgül bir ticari meta olarak gazete içeriğinin temel belirleyeni haline gelmesi tarihyazımı açısından belirgin bir farklılaşmaya işaret eder. Çünkü erken dönem popüler basın için haber, siyasal mücadeleye destek olma amacı etrafında şekillenirken, ticari gazetecilik için haber, kitlesel tüketimin arttırılması hedefine hizmet eder hale gelmiştir (Taş, 2012, s. 29).

Bu noktada, haberin ticari bir meta halini alması ile basın bir sektör haline dönüşmüş, gazetecilik profesyonelleşmiştir. Habermas'ın tanımıyla basın "mali aristokrasinin oyuncağı" haline dönüştürülmüştür. Başlangıçta küçük bir el sanatları işi olarak örgütlenen, daha sonra karşıt görüş ve algılarla ilgilenir hale gelen basın; tekelci

kapitalizmin ortaya çıkışı ile ticarileşmiş, mal sahibinin özel çıkarlarının yönlendirdiği uzmanlaşmış gazeteciler ortaya çıkmıştır. Ekonomik ve siyasal manipülasyon mekanizmaları aracılığıyla ideolojik bir konsensüsün dayatılması söz konusu olmuştur (Stevenson, 2008, s. 89).

Gazetecilik 20. ve 21. yüzyılda ise bir yandan kitle iletişim araçlarının ön plana çıkması ve gelişen teknolojinin, diğer yandan "endüstrileşmeyle birlikte var olan şirketlerin büyüyüp gelişmesi, küçük veya orta büyüklükte olanların ortadan kaybolması"na karşılık gelen "yoğunlaşma" ve "tekelleşme"nin etkisine girmiştir. "Şirketi satın alma, şirketlerde payların çoğunu satın alarak denetim altına alma, anlaşmalar, birleşmeler" gibi yollarla kendini gösteren tekelleşme biçimleri medya şirketlerini devleştirmiş, hatta uluslararası alanda kendi aralarındaki rekabeti doğurmuştur (Tokgöz, 2017, s. 33-48).

Batı'da 19. yüzyılda ortaya çıkan basında ticarileşme, bunu takip eden yoğunlaşma ve tekelleşme, basın kuruluşlarının gazeteci ailelerden şirketlere devredilme süreçleri Türkiye'de de görülmüştür. Bu tezin kapsamını genişleteceğinden Türkiye'deki tarihsel süreç bu çalışmada detaylarıyla ele alınmayacaktır ancak; medya endüstrilerinin mülkiyet yapısı, siyaset ve ekonomi ile ilişkisi bağlamında, basının ve gazetecinin Türkiye'deki en güncel durumuna süreci yakından takip eden Bildirici[16]'nin şu ifadeleri ışık tutmaktadır: "21. yüzyıl başlarında Türkiye'de medya dördüncü kuvvet olmaktan

[16] 1980'den bu yana gazetecilik yapan Faruk Bildirici, 19 Nisan 2010'da devraldığı Hürriyet Gazetesi Okur Temsilciliği görevinden ve gazeteden 4 Mart 2019'da ayrılmıştır. Bildirici, "Ayrılık Zamanı" başlıklı son yazısını, "Ben hep gazetecilik kazansın istedim. Bugün olmamış olabilir ama yarın mutlaka…" sözleriyle sonlandırmıştır (Bildirici, 2019). Bildirici'nin işten ayrılma nedenine ilişkin haberlerin bazılarında Bildirici'nin, "Hürriyet yönetiminin Bildirici'den gazeteyi daha az eleştirmesi doğrultusundaki isteğini kabul etmediği" belirtilmiştir ("Faruk Bildirici'nin Hürriyet", 2019), ("Hürriyet Gazetesi'nde Bomba", 2019). Bildirici, yaklaşık 3,5 ay RTÜK üyesi olarak da görev yapmış, ancak üyeliği düşürülmüştür.

çıkmıştı. Ezelden beri devlet ve egemenlerin kanatları altından çıkamayan ana akım medya artık şirketlerin, iş çevrelerinin, kısacası bütün güç odaklarının uzantısı konumuna indirgenmişti" (2018, s. 375-376).

B. Gazetecinin Tanımı

Görüldüğü üzere, 16. yüzyılın haberleşme mektupları 19. yüzyılın sonunda kitle basınına dönüşmüş; 20. yüzyılın başında ise etkileri bugünkü medya yapılanmalarına ve yayın içeriklerine uzanan, yüksek kar getiren bir sektör haline gelmiştir. Bu tarihsel süreçte haber üretiminde yer alan en temel aktörler ise gazetecilerdir.

Gazetecinin bir ücret karşılığında emeğini satması nedeniyle işçi sınıfının genel tanımı içinde yer aldığını belirten Özsever, basın çalışanın ürettiği ürünün kamuoyunu etkileyen toplumsal bir niteliği olduğunun altını çizer. Bir gazete haberinin ya da televizyon programının toplumsal sorunların ortaya çıkarılmasına ve çözümlenmesine yol açabileceği gibi; toplumun yanlış yönlendirilmesine de neden olabileceğini dile getiren Özsever; bu yüzden gazetecinin "haklarının ve etik değerlerinin diğer çalışanlar yönünden bir farklılık ve önem arz ettiğini"; basın mensuplarının diğer meslek mensuplarından farklı olduğunu belirtir (2004, s. 53).

Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO), mesleklere dair uluslararası standartlar listesinde gazetecilerin haberleri araştırıp soruşturduğunu, yorumladığını ve gazete, televizyon, radyo ve diğer kitle iletişim araçları üzerinden bunları aktardığını belirtir; gazeteciyi röportajlar, araştırma, gözlem yoluyla kayıt altına aldıkları haberler ile güncel olaylar hakkında bilgi veren kişi olarak tanımlar (Uluslararası Çalışma Örgütü, 2012, s. 165).

Türkiye'de gazeteciler 5953 sayılı Basın İş Kanunu'na (Basın Mesleğinde Çalışanlarla, 1952) tabidir ve bu kanun, Türkiye'deki gazete, süreli yayın ve ajanslarda

"her türlü fikir ve sanat işlerinde ücret karşılığı çalışan"ları gazeteci kabul eder. Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi'ndeki gazeteci tanımı da şöyledir:

> Günlük yahut süreli, yazılı, görüntülü, sesli elektronik veya dijital basın ve yayın organında, kadrolu, sözleşmeli ya da telif karşılığı, haber alma, işleme, iletme veya görüş, fikir belirtme görevi üstlenen ve asıl işi ile başlıca geçim kaynağı bu olup, çalıştığı işletme ile ilgili yasalar karşısındaki konumu bu tanıma uygun olanlar gazetecidir ("Türkiye Gazetecileri Hak", 2019).

Özsever, günümüzde "gazeteci" kavramının daha geniş bir çerçevede "basın çalışanı" olarak ifade edildiğini belirtir. Basın çalışanı tanımı gazete, radyo, televizyon, hatta internet haber sitelerinde çalışanları da içerir. Daha geniş bir kapsamı ifade etmek için kullanılan "medya çalışanı" ise, fiilen habercilik yapanların yanı sıra bu kurumların idari hizmetlerinde çalışanları da kapsamaktadır (2004, s. 31). Haberlerin toplanması, araştırılıp soruşturulması, sahada kayda alınması gibi habere dair unsurları bir araya getiren ilk el ise muhabirdir. Türkiye'nin resmi ulusal meslek standartlarına göre muhabirin tanımı şöyledir:

> Muhabir (Seviye 5)[17]; haber için ön çalışma yapan, elde ettiği bilgi ve belgeleri kontrol eden, gazetecilik ilkelerine uygun olarak haber yazan, röportaj yapan, ses ve görüntü kayıtlarını yöneten, görsel basın sektöründe haberi yayına aktaran, mesleki iletişim süreçlerini yöneten ve mesleki gelişimine ilişkin faaliyetleri yürüten nitelikli kişidir. Muhabir (Seviye 5) kamuoyunu aydınlatmak ve bilgilendirmek üzere, ulusal ve uluslararası ölçekte meydana gelen olayların habercilik ilkelerine uygun, tarafsız ve doğru olarak haberini yazma ve yazılı, görsel ve işitsel basında yayınlanmaya hazır hale

[17] Hükümleri Mesleki Yeterlilik Kurumu tarafından yürütülen ve 8 seviyeden oluşan Türkiye Yeterlilikler Çerçevesi kapsamında muhabirlik mesleği "Seviye 5"e dahil edilmiştir. Seviye 5, yetkinlik alanında "Öngörülemeyen değişikliklerin olduğu ortamlarda yönetim ve gözetim yapma, kendisinin ve başkalarının başarım düzeyini değerlendirme ve geliştirme, projelerin yönetimi dahil iş veya öğrenme ortamlarında işleme dair etkileşimde bulunma, bir iş veya öğrenme alanına yönelik hayat boyu öğrenme yaklaşımının kapsamına ve bu kapsamın örgün ve yaygın eğitim ile serbest öğrenme yollarıyla ilişkisi konusunda genel farkındalığa sahip olma, bir iş veya öğrenme alanındaki bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile toplumsal ve etik meseleler ve sorumluluklar ilişkisinin farkında olma" özelliklerine karşılık gelir (Türkiye Yeterlilikler Çerçevesine Dair, 2016).

getirme bilgi, beceri ve yetkinliğe sahiptir (Ulusal Meslek Standartlarına Dair Tebliğ, 2015).

Gazetecinin mesleki tanımlarında "haber yaparken verdiği emek karşılığında geçimini sağlayan kişi" olması belirtilir ancak; bu mesleğe atfedilen kamusal sorumluluk da sıklıkla dile getirilir. Olayları tarafsız bir şekilde aktarmak, halkın bilme hakkına saygı göstermek gazetecilerin en çok dile getirilen sorumlulukları arasındadır. İletişim kuramcısı O'Neil'e göre gazetecilik "doğruyu söyleme" mesleğidir (aktaran Özsever, 2004, s.29).

C. Etik, Profesyonelleşme ve Objektiflik

Pieper'e göre, "her meslek az ya da çok belirgin olan kendi meslek ahlakını ya da ait olduğu zümrenin ahlakını üretir; normları, bu mesleği seçen ve meslek olarak yürüteni bağlar" (1999, s. 19). Meslek grubu ahlakları, genel ahlaki ilke ışığında "mesleğinde olabildiğince iyi olabilme ilkesine" dayanır. Meslek ya da zümre onuru, meslek etiğinin alanlarına özgü kurallara sıkı sıkıya bağlıdır ve bunları çiğneyen yalnızca kendi prestijine değil, mesleğe de zarar verir (s. 39-40).

Gazeteciliğin nasıl yapılacağına ilişkin yol ve yöntemlerin, etik ilkelerin ve haber üretim sürecinde dikkate alınan değerlerin ne olduğunu ve nasıl belirlendiğini anlayabilmek için basının tarihsel gelişimine bakmak faydalı olacaktır. "Basının ticari bir girişim olarak piyasa koşulları içinde üretim yapmaya başlaması ile gazeteciliğin meslek etiğine dair ilkelerinin de gelişmeye başladığını dikkate aldığımızda bunların tarihselliği görünür olur" (İnal, 2010, s. 42).

Basının 19. yüzyılda ticari bir dönüşüm geçirmesi, 20. yüzyılın başında gazetecilik okullarının ve meslek örgütlerinin kurulması, basının dördüncü güç olarak tanımlanması, haber toplama ve yazım tekniklerindeki ilerleme, haber türlerinin ortaya çıkması ve haberciliğin uzmanlık gerektiren bir "meslek" sayılması ile, "objektiflik, tarafsızlık, kamu yararı, birey haklarına saygı" gibi temel öğeleri barındıran bir habercilik

etiği ortaya çıkmıştır. Ancak habercilerden basın pratiklerinde beklenen etik davranışlar salt haberci bireylere indirgenemeyecek düzeyde; medya endüstrilerindeki sahiplik, siyaset ve toplumun değer yargılarıyla da bağlantılıdır. "Medya etiği, farklı toplumsal aktörlerin çatışmalı çıkar, beklenti ve değerlerinin buluştuğu karmaşık bir alandır" (Taş, 2010, s. 4-5 ve 21).

İngiltere ve ABD'deki "tabloidleşme eğilimleri" 20. yüzyılın ortalarında basının yalnızca özgürlüklere değil, aynı zamanda sorumluluklara da sahip olması gerektiği düşüncesini gündeme getirmiştir. Basının bu sorumlulukları profesyonellik ve objektiflik ile yerine getirebileceği yönündeki anlayış ortaya çıkmış, gazetecilik etiğini oluşturan ilke ve normlar basının toplumsal bir kurum olarak geçirdiği dönüşüm içinde şekillenmiştir. İletişim alanında 1980 sonrasında ortaya çıkan ticarileşme, gazeteciliğin toplumsal sorumluğu ve profesyonelliğin gerekleri konularını gündeme getirmiştir (Taş, 2012, s. 12, 15).

Liberal basın anlayışının, "basına yönelik en büyük tehdidin devletten geleceği" yönündeki endişesine dikkati çeken İnal, bu anlayışın "pazar ilişkileri içinde örgütlenen medya çıkarlarını tartışma dışında bıraktığını" vurgular. İnal'a göre, habercilik etiği bu çıkarların üstünü örter; basın kuruluşlarının "özerk ve özgür" olmalarının hangi medya politikaları çerçevesinde mümkün olabileceğini işaret eder (2010, s. 37). İnal'ın tarif ettiği, sınırları medya politikalarınca belirlenen özerklik ve özgürlük; kendini basın kuruluşlarında gazeteci bireyin özgürlüğü ile meşrulaştırma yolunu seçmiştir. "Artık, medya alanının düzeni hem devletten hem de ticari çıkarlardan kendini sakınması gereken özerk gazeteci üzerinden sağlanmaya çalışılır. Bu nedenle etik iddiası kendi kendini denetleyen, sahibinden bağımsız gazeteci tezi üzerine kurulur" (İlic, 2014, s. 25).

Gazetecilik, "halk için ilginç olan, halkı ilgilendiren haberleri ve olayları toplama, yazma ve bildirmeyle ilgili bir meslek" olarak nitelenir (Mutlu, 2017, s. 121). "Profesyonel" de, "bir işi kazanç sağlamak amacıyla yapan kimse, bir konuda ustalaşmış,

uzmanlaşmış" anlamına gelir (Profesyonel, t.y.). Basın mensuplarının "profesyonelleşmesi" ise, ustalaşmak anlamının çok ötesinde; iletişim alanında içinde birçok tartışmayı barındıran bir konudur.

Profesyonel habercilik norm ve değerlerinin haber üretim sürecinde basın pratiklerine bir çerçeve oluşturduğu yönünde görüşler olsa da gazeteciliğin profesyonelleşmesinin "gazeteciliği piyasa koşullarına adapte etme ve gazeteciliğin siyasal niteliğini reddetme sürecinin bir parçası olduğunu" ileri sürenler de vardır (Taş, 2012, s. 121,129). Basının geçirdiği yapısal dönüşüm içinde "profesyonelliğin yalnızca mesleki bir ilke olarak değil, bir piyasa değeri ve işletmecilik esası olarak öne sürüldüğüne" dikkati çeken Taş, "medya etiği kavramıyla ifade edilen mesleki kodların bu profesyonelleşmenin kilit bir ayağı olduğunu vurgular (2012, s. 169-170).

Toktaş da 285 gazeteci ile yaptığı anketin sonuçlarını içeren makalesinde, Türkiye'deki medya endüstrisinde 1980'li yıllarla birlikte yaşanan yapısal değişimin ardından "gazeteciliğin zanaat olmaktan uzaklaşarak profesyonelleştiğine" değinir. Medyadaki sahiplik yapısının değişmesi ile kontrol ve denetim mekanizmalarının artması sonucu gazeteciliğin eleştirellikten ve yaratıcılıktan uzaklaştığına dikkati çeken Toktaş, "profesyonelleşen gazetecilik mesleğinin grup çıkarları ve iktidar/güç odakları ile bağlantılı, toplumsal sorumluluktan yoksun, yabancılaşmış ve uzmanlaşmış bir gazetecilik anlayışına dönüştüğünü" savunur (2010, s. 147).

Basın meslek ilkeleri ve pratikleri içinde küresel çapta en bilinir olgulardan biri de objektifliktir. 19. yüzyılda basında ticari çıkarların ön plana çıkması gazetelerin özerkliğinin sorgulanmasına, objektifliğe duyulan gereksinimin gündeme gelmesine yol açmıştır. "Yorum içeren, dramatik sunumlara yer veren, teorik spekülasyona dayalı, görüş odaklı ve okuyucuyu harekete geçirici nitelikteki haberler objektifliğe aykırıdır" (Taş, 2012, s. 80). "Objektif haber verme anlayışı, olguları vurgulayan bir haber yazma şekli olarak 1860'lardan sonra ABD'de günlük kullanıma girmiştir." Objektiflik, bir

konuyu farklı yönleriyle sunarken denge ve tarafsızlığı gözetmeyi, kesinliğe ve hakikate uymayı, haberi tüm yönleriyle ele almayı, tutum ve yoruma olabildiğince yer vermeyerek sadece olguları aktarmayı, yanlı olma ve hınç alma amacı gütmemeyi içerir (Tokgöz, 2017, s. 424,428).

Lippmann, haberlerin kapsamlı ve derin çalışmalardan yoksun olarak kalıp yargılara, standartlaşmış formlara ve rutine dayandığını, muhabirler ve dış koşullarca sınırlandırıldığını vurgulayarak, hakikat ile haberin aynı olmadığının altını çizer. "Haberin işlevi bir olayı işaret etmektir, hakikatin işlevi ise saklı olgulara ışık tutmak, onların birbiriyle olan bağlantılarını kurmak ve insanların eyleme geçebileceği bir gerçeğin resmini yapmaktır" (Lippmann, 1965, s. 226). Haberin hakikati olduğu gibi yansıtamayacağı; haber aktarılırken gazetecinin kendi izlenimlerinin kaçınılmaz olarak habere nüfuz edeceği ihtimali de objektiflik tartışmalarında göz önünde tutulmalıdır. Öte yandan, neyin haber olacağı, haber yazıldıktan sonra yayınlanıp yayınlanmayacağı gibi süreçlerde "eşik bekçisi" diye kavramsallaştırılan "haberin belirleyenleri" vardır. "Eşik bekçileri, haber üretim sürecinin ilk aşamasında karar alan insanlardır. Haber kanalının eşiğinde yer alan bu insanlar, eşiği aşacak ve kanal aracılığıyla izleyiciye ulaşacak olan kendilerine haber olmak üzere gelen olayların seçimini yaparlar" (Yaylagül, 2013, s.83). Schudson, eşik bekçisi teriminin sosyal psikolog Kurt Lewin tarafından ortaya atıldığını daha sonra birçok sosyal bilimci tarafından bu terimin gazeteciliğe de uyarlandığını belirtir. David Manning White'ın bir gazete editörünün hangi haberlerin yayınlanacağına ve hangilerinin yayınlanmayacağına ilişkin kararları üzerine yaptığı çalışmada editörün, kararlarında teknik ve profesyonel nedenlerin yanı sıra dünya görüşünün de etkili olduğunu kabul ettiğini hatırlatır. Schudson, haberlerin sadece olanı aktarmak olmadığını, önce "etten ve kemikten" bir gazeteci tarafından yazıldığına, daha sonra da bu haberin yayınlanıp yayınlanmayacağına bir eşik bekçisi tarafından karar verildiğine dikkati çeker ve haberin ne kadar öznel ne kadar yayınlayanların deneyimleri ve tutumlarından izler

taşıdığının ortada olduğunu vurgular (1997, s.8-9). Eşik bekçiliği kavramı "haber seçimini sadece eşik bekçilerinin belirlediğini ima eder", "haber akışının sürekli ve demokratik bir şekilde aktığını, yayın ilkeleri doğrultusunda bekçinin seçme işleminde bulunduğunu belirtir (Yaylagül, 2013, s. 84). Ancak haberin ortaya çıkma sürecinde ilk andan itibaren medya kuruluşlarının mülkiyet ve örgütsel yapıları ile devlet ve diğer sermaye gruplarıyla ilişkileri gibi başka birçok dış faktör doğrudan ya da dolaylı olarak varlığını gösterir. Yani sadece eşik bekçilerinin kişisel deneyim, izlenim ya da önyargıları değil, kurumsal, politik ya da ekonomik birçok etken devrededir. Schudson'a göre, eşik bekçisi teriminin işaret ettiği metafor daha önceden hazırlanmış olan haberin yayınlanıp yayınlanmayacağına yönelik kararı, bürokratik bir olguyu bireye yükler ve dolaylı olarak kurumsal önyargıları bireysel bir öznellik olarak sunar. Ancak haber seçilen bir şey değil, inşa edilen bir şeydir (1997, s. 9).

Objektifliğin, "temel ilke" olarak ABD'de resmen yer aldığı ilk çerçeveler 1923'te Amerikan Haber Editörleri Birliği (ASNE) ve 1926'da Sigma Delta Chi'nin (Profesyonel Gazeteciler Cemiyeti) meslek kodları olmuştur. ASNE'nin "Gazetecilik İlkeleri" adlı bildirisinde mesleğin tüm temelleri objektif habere dayandırılırken, Sigma Delta Chi'nin bildirisinde objektiflik, doğruluktan sonra ikinci sırada yer almaktadır. İngiltere'de ise, Ulusal Gazeteciler Sendikası (NUJ) 1936 yılında gazetecilik etiği ilkelerini ilk kez ortaya koymuştur. Buna göre gazetecinin davranış kodlarının başında "yüksek profesyonel ve etik standartları korumak" ilk sırada yer alır (Taş, 2012, s. 80).

D. Basın Meslek İlkeleri ve Basın Pratiklerine Dair Kodlar

Bildirici, gazeteciliğin iktidar ya da bütün güç odaklarından bağımsız olması gerektiğini belirterek, şöyle devam eder:

> Şüphelileri peşinen mahkûm etmeyen ama iddiaları, ortaya saçılan belge ve bilgileri de görmezden gelmeyen, araştıran, sorgulayan, kendisini sadece kamuya ve gerçeklere karşı sorumlu kabul eden bir gazetecilik çizgisi gerekli. Muhalefet partisi gibi davranmadan muhalif duran, yanlışlara, yolsuzluklara, rüşvete, her tür hukuk dışılıklara karşı toplumun

> çıkarlarını tavizsiz savunan bir gazetecilik. Tabii yine etik ilkeleri de unutmadan, kalite çıtasını yüksekte tutarak… (2018, s. 377).

Hak, yükümlülük, özgürlük ve sorumluluk gibi birçok kavramı içinde barındıran gazeteciliğe (Tokgöz, 2017, s. 156); "objektiflik ve onun alt normları olan tarafsızlık, dengelilik, olgusallık, siyasal yansızlık" gibi ilkeler atfedilmiştir. Bu ilkelerin ışığında gelişen basın pratikleri evrensel geçerlilik kazanırken bir yandan da gazetecilik okullarının müfredatında yer almaya başlamış; gazetecilik örgütleri meslek ilkeleri etrafında birleşmeye dair adımlar atmıştır (Taş, 2010, s. 15). Ticarileşen basının topluma karşı sorumluluklarını göz ardı ettiği yönündeki kaygı, Amerika'da 1947 yılında Hutchins Komisyonu'nun medyaya toplumsal sorumluluklar doğrultusunda yeni bir yaklaşım benimsemesi gerektiği mesajını veren beş maddelik raporunda kendini göstermiştir. Bu raporda medyanın günün olaylarını ve bunların anlamlarını kapsayıcı bir biçimde sunması, yalan söylememesi ve gerçek ile yorumu birbirinden ayırması gerektiği vurgulanmıştır (Çaplı, 2002, s. 26-27).

Ticarileşip magazinleşen, güvenilirliği ve itibarı yıpranan basının liberal düzenin dışına çıkmadan inandırıcılığını yeniden kazanmasına yönelik çözüm arayışları ortaya çıkmıştır.

> Medya yoğunlaşması nedeniyle, Liberal yaklaşım çerçevesindeki idealleştirilmiş pazar demokrasisinde gazeteciliğe yüklenen işlevin tartışmalı hale gelmesi, yine Liberal yaklaşım içinde kalınarak üretilen düzeltme çabalarını gündeme getirmiştir. Bu çabalar, Avrupa'da kamu hizmeti, ABD'de ise "toplumsal sorumluluk kuramı" adı altında sunulmuştur (Uzun, 2007, s. 28).

Basının devlet denetimine girmeden; ticarileşme sonucu dahil olduğu sermaye denetiminden çıkabilmesine çare, "basının kendi kendini denetleyebileceği" formülünde bulunmuştur. Bunun yolu olarak belirlenen meslek ahlakı ve etik ilkeler "hükümetleri ve toplumu ikna etmek için tasarlanmış yanıtlar olarak ortaya çıkmıştır" (Taş, 2010, s. 16).

20. yüzyılda Amerikan Haber Editörleri Derneği, İngiltere'de Ulusal Gazeteciler Cemiyeti (NUJ), Uluslararası Gazeteciler Federasyonu (IFJ) gibi sektörün içinden gelen

kuruluşlarca profesyonel gazetecilik etiği oluşturulmaya çalışılmıştır. NUJ, 1936'da İngiltere'nin ilk gazetecilik ilkelerini ilan etmiş, "gazetecinin görevinin yüksek profesyonel ve etik standartları korumak" olduğunu ilk maddede vurgulamıştır. Basın meslek ilkeleri, 1983'te Uluslararası Gazeteciler Örgütü (IOJ) tarafından yayınlanan "Uluslararası Gazetecilik Profesyonel Etik İlkeleri" adlı bildirge ile de ilk kez uluslararası bir deklarasyonla ortaya konmuştur. Gazetecilik, "toplumsal sorumluluk, mesleki doğruluk/dürüstlük, kamu yararı" gözeten bir meslek olarak tanımlanmıştır (Taş, 2012, s. 123-124).

Bordeaux Bildirgesi olarak da bilinen Uluslararası Gazeteciler Federasyonu (IFJ) Gazetecilerin Mesleki Davranış İlkeleri Bildirgesi ilk olarak 1954'te IFJ Dünya Kongresi'nde kabul edilmiş, daha sonra 1986'da güncellenmiştir. IFJ'nin "ödünsüz ve etik gazeteciliğin temeli" olarak nitelediği bildirge ile, olayları betimlerken haber ve bilgi toplayan, ileten, yayan ve yorumlayan gazeteciler için profesyonel davranış standartları belirlenmiştir. Bildirgenin ilk maddesinde, "hakikate ve halkın hakikate ulaşma hakkına saygı", gazetecinin öncelikli görevi olarak belirtilmiştir. Gazetecinin haberleri dürüst bir şekilde toplama ve yayımlama özgürlüğü ile tarafsız yorum ve eleştiri hakkı ilkelerini her zaman savunması gerektiğini vurgulayan bildirgede ayrıca, gazetecinin sadece kaynağını bildiği olgulara uygun haber yapması gerektiğinin ve belgeleri tahrif etmek için asıl bilgiyi örtbas edemeyeceğinin altı çizilir ("Uluslararası Gazeteciler Federasyonu", t.y.).

Türkiye'de Gazeteciler Cemiyeti ve İstanbul Gazeteciler Sendikası'nın girişimiyle oluşturulan komisyonun toplantı ve çalışmaları doğrultusunda "Basın Ahlak Yasası" hazırlanmış, 1960'ta bu ilkelere uymayı kabul eden basın ve meslek kuruluşları taahhütname imzalamıştır (Taş, 2012, s. 161). Daha sonra, 1988'de kurulan Basın Konseyi, kuruluşundan önce "Basın Meslek İlkeleri" ("Basın Konseyi", t.y.) adlı bir metin hazırlayarak imzaya sunmuştur. Basın Meslek İlkeleri, 1997'de güncellenmiştir. Türkiye Gazeteciler Cemiyeti (TGC) Meslek İlkelerini İzleme Komitesi tarafından

hazırlanan "Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi" de, 8 Aralık 1998'te kamuoyuna sunulmuştur (Taş, 2012, s. 222). Güncellenen Bildirge'ye son hali, 17 Nisan 2019'da yapılan TGC Olağan Genel Kurulu'nda verilmiştir.

Gazeteci haklarını halkın haber alma hakkının ve ifade özgürlüğünün, meslek ilkelerini ise dürüst ve doğru iletişimin temeli olarak niteleyen "Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi"nde "İnsan ve Yurttaş Hakkı" başlığı altında herkesin bilgi edinme ve haber alma, özgür düşünce ve çeşitli iletişim yollarıyla bunu ifade ile serbest eleştiri hakkına sahip olduğu vurgulanır. Gazetecinin, basın özgürlüğünü, halkın doğru ve dürüst haber alma, bilgi edinme hakkı adına dürüst biçimde kullanması gerektiğini vurgulayan bildirgede, halka karşı kamusal sorumluluğun tüm sorumluluklardan önce geldiğinin altı çizilir. Gazetecinin haklarına, temel görev ve ilkelerine yer veren bildirgeye göre, "Halkın gerçekleri ve doğruları bilme hakkı adına, gazeteci kendi açısından sonuçları ne olursa olsun, gerçeklere ve doğrulara saygı duymak ve uymak zorundadır." Bildirgede, gazetecinin bilgi ve haber alma, yorum yapma ve eleştirme özgürlüklerini ne pahasına olursa olsun savunması gerektiği vurgulanarak, "gazeteci, başta barış, demokrasi ve insan hakları olmak üzere, insanlığın evrensel değerlerini, çok sesliliği, farklılıklara saygıyı savunur." ilkesinin altı çizilir ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

Gazetecinin haber kaynaklarıyla ilişkilerini, haber toplama, üretim ve yayınlama sürecindeki faaliyetlerini kapsayan, gazetecinin sorumluluğuna, haklarına, temel görevlerine ilişkin Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi'ne ek olarak "Gazetecinin Doğru Davranış Kuralları" da açıklanmıştır. "İnsan hakları odaklı habercilik ve gazetecinin davranış kuralları" ifadesiyle yer alan bu bölümde; "Haber ile yorum, Fotoğraf ve görüntü, Haber-İlan (Reklam), Dijital Medya, Hedef Gösterme, Dayanışma ve rekabet, Yargı, Bilgi- Belge, Çocuk, Kadın, Cinsel saldırılar, Cinsel yönelim, Cinsiyet kimliği, Sağlık, Kurumsal Çıkar ve davetler, Hediye, Özeleştiri, Taraf

Olma, Özel Hayat, Haber İçin Para, Sarsıcı Durumlar, Suçlu Yakınları, İntihar olayları, Ekonomik mali bilgi, Ambargo: Off the record, Kaynak gösterme, Gazeteci olmayanlar, Özdeşleşme, Yurttaş gazeteciliği/ Sosyal medyada yayın hakları/ Bireylerin özel alanlarının sınırları, Barış gazeteciliği, Nefret Söylemi, Nefret Suçu, İfade Özgürlüğü, Hayvan hakları, Çevre ve iklim değişikliği, Trafik kazaları" başlıklarıyla, basın pratiklerine ilişkin ilkeler ayrıntılarıyla ele alınmıştır ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

Basın örgütlerinin yanı sıra, Türkiye'de ve dünyada bazı medya kuruluşları da kendi yayın ilkelerini ilan etmiştir. Basın tarihi boyunca dile getirilen gazetecilik etik kodlarına baktığımızda, ulusal ve uluslararası boyutta herkesçe benimsenmiş ilkelerin başında "doğru haber verme, hakikate ve halkın hakikatlere ulaşma hakkına saygı"nın geldiği görülür. Bu ortak ilkeler arasında ikinci sırayı ise "mesleki doğruluk ve dürüstlük" alır; gazeteciden haberleri dürüst bir şekilde toplayıp aktarması beklenir. Şimdiye kadar benimsenmiş basın meslek ilkelerine bakıldığında, "ifade, yorum ve eleştiri özgürlüğünün" de ortak etik kodların ilk sıralarında yer alması dikkat çekicidir. Her birinin gazetecilik faaliyetlerinde uygulanabilirliği ayrı bir tartışma konusu olsa da dünyada kabul görmüş basın meslek ilkelerine damgasını vuran ortak öğeler "doğruluk, objektiflik ve toplumsal sorumluluk" olmuştur.

E. Polis Adliye Muhabirliği

Tezde analiz edilecek dizi karakteri Ateş Arbay bir polis adliye muhabiri olduğu için çalışmanın bu kısmında gazetecilik mesleğindeki bu uzmanlık alanının doğasına bakılacaktır.

Polis adliye muhabirleri trafik kazası, cinayet, hırsızlık, eylemler, toplumsal olaylar, adliyelerde görülen önemli davalar gibi konuları; gerektiğinde olay yerine, karakola, emniyet müdürlüğüne, adliyelere giderek haber yaparlar. Habere konu olan kişiler, onların yakınları, olayın görgü tanıkları, polis, jandarma ve savcı gibi görevliler

polis adliye muhabirlerinin haber üretim sürecinde temasa geçtiği kaynaklardır. Bu muhabirler haberin istihbaratını bazen emniyet ve adliyedeki haber kaynaklarından alır; bazen de telsizden geçen polis anonslarını dinleyerek sıcak gelişmeler olduğunda ekiplerin hangi adrese yöneldiğini öğrenip olay yerine gider.

Anadolu Ajansı (AA) tarafından hazırlanan "Muhabir" adlı kitapta, habercilikte uzmanlaşma başlığı altında polis adliye muhabirlerinin genel habercilik kurallarının yanı sıra asgari düzeyde hukuk bilgisine de sahip olması gerektiği vurgulanır. Polis adliye muhabirlerinin "adli sürecin nasıl işlediğini bilmesi, kavramları yerli yerinde kullanması önemlidir". Bu alanın muhabirlerinin, haberlerde hukuk kurallarına ve meslek ilkelerine dikkat etmemeleri hem kendilerine hem de çalıştıkları basın kuruluşuna yönelik ceza ve tazminat davalarına yol açabilir. Polisin takip ettiği olaylar genelde adliyelerde sonuçlanır; savcılık bir soruşturma yürüttüğünde ise delil toplama, ifade alma ve gözaltı işlemlerini polis yapar (Anadolu Ajansı, 2017, s. 73). Polisi ve adliyeyi ayrı muhabirlerin takip ettiği süreçlerde muhabirlerin birbiriyle haberleşmesi, diğer taraftaki süreci de takip etmesi önemlidir.

Polis muhabirlerinin "sürekli sahada çalıştığını, hemen her gün kanlı, vahşi cinayetlere, şiddet olaylarına bilumum kötülüklere tanık olduklarını" vurgulayan Bildirici, bu muhabirlerin haber üretim sürecinde "polisler, mağdurlar ve failler" ile muhatap olduğunun da altını çizer (2018, s. 124). Mağdurlardan ve faillerden bilgi almanın her zaman mümkün olmadığına, özellikle faillerin muhabirleri kendi çıkarlarına göre yönlendirmek isteyebileceklerine dikkati çeken Bildirici, polis adliye muhabirlerinin haber kaynağı olarak resmi yetkililere başvurduğu durumları ise şöyle değerlendirir:

> Emniyet yetkililerinden bilgi almak da kolay değildir. Gazeteci ile polis şefleri arasında uzun süreli bir güven ilişkisinin kurulmuş olması gerekir. Fakat bu kez de polisin yönlendirmesi ve "polisle özdeşleşme riski" ortaya çıkar. Türkiye'de polis, bazı ülkelerin tersine çok büyük olaylar dışında resmi açıklama yapmaz, sözcüler aracılığıyla bilgi vermez. Gazeteci, gayriresmi yollardan bilgi alır. Mecburen de kaynağını açıklamadan

> haber yazar. Böylece hem polis gazeteciyi istediği gibi yönlendirmiş ve haberin çerçevesini kendine göre çizmiş, hem de sorumluluğu tamamen gazeteciye bırakmış olur. Haberin yanlış olduğu açığa çıktığında gazeteci, okuru ile karşı karşıya kalır (2018, s. 124-125).

Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi'ne ek olarak açıklanan "Gazetecinin Doğru Davranış Kuralları"nda gazetecinin ihtisas alanı ne olursa olsun "öncelikle gazeteci olduğunun" altı çizilir. Aynı ilkeler içinde yer alan "özdeşleşme" konusuna ilişkin ise, "Polis muhabiri, polis yahut sözcüsü, spor muhabiri, kulüp yöneticisi yahut sözcüsü, herhangi bir partiden sorumlu muhabir onun üyesi yahut sözcüsü gibi davranamaz, yayın yapamaz." ifadesi yer alır ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019). Dolayısıyla, polis muhabirlerinin haber kaynaklarıyla kurdukları ilişkilerde yakınlık derecesine dikkat etmesi önemlidir.

Kaçar, İstanbul'da "polis-adliye-bölgeci-ring" alanlarında çalışan 80 muhabirle yaptığı anketin değerlendirmesini de içeren yüksek lisans tezinde, muhabirlerin çalışma koşullarını, sosyoekonomik ve mesleki durumlarını mercek altına alır. Bu çalışmaya göre, alanda çalışan gazeteciler çoğunlukla kadrosuz ya da asgari ücretle çalıştırılmakta, uzayan mesai saatlerinin yanı sıra çoğunlukla şefleri tarafından mobinge uğramakta, çalışma koşulları nedeniyle fiziksel ve ruhsal rahatsızlıklar yaşamaktadır. Adliye muhabirlerinin haberleri bulundukları şehrin adalet sarayında hakim, savcı, avukat, davalı ve davacı taraflarla temas halinde takip ettiğini belirten Kaçar, bu muhabirlerin görev alanlarını şöyle tarif eder:

> Polisten mahkemeye intikal etmiş olayların dava aşamasına gelmiş duruşmalarını, savcılığın olaya ilişkin hazırladığı iddianamenin mahkemeye sunmasını, mahkemenin kabul etmesi veya reddetmesi, ünlü isimlerin boşanma, şikayet etme, suç duyurusunda bulunması, kamuya mal olmuş olayların mahkemelerin, savcılığın verdiği kararlar, devam eden davalarla ilgili adliye önünde yapılan basın açıklamaları vs. takibini yapar, haberleştirirler (2018, s. 40-41).

Türkiye'de polis adliye muhabirlerinin çalışma koşullarının yanı sıra habere ve mesleki ilkelere bakışını da ele alan bir başka çalışma Akdal'a aittir. Akdal, "polis adliye

haberlerinde karşılaşılan etik kod sorunlarını" tartıştığı makalesinde 7 polis adliye muhabiri ile yaptığı derinlemesine mülakatlardan edindiği izlenimleri paylaşır. Akdal, gazetecilik meslek kodları içinde yer alan "kamusal fayda ve kamunun bilgilendirilmesini sağlamak" ilkesinin, şiddet içerikli üçüncü sayfa haberlerinde "Kimin için fayda?" sorusunu gündeme getirdiğine dikkati çeker. Bu alanın muhabirleri şiddet içerikli bir olayı haberleştirdiğinde kamuoyunu bilgilendirilmiş olsa da; Akdal bu süreçte izlenen gazetecilik pratiklerinde çok dikkatli olunması gerektiğinin altını çizer. Haberin ele alınış ve sunuşunun olayın mağduru ve yakınlarının toplumdan dışlanmasına ya da can güvenliğinin riske girmesine yol açmaması önemlidir (2018, s. 2069-2070). Akdal, ticari yayıncılık anlayışının kamusal sorumluluğu arka plana ittiği bir atmosferde özellikle polis adliye haberlerinde çarpıcılık ve sansasyonellik kriterinin öne çıktığını belirtir. "Genellikle üçüncü sayfa ya da polis adliye haberi olarak adlandırılan bu habercilik türünde" çarpıcılık ve sansasyonellik "haberin dili ve anlatım ile sağlanan kurgu" ile elde edilir. "Haberin hikâye haline getirilmesi, okura tıpkı bir hikâye okuyormuşçasına sürükleyici ve heyacanlandırıcı bir metin gibi sunulması" ise meslek ilkeleriyle çelişen bir durum doğurur. Çünkü haberin öznesi olan bireyde derin iz bırakabilen bir olayın başka bireylere birer oyalama ve heyecan unsuru olarak sunulması söz konusudur (2018, s. 2074-2075). Bu nedenle bu tür haberlerin kamusal fayda taşıması ilk ve en önemli unsurdur.

Akdal'ın çalışmasında derinlemesine mülakat yapılan polis adliye muhabirlerinin çoğu, haberciliği "zor, yorucu ve yıpratıcı" olarak nitelemiş, bazı katılımcılar da mesleklerini "sahada sıcak gelişmelerin merkezinde olmak" şeklinde tarif etmiştir. Çalışmaya katılan muhabirlerin hepsinin "kamusal fayda, kamuoyu oluşumu, gerçeklik, bilgilendirme, tazelik" konuları üzerine yoğunlaştığı görülmüştür. Akdal, çalışmasına katılan muhabirlerin hiçbirinin "özel yaşamın gizliliği" gibi haber öznelerine ilişkin bir etik koddan söz etmediğine dikkati çekmektedir (s. 2078).

Söz konusu çalışma ayrıca, polis adliye muhabirlerinin gazetecilik mesleğinin üç sorumluluk alanı arasında zaman zaman çelişkide kaldığını ortaya koymaktadır. "Gazetecinin kendine karşı, topluma karşı ve bağlı bulunduğu basın yayın organına karşı sorumlulukları arasında bir çelişki yaşayıp yaşamadığı" yönündeki soruya bazı katılımcılar "kovulmamak için size çizilen sınırlar içerisinde soru sormak, […], bir haberi yayınlamak ya da yayınlamamak zorunda kalabiliyorsunuz" şeklinde yanıt verirken, bazı katılımcılar gazeteci bireyin özsaygısına dikkati çekerek, "habercilik noktasında zaman zaman vicdan kavramını ön planda tutmaktayım" değerlendirmesinde bulunmuştur (s. 2078). Akdal, bazı polis adliye muhabirlerinin "sansasyonelliğin ve çarpıcılığın" haberciliğin doğasında olduğunu; bazılarının ise "zaman zaman vicdani muhakeme yapacak gibi olsalar da işin içinde rekabet unsuru ve basın kuruluşunun beklentileri ve sınırları olduğunu ve dolayısıyla buna göre hareket etmesi gerektiğini savunduğunu" belirtir (s. 2084).

Türkiye'de alan muhabirlerinin mesleki dayanışma güttüğü ve uzmanlık alanlarının iyileştirilip geliştirilmesine yönelik çalışma yürüttüğü Diplomasi Muhabirleri Derneği (DMD), Parlamento Muhabirleri Derneği (PMD), Ekonomi Muhabirleri Derneği (EMD), Türkiye Haber Kameramanları Derneği (THKD), Türkiye Foto Muhabirleri Derneği (TFMD), Magazin Gazetecileri Derneği (MGD) gibi birçok mesleki örgütlenme bulunmaktadır. Ancak Türkiye'deki tüm dernek bilgilerini içeren, İçişleri Bakanlığı Sivil Toplumla İlişkiler Genel Müdürlüğü'nün kayıtlarında, mesleki ve dayanışma dernekleri arasında daha önce sayılan gazetecilik uzmanlık alanlarına ilişkin örgütlenmeler yer almasına rağmen, polis adliye muhabirliği alanında bir dernek adına rastlanmamıştır ("İllere ve Faaliyet Alanlarına Göre", t.y.). Bu alanda dernekleşme olmaması dikkate değerdir. Bu durumun bu alanın muhabirlerinin zorlu çalışma koşulları nedeniyle süreklilik arz etmemesinden mi, çalışma koşullarının rekabetin çok yüksek olması nedeniyle gazetecilerin çalışma alanlarının dayanışmaya yönelmesine elverişli

olmamasından mı kaynaklandığı; ya da başka bir sebep mi barındırdığı ayrı bir araştırma konusu olarak not edilebilir.

II. SİNEMADA GAZETECİ TEMSİLİ

A. Gazeteci Temsili Üzerine

Şahsiyet dizisindeki gazeteci karakterini ve dizide temsil edilen basın pratiklerini analiz edebilmek için bu bölümde gazetecilerin sinema tarihinde nasıl ele alındığı, gazetecilik filmlerinde görülen anlatı yapısı ve bu filmlerde inşa edilen gazeteci temsili incelenecektir. Bu incelemede gerçek dünyanın nasıl anlamlandırılıp yansıtıldığına, iletişim konusunda ortaya konan kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde bakılacaktır.

İletişim araçlarını kültürel ve ideolojik aygıtlar olarak gören eleştirel yaklaşımlar kültür, dil, temsil, anlamlandırma konularına odaklanır. "Kültürel İncelemeler, dil ve anlamlar aracılığıyla gerçek dünyanın toplumsal olarak nasıl yapılandırıldığı ve sunulduğu (temsil edildiği) sorunuyla ilgilenir. Kültürel çalışmalar, insanların anlamlandırma ve temsil pratikleri aracılığıyla kültürü anlamaya çalışır" (Barker'dan aktaran Yaylagül, 2013, s. 126).

Medya içeriklerinde ve gündelik yaşamda neredeyse her alanda farklı yönleriyle kendini gösteren temsil, "bir şeyi tarif etmek ve betimlemek yoluyla zihnimizde onunla ilgili bir 'kavram-imge' (*concept-image*) oluşturur." Temsil bir yandan da "betimlemeyle değil, bir şeyin yerini tutmakla, onu simgelemekle ilişkilidir" (Taş, 2017, s. 37). Dil ve anlamlandırma açısından iletişimde önemli yere sahip olan temsil; "göstergelerin, anlamlarının yerine geçirilmesi süreci" ile "bir şeyin yerini tutmak, simgesi ya da işareti olmak, onun örneği olarak bulunmak; bir şeyi göstermek, belirgin özellikleriyle yansıtmak; bir şeyin yeniden sunumu" şeklinde de tanımlanmaktadır (Mutlu, 2017, s. 315). Temsil ayrıca, "belli bir kültürel grubun üyeleri arasında, anlamın üretildiği ve değiş tokuş edildiği bir sürece karşılık gelir. Bir başka deyişle temsil, nesneler, düşünceler ve genel olarak 'şey'ler hakkında konuşabilmek için dilin, işaretlerin ve imgelerin kullanılmasıdır" (Hall ve diğ. aktaran Taş, 2017, s. 35).

Dilin, işaretlerin ve imgelerin medya içeriklerinde ortaya koyduğu temsiller iletişim çalışmalarının temel konularından olmuştur. Stuart Hall, medyanın dünyadaki olaylar hakkında anlamlar ürettiğini öne sürer. Hall'a göre "medya imajları basit bir şekilde dünyayı yansıtmaz, dünyayı yeniden üretmek yerine yeniden sunar. Bunu yaparken medya, olayları ve olguları seçer, yapılandırır ve biçimlendirir." Yani medya zaten var olan bir anlamı iletmez; olayları anlamlandırır ve kendi ürettiği anlamı iletir (Yaylagül, 2013, s. 114). Temsilin ne olduğunu ve nasıl işlediğini anlayabilmek için 1950'lerde Roland Barthes ve Claude Levi-Strauss'un çalışmalarıyla gündeme gelen yapısalcı dilbilim ve göstergebilimin ortaya koyduklarına göz atmak faydalı olacaktır. Bu çalışmalar, "görünen olay ve olguları anlamak için onların altında yatan yapıya bakmak gerektiği" düşüncesini öne sürmüştür. Yapısalcı yaklaşımların temelini atan Ferdinand de Sausure (1857-1913), "dil"i düşüncelerin aktarılmasını sağlayan bir göstergeler sistemi olarak tanımlamış; bunu Levi-Strauss'un dilbilim yöntemini kültüre uygulaması izlemiştir. Roland Barthes'ın Sausure'ün çalışmalarından etkilenerek kültürün göstergebilimsel analizini yapması ise medya çalışmaları için "ufuk açıcı" olmuştur. Barthes, "Sassure'ün gösteren ve gösterilen (signifier/signified) yani temsil edilen düşünce ya da şey (gösterilen) ve temsil eden (gösteren) ilişkisinin bütün simgesel sistemlerin temeli olabileceğini düşünmüştür". Anlamın "sözdizimsel bir seçme ve düzenleme içerisinde gerçekleştiğini" öne süren Barthes ayrıca; çağdaş kapitalist toplumlarda da mitler üretildiğini, bu mitleri anlamlandırma sürecinde okuyucunun ya da izleyicinin de aktif olduğunu belirtir (Yaylagül, 2013, 120-124).

> Göstergebilimin odak noktası, dilsel kodların tek tek nasıl anlam oluşturduğu değil, dilsel bir modelin kültürel pratiklere nasıl uygulanabileceği ve bunların çoğul anlamlar barındıran göstergeler halinde nasıl incelenip yorumlanabileceğidir. Barthes'ın bu çerçevedeki en önemli katkılarından biri, yan anlamların baskın bir düz anlama dönüşmesini ifade eden 'mit' (*myth*) kavramıdır (Taş, 2017, s. 35).

Mitleşen yan anlamlar, doğanın bir parçası gibi sunularak tarihsel kökenlerini gizler ve evrenselleşir, değişmez ve adil görünüm kazanır (Fiske'den aktaran Taş, 2017,

s. 72). “Mitler egemen değerleri topluma aktarır, tarihi yok eder ve yaptığı tanımlamalarla insanların kimlerle özdeşleşeceklerini ve nelere karşı çıkacaklarını belirtir. Mitler açıklamalardan ziyade totolojilere başvurur, statükocu fikirleri korur. Sağduyu yaratarak eleştirel aklı köreltir” (Yaylagül, 2013, s. 123). Hall, medyanın egemen sınıfın çıkarlarına hizmet eden yorumları yeniden üretme eğiliminde olduğunu öne sürer (Yaylagül, 2013, s. 129). Ryan ve Kellner’a göre de “kapitalizmin ayakta kalmak için dolaşıma sokmak zorunda olduğu toplumsal ittifaklar, hükümeti, işgücünü, sermayeyi ve bunun yanı sıra, farklı mesleki ve etnik grupları temsil edecek bir dizi karakter içeren mitlere ihtiyaç duyar” (2010, s. 132). Campell da medya mitlerinin tarihi olaylardaki iç içe geçmişliği küçültüp görmezden gelerek onların yerine basit ve yanlış yönlendirici yorumları koymaya meyilli olduğunu vurgular (2010, s.4). Bu noktada birer medya çıktısı olan film ve dizilerde temsiller yoluyla aktarılan mitler, yeniden üretilen anlam ve yorumlar, izleyenlerin egemen toplumsal ve kurumsal kural ve düzenleri içselleştirip onlarla özdeşleşmesinde yönlendirici olmaktadır.

> Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar (Ryan & Kellner, 2010, s. 35).

Çalışmanın bu bölümünde, film ve dizilerdeki gazeteci ve basın pratiği temsillerine bakılacak, daha sonra bu temsillerin hangi mitleri pekiştirdiğine odaklanılacaktır.

B. Sinema Tarihinde Gazeteci Temsili

Lippmann’a göre, her birimiz dünyanın küçük bir parçasında yaşar ve çalışırız; yakından deneyimlediklerimiz bu küçük çerçeve ile sınırlıdır. Ancak düşüncelerimiz kaçınılmaz olarak; doğrudan gözlemleyebileceklerimizin çok daha ötesini, çok daha

büyük bir evreni kaplar. Bu nedenle, doğrudan gözlemleyemediklerimize ve deneyimleyemediklerimize dair düşüncelerimiz başkalarının bildirdiklerinin ve hayal edebildiklerimizin bir araya gelmesiyle oluşur (1965, s. 53). Bireylerin zihinlerindeki basına ve gazeteciye dair resimlerin ve düşüncelerin üzerinde de filmlerin "bildirdiklerinin" etkisi büyüktür. İnsanların her mesleğe ve bunların mensuplarına ilişkin geliştirdiği kanaatler ya da kalıp yargılar vardır ve bireyler söz konusu kanaatlere bu meslek mensuplarından bazılarıyla doğrudan temas kurarak varırlar. Örneğin bir kişinin gündelik yaşam içinde hastalandığında bir doktorla, okula gittiğinde bir öğretmenle temasa geçmesi olağan ve sık rastlanır bir durumdur. Ancak insanların bir gazete bürosuna ya da televizyon stüdyosuna giderek gazetecileri ve basının işleyişini doğrudan görmesine, haberler yazılırken, yayına hazırlanırken, basılırken gazetecilerle doğrudan temasa geçmesine ender rastlanır. Bu bakımdan, genelde insanlar ya aldıkları gazetelerdeki, izledikleri bültenlerdeki haberlere getirdikleri doğruluk, güvenilirlik gibi kıstaslar üzerinden basına ve gazeteciye dair bir izlenim edinirler; ya da yakından tanımadıkları ve çalışma süreçlerini doğrudan gözlemleyemedikleri gazeteciler hakkında bir kanaate varırken kendilerine sunulan kültür ürünlerinden etkilenirler. "Haber medyası nadiren kendini iş başındayken gösterir. Gazetecileri çalışıyorken detaylı bir şekilde resmeden ana kaynak ise filmlerdir" (Zynda, 1979, s. 17). Çok az insanın bir haber merkezini ziyaret ettiğini ve gazetecileri haber yapıyorken iş başında gördüğünü vurgulayan Ehrlich ve Saltzman da kamuoyunun gazetecilerin ne olduğuna ya da ne yaptığına ilişkin fikirleri kendi deneyimlerinden ziyade kitaplardan, çizgi romanlardan, filmlerden, televizyon programlarından, oyunlardan ve karikatürlerden edindiğini vurgular (aktaran Ünal, 2018b). Basının ve gazetecilerin filmlerdeki temsili hakkında çalışmalar yapan Good, çocukken izlediği filmlerin kendisinde bıraktığı etkiyi kendi kişisel deneyiminden yola çıkarak şöyle anlatır: "Hayatı ya da kendimi keşfedebilecek yaşa erişmeden önce aşka ve çalışmaya, cesaret ve ölüme göz atmama imkân veren

filmler, öğretmenim oldu. Doğrudan deneyimleyemediğim dünyaya ilişkin ilk ve en kalıcı izlenimlerimi filmlerden (ve televizyondan) edindim" (1989, s.1). Filmlerin "çeşitli görme biçimlerini sunan bir tahayyül" olduğunu vurgulayan Kellner'e göre de sinema, "ya geleneksel görme ve deneyimleme biçimlerini yeniden ürettir ya da insanların nesneleri daha önce hiç görmediği veya deneyimlemediği biçimlerde algılamasını sağlar" (2011, s. 29).

Sinemanın topluma sunduğu gazeteci temsillerinin ilk kaynağı ise, Saltzman ve Mitchell'e göre, 19. yüzyılın romanlarıdır. 20. yüzyılın ortak gazeteci stereotipleri bu romanlardan esinlenen sinemanın sessiz film döneminde ortaya çıkmaya başlamıştır. Romanların kurgu dünyasından beyaz perdeye taşınan gazeteciler "şehrin sunduğu fırsatlar, hızlı tempo, kalabalık içinde" resmedilmiştir (2018, s.36). Basın pratikleri ve gazeteci temsilinin romanlardan sessiz sinemaya ve bugünün sinema ve televizyon yapımlarına uzanan tarihçesinde temsillerin anlaşılması için filmler önemli birer kaynaktır. "Toplumun zihnindeki basın imajının tekeli de bu kaynağın başında gelen Hollywood sinemasıdır" (Zynda, 1979, s. 17).

Dolayısıyla bu çalışmada, basın ve gazeteci temsillerinin filmlerde ortaya çıktığı ilk günden bugüne hangi özellikleri taşıdığını ve tarihsel düzlemde nasıl değiştiğini görebilmek için bu temsiller; ilk örneklerinin görüldüğü Hollywood sinemasından yola çıkılarak ABD sinema ve televizyon yapımları üzerinden izlenecektir.

Çalışmanın ilk bölümünde de ele alındığı üzere sanayi devriminin etkisiyle, 19. yüzyıl gazetenin ve gazeteciliğin gelişmesi ve kurumsallaşması bakımından köklü değişikliklerin görüldüğü bir dönemdir. Bir meslek haline dönüşen gazetecilik, okuyucularını sürekli kılmak için "seçkinci gazetecilik" anlayışından "halka dönük gazetecilik" anlayışına evrilmiş ancak bu süreçte basın sektörü ticarileşmiştir (Tokgöz, 2017, s. 72-74). 1880'lerin başında fiyatı yarım penny'ye kadar düşen metelik gazetelerinin okur kitlesi artmış, herkese hitap etme gayretiyle her konuyu

haberleştirmeye çalışan gazeteler arasındaki iktidar mücadeleleri basın pratiklerini sorunlu hale getirmiştir. "Olayları aşırı dramatikleştiren, haberin doğruluğuna hiç önem vermeyen sansasyonel, çoğunlukla sorumsuz gazetecilik" (Mutlu, 2017, s. 282) şeklinde tanımlanan "sarı gazetecilik"[18] ortaya çıkmıştır. Good, "hırsızlık, şehvet ve kavga hikâyelerinin satış garantili hikâyeler olduğunu" televizyonlardan çok önce gazetelerin keşfettiğinin altını çizerek, "1830'ların metelik gazetelerinden 1880 ve 1890'larin sarı gazeteciliğine ve 1920'lerin tabloid gazetesine dönüşümde Amerikan basını, sansasyonelliğin kara büyüsünde gitgide ustalaştı" değerlendirmesinde bulunur (1989, s. 103). Bu dönemin gazetecilik faaliyetleri, toplumun basına ve basın mensuplarına bakışına da yansımıştır. Good, gazeteciler hakkındaki "bir yanı gezgin şövalye, bir yanı hain ve alçak, bir yanı akıllı ve ukala" şeklindeki çelişkili tasvirlerin köklerinin 1890-1930'ların popüler edebiyatına uzandığını ve bu eserlerde gazeteciliğin olumsuz özelliklerle resmedildiğini belirtir (1989, s.9). Good, bu eserlerden birinde kahramanlardan birinin gazeteciliği "zeki genç adamın üzgün yaşlı adama döndüğü ilginç bir dünya" olarak anlattığını, bir diğerinde ise "alkolik, orta yaşlı bir muhabir" karakterin gazeteciliği "bir kariyer olmaktan ziyade ya bir okul ya da bir mezarlık" olarak nitelediğini ve bu karakterin mesleği başka yerlere geçmek için bir sıçrama tahtası olarak gördüğünü dile getirir. Bu dönemin edebiyat eserlerinde gazeteciler "kendilerini hasta edecek, öldürecek şekilde yoğun mesai yapan, sabahın erken saatlerinden gece yarısına kadar çalışan ve gazetecilikte gelecek görmeyen" çalışanlar olarak temsil edilmiştir (Good, 1989, s. 10-11). "Gazetecilik filmlerinin, içerdikleri standart tiplemeleri ve durumları gazetecilik romanlarına borçlu olduğunu" belirten Good, buna rağmen

[18] *New York Journal* (Hearst) ve *New York World*'ün (Pulitzer) birbiriyle tiraj rekabeti içindeyken yayınladığı "Yellow Kid" adlı çizgi diziden adını alan (Taş, 2012, s.71) "sarı gazetecilik" terimi, "büyük puntolarda manşetlerin atıldığı, sansasyonel, dedikodu içeren, sahte haberlerin de yer aldığı, bol görsellerin kullanıldığı ama aynı zamanda skandal ve yolsuzlukların da konu edinildiği (Ünal, 2018a, s. 18)" habercilik anlayışını tanımlamaktadır.

gazeteciliği konu alan edebiyat ürünlerinin gazetecilik filmleri kadar büyük kitleleri etkileyemediğinin de altını çizer (1989, s. 12).

Daha önce de söz edildiği gibi, hikâyesinde basını konu eden ve gazetecileri ana karakterler olarak sunan *The Front Page* "sinemada gazetecilik filmlerinin ilk örneği ve modelini" (Ehrlich'ten aktaran Ünal 2018b, s. 21) oluşturur. "Hollywood filmlerindeki büyük şehir muhabirlerinin esin kaynağı" olan *The Front Page*, daha önce muhabirlik yapmış olan Ben Hecht ve Charles MacArthur'un deneyimlerinden de izler taşıyan 1928 tarihli, aynı adlı Broadway oyununun beyaz perdeye taşınmış halidir (Ehrlich, 2004, s. 138). Filmin hikâyesi, Hildy Johnson (Pat O'Brien) adlı muhabirin evlenmek ve daha saygın bir yaşam sürmek için gazetecilikten istifa etmek istemesiyle başlar. Ancak Johnson'ın haber müdürü Walter Burns (Adolphe Menjou), sansasyonel haber yazma konusundaki yeteneği nedeniyle Hildy'yi kaybetmek istemez ve onu son bir haber daha yapmaya ikna eder. Bu görevde Hildy kendini Burns ile birlikte, özel haber yazmak için bir hapishane kaçkınını saklarken bulur. Filmin komedi unsurlarıyla bezeli hikâyesinin bu noktasında Hildy nişanlısını bile unutur, gazeteciliğe yeniden âşık olur. *The Front Page*, "yozlaşma ve zayıflığın türlü yönlerini sergileyen karakterleriyle, büyük şehir gazeteciliğini aşağılık bir yaşam tarzı olarak resmeder" (Zynda, 1979, s. 17).

Daha sonra vizyona giren *His Girl Friday*'deki (*Cuma Kızı*, Howard Hawks, 1940) kadın gazeteci de *The Front Page'*deki Hildy'nin tüm özelliklerini beyaz perdeye taşımıştır. Bir başka komedi filmi *Blessed Event* (Roy Del Ruth, 1932) da basını başarıya giden yol olarak tasvir eder, dedikoduya düşkünlüğü sayesinde çok kazanan bir köşe yazarı ve radyo programcısı olan bir kâtibin kariyerindeki yükselişini konu alır. Ancak bu filmdeki karakter de bir haber uğruna bir kadını kurban eder. "Gazetecinin başkalarının hayatını mahvederek kendi hayatını iyileştirmesi gibi hikâyeler bu temsillerin standart bir unsuru olmuştur" (Zynda, 1979, s. 17).

Good'a göre, Hollywood izleyicilere kuşkuculuk, hırs ve içki yüzünden yozlaşmış, başkalarının hayatını ve itibarını umursamayan, iyi bir haber hikâyesinin önüne gerçeğin geçmesine asla izin vermeyen gazeteci karakterler sunmuştur (1989, s. 9). Basının ve gazetecilerin ilk temsil örnekleri daha sonra beyaz perdeye birbiri ardına yansıyan filmlerde de tekrar edilmiştir. Zynda, 1930'lu yılların filmlerindeki "şehrin zor koşullarında ayakta kalmayı beceren, aşırı hırslı, ahlaki değerleri tamamıyla hiçe sayan, ilkesiz ve haber için yapmayacağı şey olmayan" gazeteci sterotiplerinin; "habercilik kanında var" imajı çizdiğini belirtir (1979, s.17).

Bu filmlerdeki karakterlerin bilgiden çok skandallara odaklanan, halka ve rekabet içinde olduğu diğer meslektaşlarına üstten bakan gazeteciler olarak resmedildiğini vurgulayan Zynda, 1930'lu yıllarda basını ve gazetecileri konu alan bazı yapımların ise toplumsal gerçekçilik bakış açısına sahip olduğuna dikkati çeker. Bu filmlerdeki gazetecilerin diğer yapımlardaki basmakalıp tiplerle benzerlik gösterdiğini belirten Zynda; öncülleriyle ortak noktaları olsa da bu filmlerdeki karakterlerin eylemlerinin yol açtığı sonuçların, eleştirel boyutta ele alındığını ve hatta kınandığını vurgular. Bu filmlere örnek olarak *The Front Page*'ten birkaç ay sonra gösterime giren *Five Star Final*'ı (Mervyn LeRoy, 1931) gösteren Zynda; filmin "gazeteciliğin yozlaşmasını sansasyonelliğin peşinde koşan topluma ve satışların artmasını talep eden gazete kuruluşlarına dayandırdığını" (1979, s. 18) belirtir. *Five Star Final*, yeni patronun tirajların artması yönünde yaptığı baskı nedeniyle işini kaybetmemek için bir kadın hakkındaki eski bir skandalı gündeme getiren bir editörün; haberine konu ettiği kadının ve kocasının intihara sürüklenmesi ile yüzleşmesini konu edinir. Filmdeki editör karakteri, eylemlerinin sonucunu anlar ve istifa ederek gazeteciliği bırakır (1979, s.18).

Good, 1930'ların ve 1940'ların "Hollywood gazetecisi"nin özelliklerini şöyle özetler: "Mesleki unvanını lanetledi ancak yine de bu unvana tutundu. İç mekanlarda şapka giydi, masasının en alt çekmecesine içki zulaladı ve tanıştığı herkese tepeden baktı.

Kurnaz, alaycı ve eğer gerekirse (hatta bazen gerekmese bile) acımasız da olabildi" (1989, s. 13).

> Otuzların ve kırkların gazetecilik filmlerinde gazetecilik büyük bir oyundu ve hızlı konuşan muhabirler bu oyunu vahşi bir rekabetçi ruhla, mutlu bir umursamazlıkla, anlaşabildikleri sürece neşeli bir şekilde kuralları uydurarak oynadılar. Otoriteye, gerçeğe, adalete ve aşka- gerçekten, diğer gazetelere haber atlatmak dışındaki her şeye- yönelik gelişigüzel tavırları onları gazete işine dair görkemli kavramlar geliştirmekten alıkoydu. Dünyaya nefsin mirasçısı olduğu tutkuları ve içgüdüleri gören bir kem gözle bakarak, kendi rollerinin kamuyu eğlendirmek ve gazeteyi satmak olduğunu kabul ettiler ve kendilerini hiçbir zaman demokrasinin bekçisi olarak görmediler (Good, 1989, s. 72).

Zynda da bu döneme ait filmlerdeki gazetecilerin "fötr şapka takan, ağzında sigara olan, espriler yapan" şahsına münhasır strerotipleri koruduğunu, ancak bunlardan bazılarının "orta sınıftan, ne komik ne de eleştirel olan, soğukkanlı ciddi gazeteci" figürü olduğunu belirtir (Zynda, 1979, s. 17).

Ahlaki değerlerden yoksun yayıncı figürünün *Five Star Final* (1931), *Nothing Sacred* (William A. Wellman, 1937), *Mr. Deeds Goes to Town* (Frank Capra, 1936) ve *Park Row* (Samuel Fuller, 1952) gibi filmlerde yer aldığını belirten Good, "benmerkezci gazete patronu" sterotipine sıkı sıkıya sadık bir film olarak *Citizen Kane'*i (Yurttaş Kane, Orson Welles, 1941) örnek verir (1989, s. 12). Filmin olay örgüsü gösterir ki, Kane'in yolsuzlukları açığa çıkarma arzusunun altında yatan motivasyon kamu ruhundan değil, Kane'in "dev egosundan" beslenmektedir. Kane toplumun sevgisini ister ama en nihayetinde vali olabilmek için onların oylarını istemektedir. Film, başarılı gazetecileri en temel değerlerden yoksun şekilde sunar. Filmdeki yetenekli gazeteciler, "ücretleri iyi olduğu sürece hangi patron ne isterse yazacak gazeteciler" olarak resmedilir. (Zynda, 1979, s. 18-19). "Klasik bir gazetecilik filmi olarak tanımlanabilecek ve hala basın hakkında en zengin portre sunan" (Ehrlich'ten aktaran Ünal, 2018b, s. 23) *Citizen Kane* gibi, *Meet John Doe* (Frank Capra, 1941) da zengin bir iş adamının gazete patronu

olduktan sonra kendi çıkarları uğruna halkı manipüle etmek için basını kullanmasını anlatmaktadır (Zynda, 1979, s. 18).

Dönemin ruhuna baktığımızda ise, 20. yüzyılın ilk yarısında çıkan iki büyük dünya savaşı ve devamındaki gelişmeler geleneksel gazeteciliğin kendini yenilemesine, teknolojik gelişmeleri sektörde kullanarak hız ve rekabetin ön plana çıkmasına yol açmıştır. Öte yandan çok satan kitle gazetelerinin izlediği sansasyonel çizgi nedeniyle toplum gazetecilik yapan kitle iletişim araçlarına güvenini yitirmiştir (Tokgöz, 2017, s. 75).

Bu dönemin filmlerine bakıldığında İkinci Dünya Savaşı'nın filmlerde savaş muhabirliğinin yüceltilmesine yol açtığı görülür. Ehrlich'e göre İkinci Dünya Savaşı filmlerinin hikâyeleri için gazeteciler uygundur ve bu savaş filmlerinde "kamu görevlisi" gibi tasvir edilirler. Savaş döneminde gazeteciliğin "sosyal iyilik için bir güç" olabileceği düşüncesini güden filmler, kısa bir dönem bu mesleği olumsuz temsillerle yansıtmayı durdurur (aktaran Ünal, 2018b, 23). Good, Amerikan İç Savaşı (1861-1865) ile birlikte, gazetecilerin "nasıl heyecanla haberi yetiştirdiğini, diğerlerine nasıl haber atlattığını, cesurca ateş hattında nasıl günlerce uykusuz ve sıcak yemeğe hasret bir şekilde sansürün ve rakiplerinin üstesinden geldiğini" anlatan anı yazılarının türediğini hatırlatarak; anı yazılarındaki ve romanlardaki "epik ve efsanevi özellikleri olan" ve "profesyonel kriz avcısı" savaş muhabirlerinin Hollywood tarafından da keşfedildiğini belirtir. Bu keşif kendini en belirgin şekilde, savaş muhabirinin popüler bir film kahramanına dönüştüğü *Foreign Correspondent*'ta (1940, Alfred Hitchcock) gösterir (1989, s. 30-31). Bu alanda öne çıkan bir başka film ise, İkinci Dünya Savaşı'nda muhabirlik yapan Ernie Quiet'in onuruna çekilen *The Story of G.I. Joe* (William A. Wellman, 1945) olmuştur.

Gazete ve radyonun yanı sıra televizyonun da haberciliğe soyunması ile 1940'lı yılların sonuna doğru "televizyon haberciliği" ortaya çıkmıştır. O dönem "yayıncılığın ayrılmaz bir parçası olarak değil de programcılık işinin hoş bir yoldaşı olarak" var olan

televizyon haberciliğinde ilk akşam haberleri CBS televizyonu tarafından 15 Ağustos 1948'de başlatılmıştır (Matelski, 2000, s.30). Televizyon yayınları 1950'li yıllarda ABD'de insanların yaşamına girmiş, az gelişmiş ülkelerde de televizyonun yaygınlaştığı 1960'lı yıllar ise dünya genelinde televizyon yayıncılığının olgunlaştığı yıllar olmuştur (Tokgöz, 2017, s. 449). Televizyon haberciliğiyle birlikte "haber"in güncel, dramatik ve sıra dışı konuları kapsayan tanımı; televizyonun izleyicinin dikkatini cezbedecek "daha kanlı, daha iyi" resimlere gereksinim duymasıyla yeni bir forma dönüşür (Good, 1989, s. 96). Bu dönemle birlikte, televizyon gazeteciliğine rekabetçi, sansasyonel ve yapay olduğu yönünde getirilen eleştiriler, filmlerde basının ve gazetecilerin olumsuz temsillerini arttırmıştır. 1950'lerin filmlerinde gazetecilik; tiraj savaşlarının içinde mecburi rekabete mahkûm vahşi bir uğraş olarak resmedilir. Faydacılık öndedir hem muhabir hem de çalıştığı kurum için haber en son sırada gelir. Bu koşullar altında, sektör kaygan bir zemine sahiptir. Hırslı ve yeteneklileri buyur eder ama burada başarı getiren yeteneğin püf noktası halkın en düşük düzeyli ya da en saçma içgüdülerine hitap etmektir. Bu filmlerde basın, kendini kamuyu bilgilendirmekten çok unvan elde etmeye adar (Zynda, 1979, s. 39). Önce *Ace in The Hole* (Billy Wilder, 1951), daha sonra *The Big Carnival* adı ile vizyona giren film, "haber için her şeyi yapmaya razı basın" temsilini yansıtan en önemli örneklerden biridir. Film, ahlak kurallarını hiçe sayan bir muhabirin büyük şehir gazeteciliğinden men edilip New Mexico'da küçük bir gazetede iş bulduktan sonra eski kariyerine dönmek için yaptıklarını anlatır. Muhabir, mağarada mahsur kalan bir adamın kurtarılmasını geciktirmek için kasabanın polis şefi ile gizlice anlaşır ve haberi daha sansasyonel kılmak için attığı bu adım, kayaların altına sıkışan adamın ölümüne sebep olur. Film, kimi eleştirmenlerce "gazetecilikten nefret etmeniz garanti" sözleriyle değerlendirilmiştir (Good, 1989, s. 71).

Gazeteciliğe eleştirel bakan filmler varlığını 1950'lerin ikinci yarısında da sürdürmüştür ancak bu filmlerden bazıları "televizyon sonrası gazeteciliği resmederken

yeni ayrıntılar ve farklı konular da içerir". *While City Sleeps* (Fritz Lang, 1956) bu yeni tabloda basını gazetenin yanı sıra haber ajansı, radyo ve televizyon istasyonunu da içeren bir multimedya kuruluşu olarak resmeder. Haber kaynakları geniş olan basın, toplumsal düzenin korunması için çalışır ve emniyet gibi kurumların tamamlayıcısı olarak gösterilir (Zynda, 1979, s. 19).

Gazetecinin beyaz perdedeki bu yeni görünümü, 1960'lı yıllara gelindiğinde bir özellik daha kazanır. Bu yıllara ait filmlerde de gazeteci toplumsal olaylara duyarlıdır ancak bu sefer de habere ulaşabilmek için kimliğini saklayarak casusluk yöntemine başvurmak zorunda kalır. 1960'lı yılların filmlerinde gazetecinin kimlik gizlemesi ve kılık değiştirmesi bir basın pratiği olarak yer bulur. *Black Like Me* (Carl Lerner, 1964) *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966) *The Green Berets* (John Wayne ve diğerleri, 1968) bu filmlere örnektir (Zynda, 1979, s. 20). Televizyon gazeteciliğine eleştirel bakan *Medium Cool* (Haskell Wexler, 1969) ise, gazeteci karakterini basının kurumsal doğası ile "gerçek" arasındaki konumunu sorgular. Film, basın kuruluşlarının organizasyonunun ve medya teknolojilerinin "televizyon formatına uygun bir şekilde ürettiği gerçeğin"; doğrudan deneyim ya da gözlemle erişilebilecek gerçekle hiçbir benzerliğinin olmadığını ima eder (Zynda, 1979, s. 21). Filmin akıllarda kalan sahnelerinden biri; iki gazetecinin bir kaza haberinde olay yerindeki yaralı sürücüye yardım etmektense o dramatik sahneyi haberleştirmeyi öncelikli tutmasıdır. Good'a göre, basın karşıtı filmlerin karakteristik özelliklerinden biri de "gazetecilerin haberlerinin gerçeği tanımlamadan ya da deforme etmeden bir ayna gibi yansıttığı yönündeki inatçı ve iki yüzlü ısrarına" değinmesidir (1989, s.100).

1970'li yıllar ise ABD'de "güç, cinsel anlamda özgürleşme, uyuşturucu kullanımı ve protestoların dönemi olur. Karşı-kültür[19] etkileri müzik ve modayı etkilerken, basına

[19] Terim, "bir topluluğun baskın ya da egemen kültürüyle uzlaşmaz çelişki içinde olan bir alt-kültür türü"nü tanımlamak için kullanılır. 1960'larda yaygınlaşan karşı-kültür terimi, göreneksel

da bu dönem araştırmacı gazetecilik damga vurur" (Ünal, 2018b, s. 28). Yolsuzlukları ifşa etmeyi hedefleyen yayıncılık politikası, Amerikan basınının resmi kaynaklarla çok yakın olduğunu ve bu iş birliğinin onları hükümete bağımlı hale getirdiğini; hatta hükümetler tarafından basının kötü yönde kullanıldığını fark etmesiyle ortaya çıkar. Hükümet ve basın arasındaki konforlu ilişkiyi bozan bu uyanışın en önemli ayaklarından biri, 1971'de *New York Times*'a sızdırılan, hükümetin Vietnam Savaşı'na ilişkin ikilik ve yalanlarını ortaya döken "Pentagon Yazıları" olmuştur. Bu skandalın ardından basın kuruluşlarında araştırmacı gazetecilerin sayısını artar ve atağa geçen basın, birçok görevi kötüye kullanma ve yolsuzluk dosyasını gün yüzüne çıkarmaya başlar. Bunların en ses getirenlerinden biri de 1972-1974 yılları arasında gerçekleşen ve ABD Başkanı Richard Nixon'ın istifasıyla sonuçlanan Watergate Skandalı'dır. Skandala ilişkin ilk haberleri yapan *Washington Post* muhabirleri Bob Woodward ve Carl Bernstein halkın gözünde birer kahramana dönüşür (Good, 1989, s. 121-123). Good, o dönem gazeteciliğin toplumun gözündeki imajını şöyle anlatır: "Watergate, basına 60'larda kaybettiği saygınlık ve cazibesinin bir kısmını iade etti. Skandalın ardından gazetecilik okullarına başvurularda ani bir artış oldu" (1989, s. 18).

> Bu dönemde liderlere karşı gelişen güvensizlik, bekleneceği üzere, sermaye ve hükümet liderliği ideolojisine ilişkin kültürel ikonların topa tutulması sonucunu doğurmuştur. […] Yetmişli yılların ortalarının daha karanlık, daha karamsar ruh hali sinemada, *noir* türünün taze bir canlılık kazanması ve yeni bir komplo filmleri tür döngüsünün ortaya çıkmasıyla kendisini gösterir. Bu filmler, 1977 dolayında gelişen, eleştirellikten karamsarlığa doğru yol alan bir yörüngeye yerleşirler (Ryan & Kellner, 2010, s. 128-129).

Bu dönemin ilk komplo filmlerinden biri olan *Executive Action* (David Miller, 1973), ABD Başkanı John Kennedy'ye yönelik suikast planını ele alır. Bu türün devamı niteliğinde olan, kurgusal suikastları konu edinen *The Parallax View* (Alan J. Pakula,

olarak kabul edilmiş değerlere ve davranış örüntülerine karşı çıkan ve siyaset, çalışma ve aile yaşamına ilişkin yeni kuram ve siyasaların formüle edilmesine karşılık gelir (Mutlu, 2017, s. 192).

1974) filminde para karşılığında suikast düzenleyen bir suikast bürosuna sızmaya çalışan bir gazeteci anlatılır. Watergate skandalını anlatan en önemli filmlerden biri olan *All the President's Men* (Alan J. Pakula, 1976) de basın ve gazeteci temsilinin yer aldığı politik komplo filmlerindendir (Ryan & Kellner, 2010, s. 161).

All the President's Men, gazeteciliği en ideal haliyle resmeder; basını gerçeğe ulaşmada güvenilir bir kaynak ve gazeteciyi halkın hükümet hakkında bilmesi gerekenleri haberleştiren, "demokrasinin koruyucusu" ciddi karakterler olarak gösterir (Zynda, 1989, 21). Önceki dönemlerde 'Hollywood gazetecilerinin' tamamı gerçeği temel almayan ve yaratılmış karakterler iken ilk kez gerçek bir gündem olan Watergate skandalı ve bunu ortaya çıkaran gerçek gazeteciler *All the President's Men* ile sinemada yer alır (Ünal, 2018b, s. 30). Ancak *All the President's Men*'in "toplumsal farkındalığı olan, demokrasiyi ve gerçeği önemseyerek gazetecilik ideallerini başarıyla yerine getiren" gazeteci temsillerinin tam tersini yansıtan karakterler de bu dönemin filmlerinde yer almıştır. *Network* (Sidney Lumet, 1976), gazeteciliğin yerine şirketin yararını ve karını ön plana çıkaran karakterleri beyaz perdeye yansıtır (Zynda, 1989, 23).

Kitle iletişim düzeni, 1980'lerde basın pratiklerine ve gazetecilere etkisi yadsınamaz bir dönüşüm gerçekleşir. Teknolojik gelişmeler iletişim olanaklarını geliştirir ancak bir yandan da "teknolojik gelişme ile doğrudan açıklanamayacak nitel değişmeler" meydana gelir. "Bu nitel gelişmeler nedeniyle *basın* olarak bilinen bir dönem kapanmış, *medya* olarak isimlendirilen yeni bir dönem açılmıştır" (Kaya, 2016, s. 127). 1965-1980 arasında ulusal ve uluslararası şirketlerin "Moğol istilası gibi medya alanına girmesi ve basını fethetmesi" ile, hız ve rekabet haberin önüne geçer (Good, 1989, s. 19-20). Küçük ve orta büyüklükteki şirketlerin ortadan kaybolması, basın sektöründe birikim ve tekellerin oluşması "medya baronlarının" ortaya çıkması ile 1880'lerden itibaren başlayan basında ticarileşme olgusu; 1980'lerde medya şirketlerinin devleşerek küresel

iletişim sektörüne entegre olduğu ve ticari medya ürünlerini tekeline aldığı bir rekabet ortamına dönüşür (Tokgöz, s. 35-39).

> 1980 sonrası teknolojik gelişmeyle birlikte gazete tirajlarının artması gündeme gelince, klasik anlamdaki gazetecilerin öneminin azaldığı, holding sahibi yeni medya patronlarının çıkarlarına uygun gazeteci tipinin ortaya çıktığı görülmüştür. Bu yeni tip gazeteciler, holding sahibinin çıkarlarının yanı sıra siyasi iktidarlarla ve bürokrasiyle olan ilişkisinde de önemli rol üstlenmişlerdir (Özsever, 2004, s.149).

Bu dönemde, kamunun gazetecilere yönelik şüpheli bakışını pekiştiren, bazı gazetecilerin haberlerinde intihal ve hileye başvurduğunu kanıtlayan gelişmeler yaşanmıştır. Örneğin Janet Cooke adlı *Washington Post* muhabiri, sekiz yaşındaki bir eroin bağımlısını konu ettiği "Jimmy'nin Dünyası" başlıklı haberi kendisinin uydurduğunu kabul etmiş ve Pulitzer Ödülü'nü iade etmek zorunda kalmıştır. Bu itirafın ardından *New York Daily News* ve *New York Times* gibi birçok gazete ve derginin yalan haber yaptığı ortaya çıkmıştır (Good, 1989, s. 20).

Bu atmosferin etkisiyle, onaylanmayan gazetecilik faaliyetleri ve yanlış basın pratikleri filmlerde de eleştirilir. *Absence of Malice* (Sydney Pollack, 1981) ve *The Mean Season* (Philip Borsos, 1984) filmlerindeki editörler, tıpkı *The Front Page'*deki editör gibi babacan, muhabir dostu gibi görünen ancak gerçekte genç muhabirleri ve onların ideallerini manipüle eden birer stereotiptir (Good, 1989, s. 20).

Tüm dünyada 1990'lı yıllara girildiğinde "iletişim ortamı köklü bir biçimde değişmiştir." Radyo televizyon alanı kamu tekelinden çıkmaya, özelleştirmeler yaygınlaşmaya başlar (Kaya, 2016, s. 131, 134). Medya devleri büyümeye devam eder, kar elde etmek üretimden daha değerli tutulur. 1990'lı yıllarda kullanıma geçen internet, basının ve gazeteciliğin doğasını da etkiler. Rekabetçi ortamda haberi herkesten önce ve daha büyük kitlelere duyurma telaşına düşen basın, "haberi en doğru şekilde yayınlama ve kaynaklara tam ulaşma" pratiğini terk etmeye başlar. Bu dönemin filmlerinde de bir önceki on yılda olduğu gibi hem gerçeğe dayanan hem de dayanmayan basın ve gazeteci

temsilleri görülür. *The People vs. Larry Flynt* (Milos Forman, 1996) biyografik; *Fear and Loathing in Las Vegas* (Terry Gilliam, 1998) ise otobiyografik ögeler taşır. *The Insider* (Michael Mann, 1999) da gerçek bir olaya dayanır (Ünal, 2018b, s. 36).

Gelişen teknoloji ve akıllı telefon uygulamalarının devreye girdiği, medyada mülkiyet yapılarının basın pratiklerini etkilediği 2000'li yıllarda da *Good Night, and Good Luck* (George Clooney, 2005), *Frost/Nixon* (Ron Howard, 2008), *Nothing but the Truth* (Rod Lurie, 2008), *Kill The Messenger* (Michael Cuesta, 2014), *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014), *True Story* (Rupert Good, 2015) gibi basını konu alan filmler yapılmıştır. Yakın dönemde en çok ses getiren gazetecilik filmleri ise, *Spotlig*ht (Tom McCharty, 2015) ve *The Post* (Steven Spielberg, 2017) olmuştur.

Ünal, *Spotlight*'taki "doğru gazetecilik yapan ve araştırmacı gazeteciler olan" ekibin "demokrasinin savunucusu" olarak temsil edildiğini belirtir. *Spotlight* gazetecileri, "işlerini gereğince yerine getirmeye çalışırlar, yalana, eksik veya yanlış bilgiye, kimliklerini saklamaya gereksinim duymazlar" (Ünal, 2018b, s. 286).

ABD'de 1970'li yıllara damgasını vuran "Pentagon Belgeleri" skandalını konu alan *The Post* da devleti karşısına almak pahasına *Washington Post* genel müdürü Katherine Graham'ın (Merly Steep) ABD'nin Vietnam'a yaptığı müdahalelere ilişkin gizli belgeleri yayınlamasını ele alır. Filmde bir yandan gazetecilik dünyasında kadın yöneticinin yeri ve rolü; bir yandan da gazetenin bu belgeleri yayınlamakta gösterdiği cesaretin, devletten ve hissedarlardan bağımsız bir aile şirketi olmasından gelip gelmediği sorgulanır.

Son dönem gazetecilik filmlerine bakıldığında Hollywood'un basının güvenilirliğini kazanmasının yolu olarak araştırmacı gazeteciliği işaret ettiği, beyaz perdeye taşıdığı filmler ile "gerçek araştırmacı gazeteciliğe yönelik entelektüel beklentiyi" dile getirdiği ileri sürülebilir (Ünal, 2018b, s.377).

Türk filmlerindeki gazeteci temsillerini ele alan Sağnak, "satabilen ilk gazeteci kahramanlı filmin" *Cici Berber* (1933, Muhsin Ertuğrul) olduğunu, ancak filmin 1958 yılında Belediye Deposu'nda çıkan yangında yandığını ve izlenme şansının olmadığını belirtir (2010, s.23). Türk sinemasında 1933'ten bu yana gazetecinin baş kahraman olduğu ya da içerisinde gazeteci veya basın kuruluşlarının bulunduğu 111 film saptanmıştır (Sağnak, 2010, s. 403).

Sağnak, Türk sinemasında gazetecilerin bazı filmlerde "hep doğrudan yana, doğruyu, gerçeği, haklıyı bulmak için çabalayan olağanüstü ve kahraman kişilikleriyle" temsil edildiğini; bazı filmlerde ise "bencil, çıkarcı kötü karakterler" olarak resmedildiğini ancak bu kötü karakterlerin neredeyse bütün filmlerde iyiye dönüştüğünü belirtir (2010, s.23).

> Bu filmlerdeki gazetecilerin amacı haber yapmaktır. Bu amaca ulaşırken bazen kimliğini gizler, sevdiklerini üzebilir. Kamu çıkarını gözetir. Haksızlıklarla mücadele eder. Filmlerdeki ortak özellik ise kadın veya erkek gazetecinin aşık olmasıdır. Haber yaparken, haber kaynağına başta kötülük de yapsa, aşk onu doğruları itiraf etmeye yönlendirir (Sağnak, 2010, s.405).

Gazetecilik konulu filmlere Hollywood temalarıyla yaklaşan bazı Türk filmlerinde gazeteciler faili meçhuller de dahil olmak üzere cinayetleri çözmeye ya da suçluları bulmaya çalışır, eroin ve silah kaçakçılığıyla, tecavüzcülerle, mafya ile, mücadele eder, savaşa gider. *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1972) ve *Ah Bu Kadınlar* (Ülkü Erakalın, 1975) gibi filmlerde ise gazeteciler skandal peşindedir. *Çarıklı Milyoner* (Kartal Tibet, 1983), *Allahım Sen Bilirsin* (Faruk Turgut, 1989), *Avrupalı* (Ulaş Ak, 2007) gibi bazı örneklerde ise, gazeteci karakter ünlülerle röportaj yapmak ister ve diğer gazetecilere haber atlatmaya çalışır, bunu bazen gazeteci kimliğini gizleyerek yapar (Sağnak, 2010, s. 404-405).

Türk filmlerindeki yazılı basın mensubu gazeteci karakterleri, 1990'larda özel televizyonların yaygınlaşmasının ardından izleyicinin karşısına televizyon gazetecisi

olarak da çıkar. Sağnak, bu televizyon gazetecilerinin Türk filmlerindeki temsiline ise "katı eleştiriler" yüklendiğini belirtir (2010, s.23). Özel televizyonların magazin ağırlıklı yayın politikalarının ve "sağa sola koşuşan muhabirler ve haber kaynaklarının üzerine çevrilmiş ışık ve kameralarla" çizdiği resim, daha önce gazetecilerle teması olmayan ve onlara ilişkin "yüzeysel bilgisi" olan izleyicide olumsuz görüşlerin oluşmasına yol açar. Bu dönemin filmlerindeki gazeteci karakter "saldırgan ve çıkarcı gazeteci tipi"dir. Sağnak, filmlerde 1990'lardan itibaren basın sektörüne yönelik olumsuz yaklaşımlar yer alsa da yönetmen ve senaristlerin bu olumsuzlukları sergilerken bile "nasıl bir medyaya özlem duyduklarını" ve sektöre ilişkin beklentileri dile getirdiklerini vurgular (2010, s.405-406).

C. Sinemadaki Gazeteci Temsillerinin Dizilere Yansıması

Basın ve gazetecilerin sinemadaki temsilleri televizyon dizilerinde de benzer özellikleri yansıtmıştır. Amerikan dizilerindeki gazeteciler de tıpkı beyaz perdedeki meslektaşları gibi kimi zaman tehlikeli maceralar içinde, kimi zaman yabancı ülkelerde uzun ve yorucu mesailer yaparken tasvir edilmiş; bazen gerçekleri her şeyin üstünde tutan bazen de kendilerinin ya da kurumun çıkarlarını ön planda tutan çalışan gazeteciler olarak resmedilmiştir.

Gazetecilik üzerine televizyon dizilerine verilecek ilk örneklerden biri, 16 Eylül 1949'da NBC'de yayına giren *The Big Story*'dir (1949-1957). Bu diziden iki hafta sonra, CBS *The Front Page*'in (1949-1950) ilk bölümünü yayınlamıştır. *The Big Story* tüm gazetecilik dizileri arasında en uzun yayınlanan dizi olarak sekiz yıl vizyonda kalırken, *The Front Page* dört yıldan az bir süre yayında kalmıştır. Bu iki dizinin yanı sıra o dönem yayınlanan *Big Town* (1950-1956) ve *Foreign Intrigue* (1951-1955) de basını konu edinmiştir. ABD'de 1951-1952 yayın sezonu altı gazetecilik dizisinin birden yayınlanmasıyla, bu türün ekranlarda zirveyi gördüğü bir dönem olmuştur. *The Big Story* ve *Big Town* devam ederken *Crime Photographer* (1951-52), *Foreign Intigue* (1951-55),

Front Page Detective (1951-53) ve *Not For Publication* (1951-52) da yayınlanmıştır. *Not For Publication* dışındaki tüm diziler, "gazetecileri yurttaki ve dünyadaki haberleri takip ederken tehlikeli ve heyecanlı maceralar içinde" karakterize etmiştir (Daniel, 1996, s. 2-7).

Bu dizilerden *Crime Photographer*'daki gazeteci "suçların açığa çıkmasına yardım eden fotoğrafçı" olarak temsil edilir. *Foreign Intrigue*'da ise, Amerikan gazetesinde çalışan, Avrupa'da yerleşik bir muhabirin kıtadaki ülkelere yaptığı seyahatler yaşadığı maceraları ekrana taşınır. Bu maceracı gazeteci karakteri, "trençkot ve sigara" ile özdeşleşmiştir. Ancak zamanla karakterin çalıştığı şehir ve dizinin formatı değişse de 1952, 1953 ve 1954 yıllarında en iyi gizem, aksiyon ya da macera dallarında Emmy Ödülleri'ne aday gösterilen *Foreign Intrigue*'da "gazetecilik dizinin kritik bir unsuru olmamıştır". *Front Page Detective* de adından anlaşılacağı üzere, gazeteciliği gizem unsuruyla birlikte "dedektifvari köşe yazarı" temsiliyle sunmuştur. Haftada dört gün 15 dakikalık bölümlerle yayınlanmaya başlayıp daha sonra yarım saatlik bölümlerle ekranda yer alan *Not For Publication* da (Daniel, 1996, s. 8) suç ve insan hikâyelerini konu edinmiştir.

Wire Service (1956-57), eleştirmenlerce "gazeteciliği daha önceki dizilere nazaran daha doğru yansıttığı" yönünde değerlendirilen bir yapımdır. Dizideki gazeteci karakterlerin uranyum avcılarıyla kavga ettiğini gösteren ilk bölümün yayınlanmasının ardından gazetelerde yer alan değerlendirmelerde dizinin "tanıdık gazeteci dramalarından ayrıştığı, basının dördüncü güç olduğu yönündeki görüşe takılıp kalmadığı" belirtilmiştir.

ABD'de, 1958-59 yayın döneminde ise televizyonda en popüler tür western yapımlar olmuştur. Ancak basın ve gazeteci temsili bu türün içinde de yer bulmuştur. NBC'nin *Jefferson Drum* (1958-1959) dizisinde, "ana karakter kavgaya elindeki silahın yanı sıra yazılı basınla da giren bir gazete editörüdür". Bu dizi de eleştirmenlerce western türünün bir örneği olarak görülmüş, bir yıl sonra yayından kaldırılmıştır. ABD'de

1950'lerdekinin aksine, 1960'larda gazetecilik konulu diziler televizyonlarda tutunamamış, bir ya da iki sezon yayınlandıktan sonra ekrana veda etmiştir (Daniel, 1996, s. 10-11).

Televizyonda gazetecilik ve basını konu alan yapımların yeniden başarıyı yakalaması ise, Woodward ve Bernstein'in *All the President's Men* kitabının (1974) ve 1976'da beyaz perdeye taşınan filminin okurlarda ve izleyicide yarattığı ilginin etkisiyle olmuştur. Filmde olduğu gibi dizi versiyonunda da gerçek hayattan iki gazetecinin Watergate skandalını ortaya çıkarmasını konu alan drama, gazeteciliği merkeze koyması bakımından da benzerlerinden ayrılır. Daniel'e göre, "*All the President's Men* bir dedektif hikâyesine benzeyebilirdi, ancak buradaki soruşturma ve açığa çıkarma yöntemleri bir polisin değil, bir gazetecinin yöntemleriydi. Böylece, birileri nihayet aksiyonunu gazeteciliğin haber toplama süreçlerinden alan popüler ve eleştirel anlamda kabul görmüş bir dizi yapmış oldu" (1996, s.15).

Daniel, birçok film ve sinema tarihçisinin *The Front Page'*i (1928) "gazeteciliğin en etkili dramatik tasviri" olarak nitelediğini (1996, s.3) hatırlatır ancak; daha gerçekçi bir basın temsili ortaya koyan *All the President's Men*'in eleştirmenlerin gazetecileri konu alan film ve dizilere yaklaşımını etkilediğini belirtir. Eleştirmenler bundan sonra *The Front Page*'teki gazeteci temsilini kıstas olarak almaktan vazgeçirmiştir (1996, s. 15).

> Gazetecilik dizileri büyük çoğunlukla aksiyon ve macera içeren, muhabirleri ve editörleri "suç avcısı dedektifler" olarak sunan yapımlar olmuştur. Dedektif ve polis programlarına benzeyen bu diziler, "televizyonda gazeteciliğin gerçekçi bir temsilinden yoksun olmakla" eleştirilmişlerdir. Bu da, televizyondaki gazeteci karakterine on yıllar ötesinden uzanan bir çeşit "lanettir". Gazetecilik dizilerinin yaratıcıları, muhtemelen gazeteciliğe ilişkin bu bakışı, sinema filmlerinden edinmişlerdir. "Hızlı konuşan, maceraperest muhabir", 1927'de sesli filmlerin doğuşundan bu yana bir sinema unsuru olmuştur (Daniel, 1996, s.3).

All the President's Men'in ardından hem sinemada hem de televizyon dizilerinde yer bulan gerçekçi gazeteci temsili, ABD'de CBS'in *Lou Grant*'ı 1977 yılının

sonbaharında yayına sokmasıyla devam etmiştir. Daniel, önceki gazetecilik dizilerinin bu mesleği gerçekten yansıtmadığı yönünde eleştirildiğini ve bu diziden önce izleyicilerin western, doktor, avukat ve polis dizilerine yöneldiğini belirtir.

> *Lou Grant*'ın yaratıcıları bu algıyı değiştirmekte kararlıydı. Gazeteciliğin dramatik olduğu kadar gerçekçi bir tasvirinin de mümkün olduğu ve bunun başarılı olmaları için elzem olduğu inancıyla yola çıktılar. Filmlerde ve televizyonda on yıllardır geliştirilen sterotipleri reddettikten sonra, çağdaş bir gazetenin nasıl olduğunu ve çağdaş gazetecilerin nasıl çalışıp yaşadığını keşfetmeye koyuldular. Yeni dizinin yaratıcıları tıpkı gerçek bir *gazete* gibi araştırma başlattılar (1996, s. 18).

Daha önce *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977) adlı komedi sit-com dizisindeki gazeteci karakter, yapımcılar tarafından yeni ve gazeteciliğin temsil edildiği bir dizide, *Lou Grant*'ta izleyiciye sunulmuştur. Dizinin yapım yönetim ekibi karakterin ve olay örgüsünün geçtiği ortamın gerçeğe yakın olması için gerçek gazete bürolarında muhabirler, editörler, foto muhabirler ile görüşmüş; haber merkezinde zaman geçirerek yerinde gözlem yapmıştır. Ancak önceki örneklere göre klişelerden kurtulmuş görünse de dizi, karakterler üzerinden kendi klişelerini üretmiştir. Örneğin Lou Grant karakteri "boşanmış, kendini iyi gazeteciliğe adamış, zor günlerde alkole sarılan, kırılgan, zorlu, akıllı ve deneyimli" bir editör yardımcısı; dizide ön plana çıkan gazeteci karakterlerden bir diğeri ise "genç, müşkülpesent, yetenekli, yetenekleri konusunda hiç de alçakgönüllü olmayan, kaba ve itici ancak arsızlığının ardında karanlık bir cazibesi olan" bir muhabir olarak resmedilmiştir (Daniel, 1996, s. 25-35).

CBS'te yayınlanan *The American Girls* (1978) adlı dizi de iki genç ve güzel kadını kendilerine özel ekipmanla donatılmış araçlarıyla ülkeyi gezerek suçları çözen, insanların hayatlarına dahil olan ve haberleri aktaran muhabirler olarak yansıtır. Yine CBS yapımı olan ve 1988'den 1998'e kadar 10 sezon aralıksız yayınlandıktan sonra 2018'de yeniden çekilerek bir sezon daha yayınlanan *Murphy Brown* da her işin altından kalkan yetenekli ve dediğim dedik bir gazeteci kadının; tecrübeli bir haber sunucusu, bir araştırmacı gazetecinin, bir yapımcıyı da içeren haber ekibi ile maceralarını ekrana taşır.

HBO'da yayınlanan *The Wire* (2002-2008) dizisi, senaristi ve yapımcısı David Simon'un 1982-1995 yıllarında polis muhabirliği yaptığı gerçek hayattaki *Baltimore Sun*'ın kurgusal bir adaptasyonu olarak yorumlanır. Her sezon bir tema ile izleyicinin karşısına çıkan dizinin beşinci sezonu Baltimore basınını ele alır. Şirketleştirilmiş gazeteciliğe eleştirel bakan *The Wire*'ın yaratıcısı Simon çeşitli üniversitelerde katıldığı programlarda yaptığı konuşmalarda dizinin; "gazeteciliğe dışardan dahil olan patronun, personel azaltmaktan yana şirket politikalarının, yerel yönetimlerin ve/veya şirketin yanlış politikalarının, kapatılan büroların, problemlerle yüzleşmekten çekinilmesinin, ödüllerin abartılmasının sonucu olarak yalan yanlış ve eksik haberlerin artmasının doğurduğu krizi eksiksiz tasvir ettiğini" belirtir (Steiner ve diğerleri, 2012, s. 704).

Bir gazetecilik dizisi olmamasına rağmen, CBS'te 9 sezon yayınlanan *How I Met Your Mother*'ın (2005-2014) olay örgüsü gazeteci karakter Robin Scherbatsky'nin (Cobie Slumders) New York'ta yerel televizyon kanallarında sabah kuşağı haber programlarında muhabir ve sunuculuk kariyerini de aktarır. Dizide Robin'in komik ve saçma haberler içeren, kendisini canlı yayında zor durumda bırakan sabah kuşağı programlarında çalışarak sektöre tutunma çabaları gösterilir. Robin karakterinin mesleğine ilişkin kaygıları işin doğasını sorgulamaktan çok kendi kariyerinin geleceğine odaklanmaktan ibarettir.

Televizyon habercilerini, bir haber bülteninin nasıl hazırlandığını, haberlerin istihbarat alımından teyit edilme ve canlı yayına taşınma sürecinde haber merkezinde ve rejide yaşananları hızlı bir tempo ile aktaran *The Newsroom* (2012-2014) döneminin en bilindik dizilerindendir. Bu dizide gazeteciler etik kodları önemseyen, haberi zamanında ve mümkünse ilk ağızdan duyurmaya çalışan bir ekip olarak temsil edilir.

Michael Dobbs'un kitabından ve BBC'de yayınlanan mini diziden esinlenilen Netflix yapımı *House of Cards*'ta (2013-2018), bugünün Washington'ındaki siyasi kurumlar, politikacılar ve medya ele alınır. Hikâyesi kurgu olan dizide, politikacı karakter

Frank Underwood (Kevin Spacey) siyasi kariyerinde devlet başkanlığına kadar yükselmek ve rakiplerini itibarsızlaştırmak için yaptığı planlarda medyayı kullanır. Dizinin öne çıkan gazeteci karakteri Zoe Barnes'ın (Kate Mara) Frank ile ilişkisi vardır; genç, güzel ve hırslı bir karakter olarak temsil edilir. Frank, politik emelleri için Zoe'yi haberlerine içerik sağlayarak manipüle eder. Zoe, ne zaman ki kariyerinde güçlenmesini de sağlayan bu haberleri sorgulamaya başlar, bedelini canıyla öder (Gierzynski ve diğerleri, 2015, s.12).

D. Gazetecilik Filmlerinde Anlatı Yapısı

Mutlu, anlatıyı (*narrative*), "mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilen, iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ile bir olayın) aktarılması" olarak tanımlar (Mutlu, 2017, s. 31). Günümüzde anlatının temel iki kategoride tanımlandığına dikkati çeken Karadoğan ise bunlardan ilkinin, Aristotales'in ortaya koyduğu "üç perdeli yapı"dan bu yana öne sürülen "klasik anlatı", diğerinin ise "edebiyattaki bilinç akışı tekniğine uygun olarak sinemaya da yerleşen sanat sineması anlatısı olarak da tarif edebileceğimiz modernist perspektifli Açık Paradigma" olduğunu vurgular (2016, s. 35).

Syd Field, tiyatro, film ve dizi senaryolarında kendini gösteren bu iki anlatı yapısı modelinden klasik yapıya odaklanarak, sanatın da yaşam gibi başlangıçlar, ortalar ve sonlardan ibaret olduğunu belirtir. Doğum, yaşam ve ölüm, uygarlıkların yükselişi ve çöküşü, insan vücudundaki hücrelerin yenilenişi gibi gerçek hayattaki döngüsel durumları örnek veren Field, "Senaryoların da bunlardan farkı yoktur. Belirli bir başlangıçları, ortaları ve sonları vardır, ama illa bu sırada olması şart değildir" (2013, s. 45-46) değerlendirmesinde bulunur. Klasik yapıyı en yalın şekliyle tanımlayan yaklaşımlardan biri ise Gustav Freytag'ın 1863'te ortaya koyduğu, üç bölümden oluşan ve kendi adıyla anılan yapıdır. "Freytag piramiti" olarak bilinen yapıya göre bir eserin giriş bölümünde "kışkırtıcı an" bulunur. İkinci bölüm eylemin aksiyonunun en yüksek

noktaya ulaştığı "doruk noktası"nı barındırır, son bölüm ise "sonuç"tur. Doruk noktasının tepede olduğu bu piramitte, yükselen ve alçalan eylemler dizisi bulunur (Karadoğan, 2016, s. 37).

Field'e göre senaryo, "içinde diyalog ve betimlemeler barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş, resimlerle anlatılan bir hikâyedir" (2013, s. 35). Senaryonun dramatik yapısını "dramatik bir çözülmeye doğru giden, birbiriyle ilgili olayların, bölümlerin, hadiselerin çizgisel bir düzenlemesi" (2013, s. 44) olarak tanımlayan Field, senaryonun birinci perdesinde hikâyenin kurulduğunu, karakterlerin ortaya çıkarıldığını ve "hikâyeyi sonuca doğru götürecek olan dramatik itkiyi sağlayan dramatik önerme"nin ortaya konulduğunu belirtir (Karadoğan, 2016, s. 39). Buna göre, ikinci perdede "olayın akışı içerisinde ortaya çıkıp bütün akışın yönünü değiştiren dönüm noktası" vardır. Dönüm noktası üçüncü perdeye geçilirken ikinci kez ortaya çıkar ve bir yandan hikâyenin ilerlemesini sağlarken diğer yandan hayatını değiştirdiği karakteri harekete geçirir. Üçüncü perde ise sonuç bölümüdür, "dramatik gereksinimin temel çelişkisi" çözülür, "doruk noktası" yer alır (Karadoğan, 2016, s. 40-41).

Gezer de anlatının "kurmaca ya da gerçekçi bir medya metninde bir hikâyenin söylenme biçimi olarak tanımlanabileceğini" belirterek; "anlatı yapısını" bir diğer deyişle "hikâye anlatısını oluşturan unsurları" irdeleyen çalışmaları özetler, Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde anlatı unsurlarına ilişkin ilk değerlendirmelerin bulunduğunu hatırlatır (Gezer, 2018, s. 15). Aristoteles, tragedyanın kendi niteliğini belirleyen altı unsurunun olduğunu vurgular. Bunlar, öykü, karakterler, düşünce, dil kullanımı, şarkı ve görsellik öğeleridir. Tragedyanın "insanların değil, eylemlerin ve bir yaşamın taklidi" olduğunu vurgulayan Aristoteles, bu nedenle bu öğelerin en önemlisinin olay örgüsü olduğunu belirtir (2019, s. 16). Olay örgüsündeki dramatik yapının önemine dikkati çeken Aristoteles, öykünün "bütünlüklü, tamamlanmış, başı, ortası ve sonu olan tek bir eylemi ele alması" gerektiğini ifade eder (2019, s. 69). Aristoteles'e göre, "tragedyanın ilkesi,

âdeta ruhu, öyküdür; karakterler ikinci sırada gelir". Karakterlerin "bir şeyin olup olmadığını kanıtlamasını ya da genel bir şey ileri sürmesini sağlayan" düşünceyi tragedyanın üçüncü unsuru olarak belirleyen Aristoteles, anlamın sözcükler aracılığıyla dışa vurulmasını yani dilin kullanımını ise dördüncü sıraya koyar. Tragedyaya haz katan başlıca öğenin şarkı olduğunu vurgulayan Aristoteles, "ruhu alıp götüren bir öğe" olarak nitelediği görselliği ise şarkının ardından altıncı sırada sayar (2019, s. 17).

Rus edebiyat eleştirmeni Vladimir Propp'un ve Rus biçimci eleştirmenlerin çalışmalarıyla 1920'lerin sonlarında kurulan "anlatı kuramı" ile de çeşitli anlatıların yapısal özellikleri irdelenerek anlatılara ilişkin genel ve açıklayıcı modeller ortaya koymak hedeflenmiştir (Mutlu, 2017, s. 32-33). Propp, yüzü aşkın Rus masalının anlatı yapılarındaki benzerlikleri inceleyerek bazı ortak unsurlar ve karakterler ortaya koymuştur. Buna göre, bu anlatılarda bir amacı olan kahraman ve onu engellemeye çalışan bir anti kahraman vardır. Kahramana bağışçı tarafından, amacına ulaşırken yardımcı olacak bir sihirli obje verilir. Ayrıca kahramanı amacına giden yol için görevlendiren, bir sevk eden de vardır. Öte yandan, anlatılarda önce halk tarafından kahraman sanılan, ancak daha sonra gerçek yüzü ortaya çıkan bir sahte kahraman da yer alır. Kahramana amacına giden yolda destek olan bir yardımcı, bir de kurtarılması ve korunması gereken prenses bulunur. Bu anlatılarda prenses aynı zamanda kahramanın ödülü olarak sunulurken, anlatının bir başka unsuru ise prensesin babasıdır (Propp'tan aktaran Gezer, 2018, s. 16).

Christopher Vogler, Propp'un sunduğu modelin sinemaya uyarlanmış halini kahramanlık aşamalarını sadeleştirerek ortaya koyar. Ona göre kahramanın dönüşümü için gerekli olan evrensel aşamalar yolculuk ve iç keşif içeren bir arayış macerasıdır (Yücel, 2014, s.13). Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (The Hero with a Thousand Faces) kitabından esinlenerek Vogler'in ortaya koyduğu şemaya göre, senaryonun birinci bölümü sıradan dünya, maceraya çağrı, çağrının reddi, rehberle

karşılaşma, ilk eşiği geçişten oluşur. Kahramanın yola çıkışının ardandan başlayan olgunlaşma safhasında yani ikinci bölümde sınavlar, müttefikler, düşmanlar ortaya çıkar. Bu bölümde kahraman mağaranın derinliklerine yaklaşır, çile çeker ve ödüle ulaşır. Eve dönüşün olduğu üçüncü bölümde ise dönüş yolu, diriliş ve iksirle dönüş vardır. Vogler'in modeli, kahramanın gelişimine ve eylemlerine odaklanır (Karadoğan, 2016, s. 47).

Gezer, Bulgar edebiyat eleştirmeni Tzvetan Todorov'un da hikâyelerdeki bir başka ortak noktayı belirlediğine; bunu anlatılarda "düzen, düzenin bozulması ve yeni düzen" sırasının izlenmesi olarak tanımladığına dikkati çeker. Buna göre ana karakterin hikâyesi önce normal bir düzenle, bir denge durumuyla başlar. Ancak dış unsurlar tarafından bu düzen bozulur ve kahraman bozulan bu düzeni yeniden kurmaya çalışır. Hikâyenin sonunda ise yeni bir düzen kurulmuş olur. Seymour Chatman'a göre ise "olay örgüsü, söylem haline gelmiş hikâyedir." Gerçek hayatı taklit eden eylemler, birbirine sebep-sonuç ilişkisi içerisinde bağlandığı anda söylem haline gelir. Bu da olay örgüsüdür (Gezer, 2018, s. 16). Bir filmi Chatman'ın benimsediği şekilde bir anlatı metni olarak ele aldığımızda iki unsur ön plana çıkar. Birincisi, olayları, karakterleri, olayların geçtiği alan gibi unsurları içeren hikâye; yani anlatıdır. İkincisi ise tüm bu içeriğin hangi yollarla aktarıldığı; yani söylemdir.

Paul Joseph Gulino, Frank Daniel'den esinlenerek klasik anlatı yapısı içinde yer alan sekans yaklaşımını geliştirmiştir. Bu yaklaşım "izleyicinin dikkatini gelecekte ne olacağı üzerine odaklamayı" hedefleyen dört araç olduğunu belirtir. Bu unsurlar, izleyiciye açıkça ne olduğunu söyleyen "işaret etme/göstermek", izleyicinin neler olup bittiğini ancak ilerleyen sahnelerde anlayabileceği "askı etkisi/sarkma etkisi", bir şeylerin önemli olduğunu izleyicinin bildiği ama kahramanın bilmediği "dramatik ironi" ve kahramanın çok istediği bir şeyi elde etmek için her türlü zorluğa katlanması ya da bundan kaçınması olarak tanımlanan "dramatik gerilim"dir. Gulino'nun bu unsurları barındıran

sekiz sekansından ikisi birinci perdede, dördü ikinci perdede, son ikisi de üçüncü perdede yer alır (Karadoğan, 2016, 43-46).

Tezin önceki kısımlarında bahsi geçen; sinema ve televizyon tarihindeki basın ve gazeteci temsillerini içeren yapımların olay örgüsüne bakıldığında gazetecinin hikâyesinin genellikle başlangıcı, ortası ve sonu olan klasik anlatı yapısı ile aktarıldığı söylenebilir. Bu yapımların birçoğunda gazeteci karakter olayları Todorov'un "düzen, düzenin bozulması ve yeni düzen" sırası ile deneyimlemektedir.

Klasik yapının yanı sıra anlatı yapısı modellerinden biri de açık paradigmadır. Klasik yapı neden sonuç ilişkisine odaklanırken, belirsizlik ve çift anlamlılığa başvuran açık paradigma, "öyküyü çözmek için gerekli bilgi ve ipuçlarını izleyicinin zihnine ve imgeleminin gücüne bırakan bir yöntemi benimser" (Karadoğan, 2016, s. 52).

Basın ve gazeteciliği kahramanlaştıran ya da olumsuz yönde ele alan ve eleştiren filmlerin hepsinde en önemli unsur muhabir ve hikâyedir (Ehrlich'ten aktaran Ünal, 2018b, s. 52). Haber peşinde koşarken resmedilen muhabir filmin ana hikâyesinde olayların tırmanması, doruk noktasına ulaşması ve çözülmesi sürecinde farklı unsurlarla da etkileşim içinde olur. Good'a göre, tüm gazetecilik filmlerinde çoğunlukla "muhabir, hikâye, editör ve aşık" dört unsur olarak karşımıza çıkar (Aktaran Ünal, 2018b, s. 52). Zynda da gazetecilik filmlerinde basına dair şu dört ortak unsurun resmedildiğini belirtir: "Muhabirin karakteri, basın kuruluşunun doğası, basının sosyal açıdan üstlendiği rol ve basının yer aldığı toplumun karakteri" (1979, s. 17). Bu tür filmlerde gazetecinin diğer karakterlerle ilişkilerini, amacını, başına gelen olayları ve ortamı içeren kendi hikâyesinin yanı sıra; takip edip haberleştirdiği konuların da ana hikâye içinde birer hikâye olduğu ve izleyicinin ilgisini canlı tuttuğu unutulmamalıdır. Good, sayısız filmde gazetecinin dedektif gibi yansıtıldığını hatırlatarak, Columbia Üniversitesi'nden John Belton'ın şu sözlerine atıfta bulunur: "İzleyici, ortada ne tür bir gizem varsa onu çözmeye çalışır ve burada, gazeteci bizim temsilcimizdir. İpuçlarını görme ve onlardan çıkarım yapma gücü

ondadır. Kendimizi onunla özdeşleştiririz çünkü o bizim yapabileceklerimizden çok daha fazlasını yapabilir" (1989, s.9).

Basın pratiklerinin ve gazetecilerin filmlerdeki temsili; hikâyeyi anlatan dizilişin içerdiği olaylar, eylemlerin sıralanışı, diğer karakterlerin ve set ortamının sunuşu ile bir söylem ortaya koyar. Kimi zaman basına ve mensuplarına dair olumlu özelliklerle, kimi zaman olumsuz özelliklerle ortaya konan söylem; bazen gazetecileri kahramanlaştırarak bazen de itibarsızlaştırarak kendini gösterir.

E. Gazetecilik Filmlerinde Karakter İnşası

Ehrlich, gazetecilik filmlerinin tür filmlerinde olduğu gibi kendine has standart tiplemeler ve ilişkiler inşa ettiğini; örnek model oluşturacak toplumsal mitler ürettiğini belirtir. Watergate'in mitleştirilmiş konumunu ve *All the President's* Men'i ele alan Michael Schudson'un "mitin rolü bize kim olduğumuzu anlatmaktan ziyade bir zamanlar kim olduğumuzu, eğer şu veya bu olsaydı bugün ne olabileceğimizi anlatmaktır" yorumunu hatırlatan Ehrlich; Hollywood'un basının ne olabileceğine ya da ne olması gerektiğine dair bakış açıları sunduğunu işaret eder (2006, s. 503).

Bu perspektifi karakterler ve hikâye ile aktaran Hollywood'ta basının ilk ve daha sonraki filmlerde de kullanılan kalıplaşmış temsili 1931'de vizyona giren *The Front Page'*tir (Zynda, 1979, s.17). Bu filmdeki gazeteci temsili "sansasyonel haber peşinde koşan, hırslı, içki yüzünden yozlaşmış, başkalarının hayatını umursamayan, haberde kullanacağı hikâyeyi gerçeğin önünde tutan, haber için yapamayacağı şey olmayan, ilkesiz, ahlaki değerleri hiçe sayan, kurnaz, alaycı, acımasız" gibi özellikler taşıyan gazeteci stereotipini oluşturmuştur. Ayrıca, "iç mekanlarda bile şapka takan, ağzından sigarası ve masasında ya da üzerinde içkisi eksik olmayan, hızlı konuşan" bu gazeteciler "toplumun sansasyonel haberlere olan ilgisini gidermek ve patronun tirajların artması yönündeki baskılarını karşılamak" için çalışırlar (Good, 1989 ve Zynda, 1979).

Front Page gazetecisi "iş adamı iken gazete patronu olan ahlaki değerlerden yoksun benmerkezci, kendi çıkarları için halkı manipüle etmek için basını kullanan yayıncı" figürünü de içerir (Good, 1989).

Gazetecilerin olumsuz temsillerinin yerini olumlu tasvirlerinin aldığı en önemli film ise *All the President's Men'*dir. Yolsuzlukları ve görevi kötüye kullanma vakalarını ortaya çıkaran araştırmacı gazetecileri beyaz perdeye yansıtan bu filmle birlikte gazeteciler başka yapımlarda da olumlu özelliklerle temsil edilmiştir.

All the President's Men gazetecisi "akıllı, işini gereğince yerine getirmeye çalışan, tüm zamanını habere ayıran, elde ettiği bilgileri mutlaka iki kaynağa teyit ettirmeye çalışan, baskılara karşı direnen, kamuoyunun bilme hakkının peşinden giden ve masumları savunan gazetecilerdir" (Ünal, 2018b, s. 48).

Amerikan filmlerindeki gazetecileri ele alan *Stop The Presses! (Baskıyı Durdurun!)* adlı ilk kapsamlı kitabın yazarı Alex Barris (Salztman, 2002, s. 5); kurmaca gazetecilerin "ofiste bile şapka takan, her fırsatta çekmecesine koyduğu viski şişesinden bir yudum alan, sivilceli suratlı fotokopici çocuğa köle gibi davranan, kulağıyla omuzuna sıkıştırdığı telefon ahizesinden haber yazdıran, sık sık bu yozlaşmış işten ayrılıp rahat bir halkla ilişkiler işine geçmeyi düşündüğünü söyleyen, gazetede çalışan kadınlara tepeden bakan, skandalın kokusunu alan, kriminal bilmeceleri çözen, rakiplerine haber atlatan, hiç olmayacak yerlerde bile tam zamanında bir telefon bulup haber merkezini arayarak 'Baskıyı durdurun!' diye bağıran" bir klişe olduğunu belirtir (1976, s.20-21). Barris, filmlerdeki gazeteci temsillerini "suç avcısı gazeteci, skandal taciri gazeteci, mücadeleci gazeteci, deniz aşırı ülkelere giden gazeteci, insan olarak gazeteci, okurlarını ağlatan yazılar yazan gazeteci, editörler ve yayıncılar, kötü adam olarak haberciler" kategorilerine ayırır (1976).

Ünal, Barris'in ortaya koyduğu kategorilerin birçok çalışmaya kaynak olduğunu teslim eder ancak kategorilerden birinde yer alan gazeteci temsilinin aynı zamanda bir

diğerine de dahil olabileceğine dikkati çeker. Deniz aşırı ülkelere giden gazetecilerin ya da editör ve yayıncıların kötü adam olarak haberciler de olabileceğini ya da suç avcısı gazetecinin aynı zamanda skandal da arıyor olabileceğini örnek veren Ünal, Barris'in kategorileştirmesinin filmlerde sunulan stereotip gazeteci temsilini belirlemekte sorunlu olduğunu ileri sürer. Filmlerdeki gazeteci karakterleri baskın karakter özellikleri ve haberlere yaklaşım tarzlarına göre kategorileştirmenin daha uygun olacağını belirten Ünal, gazeteci temsillerini iki temel kategori altında toplar. Ünal bu kategorileri "*Front Page* /Skandal Gazetecisi" ve "Demokrasinin Savunucusu Gazeteci (Hakikati Araştıran Gazeteci)" olarak tanımlar (2018b, s. 46- 47).

"Skandal Gazetecisi"nin kodları "çıkar odaklı, sansasyonel, meslek ilkeleri konusunda esnek, etik değerlere bağlı değil, serseri/güvenilmez ve alkol düşkünü" iken, "Demokrasinin Savunucusu Gazeteci (Hakikati Araştıran Gazeteci)"ye dair kodlar "kamuoyu odaklı, güvenilir, dürüst, etik değerlere bağlı, kaynaklarla doğru ilişkiye sahip, baskılara direnen ve masumların yanında" şeklindedir (Ünal, 2018b, s. 48). Bu kategorilerin gazetecilerin salt olumlu ya da salt olumsuz tasvir edildiği anlamına gelmeyeceği de akılda tutulmalıdır. Örneğin *Five Star Final*'da gazeteci bazı olumsuz klişe özellikleri taşısa da en sonunda eylemlerinin yol açtığı kötü sonuçlarla yüzleşir (Zynda, 1979, s. 18). Filmlerde olumlu ve olumsuz gazeteci temsilleri iç içe geçmiş şekilde de sunulabilir. Zynda, basını hem yücelten hem de eleştiren öğeleri birlikte barındıran filmlerin; gazetecilerin karakterize edilmesini "kristalleştiren bir duygu karmaşası"nı işaret ettiğini öne sürer (1979, s. 32). Hollywood'un kahraman arketipinde yer alan "çatallanma" ile olumlu ve olumsuz gazeteci imajlarının iç içe geçebileceğini belirten Ünal da şunları kaydeder:

> İki kategori birbiriyle keskin sınırlarla ayrılmış değildir, birbirine girift olarak da işleyebilir. Başka bir ifadeyle Front Page gazetecisi, tüm yalanlarına, skandal peşinde koşmasına rağmen günün sonunda kamuoyu yararına iş yapabilir. Bu gazeteci "yalan söylemesine, rüşvet vermesine, alaycı olmasına" rağmen filmin sonunda masumları

> kurtarıyor, kamu çıkarını yerine getiriyorsa, tüm bu olumsuz özellikler marjinalleşebilmekte ve gazeteci olumlanabilmektedir. Benzer şekilde Demokrasinin Bekçisi Gazeteci, gerçekleri ortaya çıkarabilmek için küçük yalanlara, rüşvetlere başvurabilir veya sonunda başarısız kalabilir. Dolayısıyla gazetcilerin günün sonunda seyirci tarafından olumlu ve olumsuz olarak alımlanması değişebilmektedir (2018b, s. 4).

Bu tezde *Şahsiyet*'teki gazeteci karakterinin analizi yapılırken bu iki ana kategorileştirmeye de başvurulacaktır.

F. Gazetecilik Filmlerinde Mit İnşası: Özgür Basın Miti

Roland Barthes (1915-1980); Saussure'ün yapısalcı dilbilim anlayışını popüler kültür alanına uyarlayarak gündelik yaşamdaki sıradan göstergelerin taşıdığı anlamların sorgulanabileceğini ortaya koymuştur. Yalnızca sözcükleri, sesleri ve görsel imgeleri değil, kültürün ürünlerini ve kültürel pratikleri de anlamlı birer gösterge olarak ele alan Barthes'ın yaklaşımına göre; gösteren (signifier) ve gösterilen (signified) ile göstergeye (sign) dair zihnimizde oluşan "düz anlam"ın (*denotation*) yanı sıra, anlamlandırmanın ikinci düzeyde kültürel bir süreçte devam etmesi ile göstergeyi zihnimizde başka kavramlarla da ilişkilendiririz. Yani düz anlama sahip bir göstergenin kültürel düzeyde yorumlanması ile zihnimizde "yan anlam" (*connatation*) oluşur. Barthes, bu iki anlamlandırma sürecinin her zaman birlikte işlediğini, düz anlama eşlik eden yan anlamların "dilin toplum ve kültürle olan kesintisiz etkileşiminden doğduğunu" vurgular. Tezin önceki bölümlerinde de işaret edildiği üzere Barthes; yan anlamların baskın bir düz anlama dönüşmesini ifade eden "mit" kavramını da ortaya koymuştur. "Bir göstergenin yan anlamının mite dönüştüğü nokta, kendisini 'düz anlammış gibi' gösterebildiği noktadır (Taş, 2017, s. 60-72). Yani antik çağlardan bugüne uzanan mitolojik hikâyelerin varlığı bir tarafta sürerken, günlük yaşamın içinde olaylara, düşüncelere, varlıklara atfettiğimiz anlamlar da mit haline gelir; defalarca tekrar edilen ve düz anlamı bastıran yan anlamlar yeni mitler üretir.

Campbell'e göre, "yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türemiştir ve bu mitler insanın vücudunun ve aklının

eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır." Campbell; Freud, Jung ve onların ardılları olan psikanalistlerin çalışmaları ile, "mitin mantığının, kahramanlarının ve yararlarının modern zamanlara dek canlı kaldığını çürütülemez biçimde gösterdiğini" vurgular (2010, s. 13).

Mitolojik hikâyelerin ve imgelerin bugün hayatın her alanında kendini gösterdiğini; insan davranışlarına ve ürünlerine ilham vererek aktarılmaya ve yeniden üretilmeye devam ettiğini savunanlardan biri de Lule'dur. Lule; mitleri antik ya da ilkel toplumlara özgü sayan; kahramanlara, kötü adamlara, iyi ile kötünün tasvirine artık ihtiyaç duymadığını ve mitlerin yerini bilimsel bilginin aldığını öne süren modern toplumların kendini kandırdığını ileri sürer. Eliade ve başka birçok yazarın "mitler ve mitolojik imgeler hayatın her alanındadır" savını hatırlatan Lule, "başka kılığa bürünerek gizlenmiş" modern mitlerin özellikle kitle iletişiminde kendini gösterdiğini belirtir. "Çizgi romanlar, tiyatro oyunları, polisiye öyküler, radyo programları, romanlar, filmler, televizyon programları ve kitle iletişimin diğer biçimleri modern toplumun da mitolojik hikâyeleri dinlemeye ihtiyaç duyduğu gerçeğini doğrular" (2001, s. 17-18).

> Kendi yaşamımızı ve dünyamızı hikâyeler üzerinden anlarız. Hikâyelerin insan yaşamında bu kadar önemli olmasının nedeni belki de hayatın kendisinin de bir anlatı yapısına sahip olmasıdır. Her birimiz bu hikâyede ana karakteriz. Hepimiz şunu çok iyi biliyoruz ki hayatın bir başı, ortası ve sonu var. Hikâyelere ihtiyaç duyarız çünkü bizler birer hikâyeyiz. Hikâyeler ancak insanlığın sonu geldiğinde bitecektir (2001, Lule, s. 4).

Mitolojik hikâyeler kahramanlar ve felaketler gibi arketipleri model olarak kullanarak insanlara hangi durumlarda nasıl davranış sergileyecekleri konusunda örnekler sunmuştur. "Mit, bir şeyin yapılmasına ilişkin bir soru işareti doğduğu her an bize bir model sunar" (Eliade'den aktaran Lule, 2010, s. 16). Mitlerin önemli rollerinden biri de "insan hayatının merkezindeki temel zıtlıkları çözmek"tir. Yaşamın "doğum ve ölüm, ham ve olgun, kazanan ve kaybeden, iyi ve kötü, siyah ve beyaz" gibi zıt kutuplarla inşa edildiğini vurgulayan Lule; "Mit, karşıtlıkları çözmeye çalışır ancak her zaman adil

değildir. Mit, ana ve egemen toplumu destekler ve onaylar. Eğer toplum eşitsizlik üzerine kuruluysa, toplumun egemen mitleri bu eşitsizlikleri 'açıklar' ve destekler" değerlendirmesinde bulunur. "Toplumsal düzenin hikâye anlatısı" olarak mit; bazen de "toplumsal düzeni değiştirmek için kullanılabilir" (Lule, 2001, s. 144-145). Yani hikâyedeki kahramanın eylemlerinin sonucunda başına gelenler aracılığıyla; toplumda neyin meşru olup olmadığı, neyin onaylanıp onaylanmadığı, neyin yapılması ya da yapılmaması gerektiği topluma aktarılır. Mevcut düzenin pekiştirilmesi ya da değiştirilmesi fikri de mit üzerinden topluma benimsetilir.

Kitle iletişim araçları, bugünün mitlerinin modern hikâye anlatıcıları işlevini görmektedir. Lule, "kitle iletişimi içinde çağın en önde gelen mit aracının günlük haberler olduğunu" (2001, s.3) ileri sürer. Haberler "hikâye"; gazeteciler birer "hikâye anlatıcısı" (Lule, 2001, s. 3) olarak ele alındığında haberlerin de mitler gibi içinde "felaket, kahraman, doğum, ölüm, suç, ceza, kazanmak ve kaybetmek" gibi unsurları barındıran yaşama dair hikâyeleri her gün tekrar ettiği görülür. Mitin ve haberin ortaklaştığı noktalar; her ikisinin de tekrar ettiği hikâyelerin gerçek hayattan alınmış halk hikâyeleri olması, toplumsal hayata ilişkin konularda bilgilendirerek insanlara yol göstermesi; felaketlere, yozlaşma ve çöküşe karşı halkı uyarmasıdır. Mitler ve haberler reform, doğruluk, iyileşme ve düzelmeye ilişkin ahlaki hikâyelerdir. "Haberler ve mitler halka hitap eder ve onlara önemli sosyal fikir ve inançları şekillendiren, koruyan, dışlayan ve inkâr eden hikâyeler sunar" (Lule, 2001, s. 20-21).

Mitolojik hikâyelerin dilden dile anlatılması gibi, haberler de günlük hayat dair hikâyelerin sunulması yoluyla yaşam pratiklerine, siyasete, sanata ve hayatın her alanına ilişkin toplumun zihnindeki imgeleri tazeler, bugünün mitlerini tekrar eder. Mitlerin aktarıldığı, arketiplerin bir nevi devamı olan stereotiplerin üretildiği ve sunulduğu bir diğer mecra da sinemadır. Habercilerin de temsil edildiği bu mecrada, başka birçok şeye

olduğu gibi basına ve gazeteciliğe dair mitler de yer bulur. Zira sinema, "güçlü bir mit tedarikçisidir" (Ehrlich, 2006, s. 502).

Bazı eleştirmenler, Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılamak yönünde bir işlevi olduğunu savunur (Ryan & Kellner, 2010, s. 17). Hollywood, tüm film türlerinde temsilleri sunarken birbiriyle yarışan iki temel mite başvurmuştur: "Resmi (*official*) kahraman" ve "aykırı-sistem dışı (*outlaw*) kahraman". Yasa dışı kahramanın egemen politikalara duyduğu güvensizlik; yasalara uygun olan kahramanın toplumsal düzene ve sorumluluklara duyduğu saygı ile çelişir (Ray'dan aktaran Ehrlich, 2006, s.503). Sinemada da "resmi kahraman olarak gazeteci" ve "aykırı kahraman olarak gazeteci" temsilleri yer alır. Bu temsiller, egemen düzenin tezleri ile uyumlu bir çizgide duran ve egemen düzenin tezlerine meydan okuyan gazeteci perspektifi üzerinden değerlendirildiğinde ironik bir durum ortaya çıkar. Bunu *All the President's Men*'deki gazeteci temsili üzerinden örneklendiren Ehrlich; filmdeki iki gazetecinin gerçek anlamda kanunları ihlal eden kişiler olmamasına rağmen "profesyonel ve resmi idealleri yok sayan ve onlara meydan okuyan", egemen otoriterin işlerine burnunu sokan ve kendi kurallarına göre hareket eden yasa dışılığı, "aykırılığı" temsil ettiklerini belirtir (2006, s.505). Aslında kamu yararına çalışan bu gazeteciler yolsuzluk içindeki egemen resmi işleyişin karşısında onaylanmış değildir, filmde resmi düzeni bozan sistem dışı kahramanlardır.

Bu örneklerde görüldüğü üzere özetle, filmlerde klasik mitlerin kalıplarına başvurulabilir, basına ve gazeteciliğe ilişkin yeni mitler üretilip tekrarlanabilir ve basın sektörüne ait mitler kınanabilir ya da yüceltilebilir. Gazeteciliğe ilişkin mitleştirilen noktalardan biri "basının demokrasinin savunucusu olarak dördüncü güç olması, bekçi köpeği görevi görmesi" yönündeki görüştür. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde anılmaya başlayan "dördüncü güç" kavramı; "yasama, yürütme ve yargıya dayalı güçler ayrımına

ek olarak, bunların etkisinden bağımsız ve güç kullanma yetkisine sahip bir dördüncü *estate* olarak basının ayırt edilmesi düşüncesine dayanır" (Sparks'tan aktaran Taş, 2012, s. 51). Bunun yanı sıra, basına "her tür iktidarın kötüye kullanımını, temsilcisi olduğu kamunun dikkatine sunmasına dayanan" ve "bekçi/gözcü rolüne karşılık gelen" bir toplumsal rol daha biçilmiştir (Taş, 2012, s. 52).

> Liberal öğreti bağlamındaki tüm anlatılar, basının özgürce gelişerek toplumda "Dördüncü Güç" işlevini üstlendiği görüşü üzerine kuruludur. Ancak, somut gelişmeler ne yazık ki çok farklı bir biçimde sonuçlanmıştır. Çünkü kapitalizme özgü gelişme dinamikleri, liberal düşünce basının somut pratikleri içine yerleştirilmek istendiğinde, hep sorun çıkartmaktadır (Kaya, 2016, s. 115). (…) Liberal bakıştan kalkılarak, basının dördüncü güç olarak nitelenmesini güçlendiren ve tanımlayan yeni bir sıfat; toplumun demokratik işleyişinin "bekçi köpeği" (watch dog) olma görevi ve unvanı eklenmiştir. Ne var ki basının gelişme özellikleri ve içinde bulunduğu durum kendisine kuramsal düzeyde yüklenilen niteliklerle açıkça çelişmektedir (Kaya, 2016, s. 118-119).

İdeal basını tanımlama gayesinde olan ancak "gazeteciliğin kendisini kamunun temsilcisi olarak açıkça ortaya koyamayacak ölçüde pazara bağlanır hale gelmesi" (Taş, 2012, s. 53) nedeniyle gerçek hayatta uygulanması sorunlu bir karşılık bulan bu mit filmlerde de yer bulmuştur. Sinemada basına dair en popüler temsillerden biri "gazetecinin modern dünyanın karanlığındaki birçok ejderhaya karşı gerçeği savunan kahraman imajıdır" (Zelizer'den aktaran Ehrlich, 2006, s. 502). Filmlerdeki "hakikati araştıran gazeteci" temsilinin çıkış noktası olan *All the President's Men*, gazeteciliğin merkezindeki bu miti "iki genç muhabirin yolsuzluk yapan başkanı al aşağı etmesi" ile desteklemiştir (Ehrlich, 2006, s. 502). Campbell da bunun medya güdümlü bir mit olduğunu şöyle aktarır:

> Gerçekte Washington Post ve diğer haber kuruluşları Watergate skandalının aydınlatılmasında yan faktörlerdi. Nixon'ın düşüşü birçok gücün kesişmesinin sonucudur ve gazete haberleri bu duruma en az etki eden faktörlerdendir. Medya mitleri, alkıştan çok eleştiriye daha alışkın olan bu meslek için Woodward ve Bernstein gibi kahramanlar sunarak kendini de pohpohlayabilir (2010, s.4).

Basın pratiklerine ve gazetecilere dair mitleştirilen konulardan biri de "basının özgür" olduğu mitidir. Basın özgürlüğünü 1704 yılında yayınladığı *Reasons Against Restraining The Press* (*Basının Sınırlandırılmasına Karşı Gerekçeler*) adlı yapıtında bir

kavram olarak ilk kez dile getiren Mathew Tindal'a göre, "hukukun üstünlüğünün geçerli olduğu, bireylerin doğal haklara sahip bulundukları düşüncesi üzerinde kurulu, seçilmiş temsilcilerce gerçekleşecek iyi bir yönetim" basın özgürlüğünü güvence altına alacaktır (Keane'den aktaran Kaya, 2016, s.91). Basının; toplumun "öğrenmek-bilmek hakkı" için önemli olduğu, "haber verme, denetim ve eleştiri görevi ile açıklama ve eleştiri söz konusu olduğunda kamuoyunun sesini duyurma fonksiyonu" (Akarcalı, 1989, s. 266-268) taşıdığı varsayılır. Basın özgürlüğünün işlevi ise; "demokratikleşme için mücadele verilen bir yerde, yönetenlerden ya da çoğunluktan ayrı düşünenler için bir güvenlik supabı, 'kötü' ve 'keyfi' yönetimlere karşı hep bir savunma aracı olmasıdır" (Kaya, 2016, s. 100).

Ancak basın özgürlüğünün ekonomik özgürlükle ilişkisi de yadsınamaz. Başlarda "kitle iletişim araçlarının özel mülkiyeti altında, pazara devlet müdahalesinin olmaması düşüncesiyle özdeşleştirilebilecek bir ideolojik çerçeveye yerleştirilen (Kaya, 2016, s. 102)" basın özgürlüğü; 20. yüzyılın ilk yıllarında yeni sınamalarla karşı karşıya kalmıştır. "Siyasi denetimden kurtulduktan sonra, bu kez de mali gücün denetimi altına düşen basın, dev şirketlerin, güçlü grupların etkisi altına" girmiştir (Akarcalı, 1989, s. 286-287). Kaya'ya göre, basın özgürlüğünü mümkün kılmak için liberal öğreti çerçevesinde yapılan düzenlemeler "esas olarak aktarılan düşünce"den ziyade "düşünce aktaran basın kuruluşun, dolayısıyla 'mülk sahibinin' korunmasını" gözetmektedir (2016, s. 102). Bu çıkmaz, özerkliği ve özgürlüğü sorgulanır hale gelen basını "özdenetime dayalı bir profesyonel alan olarak ayrıştırma çabalarına" yol açmıştır (Taş, 2012, s. 119).

Ünal, basının toplumda ve demokrasideki vazgeçilmezliğine ilişkin mitlerin filmlerde de tekrarlandığını belirterek; "kahramanın demokrasiye hizmet etmesi, kötü adamın ise bedel ödemesi yoluyla basının etik ilkelerinin kamu iyiliği için hareket eden ve hareket etmesi gereken bir güç olduğu" fikrinin "özgür basın" miti ile pekiştirildiğini vurgular (2018b, s. 78). Ehrlich de sinemanın gazeteciliğin toplumun çıkarlarına hizmet

etmesinin ne kadar önemli olduğunu dramatik bir şekilde tasvir ettiğini ve bu yolla Bennet'in deyimiyle 'özgür basın miti'ni yeniden ürettiğini belirtir. Özgür basın düşüncesinin; profesyonel, toplumsal sorumluluk sahibi gazeteciliği işaret ettiğini ve gazeteciliğin objektif bir şekilde gerçeği yalandan ayırt ederek anlamlı bir içerik ile 'doğru, kapsamlı ve entelektüel' haber sunabileceğini ve sunması gerektiğini benimsediğini belirten Ehrlich; öte yandan bu mitlerin gerçekleri perdelediğine dair görüşleri de ele alır. Özgür basın mitinin; ticarileşmeyi, profesyonel basının egemen siyasi ve ekonomik çıkarlarla kurduğu yakın ilişkiyi, kamu yararı ile özel çıkarların çatıştığı noktada ortayı bulmaya çalıştığını, tarafsız gerçek ile öznel yorum arasındaki ayrımı göz ardı ettiği yönünde görüşler mevcuttur (Ehrlich, 2006, s. 515). Basının mülkiyet ve sahiplik ilişkilerinden, tarihi ve toplumsal gerçeklerden bağımsız işleyemeyeceği göz önünde bulundurulduğunda, filmlerde ve televizyon dizilerinde özgür basın mitinin bu atmosfer içinde nasıl sunulduğu da incelemeye değerdir.

Ünal, *Spotlight* (Tom McCharty, 2015)*, Truth* (James Vanderbilt, 2015) ve *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014) filmlerinde anlatı yapısı ile özgür basın mitini incelediği makalesinde *Spotlight*'ın ideal kahraman ve özgür basına yönelik ideal ilkeler ve yaklaşımı sunduğunu; *Truth*'un gazetecilerin her zaman hakikati ortaya çıkaramayabileceğini ve bunda da iktidar sermaye ilişkilerindeki handikapın etkisini ortaya koyduğunu; basın sermaye ilişkisine odaklanan *Nightcrawler*'ın ise özgür basın işlevini ve gazetecilik ilkelerini tamamen bırakarak algılar ve senaryolar üreten ticari medyayı ele aldığını belirtir. Ünal, bu üç filmden yola çıkarak, filmlerin gerek idealler gerekse eleştiriler üzerinden aslında aynı amaca, "özgür basının gerekliliği"ne hizmet ettiğini belirtir (Ünal, 2018a, s. 137).

III. *ŞAHSİYET* DİZİSİNDE GAZETECİLİK TEMSİLİ

A. Türkiye'de dizilerin tarihçesi

"Genelde belli bir olay örgüsünün etrafında gelişerek, izleyicide merak unsuru uyandıran ve böylelikle izleyiciyi ekrana bağlayan (Devran, Göksun ve İhtiyar, 2018, s. 43)" televizyon dizileri, Türkiye'de televizyon yayıncılığının başladığı ilk yıllarda yabancı yapımlarla; daha sonra TRT'nin yerli yapımlarıyla izleyicilerin karşısına çıkmış; özel kanalların açılması ve yapım şirketlerinin sektöre kayda değer ölçüde yatırım yapması ile sayıca artmış ve zamanla dünyaya ihraç edilir konuma gelmiştir.

Televizyon yayınları dünyada ilk kez 1936 yılında başlamış (Cankaya, 2015, s.75); ancak Türkiye'de televizyon yayıncılığı bant teknolojisine dayalı sınırlı bir kapasite ile 1968 yılında hayata geçmiştir (Şentürk, 2018, s.11). Türkiye'de dizi sektörünün ortaya çıkışı ve tarihsel gelişimi de yayıncılığa ilişkin bu ve benzeri teknolojik gelişmeler ışığında ilerlemiştir. TRT ilk deneme yayınını 31 Ocak 1968'de yapmış, 1969 yılına kadar geçen televizyon yayıncılığı dönemi deneme yayınları olarak adlandırılmıştır (Cankaya, s. 77, 82). Belirli gün ve saatlerde yapılan sınırlı yayıncılığın ötesine geçilerek haftanın her günü televizyon yayını yapılmasına 1974 yılında başlanmış; yayın saatlerinin arttığı ve televizyonun ülke genelinde yayılmaya başladığı bu süreç dizilerin de günlük hayata girmeye başladığı bir dönem olmuştur (Çelenk, 2010, s.20).

Türkiye'de televizyon yayıncılığının ilk yılları olan 1970'lerde dış yapımlar satın alınmış; İngiliz, Amerikan, Alman ve az sayıda Fransız yapımı dizilerin yayınlandığı 1972 yılında televizyon ekranlarında yer bulan *Uzay Yolu* ve *Görevimiz Tehlike* o dönemden akıllarda kalan Amerikan dizileri olmuştur (Cankaya, s. 138). "İlk kez 1972 yılında *Bedava Dünya Gezisi* adlı Fransız dizisinin Türkçe seslendirmesi ile 'dizi' adı verilen televizyon formuyla tanışan izleyici" (Çelenk, 2010, s.20), ilk yerli dizi ile de 1975 yılında tanışmıştır. 1974'te televizyon filmi olarak uyarlanan Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* ve Sait Faik'in *Kumpanya*'sı (Cankaya, s.144), ilk yerli televizyon

dizisinin de önünü açmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil'in romanından uyarlanan ve yönetmen Halit Refiğ tarafından ekrana taşınan *Aşk-ı Memnu* (1975) hem ilk yerli dizi hem de TRT'nin dışarıya sattığı ilk yapım olarak Türk dizi tarihine not edilmiştir. "Televizyon tekniği ve estetik açılardan başarı kazanan bu yerli yapım, Türk dizileri açısından özendirici bir başlangıç olmuştur" (Cankaya, s. 148).

1970'li yıllarda *Aşk-ı Memnu* ve *Kaynanalar* gibi uyarlama ya da özgün senaryolarla hazırlanan yapımlarla ilgi gören dizi sektörü, televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte 1980'li yıllarda *Perihan Abla* gibi dizilerle devam etmiştir (Şentürk, 2018, s. 14). Türk "dizi kültürü"nün tam anlamıyla *Perihan Abla* ile başladığını öne süren Yücel'e göre "Bir İstanbul mahallesi komşuluk draması olan dizi; 80'lerde fazlasıyla takip edilmiş ve gelişen popüler dizi öykücülüğünün bir 'prototipi'ni oluşturmuştur (Yücel, 2014, s. 99)". Özsoy da 70'lerde ilk dizi örnekleri görülen komedinin 80'li yıllarda da ekranlarda yer bulduğunu, ancak bu dönemde özellikle edebiyat uyarlamalarının da ön plana çıktığını işaret eder. Televizyonun, edebiyatın zenginliğinden her dönem yararlandığını vurgulayan Özsoy, "80'lerin başında darbe sonrası sancılı yıllarda, 90 sonrası başlayan özel televizyon yayınlarının artan program ihtiyacını karşılayabilme amacıyla ve bugün dramatik yapısı sağlam, zengin ve işlenebilir karakterlere sahip öykü arayışları yüzünden" edebiyat uyarlamalarının televizyon yapımlarında görüldüğünü belirtir (2015, s. 230-231). Tarık Buğra'nın kitabından uyarlanan *Küçük Ağa* (1984), Atilla İlhan'ın özgün senaryosu olan *Kartallar Yüksek Uçar* (1984), Peyami Safa'nın romanından televizyona uyarlanan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (1986), Reşat Nuri Güntekin'in eserinden uyarlanan *Çalıkuşu* (1986) ve bir Rumeli türküsü uyarlaması olan *Aliş ile Zeynep* (1985), *Kuruntu Ailesi* ve *Bizimkiler* de 1980'li yıllarda öne çıkan yerli televizyon dizileri olmuştur (Çelenk, 2010, s.20).

Türkiye'de 1980'li yıllarda renkli yayına kısmi geçiş yapılmış, 1990 yılından itibaren ise özel kanalların açılmasıyla uydu ve kablo yayıncılığı başlamıştır. Özel

televizyon kanalı sayısının artması ve izleyici kitlesinin genişlemesi 1990'lı yıllarda dizi sektörüne ivme kazandırmıştır. *Şehnaz Tango* (1994), *Çiçek Taksi* (1995), *İnce İnce Yasemince* (1995), *Çılgın Bediş* (1996), *Aynalı Tahir* (1997), *İkinci Bahar* (1998) gibi diziler bu dönemde öne çıkmış ve seyirci yerli üretim dizilere yoğun ilgi göstermiştir (Şentürk, 2018, s.11 ve 14). Bu yıllarda *Ferhunde Hanımlar* (1993), *Süper Baba* (1993), *Mahallenin Muhtarları* (1992), *Kara Melek* (1997), *Tatlı Kaçıklar* (1996), *Baba Evi* (1997), *Ruhsar* (1998), *Yılan Hikayesi* (1999) de öne çıkan yapımlardan olmuştur. Bu dönemin sonunda ve 2000'li yıllarda ise diziler toplumun günlük yaşam pratiklerine yerleşmiştir.

> Reklam aralarıyla birlikte yaklaşık iki saat süren onlarca dizi bütün majör TV kuruluşlarının ana haber bülteni sonrasındaki yayın kuşağını dolduruverdi. Alışılagelen seriyal formuna kıyasla her bir bölümü zaten oldukça uzun olan yerli dizilerin yayını öncesinde bir saat de özet verilmeye başlanmasıyla, yerli dizi izleme, Türkiye'nin akşam eğlencesinin ve "ailecek" evde zaman geçirmenin en önemli biçimi halini aldı (Çelenk, s. 21-22).

Yerli dizilerin 2000'li yıllarla birlikte farklılaşan türler ve alt türler ile varlık gösterdiğine dikkati çeken Özsoy, komedi, melodram ve uyarlamalara özellikle 2000'lerden başlayarak korku, polisiye ve tarih alt türlerinin eklendiğini belirtir (2015, s. 234)-235). *Asmalı Konak* (2002), *Kurtlar Vadisi* (2003), *Çocuklar Duymasın* (2002), *Ekmek Teknesi* (2002), *Zerda* (2002), *Kınalı Kar* (2002), *Avrupa Yakası* (2004), *Aşk-ı Memnu* (2008*), Ezel* (2009), *Yahşi Cazibe* (2010), *Öyle Bir Geçer Zaman ki* (2010), *Fatmagül'ün Suçu Ne?* (2010), *Behzat Ç.* (2010), *Muhteşem Yüzyıl* (2011), *Leyla ile Mecnun* (2011), *Yalan Dünya* (2012), *Seksenler* (2012), *Derviş Galip* (2013), *Reaksiyon* (2014), *Diriliş Ertuğrul* (2014), *İçerde* (2016), *Vatanım Sensin* (2016), *İstanbullu Gelin* (2017), *Payitaht Abdülhamid* (2017), *Fi* (2017), *Ufak Tefek Cinayetler* (2017), *Çukur* (2017), *Bir Zamanlar Çukurova* (2018), *Kuzgun* (2019), *Bir Aile Hikayesi* (2019), *Mucize Doktor* (2019) gibi yapımlar son dönemde öne çıkan popüler dizilerden bazılarıdır.

2000'li yıllarda ortaya çıkan dijitalleşme süreci ve telekomünikasyon teknolojilerindeki yeniliklerle birlikte Türkiye'de dizilere ilgi daha da artmış, dizi sektörü hızlı gelişimini sürdürmüştür. Bu dönem Digitürk, D-Smart, Teledünya ve Tivibu gibi dijital yayın platformları ve paralı televizyon (pay tv) uygulamaları ortaya çıkmış, televizyon internet ve mobil iletişim araçlarına entegre olmuştur. Televizyon üzerinden internete bağlanmak, internet veya mobil iletişim araçları üzerinden televizyon izlemek, hatta kablo veya sensörler vasıtasıyla internete bağlanabilen nesneleri eklemek ve işlevselleştirmek mümkün olmuştur. Ayrıca, sosyal medyanın yayınlara ve yayınların sosyal medya ve mobil iletişim araçlarına entegrasyonu ile uydu kanallarının yanı sıra Youtube gibi dijital ortamlarda yayın imkânı ortaya çıkmıştır (Şentürk, 2018, s. 12). İzleyicinin dizilere erişiminin kolaylaştığı ve platformların çeşitlendiği bu dönemde televizyon kanallarında prime time diliminin önemli bölümü de dizilere ayrılmıştır. 2004 yılında beş büyük televizyon kanalının program türlerinin yüzde 49'unu oluşturan dizilerin oranı 2010 yılında yüzde 66'ya yükselmiştir (Sözeri & Güney, 2011, s. 90-91).

> 2000 yılında haftada ortalama 36 dizi yayınlanırken, bu sayı 2008'de 57, 2010'da ise 47 olmuştur. Dizi sayısı her geçen yıl hızla artmaya devam etmiş, 2016 yılına gelindiğinde de önceden devam eden ve yenileriyle birlikte haftada 159 ve tekrarlarıyla birlikte yılda yaklaşık 358 diziye ulaşmıştır. […] Son dönemde yılda yaklaşık 60 dizinin üretildiği televizyon sektöründe, özellikle dizi kanalları arasındaki mevcut rekabet şartları her geçen yıl biraz daha zorlaşmaktadır. […] Son dönemde 60-70 dakikalık dizi sayısı oldukça istisnai bir örnek teşkil etmekte, üretilen yeni dizilerin yüzde 87'lik bir kısmının yayın süresi 120 dakikayı aşmaktadır (Şentürk, s. 15-16).

Dizi sektörünün büyümesinin en önemli çıktılarından biri ise dizilerin önemli bir ihracat kalemi haline gelmesidir. Türk dizileri bugün Asya'dan Balkanlar'a, Ortadoğu, Afrika ve Güney Amerika'ya uzanan birçok ülkeye ihraç edilmektedir. Türkiye'nin dizi ihracatı, 2017 rakamlarına göre 350 milyon dolara ulaşmıştır (Devran, Göksun & İhtiyar, 2018, s. 39). Kültür ve Turizm Bakanı Mehmet Nuri Ersoy Türkiye'nin ABD'den sonra dünyada en fazla dizi ihraç eden ülke konumuna geldiğini belirtmiştir ("RTÜK

Televizyon İzleme Eğilimleri", 2018). Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanı Prof. Dr. Fahrettin Altun da "156 ülkeden yaklaşık 500 milyon seyirci ile buluşarak önemli bir başarı hikâyesine imza atan" Türk dizi sektörünün 2023 yılı hedefinin yıllık 1 milyar dolar ihracat rakamına ulaşmak olduğunu vurgulamıştır ("Kamu Diplomasisi", 2019). Özetle, 1975 yılında yayınlanan *Aşk-ı Memnu*'nun 1981 yılında Fransa'ya satılması ile başlayan dizi ihracatı *Deli Yürek* (2001-2002) ve *Gümüş* (2007) ile ivme kazanmış, *Binbir Gece* (2009) ve *Muhteşem Yüzyıl* (2011) dizileri ile de ihracat rakamları katlanarak artmıştır (Şentürk, 2018, s. 15).[20]

Türkiye'de 2000'li yıllarda büyük popülerlik kazanan yerli televizyon dizileri, halen en çok izlenen programlar içinde yer almaktadır. RTÜK'ün 2018 Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması'na göre yerli diziler, en çok izlenen programlar sıralamasında haberlerin ardından gelmektedir (Radyo ve Televizyon Üst Kurulu, 2018, s.54-55). Dizi sektörü artan bir ivme ile gelişmeyi sürdürürken, televizyon kanalları arasındaki reklam pastasından aldıkları pay üzerinden doğan rekabet[21], dizi sürelerinin gittikçe uzamasına yol açmış, oyuncular ile yapım ve yönetim ekiplerinin set koşullarının iyileştirilmesi yönündeki taleplerini gündeme getirmiştir. Uzun reklam araları, önceki

[20] Türkiye'de yerli dizilere ilişkin "ilk"lere ve "en"lere bakıldığında ise *Aşk-ı Memnu* (1974) ilk yerli dizi, *Kaynanalar* (1974-2004) ilk sitcom dizi, *Küçük Ağa* (1983) ilk dönem ve savaş dizisi, *Perihan Abla* (1986-1988) ilk mahalle dizisi, *Kavanozdaki Adam* (1987) ilk bilimkurgu dizisi, *Uzaylı Zekiye* (1987) ilk fantastik dizi, *Bizimkiler* (1989-2002) en uzun soluklu aile dizisi (465 bölüm), *İz Peşinde* (1989) ilk polisiye dizi, *Mahallenin Muhtarları* (1992-2002) en uzun soluklu mahalle dizisi (337 bölüm), *Hastane* (1993-1997) en uzun soluklu medikal drama (127 bölüm), *Çatısız Kadınlar* (1999) kadına şiddet temalı ilk dizi, *Evdeki Yabancı* (2000-2009) ilk romantik komedi dizisi, *Avrupa Yakası* (2004-2009) en uzun soluklu komedi dizisi, *Arka Sokaklar* (2006 – devam ediyor) en uzun soluklu polisiye dizi (Ünür, 2013a, s. 147), *Bizim Evin Halleri* (1680 bölüm) en uzun yerli dizidir (Yücel, 2014, s.99).

[21] Reklamları 1 saat diliminde en çok 12 dakika ile, program tanıtımlarını 3 dakika ile sınırlayan ve ürün yerleştirme süreleri ve tekniğine ilişkin düzenlemeler dizi sürelerinin uzun tutulmasını gerektirmektedir (Şentürk, 2018, s. 18).

bölümün özet tekrarının dizi süresi kadar uzun olması[22] gibi durumlar izleyicileri olay örgüsünü daha kısa sürede net bir şekilde takip edebilecekleri dizilere ve bu yapımları diledikleri saatte izleyebilecekleri internet ortamlarına ve yayın platformlarına yönlendirmektedir.

B. Alternatif Yayın Platformları ve Dizilere Erişim

Teknolojik gelişmeler medya içeriklerinin geleneksel yollarla sunumunu ve izleme alışkanlıklarını değiştirmekte, dizileri evdeki televizyondan yayın gününde izleme şeklindeki klasik pratiğe alternatif uygulamalar sunmaktadır.

> Televizyon yayıncılığında internet alt yapısının kullanılması ile IPTV ve OTT adlı yayıncılık türleri ortaya çıkmıştır. IPTV (İnternet Protokollü Televizyon) televizyon yayıncılığında sayısal teknolojilerin ve internetin bir araya gelmesi ile kullanılan yayıncılık teknolojisidir. OTT (Over The Top) televizyon yayınlarının eş zamanlı/canlı veya daha sonradan içeriğe kişiselleşmiş izleme deneyimi yaratan isteğe bağlı video unsurlarını da içine alan yayıncılık türüdür. IPTV ve OTT yayıncılığıyla birlikte televizyon yayıncılığında, sosyal medya platformları ve video paylaşım sitelerinin kullanımı yeni yayıncılık ekosisteminin bileşenlerini oluşturmaktadır. Farklı yayıncılık türleri ve platformların ortaya çıkması geçmişe göre izleyicilerin içeriğe müdahale edebilerek, TV içeriğini kişiselleştirme özelliğiyle TV içeriğini istenilen yer, zaman ve farklı ekran boyutlarıyla izlemesini sağlamıştır (Çetindağ, 2018, s. 5).

Medya içeriklerini izlemeye ilişkin bu yeni yöntemin bireylerin neyi, nerede, ne zaman ve hangi yöntemlerle izleyeceğine dair kontrolün kendisinde olması yönündeki isteği ile ortaya çıktığına dikkati çeken Büyükarslan ve Yengin, ABD'de insanların dijital yayınları almalarını sağlayan kablolu yayın sisteminden çıkmaya başlamasını örnek gösterir. Amerika'da insanların dizi ve filmleri ardı ardına izleyebildiği Netflix, Hulu ve Amazon Instant Video gibi sitelere kolay erişimin yanı sıra Apple TV ve Amazon Fire

[22] Genellikle 20:00 civarında başlayan diziler özet görüntüleriyle birlikte 23:30 civarına kadar uzamaktadır. 2011-2017 arasında yayınlanan toplam dizi sayısının yüzde 45'lik bölümünün yayın süresi 100 dakikanın üzerindedir. "Son dönemde 60-70 dakikalık dizi sayısı oldukça istisnai bir örnek teşkil etmekte, üretilen yeni dizilerin yüzde 87'lik bir kısmının yayın süresi 120 dakikayı aşmaktadır (Şentürk, 2018, s. 15-16).

TV gibi araçlar sayesinde dizi izleme alışkanlıkları değişmektedir. (Büyükarslan & Yengin, 2019, s. 148). Bu araçların ve internet platformlarının sunduğu imkânlar kişileri "tıkınmalı izleme" (*binge watching*) alışkanlığına yöneltmiştir. "Bir oturuşta ya da belirli bir süreliğine oturup birden çok video ve dizileri izleme" olarak tanımlanan "tıkınmalı izleme" yöntemi, televizyon izleme alışkanlıklarının radikal biçimde değişmekte olduğunun göstergesidir. Neyi, ne zaman, nerede ve hangi yöntemlerle izleyeceğinin kontrolünün kendisinde olmasını isteyen bireyler artık bir diziyi bir hafta beklemek yerine birkaç seriyi veya tüm sezonu bir oturuşta tıkınmalı izleme (binge watch) pratiği ile seyretmeyi tercih etmektedir. ABD'de ülkenin en büyük DVD kiralama şirketi Blockbuster'ı iflasa sürükleyen ve günümüzde de televizyon kanallarının geleceği açısından bir tehdit oluşturduğu düşünülen, çevrim içi medya akışı hizmeti Netflix'in[23] abonelerine "sadece birer izleyici değil aynı zamanda izlemek istediğini seçebilen birer kullanıcı" konumu sunması ile yayıncılık alanına getirdiği yenilik, dizilerin art arda "tıkınırcasına" izlenmesine olanak sağlamıştır. "Karar mekanizmasının tamamıyla bireyin elinde olması, tıkınmalı izleme olgusunu popüler kılmaktadır" (Kınay & Yengin, 2016, s.356-358). Tıkınmalı izleme, izleyenin anlatı dünyasına dahil olma düzeyini arttırması ve izlemeyi roman okuma deneyimine çok yakın kılması nedeniyle de teorik açıdan önemsenmektedir (Gierzynski ve diğerleri, 2015, s. 6). Ancak izleyiciyi bütün bir gece ya da hafta sonu "ekrana yapıştıran" tıkınmalı izleme pratiğinin ciddi sağlık sorunlarına yol açabileceği yönünde tartışmalar da sürmektedir. Tıkınmalı izlemenin izleyici açısından "zaman açısından uygunluk ya da izleyeceklerini isteğe göre düzenleme" meselesi olmadığı, "toplumla bağlantıda kalma" isteği ile de ilişkili olduğu

[23] ABD'de 1997 yılında kurulan Netflix, önce DVD siparişi yapan daha sonra ise video akışı platformu olarak internette VoD hizmeti sağlayan platformlar olarak yer almıştır. Türkiye pazarına 2016 yılında Netflix Türkiye ismiyle giren platforma, bir ay ücretsiz deneme süresinden sonra ücretli olarak abone olunmaktadır (Çetindağ, 2018, s.45). Reklamsız hizmet veren platformun 190 ülkede 148 milyon abonesi bulunmaktadır (Netflix, t.y.).

da belirtilmektedir. Buna göre, sunulan içeriklerin hepsini ekranın karşısına tek oturuşta izlemek, "bir şeyleri kaçırmış olma korkusu" ile ilintilidir; kişileri izledikleri içeriğin hayran kitlesinin ya da toplumun konuşmalarından geri kalmama çabasına itmektedir (Matrix, 2014, s.128).

Geleneksel eğlence formlarına meydan okuyan ve en hızlı büyüyen platformlardan biri olan Netflix'in etki alanı (Novak, 2016, s.33) içeriklerin hızlı, yüksek kalitede ve herkese eşit öncelikle servis edilebilmesi için bireylerin ağ tarafsızlığı taleplerinin artmasına da yol açmıştır (Davies, 2016, s.15). Özetle Netflix, internete erişim, çözünürlük, bant genişliği gibi konularda servis sağlayıcıların ya da hükümetlerin yeni düzenlemeler ortaya koyma gereksinimini ön plana çıkaran (Novak, 2016, s. 33-34), izleyicilerin uçsuz bucaksız sürükleyici seçenek arasından (Matrix, 2016, s. 133) içerik seçici özerk bir konum edinerek tıkınmalı izleme eğilimine yönelmesine olanak sağlayan, bu yeni hızlı tüketim pratiğinin yol açtığı içerik talebini yanıtlama yönünde medya sektörüne yeni bir yön ve şekil verme potansiyeli taşıyan geniş bir etki alanına sahiptir.

Video akışı platformları, Türkiye'de de yeni medya döneminde yayıncılık ekosistemi içinde önemli yer tutmaktadır. Netflix, abone sayısını ülkeler bazında açıklamamaktadır[24] ancak platformun Türkiye'deki üye sayısının 65 bin civarında olduğu ve her üyelikten 5 kişinin yararlanabildiği sistemin Türkiye'deki kullanıcı sayısının yaklaşık 170 bin olduğu öne sürülmüştür (Semercioğlu, 2019). Netflix'in yanı sıra hem televizyon içeriklerini hem de sadece o platformda gösterilen içerikleri sunan yerli "video akışı (steaming)" platformları ise BluTv ve PuhuTV'dir. BluTV, Netflix gibi ücretli

[24] Platformun kurumsal internet sitesinde sadece dünya genelindeki abone sayısının yaklaşık 148 milyon olduğu belirtilmiş, ülkelere göre abone sayısı bilgisine yer verilmemiştir (Netflix, t.y.). Netflix Türkiye, Ortadoğu ve Afrika İletişim Müdürü Artanç Savaş da bir röportajda "Ülkeler özelindeki üye rakamlarını açıklamasak da Türkiye'de gördüğümüz ilgiden son derece memnunuz" değerlendirmesinde bulunmuştur ("Netflix'in İletişim Müdürü", 2019).

üyelik sistemi kullanarak hem yerli ve yabancı içerikleri hem de kendi ürettiği içerikleri sunmaktadır. Doğuş Yayın Grubu tarafından 2012 yılında kurulan Tvyo'nun isim değiştirerek Aralık 2016'da yayına başladığı PuhuTV ise, video akış platformlarından farklı olarak içeriklerin ücretsiz izlenebildiği bir üyelik sistemi ile hizmet vermektedir. PuhuTV'nin finans kaynağı reklamlardır ve reklam engelleyicilerin devre dışı olması koşuluyla yayına izin vermektedir. İnternet sitesinden, Google Play ve App Store mobil uygulamaları ya da Smart TV'lerde bulunan uygulaması üzerinden ücretsiz indirilerek izlenebilen PuhuTV'nin sadece kendi platformunda yayınladığı ilk dizi *Fi*'dir (Çetindağ, 2018, s. 44). Bu tezde ele alınan *Şahsiyet* de platformun ikinci orijinal içeriğidir.

Özetle, dünyada ve Türkiye'de son dönemde televizyon izleme alışkanlığını değiştiren, "televizyon ürünlerinin sadece televizyonda değil, aynı zamanda mobil telefonlar, tabletler ve en önemlisi internet üzerinden sunulan Netflix gibi uluslararası yayın platformlarından izlenebilmesine" (Şentürk, s.30) olanak sağlayan teknolojik gelişmeler dizi sektörünü yakından ilgilendirmektedir. Klasik televizyon izleme pratiklerinin terk edildiği ve yeni izleme alışkanlıklarının benimsendiği son dönemde, Türkiye'deki iki çevrimiçi medya akışı hizmetinden ücretsiz olan Puhu TV'de yayınlanan ve dünyanın en çok izlenen dizileri arasına giren *Şahsiyet*'teki basın pratikleri ve gazeteci temsili, kayda değer büyüklükte bir izleyici kitlesine ulaşmaktadır.[25] Buradan hareketle bu çalışmada; kolay erişilebilen ve bölümleri arka arkaya izlenebilen güncel bir dizide yer alan basın ve gazeteci temsilinin literatüre not düşülmesi, kendisinden önceki temsillerle paralellik gösterip göstermediğine bakılması hedeflenmektedir.

[25] *Şahsiyet* IMDb'nin "Televizyonda En İyi 250" listesine 40. sıradan girmiş, 32. sıraya kadar yükselmiştir ("IMDb Televizyonda En İyi", t.y.).

C. *Şahsiyet* Dizisinin Türü, Künyesi, Konusu ve Karakterleri

1. Suç ve Polisiye Dizisi Şahsiyet

Belli bir olay örgüsü etrafında merak unsuru uyandırarak izleyiciyi bir sonraki bölüm için ekrana bağlayan diziler (Devran, Göksun & İhtiyar, 2018, s.43); "komedi, dram, polisiye ve suç gibi türler içerirken melodram gibi her türe sızabilen anlatı modlarında da takılı kalabilir. Dizi türleri arasında ayrımın azaldığı ve türlerin birbirine girdiği 'Türk TV anlatısı' içinde, mitik suç dramalarının sayısı özellikle de 2000'lerde artmıştır" (Yücel, 2014, s.3).

Film ve dizilerdeki meslek temsillerine bakıldığında gazetecilerin genellikle suç ve polisiye[26] yapımlarda yer bulduğu görülmektedir. Son dönem yerli gerilim, suç ve

[26] Edebiyatta polisiye türünün çıkışına ilişkin iki görüş ortaya atılmıştır. Bunlardan ilki, "polisiye hikâyenin polis teşkilatı ve dedektiflik kurumu kurulmadan önce ortaya çıkmış olamayacağı" ve ilk polisiye hikâyelerin, Edgar Allan Poe'nun hikâyeleri olduğu yönündedir. İkinci görüş ise, polisiyenin tarihinin suç ve insanlık tarihi kadar eski olduğunu savunur (Atalay, 2012, s.110). Bir "muammanın-bulmacanın çözümü" üzerine kurgulanan "polisiye romanda bir suç işlenir, bu suçtan ötürü toplumsal düzen bozulur ve düzenin tekrar sağlanması için suçlunun bulunması gerekmektedir" (Atalay, 2012, s. 5). Üyepazarcı, bir polisiye yapıtta "muhakkak olması gereken iki başat öğenin" suç ve muamma olduğunu belirtir. Bazı polisiye yazarlarının suçun failinin mutlaka bulunması ve cezalandırılmasını amaçladığını, bazılarının ise suça ve suçluya farklı yaklaşarak sempatik suçlu kahramanları ya da suç dehalarını kaleme aldığını vurgular. Polisiyenin ana öğelerinden diye tanımladığı muammanın bilmece ile karıştırılmaması gerektiğini belirten Üyepazarcı, muammanın bilmeceden "söz konusu bilinmezliğin hem gerçekleşmiş bir suç ile birlikte oluşması hem de öykünün kurgusundaki okuyucuyu şaşırtan, heyecanlandıran 'yönlendirici motif' özelliği ile ayrıldığına dikkati çeker, bir polisiye yapıtta muammanın mutlaka çözülmesi gerekmediğini, çözümün okuyucunun değerlendirmesine açık da olabileceğini kaydeder (2008, s.26-27). Polisiye film ve diziler de içlerinde suç, suçlu, kurban, detektif, polis, gizem barındıran ve izleyicinin ipuçlarını gözden geçirerek olayları çözmeye, suçluyu bulmaya çalıştığı yapımlardır. Diğer tür filmlerine göre çok fazla "tipik figür"ün yer aldığı polisiye filmlerin en önemli kişileri dedektif ve suçludur. Polisiye anlatısı dedektif ve suçlunun arasındaki kovalamacaya odaklanır (Holat, 2015, s.93).

polisiye dizilerinden *Sıcak Saatler* (1998), *Behzat Ç.* (2010), *İçerde* (2016), *Fi* (2017) ve *Kuzgun* (2019) gazeteci karakterlerin yer aldığı yapımlara birer örnektir.

Gazeteci karakterinin içinde suç, suçlu, yolsuzluk, çatışma ve aksiyon barından polisiye yapımlarda daha çok görülmesi ise, gazetecilerin haber için takip ettikleri olayların da bu unsurları barındırmasıyla ilişkilidir. Gazetecilerin yer aldığı filmlerin üç alt türde ele alınabileceğini belirten Good, bunlardan ilkini "bombalanmış binalar ve kitle mezarlıkları içinde kalmış öksüz bir ülkede aklını yitirmek üzere olan bir savaş muhabirinin" resmedilmesi olarak tasvir eder. Gazetecilik filmlerinin ikinci türünün "haber yakalamak için hikâye peşinde koşarken masum insanların hayatını mahveden muhabire" yer verdiğini belirten Good, üçüncü türde ise muhabirin "geniş kapsamlı bir komployu çözen araştırmacı gazeteci" olarak görüldüğünü vurgular (1989, s. 5).

Barris de gazeteci temsillerine ilişkin yaptığı sınıflamada "suç avcısı gazeteci"ye yer verir ve gazetecilik filmlerinde polis gibi iz süren muhabirlerin hem polisi hem de rakip meslektaşlarını atlatarak suç mahallinde suçluları ve dolandırıcıları yakaladığı sahnelerin bulunduğuna dikkati çeker (1976, s.22). Alzaymır olduğunu öğrendikten sonra seri cinayetler işlemeye başlayan yaşlı bir adamın ve Cinayet Büro Amirliğinin bu cinayetleri çözme çabasının ele alındığı *Şahsiyet,* bu cinayetlerin işlenmesine yol açan başka suç hikâyelerini de barındıran yerli bir suç ve polisiye dizisidir. Dizide üstü örtülen suçların aydınlatılması, fail ya da faillerin yakalanması için yalnızca polisler değil, gazeteci karakter Ateş Arbay da çaba gösterir. Ateş, haber kaynakları ve araştırmacı gazetecilik pratikleri ile ipuçlarının peşinden gider, zaman zaman polisle iş birliği yapar.

2. Dizinin Künyesi

Senaryosu Hakan Günday'a ait, Onur Saylak'ın yönettiği *Şahsiyet*'in yapımcılığını Ay Yapım şirketinin çatısı altında Kerem Çatay ve Pelin Diştaş Yaşaroğlu üstlenmiştir. İlk bölümü 17 Mart 2018, son bölümü 8 Haziran 2018'de Puhu TV'de

yayınlanan *Şahsiyet*'in hikâyesi, 12 bölümde ve tek sezonda tamamlanmıştır.[27] Üçer bölümlük bloklar halinde 27'şer gün arayla yayınlanan dizinin en kısa bölümü 52 dakika iken, en uzun bölümü 1 saat 36 dakikadır ve her bir bölümü farklı sürelere sahiptir.[28] Bu durum, yönetmen ve senaristin televizyon dizilerinin genellikle tabi olduğu "dizinin yayın süresini doldurma zorunluluğu"ndan azade, sadece olay örgüsü ve anlatı bütünlüğüne odaklanarak bölüm sürelerini ayarladığının göstergesidir.

Agâh karakterinin geçmişteki eylemlerini gösteren ve Nevra karakterinin geçmişi hatırlamaya çalıştığı sahneler ile hikâyenin arka planına ilişkin diyaloglarda sıklıkla geriye dönüş sahnelerini içeren *Şahsiyet*'te doğrusal olmayan, anakronik[29] anlatıya başvurulmuştur. Dizide ayrıca özellikle son bölümde ileri sıçrama ile izleyiciye geleceğe ilişkin bilgi de verilir. Dizinin öykü zamanı Nevra'nın Kambura'da geçirdiği çocukluk dönemine denk gelen 1990'lı yılların ortalarında başlar, Agâh'ın cinayetleri işlediği ve polis Nevra'nın onun peşine düştüğü 2018 yılına ve hatta ileri sıçrama tekniği ile bir yıl sonrasına, 2019 yılına kadar uzanır. Yaklaşık 25 yıl olan öykü süresi, Agâh'ın cinayetleri işlemeye başladığı 2018'de başlayan ve 2019'da sona eren yaklaşık bir buçuk yıllık ana olay örgüsü zamanı ile anlatılır. Dizinin ekranda süresi ise toplam 13 saat 3 dakikadır.

[27] *Şahsiyet*'in 1-2-3. bölümleri 17 Mart 2018'de, 4-5-6. bölümleri 13 Nisan 2018'de, 7-8-9. bölümleri 11 Mayıs 2018'de, 10-11-12. bölümleri 8 Haziran 2018'de yayınlanmıştır.

[28] Birinci Bölüm 1 saat 12 dakika, ikinci bölüm 1 saat 3 dakika 34 saniye, üçüncü bölüm 52 dakika 31 saniye, dördüncü bölüm 1 saat 7 dakika 49 saniye, beşinci bölüm 1 saat 1 dakika 58 saniye, altıncı bölüm 57 dakika 31 saniye, yedinci bölüm 1 saat 29 saniye, sekizinci bölüm 1 saat 4 dakika 20 saniye, dokuzuncu bölüm 1 saat 10 dakika 47 saniye, onuncu bölüm 59 dakika 41 saniye, on birinci bölüm 1saat 11 dakika 13 saniye, on ikinci bölüm 1 saat 36 dakika 47 saniye sürmektedir.

[29] Gezer, doğrusal bir sebep- sonuç ilişkisini gösteren anlatıyı "kronolojik", göstermeyen anlatıyı ise "anakronik" anlatı olarak tanımlar ve sinemada anakronik yapıya "geriye dönüş" (flashback/analepse) ve "ileri sıçrama" (flashforward/prolepse) ile ulaşılabileceğini belirtir (2018, s. 23).

3. Hikâye, Olay Örgüsü ve Dizinin Konusu

Şahsiyet, adli kâtip memurluğundan emekli olmuş, eşini kaybetmiş ve Beyoğlu'nda çoğu dairesini sattığı ve kiraladığı, eşinin adını taşıyan Mebrure Apartmanı'nda elinde kalan iki daireden birinde yaşayan Agâh Beyoğlu'nun hikâyesi üzerinden birçok konuya değinir. Dizinin ana olay örgüsü, kendisine alzaymır başlangıcı teşhisi konulmasından dolayı Agâh'ın "yapacaklarını unutacak olmayı" bir fırsat bilip yıllardır planladığı ancak bir türlü cesaret edemediği cinayetleri işlemesinin etrafında şekillenir. İzleyici, dizi boyunca katilin kim olduğunu bilse de Agâh'ı cinayetleri işlemeye iten asıl hikâyeyi bulmaya çalışır. Dizinin son bölümlerinde anlaşılır ki, Agâh Kambura'daki memuriyeti sırasında 53 kişinin iki yıl boyunca 12 yaşındaki Reyhan Şahin'e (Naz Karaca) tecavüz ettiğini öğrenmiştir ve suçluları öldürerek intikam almaktadır.

Agâh, Reyhan'ın hamile kalıp, yaşadıklarına dayanamayarak 1996 yılında intihar etmesinden bir süre sonra eline geçen, Reyhan'a ait günlüğü okuyarak öğrendiği bu toplu tecavüz suçunu işleyenlerin arasında polis, hâkim, savcı, öğretmen gibi kişilerin bulunduğunu ve suçun örtbas edildiğini öğrenir. Ancak hukuki yollarla ceza almalarını sağlamaya kendisinin gücünün yetmeyeceğini anlar. O dönem korktuğu ve elinden bir şey gelmeyeceğini bildiği için suçluları şikâyet edemeyen Agâh, Reyhan'ı hiç unutmaz, zaman zaman ona tecavüz edenleri öldürmeye teşebbüs eder ancak kendinde bir insanı öldürebilecek cesareti bir türlü bulamaz. Agâh'ı cinayetleri işlemek için harekete geçiren ise bir gün ona her şeyi unutturacak olan hastalığıdır. Hastalığı ilerlediğinde Reyhan'ı unutup intikamını alamamaktan korkan Agâh, aynı zamanda yaptıklarını unutacak olmanın verdiği cesaretle apartmandaki 8 numaralı daireyi işleyeceği cinayetleri planladığı bir ofise çevirir. Reyhan'a tecavüz edenlerin fotoğraflarını 8 numaralı dairedeki duvara asıp onları tek tek öldürmeye başlayan Agâh, kimliğini gizlemenin yolunu ise kendi diktiği kedi kostümünü giymekte bulur. Hikâyenin bu arka planını çok

sonra öğrenen izleyici, temelde Agâh'ın işlediği cinayetleri ve cesetlere bıraktığı notlarda adı geçen polis memuru Nevra Elmas (Cansu Dere) ile Cinayet Büro Amirliğinin katili yakalama çabalarını izler. Dizide bir yandan Agâh'ın cinayetleri incelikle planlayarak iz bırakmadan işlemeye çalışması yer alırken, diğer yandan Agâh'ın Nevra ile bağlantısına ilişkin bir merak unsuru oluşur. Dizinin sürekli ipuçları ve gölgede bırakmalarla oluşturulan senaryosunda olay örgüsü zamanla çözüldükçe anlaşılır ki, Nevra da çocukluğunda kısa bir süre annesiyle birlikte Kambura'da yaşamıştır ve o süreçte Reyhan'la arkadaşlık etmiştir. Agâh'ın işlediği cinayetlerde geride bıraktığı notlarla Nevra'ya mesajlar göndermesinin nedeni, Reyhan'ın günlüğünden Nevra'nın da çocukken Kambura'da Cemil Havran'ın (Hüseyin Avni Danyal) tecavüzüne uğradığını öğrenmiş olmasıdır. İzleyici bunu dizinin sonlarında öğrenir ve dizi boyunca Nevra'nın ne kadar hatırlamaya çalışsa da geçmişi neden hatırlayamadığı, Kambura'ya ait hatıraları çocukken yaşadığı büyük travma yüzünden tamamen sildiği anlaşılır.

Dizi boyunca tıpkı hikâyedeki polisler gibi izleyici de işlenen cinayetlerin yıllar önce içindeki aile ile birlikte Kambura'da yanan evle alakalı olup olmadığını anlamaya çalışır. Nevra cinayetlerin tecavüze uğrayan bir kadının intikamının alınması için işlendiği yönünde soruşturmayı ilerletmeye başladığında, Cemil'in direktifleriyle hareket eden kasabalılar ağız birliği yapar ve polisi yanlış yönlendirerek soruşturmanın odağına bu evi çekmeye çalışır. Kasabalılar polise, 1990'lı yıllarda Kambura'ya sonradan taşınan ve "çingene" olduğu dillendirilen Tayyar adlı adamın bir kadına tecavüz ettiğini, bunu öğrenen kızgın kalabalığın Tayyar'ın evinin önünde toplandığı sırada bir yangın çıktığını ve tüm ailenin can verdiğini anlatır. Dizi ilerlediğinde anlaşılır ki, bu hikâye Reyhan'a yönelik toplu tecavüzün kamufle edilmesi için uydurulmuştur. Tayyar aslında Reyhan'a yapılanları dile getirdiği, kasabalılara tepki gösterdiği ve adalet istediği için kasabalılarca susturulmuş ve cezalandırılmıştır. Tayyar'ı ailesiyle birlikte yakarak öldüren ve bu olayı kayıtlara kaza olarak geçirten kasabalı, neredeyse unutulan bu olayı Cinayet Büronun

dikkatini dağıtmak için manipüle eder. İzleyici de Agâh'ın işlediği cinayetlerin Tayyar'ın tecavüz ettiği kadının intikamının alınması için işlendiğini düşünmeye başlamıştır ki, cinayetlerin ardındaki asıl hikâye ortaya çıkar.

Dizide olayların aydınlatılması için polisler kadar koşturan gazeteci Ateş Arbay (Metin Akdülger) da önemli karakterlerden biridir. Ateş önceleri sadece sabun köpüğü haberler yazıp gazetedeki yerini korurken, işlenen cinayetlerin arkasında asıl yatanın toplumsal bir suç olduğunu, bunun siyasiler ve bürokratlar eliyle örtbas edildiğini ortaya çıkarır. Soruşturma ve sürecin haberleştirilmesi sırasında gazeteci Ateş'in polisler, haber kaynakları ve çalıştığı gazetenin editörü ile ilişkilerin yansıtıldığı dizide, Ateş ve Nevra arasında romantik bir ilişki de gelişir. Ateş ve Nevra "kaçtıkları ve kovaladıkları benliklerini" birbirlerine açar. Nevra artık geçmişinden kaçmamaya, Ateş ise okul yıllarında hayal ettiği gibi idealist bir gazeteci olmaya karar verir. Bu süreçte Ateş, yürütülen soruşturmanın haberleştirilmesi için gerçeklerin peşini bırakmazsa susturulacağı yönünde tehdit telefonları alır ancak geri adım atmaz. Ateş, araştırdığı dosyaya dair çok önemli bulgulara erişmişken, bunları polis amiri Tolga'ya (Necip Memilli) götürmek üzere arabasına bindiğinde araca konan bombanın patlaması sonucu ölür.

Agâh'ın işlediği cinayetlerin altında yatan gerçeklerin tam olarak anlaşılması ve olay örgüsünün çözülmesi, Ateş'in öldürülmesinden bir hafta sonra Nevra'nın evine gelen bir kargo ile başlar. Nevra polislikten istifa etmiştir, evine gelen kutudan çıkan kedi maskesini gördüğünde katilin kendisiyle doğrudan temasa geçmek istediğini anlar. Maskeyi alıp belirtilen adrese tek başına gider ve kendini Beyoğlu'ndaki bir apartmanın 8 numaralı dairesinde bulur. Daireye girdiğinde duvardaki fotoğrafları ve masadaki günlüğü görür. Nevra günlüğü okudukça Kambura'da yaşadıklarını hatırlar ve geriye dönüş sahneleri aracılığıyla izleyici de Agâh'ın cinayetlerinin nedenini ve Nevra ile bağlantısını açıkça öğrenir. Nevra, katilin kendisine bıraktığı notu izler ve kedi

kostümünü giyerek buluşma yerine, dev akvaryuma gider. Orada Agâh ile yüzleşir. Agâh cinayetlerin nedeninin Reyhan'ın ve Nevra'nın yaşadıkları olduğunu anlatır, Nevra'ya gönderdiği notların amacının da ona geçmişi hatırlatmak olduğunu belirtir. Agâh, tuzağa düşürüp elini kolunu bağladığı Cemil'in yanına Nevra'yı götürür ve onu öldürmeye ikna etmeye çalışır. Nevra başlarda bu fikre direnir, birini öldüremeyeceğini söyler ancak sahnenin sonunda iki el ateş sesi duyulur. Cemil'i Agâh ya da Nevra tek başına mı öldürmüştür, yoksa hem Agâh hem de Nevra birer el ateş mi etmiştir; izleyici açıkça göremez. Ancak Nevra'nın, Agâh'ın 8 numaralı dairede kendisine bıraktığı "Bu akşam saat 9'da Cemil Havran öldürülmek için müsait olacak" notu üzerine kedi kostümünü giyerek Cemil'in "öldürülmek için hazır" bulunduğu yere gitmesi; Cemil'in kendisine yaptığı kötülüğü hatırladığı ilk anda onunla yüzleşmek ve ondan intikam almak istediğinin göstergesi sayılabilir. Agâh, iyi bir insan olmak istediğini söyleyen Nevra'yı, "Bu bir ölüm kalım meselesi. Ya beni öldüreceksin ya da Cemil'i" diyerek; Reyhan gibi masum ve iyilerin öldüğü, Cemil gibi kötülerin ise yaşadığı bir düzende kimin kalmasını istediğine karar vermeye zorlar. Agâh'ın Nevra'ya Cemil'in taciz ya da tecavüzüne uğradığı yaştayken bir silahı olsaydı kendini savunmak için ateş edip etmeyeceğini sorması da ikna edicidir. Nevra Cemil'i vurmasının geç kalmış bir nefsi müdafaa olacağına ikna olmuşçasına onaylar şekilde başını sallar. İzleyici, önce Cemil'i dışarda bırakarak akvaryumdaki balıklara yönelen, daha sonra siyaha düşen sahnede silah seslerinin aynı ya da farklı tabancalardan veya yönlerden geldiğine dair kesin bir izlenim edinemez. Ancak Nevra'nın geçmişi hatırlaması üzerine yaşadığı duygu durumu ve Agâh'ın Cemil'i vurmak ile iyi bir insan olmak arasında kurduğu ikna edici bağ, Cemil'i vuran kurşunlardan en az birinin Nevra'nın silahından çıktığı imgesini kuvvetlendirir. Dizinin bu aşamasında Agâh'ın cinayetleri neden işlediği ve olayların Nevra ile bağlantısı çözülmüştür. Ancak bundan sonra ne olacağı dizide zamanda ileri sıçrama ile bir yıl sonraya gidilerek gösterilir. Bu sahnede anlaşılır ki Nevra Ateş'ten bir çocuk

doğurmuştur, Agâh'ı ve babasını kaldıkları yaşlı bakımevinde bebeğiyle ziyaret eder. Nevra, bu sahnede izleyicinin karşısına saçlarını geriye doğru taramış, koyu göz makyajı yapmış, siyah pantolon gömlek giymiş halde yenilenmiş bir görünüm ile çıkar; alt kamera açısıyla yapılan çekimde kendine güvenerek yürüyen bir kadın imgesi oluşturur. Agâh, bakımevinde bir koltukta örgü ören, hastalığı ilerlemiş şekilde görünür. Belli ki yakalanmamış ve ceza almamıştır. Bir sonraki sahnede ise 8 numaralı dairenin duvarında fotoğrafı olanların hâlâ öldürüldüğü görülür. Nevra'nın polislikten istifa etmesi ile gece, karanlık, suç ve cinayet ile ilişkilendirilebilecek siyahlar içindeki yeni görünümü, muhtemelen bu cinayetleri artık Nevra'nın işlediğini ve hem Reyhan'ın hem de kendisinin intikamını aldığını ima eder. Agâh hastalığı nedeniyle kötüler listesini unutsa da artık Nevra geçmişi hatırlamıştır ve cinayetleri işlemeye devam ederek adaleti sağlama, iyi bir insan olma çabasını sürdürür.

Şahsiyet, polisiye türünde bir dizidir ancak dizinin senaristi Günday, eserini "insana dair temel kavramlar hakkında sorular sormayı sağlayan bir hikâye" olarak tanımlar. Günday, Özdemir'e verdiği röportajda, "Eğer bir hikâye, insan denen varlığı sorguluyorsa o hikâyenin türü şudur: İnsani" ifadesini kullanır (2018, s. 26). Unutmak ve hatırlamak kavramlarının ana ekseni oluşturduğu dizi; şahsiyeti korumak ya da şahsiyeti yitirmek, geçmişten kaçma ya da geçmişe dönme isteği, yalnızlık, adalet ve hukuk gibi insana dair kavram ve arayışları konu alır.

4. Karakterler

Ryan ve Lenos, göstergelerin kültür içinde nasıl işlediğini inceleyen yapısal eleştiri perspektifinden bakıldığında, filmlerin de göstergelerden oluştuğuna dikkati çeker. Buna göre ekranda görünen oyuncu kurmaca bir hikâyede "karakteri" temsil eder ve bu karakter de genellikle belirli bir düşüncenin temsilcisi olur. Karakterler, filmin yapım dönemine hâkim kültürel söylemlere de hayat verir (2012, s.200). *Şahsiyet*'teki karakterler de birer emekli, polis, gazeteci, kasabalı temsili olarak dizinin gerçek hayatla

aynı döneme denk gelen kurmaca zaman dilimi içinde iyi ya da kötü yanları, eksiklikleri ve zayıflıkları ile gerçeğin birer taklidi olarak bu dönemin mesleki, ahlaki ve insani durumuna ışık tutar. Agâh Beyoğlu karakterinin eski İstanbul'un gittikçe değişen haline ayak uydurmakta zorlanan halleri, Nevra karakterinin Cinayet Büro Amirliğindeki tek kadın polis olarak hem iş yerinde hem de özel hayatında kendini ispatlamak zorunda hissetmesi, Ateş karakterinin gazetecilik meslek ilkeleri ve idealleri ile ticarileşen basın sektörünün talepleri arasındaki sıkışmışlığı; bu karakterlerin dizinin yapım dönemine hâkim sosyal ve kültürel durum ve söylemleri yansıtmasına birer örnektir.

Field, karakteri "senaryonun en temel iç dayanağı, temel taşı, kalbi, ruhu ve sinir sistemi" (2013, s. 66) olarak tanımlar. Bir öykülemede kurmacanın temel öğesi karakterdir, olay örgüsü karakterler olmadan düşünülemez. Karakter, "öykünün tutarlılığını ve sürekliliğini sağlayan temel betidir, bir başka deyişle, anlatının lokomotifidir" (Kıran & Kıran, 2003, s.141). Karakterleri en iyi yansıtan yolun onların öyküdeki bir olaya nasıl tepki verdiğinden, söylediklerinden ve yaptıklarından geçtiğini belirten Field (2013, s.64), iyi karakter yaratma sürecinin en temel dört niteliğini ise, karakterlerin güçlü ve tanımlanmış bir dramatik gereksinimlerinin olması, kişisel bir bakış açılarının olması, bir tavırlarının olması ile bir tür değişim ya da dönüşüme uğramaları olarak anlatır (s.88).

Öykü içerisinde karakterlerin işlevsel olarak yer alması gerekir. Bu işlevsellik de karakterin kendine has özellikler taşıması, inanılır olmasıyla ilgilidir. Filmlerdeki karakterler içerisinde en önemlisi kahramandır (protagonist). Kahramanın karşısında ise onun erişmek istediği amaca ulaşmasını engellemeye çalışan yani dramatik gereksiniminin önünde engel olarak duran rakibi vardır (antagonist) (Karadoğan, 2016, s.111). Karadoğan, karakter ve kahraman değerlendirilirken "anti-kahraman"ın da ele alındığına, Vogler'in, anti-kahramanı kahramanın karşısında değil, onun özel bir türü olarak konumlandırdığına dikkati çeker. Buna göre anti-kahraman ya alışageldik

kahramanlar gibi davranan ama kinik yanı çok güçlü şekilde veya kusurlu nitelikleriyle karşımıza çıkmaktadır ve öykünün hoşlanılmayacak merkezi figürüdür, ya da daha çok klasik trajik kahramana benzer ve kusurlarının yanı sıra çekici nitelikleri de vardır, içindeki şeytani dürtüye yenilmiştir (s. 114). Bunların dışında bir gruba bağlı olmayan kahramanlar olduğu gibi, yalnız kahramanlar ve kendileri değişmeyen ama diğerlerinin dönüşümünü sağlayan katalizör kahramanlar da vardır (Vogler'den aktaran Karadoğan, s. 114).

Olay örgüsü karakterlerin eylemleri ile ilerlediği ve hikâye bu yolla anlatılabildiği için, karakterlerin anlatıdaki boyutu önemlidir. Gezer, E.M. Forster'ın (1927) anlatıda karakterleri "üç boyutlu karakterler" (*round characters*) ve "iki boyutlu karakterler" (*flat characters*) şeklinde tanımladığını hatırlatarak; üç boyutlu karakterlerin birtakım insani özelliklere daha derinlemesine değindiğini, "tahmin edilemez davranışlara sahip, kendilerine has sıkıntıları, tavırları olan karakterler" olduklarını vurgular. İki boyutlu karakterler ise "davranışları, olaylara tepkileri önceden tahmin edilebilen veya bir kültüre ait ideal davranışları sergileyen karakterlerdir" (Gezer, s. 26).

Anlatının en önemli eylemlerinin ana karakterler üzerinden ilerlediği (Gezer, s. 26) göz önünde bulundurulduğunda, Agâh ve Nevra *Şahsiyet*'in ana kahramanları olarak öne çıkar. Agâh'ın işlediği cinayetlerin etrafında gelişen olay örgüsü, polisiye kurguların temelini oluşturan dedektif ve katil arasındaki kaçma ve kovalama hikâyesini yansıtır. Bu iki karakter ayrıca, bir tahterevallinin iki ucu gibi hikâyenin başından sonuna dek olay örgüsünde birer denge unsurudur. Dizinin senaristi Günday bu iki karakterin ana karakter olarak eşdeğer sunumunu Özdemir'e verdiği röportajda şöyle anlatır:

> Aslında Şahsiyet, iki yalnız insanın hikâyesi. Nevra da en az Agâh Beyoğlu kadar yalnız. Bunun yanında, bazılarımız geçmişten kaçmaya çalışır, bazılarımız da geçmişe dönmek ister. Nevra ise bugününü, sanki dünü yokmuş gibi yaşıyor. Dolayısıyla Agâh Beyoğlu ne kadar geçmişte yaşıyorsa Nevra da bir o kadar geçmişinden uzak. Ve bu zıtlık, hikâye süresince unutmak ve hatırlamak kavramlarını tartışmak adına gerekliydi (2018, s. 25).

Agâh Beyoğlu ve Nevra Elmas'ın yanı sıra katilin ve onun işlediği cinayetlerin peşine bir dedektif gibi düşen gazeteci Ateş Arbay karakteri de dizinin en önemli kahramanlarının başında gelir. Cinayetlerin üzerindeki gizemin çözülmesi için bir dedektif gibi çalışan Ateş, anlatının kritik noktalarında olay örgüsüne yön verir. Ateş de tıpkı Agâh ve Nevra gibi duyguları, geçmişten şimdiye taşıdığı hayalleri, korkuları, cesareti, olumlu ve olumsuz yanlarıyla üç boyutlu tasvir edilmiş, derinlemesine analiz edilebilen bir karakterdir. Ateş, geçmişteki deneyimlerini de yansıtan kişilik duygusuna sahip, erişmek istediği bir amacı olan, dramatik gereksinimini gerçekleştirmek için motivasyonu bulunan, öykü boyunca iniş ve çıkışları, sorunları ve çözüm arayışları olan ve bir değişimden geçtiğini gösteren karakter eğrisi ile, gazetecilik ve basın pratiklerinin dizideki temsilini incelemeye imkân kılmaktadır.

Kurmaca sanatında karakterlerin adına ilişkin tüm çağrışımlar olanaklıdır yani ad bir gösterge işlevi görebilir, o adı taşıyanla örtüşebilir (Kıran & Kıran, 2003, s.144). *Şahsiyet*'te de karakterlerin isimleriyle özdeşleşen özellikler taşıdığı görülür. Farsça kökenli bir kelime olan Agâh, "bilen, bilgili, haberdar" ve "uyanık, kalbi uyanık, basiretli, vakıf" anlamını taşır. Agâh Beyoğlu, Kambura'da işlenen suçlardan haberdardır, kalbi de suçlulardan hesap sormak için uyanış içindedir. Öte yandan, tam da yıllardır oturduğu Beyoğlu semtinin hep tasvir edilegelen eski hali gibi nezih, düzenli ve özenlidir, hal ve tavırları onun nazik, zarif ve kültürlü biri olduğunu gösterir. Agâh, eşini kaybettikten sonra yalnız yaşayan, 60'lı yaşlarında emekli bir adliye memurudur. Eşinden kalan apartmanda emekli maaşının yanı sıra kira geliri ile geçinen, sevilen ve sayılan biridir.

Nevra Elmas, komiser yardımcısıdır. Yüksek maaşlı işini bir anda bırakıp polis olmaya karar veren ve Cinayet Büro Amirliğinde çalışan tek kadın olan Nevra, aynı zamanda medyanın da ilgi odağıdır ve sık sık "kadın polis olmak" hakkında röportaj verir. Nevra'nın aniden polis olma yönünde verdiği karar annesi tarafından onaylanmamıştır, Nevra ve annesi arasında yakın bir ilişki yoktur. Nevra, Cinayet Büro Amirliğindeki erkek

polisler tarafından da dışlanır. Dışarıya soğukkanlı ve sakin bir görünüm çizer, olayların üzerine gitmekte tereddüt etmez ancak aslında hassas ve kırılgandır. Çocukken maruz kaldığı istismarı hafızasından tamamen sildiğinin farkında olmadan, sadece içinde bulunduğu ana odaklanır, geçmişten kaçar.

Ünür, 2011-2012 yayın döneminde en fazla izlenen ilk 5 dizi üzerinde yaptığı incelemede, Türk televizyon dizilerindeki mesleki kimlikleri de mercek altına almıştır. Bu çalışmasında Ünür, dizilerde erkeklere güç ve iktidarı yansıtan mesleki kimliklerin atfedildiğine, kadınların genellikle kamusal alandan uzak bir biçimde veya sekreterlik, aşçılık, terzilik, hemşirelik gibi ev hanımlığının özelliklerini taşıyan mesleklerde temsil edildiğine dikkati çeker; erkeklerin ise yoğun olarak iş adamı, polis veya yasadışı işlerle ilgilenir şeklinde yansıtıldığını belirtir (2013b, s. 40). *Şahsiyet*'te Nevra önce cinayetleri soruşturan, katillerin peşinde koşan bir kadın polis olarak, daha sonra Agâh'ın bakımevine yatmasının ardından cinayetleri işlemeyi üstlenen gözü pek bir kadın olarak resmedilir. Nevra karakterine hem güç ve iktidarı yansıtan bir mesleki kimlik atfedilmiş, hem de asayişi bozan suç işleyen yasa dışı bir kimlik biçilmiştir. Bu bakımından *Şahsiyet*'in, egemen kadın ve erkek rolleri yeniden üreten bir konumu reddettiği ileri sürülebilir.

Ateş Arbay, mesleğinde başarılı ve ünlü, ancak kolay ve sansasyonel haberler yapan genç bir gazetecidir. Cinayet haberleri vesilesiyle Nevra ile tanışan Ateş, bu süreçte üniversiteden gazeteciliğe dair büyük ideallerle mezun olduğunu hatırlar, ülkenin ve sektörün mevcut durumuna kapılıp gerçek gazetecilik yapmadığı gerçeğiyle yüzleşir. Uzun zamandır rahatsız olduğu bu durum karşısında harekete geçen Ateş, mesleğinin gereklerini tam olarak yerine getirmeye karar verir; adının işaret ettiği üzere, ateşli gibi bir gazeteciye dönüşür. Rüşvet ve bürokratik güçlerle üstü örtülmüş suçların ortaya çıkması için çabalayan Ateş hem çalıştığı gazete ile hem de suçlular ve onların

koruyucularıyla karşı karşıya kalır. Ateş ve Nevra soruşturma ve haber çalışmaları sırasında yakınlaşır ve sevgili olurlar.

Dizinin önemli yardımcı karakterlerinden biri de Cinayet Büro Amirliğinin Başkomiseri Tolga Yazgan'dır. Tolga, işini disiplinle yapan, çalışanlarının saydığı, adil ve eşitlikçi bir amirdir. Ekibinin arkasında durur ve gerektiğinde Nevra'yı koruyup kollar. Ancak soruşturma ilerledikçe, cinayetlerin ardında yatan asıl meselenin aydınlatılmaması için devreye giren karanlık güçler onun açığa alınmasına yol açar.

Dizide zengin bir iş insanı olarak resmedilen Cemil Havran, yetim bir çocuk olarak Kambura'da büyümüştür. Kasabalıların desteği ile okuyup meslek sahibi olan Cemil, Kambura ile derin bir bağ kurar ve kendini kasabanın hamisi konumunda görür. Kambura'nın karanlık geçmişinde Cemil'in rolü büyüktür, kendisinin ve kasabalıların işlediği toplu tecavüz suçunun ortaya çıkmaması için tüm gücünü kullanır. Cemil, Agâh'ın kızı olduğundan habersiz işe aldığı Zuhal (Şebnem Bozoklu) ile sevgili olur.

Nevra'nın iş arkadaşları arasında ön plana çıkan iki karakterden biri Firuz'dur (Fırat Topkorur). Kadın olduğu için Nevra'ya pozitif ayrımcılık yapıldığını, Nevra'nın aslında Cinayet Büro Amirliğinde çalışmayı hak etmediğini düşünür. Nevra'ya başından beri kötü davranan Firuz, hırslı bir polistir ancak oğlunun hastalığının tedavisini üstlendiğinden, Cemil için çalışır. Cemil'in asıl yüzünü tam olarak bilmese de Cemil'i sevmez ancak oğlunun sağlığı için Cemil'in direktifleri doğrultusunda Cinayet Büro Amirliğinden bağımsız olarak katili bulmaya çalışır. Firuz Agâh'ın katil olduğunu anlar ve Agâh'ı yakalar ancak, Agâh'ın anlattıkları ile Cemil'in gerçek yüzünü öğrenir. O sırada oğlunu kaybettiği haberini alması üzerine, Agâh'ı Cemil'i öldürmesi şartıyla serbest bırakır.

Nevra'nın iş arkadaşlarından biri de Sefa'dır (İbrahim Selim). Başlarda o da Firuz gibi Nevra'yı ciddiye almasa da soruşturma sırasında Nevra'nın ortağı olur ve onunla

yakın çalışmaya başlar. Firuz'un Cemil için çalışması gibi, Sefa da dışarıya bilgi sızdırır. Sefa'nın para karşılığı bilgi sızdırdığı kişi ise, gazeteci Ateş'tir.

Agâh'ın kızı Zuhal Avustralya'daki evliliğinin kötü gitmesi üzerine eşiyle ayrılma kararı alır, oğlu Deva ile birlikte İstanbul'a babası Agâh'ın yanına taşınır. Zuhal iyi okullarda eğitim görmüştür ancak hep yatılı okullarda okuttuğu ve ona yakın ilgi göstermediği gerekçesiyle babasına olan öfkesini sık sık dile getirir. Zuhal aynı zamanda alkoliktir, alkolden uzak kalmaya çalışır ancak zaman zaman bu zaafına yenik düşer. İstanbul'da iş görüşmesine gittiği Cemil'in babası ile Kambura'dan tanıştığını tesadüfen öğrenir. İşe başlar, Cemil ile sevgili olur ancak dizinin ileri bölümlerinde eşinin barışma teklifini kabul edip Deva ile birlikte Avustralya'ya geri döner.

D. Gazeteci Ateş'in Karakter Özelliklerinin Analizi

Şahsiyet dizisinin gazeteci temsili ve basın pratikleri açısından incelenmeye değer bulunmasındaki en önemli nedenlerden biri, dizideki gazeteci Ateş Arbay karakterinin olay örgüsünde yan bir unsur olarak değil; güçlü bir karakter, olay örgüsünün ilerlemesinde önemli rol üstlenen bir kahraman olarak dizinin çoğu bölümünde yer alması ve gazeteci kimliği ile öne çıkmasıdır. Ateş'in senaryodaki yeri, dizi henüz yayına girmeden önce karakterin izleyiciye takdimi sırasında kendini gösterir. İlk üç bölümü birden 17 Mart 2018'de yayınlanan dizinin tanıtım sürecinde, *Şahsiyet*'in Twitter hesabında önce Agâh, ardından Nevra tanıtılır. Bu ana karakterlerin hemen ardından 10 Mart 2019'da izleyiciye tanıtılan karakter, gazeteci Ateş Arbay olur. Artık ortada bir katil, bir polis ve bir gazeteci vardır. Ateş, bir polisiye dizi olan *Şahsiyet*'in olay örgüsünde tamamlayıcı bir unsur, kritik dönüm noktalarını tutan ve hikâyenin akışına katkıda bulunan önemli bir karakterdir. Ateş'in izleyiciye takdiminde kendi ağzından yer alan cümle, Nevra ile ilk temasında sarf ettiği cümledir: "Sizden tek ricam, benimle bir röportaj yapmanız. Evet. Sana çok sorular soruldu ama henüz doğru sorular sorulmadı"

(Şahsiyet Dizi Resmi, 2018). Ateş'in dizide "doğru sorular soran" bir gazeteci temsili olacağının işareti, dizi henüz başlamadan verilir.

1. Genç, Bekar, Özgüvenli ve Azimli Gazeteci

Çalışmanın bu bölümünde Ateş karakterinin, sinema ve televizyonda yer bulan gazeteci temsillerine dair literatürdeki sınıflandırmalardan hangilerine uyduğuna, hangi gazeteci temsillerinin tekrarı olduğuna ve özgün yanlarına odaklanılacaktır.

Ateş İletişim Fakültesi mezunu, genç, bekar, gece hayatını seven ve geceleri DJ'lik yapan, derli toplu ve çağdaş kıyafetler giyen, havuzlu müstakil bir evde oturan ve kendine ait arabası olan, maddi zorluk çekmeyen, mesaisini büroda değil de daha çok dışarda geçiren, yazdığı sansasyonel haberler ile tanınan ve işinde iyi olarak bilinen, özgüvenli bir gazeteci olarak temsil edilir. Nevra ile tanıştığında sergilediği rahat tavırlar kadınlarla rahat ilişki kurabilen, dışa dönük, enerjik bir karakter olduğunun göstergesidir.

Polis adliye muhabiri olan Ateş, dizinin ilk bölümlerinde gazetecilik meslek ilkelerine sıkı sıkıya bağlı değildir, haber toplama pratikleri sorunludur ve manipülatif haberler yaptığının farkındadır. İçten içe bu durumdan rahatsız olsa da çalıştığı gazetenin yayın politikasına aykırı davranmaz, içinde bulunduğu şartlarla uyumlu hareket eder. Nevra ile tanıştıktan sonra ise öğrencilik yıllarında benimsediği mesleki idealleri hatırlar ve mesleğine hakikati öncelikli tutan bir gazeteci olarak devam etmeye karar verir.

Ateş'in dizide ilk çizdiği resim Good (1989, s.9) ve Zynda'nın (1979, s.17) işaret ettiği; "genç, bekar, vurdumduymaz, içkiye düşkün, haber yazarken başkalarının hayatına zarar verip vermediğini umursamayan, şehrin zor koşullarında ayakta kalmayı beceren, aşırı hırslı, ahlaki değerleri tamamıyla hiçe sayan, ilkesiz ve haber için yapmayacağı şey olmayan" gazeteci stereotipine uygundur. Ancak Ateş daha sonra gençlik ideallerine, özüne dönmeye karar verir ve özel hayatını düzene sokmasının yanı sıra duyarlı, vicdanlı, gerçeklere değer veren ve doğruluğu ön planda tutan bir haberciliği benimser.

2. Skandal Taciri Gazeteci

Barris'in gazeteci karakterlerinin analizine yönelik skandal taciri gazeteci, suç avcısı gazeteci, mücadeleci gazeteci, deniz aşırı ülkelere giden gazeteci, insan olarak gazeteci, okurlarını ağlatan yazılar yazan gazeteci, editörler ve yayıncılar, kötü adam olarak haberciler kategorileri (1976) göz önünde bulundurulduğunda; Ateş bu kalıplardan "suç avcısı gazeteci, skandal taciri gazeteci, insan olarak gazeteci ve mücadeleci gazeteci" özelliklerini gösterir.

Filmlerin adlarının gişe hasılatını arttıran bir etkisinin olduğunu belirten Barris, sesli filmlerin ortaya çıkmasını takip eden 25 yıl içindeki filmlerin adlarında yer alan kelimelere ilişkin; "*Haber, manşet, özel haber* kelimeleri işe yarardı ancak bunların arasında bir kelime vardı ki, tam anlamıyla karşı konulamazdı: *Skandal*" değerlendirmesinde bulunur. Özellikle 1930'lu yıllarda senaryo yazarlarının filmlerdeki gazetecileri ünlülerin özel hayatlarının peşinde koşarken tasvir ettiğini belirten Barris, "skandal taciri gazeteci"nin sanatçıların ve/veya sosyetik ünlülerin evliliklerini, boşanmalarını, aşk kaçamaklarını, kimlerle görüştüklerini, hangi partilere katıldıklarını ve benzeri tüm eylemlerini takip edip haberleştirdiğini vurgular (1976, s.55-56).

Gazeteci Ateş karakteri, izleyicinin karşısına ilk çıktığında Barris'in skandal taciri gazeteci kategorisine uygun bir şekilde tasvir edilir. Bir yandan açılış ve davetlere katılan, sansasyon ve skandal haberler yazan, bir yandan da geceleri bir kulüpte DJ'lik yapan, yazdığı "ses getiren skandal haberler" ile tanınan genç bir gazetecidir. Ateş dizide izleyici karşısına ilk çıktığı sahnede bir gece kulübünde DJ'lik yapmaktadır. Siyaset, dış politika, sağlık haberleri değil, gündemde kolayca yer bulacak ilgi çekici magazin haberlerini yazan, sürekli gece kulubü, açılış, galalara katılan insanlarla içiçe olarak bu dünyaya ilişkin haberler yazan bir gazeteci olarak resmedilir.

Ateş'in dizinin ikinci bölümünde gazeteci yanıyla, yazdığı haberin başlığıyla görünür olduğu sahne de bu karakterin Barris'in skandal taciri gazeteci tanımına

uyduğuna bir örnektir. Ateş'in haberine attığı "Katilden Mesaj Var" başlığı olabildiğince dikkat çekicidir, kurbanların yakınlarının değil de cinayet işleyen tarafının sesini duyuran, katili meşru muhatap alan sansasyonel bir başlıktır. Ateş, cinayet haberinin ortaya koyduğu gizemin tirajları arttıracağının farkında olan, alıcısı bol skandal haberlerin peşinde koşarak ünlenmiş bir gazeteciyi temsil eder.

Ateş, sansasyonel bir haber hikâyesi için sorunlu haber pratiklerine başvurmaktan çekinmez. Dizide kişilere para vererek ya da gazeteci kimliğini saklayarak bilgi topladığı, Emniyet Büro Amirliğince "skandal taciri gazeteci" olduğu izlenimiyle itibarsız görüldüğü ve hatta "soytarı" diye tanımlandığı sahneler yer almaktadır.

Ancak Ateş dizi boyunca bu özellikleri taşımaz. Nevra ile tanıştıktan sonra bir "uyanış" yaşar ve dördüncü bölümde yaptığı işin gazetecilik değil, "gösteri işi" olduğunu dile getirerek, bu noktadan sonra skandalları değil, gerçekleri yazmaya karar verir.

3. Suç Avcısı Gazeteci

Barris, "suç avcısı gazeteci"ye giden yolu, "Atılgan, girişimci bir gazete muhabiri (eğer gazetecilik okulunda öğrenmediyse) kariyerinin en başında 'haberi bulmayı' öğrenir" diye anlatır. Barris, bir gazetecinin siyasilerin açıklamalarıyla yetinmeyip derinlemesine araştırması gerektiğini, ünlüleri yakından takip ediyorsa önüne çıkan tüm engelleri aşmak için elinden geleni yapması gerektiğini, örneğin bir yangını takip ediyorsa mutlaka bir görgü tanığı bulması gerektiğini erkenden öğrendiğini vurgular. Suç hikâyelerini kovalayan gazetecilerin ise zaman zaman polisi atlatmaya çalıştığını işaret eden Barris, filmlerde yer bulan bu tür gazeteci temsillerini "suç avcısı gazeteci" olarak niteler (1976, s.22).

Şahsiyet'nin ilk bölümlerinde "sansasyonel haberleriyle tanınan Ateş", dizinin ana ekseninde işlenen cinayetleri ise yüzeysel olarak haberleştirmez. Konunun derinliğini soruşturur ve cinayetlerin ardında yatan gerçek suçları araştırarak haberin gerçek

hikâyesinin peşine düşer. Kimi zaman karakolda arşiv dosyalarını tek tek tarar, kimi zaman olay yerine polis ekiplerinden çok daha önce giderek delillerin izini sürer. Ateş tıpkı bir dedektif, bir avcı gibi yüzeyde görünenle yetinmez ve haberin altında yatan sebepleri kovalar.

Barris'in tarif ettiği atılgan, haber bulmayı bilen, engelleri aşmak için elinden geleni yapan suç avcısı gazeteci özelliklerini sergilediği sahnelerden biri dizinin altıncı bölümde yer alır. Ateş Agâh'ın öldürdüğü trans birey Naz'ın evine polislerden önce gider. Haber için polisleri bile atlatmıştır, onlardan önce olay yerine gelerek cinayet mahalinin fotoğraflarını çeker. Apartman görevlisinden gelen ihbar telefonunu hemen değerlendirmiş, iyi bir haber hikâyesi yakaladığını sezmiştir. Halıdaki kan izlerini, delilleri fotoğrafladıktan sonra polis sirenlerini duyar duymaz olay yerini terk eder.

Dizinin 10. bölümünde Ateş'in Kambura'da yakılan ve daha sonra yıkılan evin enkazına gitmesi de avcı gazeteci özelliği taşıdığına bir örnektir. Aslında bu konuda yazdığı haberi çalıştığı gazete yayınlamak istememiş, Ateş de bunun üzerine istifa etmiştir ancak yine de engel tanımaz, konuyu araştırmak için yine olay yerine gider. Gazete bürokrasiden büyük baskı göreceği endişesiyle haberi yayınlamasa da Ateş tehdit edilse de işin peşini bırakmaz ve haber avına devam eder.

Bir haberi diğer gazetecilerden önce yakalayıp haberleştirmek gazeteciler arasında "haber atlatmak" olarak nitelenir. Polis ve gazeteci farklı meslek mensubudur, aralarında böyle bir rekabet söz konusu değildir ancak Ateş polisten önce olay yerine giderek ve kimi zaman onların erişemediği ayrıntılara kaynakları aracılığıyla ulaşarak onlara "haber atlatır". Ancak zaman zaman da Ateş polisle iş birliği de yapar, polisin olaylara ilişkin ipuçlarına ulaşmasına yardımcı olur. Ateş'in soruşturmaya verdiği önemli katkıların sonucunda cinayetlerin ardında yıllar önce Kambura'da işlenen çocuk istismarının ve bir ailenin evinin yakılması suçlarının yattığı ortaya çıkar.

4. İnsan Olarak Gazeteci

The Front Page filminin en büyük başarısının "kusursuz kahramanlar ya da salt kötü adamlar yerine karmaşık duyguları, hedefleri ve kusurları olan inandırıcı, yaşayan, nefes alan ana karakterler" yaratması olduğunu öne süren Barris, bazı yönetmenlerin "önce insan, daha sonra gazete muhabiri olabilen karakterler" yarattığını vurgular. Barris bu sayede izleyicinin gazetecileri "herkes gibi eşleri, çocukları, borçları, sorunları, evleri, alışkanlıkları, ilişkileri, zevkleri ve üzüntüleri olan kişiler" olarak keşfetme zevkine vardığını ifade eder (s.117).

Ateş karakteri de Barris'in "insan olarak gazeteci" diye adlandırdığı gazeteci temsiline kısmen uyar. Ateş'in ailesi, akrabaları, arkadaşları ve onlarla ilişkileri dizide yer almaz ancak evinde nasıl zaman geçirdiği, geçmişinden bugüne taşıdığı hedefleri, mesleğine duyduğu tutku, gençliğindeki idealist haline dönüş sürecinde kaygıları ve hedefleri, Nevra ile yaşadığı romantik ilişki; Ateş'i salt gazeteci yanının ötesinde iç dünyası, duyguları, düşünceleri ve vicdanı ile "insan olarak" resmeder.

İnsan olarak gazeteci temsili Ateş karakterinde dizinin birçok sahnesinde ortaya çıkar. Ateş'in ev ortamı ve evinin duvarında asılı olan suikastlere kurban gitmiş meslek büyüklerinin fotoğrafları, öğrencilik yıllarında ne kadar "ateşli ve idealist" olduğunu sıklıkla dile getirdiği sahneler, sansasyon haberleri yazarak ünlü biri olsa da içinde hissettiği derin pişmanlığın farkına varması, daha sonra Nevra'nın idealistliğinden etkilenip kendi özüne, hayallerine, amaçlarına yönelmesi onun iç dünyasını, özel yaşamı ile profesyonel yaşamını ortak noktalarda buluşturma çabasını yansıtır.

Nevra ile yaşadığı romantik ilişkide Ateş'in içten, samimi, duygusal özellikleri Nevra'nın fotoğraflarını çektiği sahnede olduğu gibi evde piknik yaptıkları sahnede de sergilenir. Ateş mesleğinin hızlı temposuna kendini kaptırdığını ve eski halini özlediğini açıkça dile getirir, seyircinin karşısına duygu ve düşünceleriyle, insani halleriyle çıkar. Ayrıca istifa sahnesinden sonra rahatlayıp arabasında müziğin sesini açarak sevinçle yeni

hayatına ilerlediği sahne, Nevra'ya onu sevdiğini söyledikten uzun bir aradan sonra aynı yanıtı aldığında "oh be" diyerek endişelerinden kurtulup sevindiği sahne gibi örnekler de Ateş'in herkes gibi sevinçleri ve üzüntüleriyle, günlük yaşamın akışındaki gelişmelerle bezenmiş bir karakter olduğunu gösterir.

Ateş'in bazı durumlarda kişisel yaşamına ve hayata bakışına ilişkin ipucu veren sözlerine de dizide yer verilmiştir. Bu duruma bir örnek, trans birey Naz öldürüldükten sonra haber için olay yerine gittiğinde apartman görevlisinin Naz'a ilişkin "belki de kendini satıyordu" yorumu karşısında verdiği tepkidir. Ateş, para karşılığı kendisine bilgi sızdıran, haberi satan adama parayı verir ve "Onun kendisini sattığını hiç sanmıyorum da senin sattığın belli" der. Bu sahne, insan olarak Ateş'i, onun kişisel bakış açısını yansıtır. Ateş bu sahnede trans bireylere yönelik ön yargıları, cinayete kurban gitmiş ve kendini savunamayacak birinin arkasından konuşmayı kınayan ve reddeden, tavır ve tutum sahibi vicdanlı, insani özellikler sergileyen bir gazetecidir.

Ateş salt iyi ya da salt kötü resmedilmemiştir. İnsan olarak gazeteci tanımı çerçevesinde iyi yanlarının yanı sıra hatalarıyla da yansıtılır. Duyarsız, sadece kendisine ün ve para getirecek haberler peşinde koşan, sadece kendi dünyasına odaklanmış bir karakter olarak temsil edildiği sahnelerin yanı sıra, sadece gerçeğin peşinde koşacağını belirttikten sonra bile para karşılığı haber satın alma, gazeteci kimliğini saklayarak ajan gibi haber toplama, elde ettiği önemli bilgileri haber yapmak yerine polisle paylaşmayı öncelikli tutma gibi kusurlu ve etik olmayan mesleki yöntemlere başvurduğu da görülür.

5. Mücadeleci Gazeteci

Barris, yolsuzluk yapan bir politikacının suçunun ortaya çıkacağı ya da bir mafyanın yasa dışı faaliyetlerinin deşifre olacağı endişesiyle gazetecilerin gözünü korkuttuğu, onları türlü tehdit ve suçlamalarla sindirmeye çalıştığı hikâyeleri konu edinen filmleri örnek göstererek, gazeteci karakterinin karşılaştığı zorluklarla ne pahasına olursa olsun mücadele ettiği filmleri hatırlatır (1976, s.78-95).

Ateş karakteri de önce editörü tarafından gerçekleri sorgulayan haberler yazmaya devam ederse gazetedeki işinden kovulacağı yönünde uyarılır ve bunun üzerine istifa eder; daha sonra da arkasına hem bürokrasiyi hem de mafya türü bir kaba kuvveti alan suçlularca gerçekleri yazmakta ısrarcı olursa öldürüleceği yönünde tehdit edilir. Ateş hem gazetesinden hem de suçlulardan kendisine yönelen meydan okumalara karşı mücadele verir.

Vogler, öyküyü başlatanın çoğunlukla kahramanın bir kararı ya da eylemi olduğunu, öykünün onun arzuları ve istekleri doğrultusunda geliştiğini vurgular. "Kahraman öykünün en sorumluluk isteyen ve en çok risk almayı gerektiren, can alıcı eylemini gerçekleştirmelidir" (aktaran Karadoğan, 2016, s. 114). Ateş, "artık hiçbir şeyi unutturmayacak" gerçekleri gün yüzüne çıkaracak bir gazeteci olmayı hedefleyen bir kahramandır. Bu dramatik gereksinimini yerine getirmek için risk alır, mücadele eder.

Dizinin 9. bölümünde Ateş'in editörüyle olan diyaloğu, senaryoda "olayı geri dönülmez bir biçimde etkileyen ve olası sonuca götüren" (McKee'den aktaran Karadoğan, 2016, s. 115) vurucu anlardan biridir. Ateş, yazdığı haberin yayınlanması için direnir ve editörünün kendisini işten atmakla tehdit etmesi üzerine iradeli duruşunu sürdürür. İlkeli gazetecilik yapmak hedefi doğrultusunda risk alır, istifa ederek mücadelesine devam eder.

Ateş, Barris'in gazetecilerin gözünün korkutulduğu, tehdit ve asılsız suçlamalarla sindirilmeye çalışıldığı durumlar için dile getirdiği mücadeleci gazeteci temsiline tehdit telefonları aldığı zaman da uyar. Onun peşine düştüğü gerçeklerin ortaya çıkmasını istemeyen bürokrotik güçler, 11. bölümde Ateş'i tehdit eder. Savcı'nın Ateş'e "hem kendinin hem de arkadaşının başını yakmaması"nı söylediği sahne de Ateş için bir sınamadır. Risk alır, dramatik gereksinimini gerçekleştirmek, ilkeli bir gazeteci olmak için kaybetmeye hazırdır. Tehditlere boyun eğmez ve mücadelesine devam eder.

Sistemle, bürokrasiyle karşı karşıya gelen "mücadeleci gazeteci" Ateş, sonunda bu karanlık güçler tarafından öldürülür. Ancak mücadelesinin ardından geride temiz ve onurlu bir isim bırakır.

6. Muhabir ve Araştırmacı Gazeteci

Gazeteci temsillerine yönelik çalışmalarıyla ön plana çıkan Ehrlich ve Saltzman (2015) ile Good'un (1989) öne sürdüğü kategoriler ise "muhabir, acemi muhabir, kadın muhabir, editör, kötü adam, medya patronu, yabancı gazeteci, araştırmacı gazeteci" şeklindedir. Bunlar gazetecinin çalıştığı kurumdaki kadrosuna ve pozisyonuna yönelik sınıflandırmalardır.

Bu noktada Ateş "muhabir" kategorisine girer. Aslında bir polis adliye muhabiri olan Ateş, izlediği olayları güvenlik ve adli makamlarca yapılan rutin açıklamaları aktararak değil, derinlemesine araştırarak haberleştirir. Bu açıdan da Ateş karakteri "araştırmacı gazeteci[30]" kategorisinde resmedilir.

Ancak bu sınıflandırmalar karakterin gazetecilik mesleğindeki pozisyonuna dair tek boyutlu bir tasvir sunar. Bu bakımdan da bu kategoriler *Şahsiyet*'te aksiyonun yükseldiği ve olay örgüsünün çözüldüğü noktalarda önemli rol alan Ateş'i derinlemesine tahlil etmeye tek başına yetmez.

[30] Gazeteciliğin zaten gerçeklerin ortaya çıkarılıp haber haline getirilmesi için araştırmaya dayanan bir iş olduğunu öne sürenler olsa da araştırmacı gazeteciliği rutin haberlerin izlenmesinden ayrı kılan bir nokta vardır. "Araştırmacı gazetecilik bir olayın/olgunun derinlemesine araştırılması, belgelenmesi, arka planda olup bitenlerin açığa çıkarılmasını anlatan bir gazetecilik türüdür" ve "daha çok araştırma çabası gerektiren bir gazetecilik pratiği"dir. Bu tür gazetecilik, araştırma yöntemlerinin iyi bilinmesini, ipuçlarının izlenmesini, hangi bilginin nereden nasıl elde edileceğinin öğrenilmesini gerektirir (Alemdar & Uzun, 2019, s. 258).

7. *Front Page*/Skandal Gazetecisi

Bu tezde, basın tarihi boyunca dile getirilen gazetecilik etik kodlarının, ulusal ve uluslararası boyutta herkesçe benimsenmiş ortak meslek ilkelerinin bir kurmacada gazeteci karakter üzerinden nasıl yansıtıldığının incelenmesi de amaçlanmaktadır. Tüm dünyada kabul görmüş basın meslek ilkelerine damgasını vuran ortak öğelerin yani "doğruluk, objektiflik ve toplumsal sorumluluğun" dizide ne kadar yer bulduğunun anlaşılması için gazeteci karakterin şeklen ya da iş yerindeki pozisyonuna göre analizinden çok mesleğe bakışı ve habercilik pratikleri açısından kategorize edilmesi yararlı olacaktır.

Gazetecileri sıfatları, çalışma alanları, cinsiyetleri gibi özellikler üzerinden değil, "baskın karakter özellikleri ve haberlere yaklaşım tarzlarına göre kategorileştirmenin daha uygun olacağı" (Ünal, 2018b, s. 47) göz önünde bulundurularak, Ünal'ın ortaya koyduğu "*Front Page*/Skandal Gazetecisi" ve "Demokrasinin Savunucusu/Hakikati Araştıran Gazeteci" kategorilerinde Ateş karakteri analiz edilecektir.

> Filmlerde baskın yer alan birinci gazeteci karakteri *Front Page* gazetecisidir. *Front Page* Gazetecisi, haberi her şeyin üzerinde tutan, hiçbir etik değerleri tanımayan, ilkesiz, sadece sansasyon peşinde koşan, gerçek yerine skandal haberler isteyen, bu nedenle yalan söyleyebilen, küfürbaz, şöhret düşkünü, masumlara zarar verebilen, takım elbiseli, elinden sigarası düşmeyen, poker oynayan ve bol içki içen, haber yakalamak dışında otorite, gerçekler, adalet ve aşka ve her şeye yönelik rahat tavırları olan gazeteci şeklinde temsil edilmektedir (Ünal, 2018b, s. 48).

Ünal, "Skandal Gazetecisi"nin kodlarını "çıkar odaklı, sansasyonel, meslek ilkeleri konusunda esnek, etik değerlere bağlı değil, serseri/güvenilmez ve alkol düşkünü" olarak sıralar (2018b, s. 48). *Şahsiyet*'te, Ateş karakteri bu kategoride yer alan bazı özelliklere sahiptir. Dizinin ikinci bölümünde Ateş'in imzasını taşıyan "Katilden Mesaj Var" başlıklı gazete haberi Ateş'in "skandal gazetecisi" olduğuna işaret eden önemli bir unsur işlevi görür. Nevra'nın gazeteyi alıp Başkomiser Tolga'ya ve ekibe gösterdiği

sahnede, Ateş'in polislerin zihninde olumsuz bir imaja sahip olduğu görülmektedir. Tolga onu "soytarı" diye tanımlar.[31]

Ateş para karşılığı sızdırma bilgi elde ederek haber yapar. Haber toplama pratiği bu açıdan son derece sorunludur. Attığı ilgi çekici başlık da skandal haber peşinde koşarak gazetede var olabildiğinin göstergesidir. Ateş'in para karşılığı bilgi toplayışı, ikinci bölümde bir başka sahnede daha görülür. Ekranın merkezinde Nevra vardır, Ateş'in verdiği bilgileri gece kulübündeki bilgisayarda inceler, bir yandan da Ateş'in bir haber kaynağı ile yaptığı telefon görüşmesi duyulur. Ateş'in konuştuğu kişi bilgiyi paylaşmadan önce "Bak para vereceksin ama" der. Ateş de "evet" yanıtını verir ve bilgileri alır. Bu bilgi, üçüncü bölümde buluşacakları kafede Ateş Nevra'yı beklerken, arkasında oturan biri tarafından çalıştığı *Şimdi* gazetesinin içine konan sarı zarftadır. Ekranda sadece eli görünen haber kaynağı, para karşılığında Ateş'e istediği bilgileri temin eder ve gizlice zarfı uzatır.

Ateş'in Cinayet Büro'daki polisler tarafından güvenilmez ve olumsuz algılandığına ilişkin bir başka gösterge de üçüncü bölümde Ateş ve Nevra'nın bir kafede buluşma sahnesinde yer alır. Ateş, geciktiği için özür dileyen Nevra'ya bu durumu "Asıl sen kusura bakma gelemedim sizin şubeye kadar maalesef. Biliyorsun benden pek haz etmiyorlar sizin orada. Ancak bu kadar yaklaşabiliyorum" sözleriyle dile getirir.

Ateş'in diğer karakterlerin gözündeki skandal ve sansasyon peşinde koşan gazeteci imajı beşinci bölümde, Ateş'in Cinayet Büro'da sorgulandığı sahnede de öne

[31] Bkz. *Şahsiyet*, 2. Bölüm, 00:41:00
Tolga Başkomiser: Haberim var benim ondan. Gördüm onu. Ama bu adam böyle işte.
Nevra: Kim?
Tolga Başkomiser: Ateş Arbay denen soytarı gazeteci. Ama ben ona kızmıyorum. Ben ona kızmıyorum! Hangi gerizekalı, hangi aptal üç kuruş para için bu haberi satıyorsa benim derdim onunla!

çıkar. Sefa Ateş'i sorgularken sorgu odasına giren Başkomiser Tolga'nın sözleri bu imajın göstergesidir. Tolga Ateş'i sürekli azarlar, soru sorulmadıkça konuşmaması yönünde uyarır. Kamera açısı da Tolga'nın Ateş'e üstten bakan bir pozisyonda konumlandığı şekilde ayarlanmıştır. Ateş çerçevenin sol kenarında üst kamera açısından, sorgu sandalyesinde otururken; Tolga ise çerçevenin merkezinde alt kamera açısından ve ayakta dikilirken çekilmiştir. Ateş Tolga'ya "Sizin suçluları aramanız gerekmiyor mu? Ben niye buradayım?" diye sorduğunda ekranda Tolga'nın sıkılan yumruğu ve Ateş belirir. Bu sahnede Tolga Ateş'i hem tehdit eder hem de onun "insanların hayatlarıyla oynayan soytarıların tarafında" olduğunu söyler. Bir skandal gazetecisi olarak Ateş, Tolga için başka bir grubun mensubudur, değersiz biridir.[32] Bu sahnenin hemen ardından Başkomiser Tolga, Ateş'i bir kez de Nevra ile konuşurken "soytarı" diye niteler. Nevra'ya, "Bu Ateş Arbay denen soytarıya bilgi sızdıran sen misin?" diye sorar.

Dizinin ikinci bölümünde Ateş Nevra'yı arayıp bir "hediye bilgi" karşılığında röportaj yapmak ister. Ateş'in burada da haber toplama pratiğinin sorunlu olduğu; haber kaynağı ile ilişkisini bir "al-ver" ilişkisi üzerine kurduğu görülür. Nevra, Ateş ile telefonda konuşurken bir yandan da bilgisayarda arama motorunda Ateş'i araştırır. Ateş'in dışardan bakıldığındaki imajı ve sürdüğü hayat da skandal gazetecisi tasvirine uyar. Nevra'nın karşısına çıkan bilgi, "Gazeteci, Müzisyen ve DJ Ateş Arbay" başlığını taşır. Ateş gazeteciliğin dışında başka bir iş daha yapmaktadır. Gece hayatı ve eğlence dünyasının içinde genç, düzensiz bir hayat süren gazeteci stereotipine uymaktadır. Nevra'ya ilk görüşme randevusunu da gece 22.30'dan sonraya, "İsyan Sanayi" adlı bir gece kulübüne verir. Bu görüşme bir gazeteci ve kaynağının profesyonel görüşme

[32] Bkz. *Şahsiyet*, 5. Bölüm, 00:17:40
Ateş: Napacaksın? Vuracak mısın? Vur. Hadi.
Tolga: Ateş Arbay, ben bugüne kadar bu odada hayatım boyunca hiç kimseye tek bir fiske bile vurmadım. Seni temin ederim. Ama eğer bu olayla ilgili bir şey biliyor ve bizden saklıyorsan senin ağzını yüzünü dağıtırım işte o zaman. Ayrıca şu meseleye de gelelim, sen bizim tarafta falan değilsin Ateş Arbay. Sen ne taraftasın biliyor musun? Oturduğu yerden hiçbir halt bilmeden insanların hayatıyla oynayanların tarafındasın. O taraftasın sen. Ben o tarafa ne diyorum biliyor musun? Soytarıların tarafı. Bak biz burada insanların hayatıyla oynamayız, biz burada insanların hayatını kurtarırız anladın mı?

yapabileceği alışıldık bir mekân ve zamana ait değildir. Gazeteci Ateş Arbay'ın dizide ikinci bölümde ilk görüldüğü sahnenin mekânı gece kulübüdür. Ateş gazeteci gibi çıkmaz izleyicinin karşısına, DJ kimliğiyle çıkar. Renkler, kalabalık yüksek seste müzik içinde bu kalabalıkların ne dinleyeceğine karar veren Ateş'tir. Gece kulübündekiler Ateş'in seçtiği müzikleri dinlerler, Ateş'in seçtiği müziğe göre dans ederler. Işıklar, renkler içinde bir ilüzyon dünyası şeklinde resmedilen gece kulübü ile Ateş'in gazetecilik kariyeri bu noktada benzeşmektedir. Ateş renkli, ilgi çekici manşetler atarak kalabalıkların ne okuyacağına karar veren kişidir. Tıpkı gece kulübünde dinlettiği şarkılarda kendini kaybeden kalabalıklar gibi; okurları da Ateş'in gazete sayfasına kendi deyimiyle "uzay boşluğunda dolaşan bilgilerden biri"ni seçip yazdığı haberleriyle oyalanır. Bu baş döndürücü düzenin içinde Ateş bir "skandal gazetecisi"dir.

Ateş izleyici karşısına çıktığı ilk sahnede gece kulübünde DJ'lik yapmasının yanı sıra sahne boyunca peş peşe içki içer, Nevra ile diyaloğundan da anlaşılır ki aynı zamanda kokain de kullanmaktadır. Bu özelliği, gazetecilerin daha önceki filmlerdeki temsillerine, bu temsillere ilişkin akademik çalışmalarda dile getirilen stereotiplere uymaktadır.

8. Demokrasinin Savunucusu/Hakikati Araştıran Gazeteci

Ünal, "Demokrasinin Savunucusu/Hakikati Araştıran Gazeteci" temsilinin *All the President's Men* filmi ile ortaya çıktığını belirterek, bu gazetecilerin "gerçeklerin güvenilir kaynağı basının sembolü ve taşıyıcıları" olarak sunulduğunu belirtir.

> Akıllı, işini gereğince yerine getirmeye çalışan, tüm zamanını habere ayıran, elde ettiği bilgileri mutlaka iki kaynağa teyit ettirmeye çalışan, baskılara karşı direnen, kamuoyunun bilme hakkının peşinden giden ve masumları savunan gazetecilerdir. Özetle, Demokrasinin Savunucusu gazetecilere dair kodları "kamuoyu odaklı, güvenilir, dürüst, etik değerlere bağlı, kaynaklarla doğru ilişkiye sahip, baskılara direnen ve masumların yanında" şeklinde tanımlayabiliriz (Ünal, 2018b, s.48).

Dizide Ateş'in sansasyonel haberler yazan gazeteciden, üniversite yıllarından beri içinde taşıdığı iddialı ve idealist gazeteciye dönüşü açıkça görülür. Ateş'in bu yanı, henüz izleyicinin onu görmediği ancak sesini duyduğu bir telefon görüşmesi aracılığıyla da

izleyiciye hissettirilir. İkinci bölümde Ateş Nevra'yı arar ve kendini tanıtır. Ancak Nevra Ateş'e daha önce yazdığı haberden dolayı kızgındır, telefonu Ateş'in yüzüne kapatır.[33] Ancak bunu takip eden sahnede Ateş Nevra'yı bir kez daha arayarak onunla röportaj yapmakta ısrar eder. Nevra ile arasında geçen diyalog, Ateş'in haberin peşinde koşan, ısrarla haber kaynaklarına ulaşmaya çalışan yanının, içinde yatan "gerçeğin peşinde koşan gazeteci"nin de işaretidir. Nevra Ateş'e zaten daha önce birçok yere röportaj verdiğini ve kendisine "sorulmamış soru kalmadığını" söyler. Ancak Ateş, "Sana çok sorular soruldu ama henüz doğru sorular sorulmadı" der.

Gece kulübündeki görüşmelerinde Nevra Ateş'e gazetede yer alan "Katilden Mesaj Var" başlıklı haberinin kaynağını sorar. Ateş, gazetecilerin haber kaynaklarını gizli tutma ilkesini işaret edercesine "Adımı ilk söylediğin anı hep böyle hatırlayacağım. Benden imkânsız bir şey istediğin bir an" yanıtını verir. Ateş, haber kaynaklarıyla para karşılığı bilgi almak gibi meslek etiği açısından çok sorunlu bir ilişki kurmuştur ama "gazeteci haber kaynağını açıklamak zorunda değildir" ilkesini benimsediğini iddia eder.

İkinci bölümde Ateş, Nevra'ya röportaj teklifini kabul etmesi karşılığı bir "hediye bilgi" verebileceğini söyler. Ateş burada polisle iş birliği yapmaktan çok Cinayet Büro'nun tek kadın polisi ve işlenen cinayette maktulün alnındaki mesajda adı yazan Nevra ile röportaj yapmanın derdindedir. İzlediği yol, sansasyonel bir gündem yaratacak bir hikâye peşinden gitmektir. Ancak başlarda sansasyonel haber peşinde koşan gazeteci Ateş, olay örgüsü ilerledikçe elde ettiği bilgileri Nevra'nın dikkatine sunar ve polisi, olayın çözülmesini sağlayacak dönüm noktalarına götürür. Aslında her ne kadar başlarda

[33] Bkz. *Şahsiyet*, 2. Bölüm, 00:47:00

Nevra: Kiminle görüşüyorum?
Ateş: Ben *Şimdi* gazetesinden. Ateş Arbay. Nasılsınız Nevra Hanım?
Nevra: Nereden buldun numaramı?
Ateş: Biliyorum bana kızgınsınız ama inanın… (Nevra telefonu kapatır)

sadece kendi ünü için çalışıyor olsa da derinlerde bir yerde Ateş iyi bir gazetecidir, işlenen cinayetlerin yüzeysel hikâyesine kapılmaz, altında yatan hakikati araştırır ve bulur.

Ateş aslında tam istediği haberleri yazamasa da gerçeğin peşindeki gazeteci olmak istediğini davranışlarıyla ifade eder. Üçüncü bölümde kafede buluştuklarında Nevra'nın iş yoğunluğu nedeniyle geç kalması ve kahvenin soğuması üzerine eskiden kendisinin de Nevra gibi özveriyle çalıştığını "Ben de böyleydim. Deli gibi çalışırdım. Bütün kahveler soğurdu. Oradan öyle öyle görünmese de ben de bir zamanlar ateşli ve idealist bir gazeteciydim" sözleriyle dile getirir. Ateş'in "bir zamanlar öyleydim" diye anlattığı "ateşli ve idealist gazeteci"yi hâlâ içinde barındırdığı, olay örgüsü ilerledikçe ortaya çıkar. Ateş, faillerce sümen altı edilen ancak Cinayet Büro'nun peşinde olduğu katilin neden cinayet işlediğini aydınlatacak olan dosyaya ulaşmasında Nevra'ya yol gösterir.

Dördüncü bölümde Ateş'in meslek ilkelerine bağlı, tutkulu bir gazeteci olduğu Nevra ile kendi evinde röportaj yaptığı sahnede ortaya çıkar. Ateş'in evi özel alanını, iç dünyasını yansıtır. Evin içini gösteren ilk sahnede duvarda gerçeğin savunucusu olan ama öldürülen gazetecilerinin fotoğrafları asılıdır. Ateş hayata ve mesleğine ilişkin düşüncelerini, iç dünyasını Nevra'ya açar. Artık kendisi dahil hiçbir şeye inanmadığını, sarhoş olmak için gittiği gala ve açılışlarda yavaş yavaş çürüdüğünü, bu duvarın önünden geçerken başını çevirdiğini söyler.[34]

[34] Bkz. *Şahsiyet*, 4. Bölüm, 00:24:31
Nevra: O katili mutlaka yakalayacağım. Nereye kaçarsa kaçsın, nereye saklanırsa saklansın o katili mutlaka bulacağım ve tutuklayacağım. İnanmıyor musun bana?
Ateş: Ben artık hiçbir şeye inanmıyorum ki Nevra. Ben en başta kendime inanmıyorum. Ama birine inanmaya o kadar ihtiyacım var ki. Ben senelerdir gazetenin üçüncü sayfasında, o dj kabininde sadece kafa bulmak için gittiğim o açılışlarda, b.ktan filmlerin b.ktan galalarında yavaş yavaş çürüyorum. Bu duvarın önünden geçerken başımı çevirip öyle yürüyorum Nevra.
Nevra: Ama yine de kaldırmıyorsun bunları. Orada duruyorlar.

Ateş'in sansasyonel haberler ve ün peşinden koşan skandal gazetecilikten doğru haber verme, hakikate ve halkın hakikate ulaşma hakkını öncelikli tutan, gerçeğin peşinde koşan gazeteciliğe geçişi dizinin dördüncü bölümünde gerçekleşir. Ateş Nevra'nın cinayetleri aydınlatma tutkusundan etkilenir ve bir uyanış yaşar. Halihazırda yaptığı gazeteciliğin bir "gösteri işi" olduğunu, gerçeklerin üstünü örttüğünü dile getirir, kendinin farkına varır, kendini keşfeder. Okuldan mezun olduğu günlerdeki gibi meslek ilkelerini öncelikli tutan idealist gazeteci haline, içindeki gerçeğin peşinde koşan gazeteciye dönmeye karar verir. Bu an, Ateş karakterinin kendi hikâyesindeki dönüm noktalarından biridir.[35]

Dizinin beşinci bölümünde Başkomiser Tolga ve ekibinin basın toplantısı düzenlediği sahnede kalabalık gazeteci grubunun içinden sadece Ateş Tolga'ya hakikate dair bir soru sorar. Ateş bu sahnede hala Tolga'nın gözünde sansasyon, ün ve şöhret peşinde koşan bir gazetecidir ancak sorduğu soru, işlenen cinayetlerin aydınlatılmasına dair Emniyet Genel Müdürlüğü'nün hangi adımları attığı ve hangi delillere ulaştığı yönündedir. Ateş bu sahnede kamu yararını gözeten, güvenlik birimlerini kamuoyuna yeterli bilgilendirme yapmadığı için eleştiren, art arda işlenen cinayetler yüzünden endişe

[35] Bkz. *Şahsiyet*, 4. Bölüm, 00:28:00

Ateş: Böyle işte. Buluyorum seri katil hikâyesi gibi bir şey. Masal gibi anlatıyorum. Herkes oturup ağzı açık dinliyor. O katil yakalanıyor başka bir katil ortaya çıkıyor. O yakalanıyor, başka biri çıkıyor. O yakalanıyor, başka biri. Ben onların da hikâyelerini anlatıyorum. Ama ne yapmıyorum biliyor musun? Herkesin belinde nasıl bu kadar ruhsatlı silah olabiliyor, nasıl oluyor da insanlar bu kadar kolay silaha ulaşabiliyorlar asla bununla ilgili haber yapmıyorum. Anlatabiliyor muyum? Eğer bir silahı unutturmak istiyorsan o silahın kimi vurduğunu anlatacaksın. Ama bitti artık. Ben bütün bunlardan o kadar çok sıkıldım ki.

Nevra: Napacaksın?

Ateş: Küfredebilir miyim? Hepsinin a.k. Hiçbir şey unutturmayacağım artık!

içinde olan halkın bilgi edinme hakkını savunarak soru soran bir gazeteci olarak resmedilir. Ateş'in sorusu, hakikati araştıran gazeteci temsiline hitap eder.[36]

Olay örgüsü ilerledikçe, Ateş aslında hep gerçeğin peşinde koşan gazeteci olmak istediğini, inançla mesleğine bağlı bir gazeteci olamayışının kendisi için bir "yara" olduğunu dile getirir. Sekizinci bölümde Nevra'nın evinde birbirlerine iç dünyalarını açtıkları sahnede, Ateş kendini şöyle anlatır: "Ben her şeyimi anlattım sana. Yıllardır aslında ben çürüyorum dedim. Tek istediğim yeniden o eski Ateş olabilmek dedim. Üniversiteden yeni mezun olmuş, hala gazeteciliğe inanan o Ateş olabilmek… Nerem ağrıyorsa anlattım sana, bütün yaralarımı açtım" (*Şahsiyet*, 8. Bölüm, 00:22:01).

Ateş'in içinde yatan "Hakikati Araştıran Gazeteci"yi yaşatmaktaki kararlılığı istifa ettiği sahnede pekişir. Dokuzuncu bölümde editör odası ilk kez izleyicinin karşısına çıkar. Bu sahnede editör masasında otururken, "yöneten ve talimat veren kişi" şeklinde konumlandırılmış; Ateş ise masanın önünde ayakta dikilirken, editörün uyarı ve talimatlarını bekleyen konumunda resmedilmiştir. Editörün arkasında plaketler ve klasörler varken, Ateş'in arkasındaki fonda duvarda gazetenin adı, *Şimdi* yazısı büyük şekilde görülmektedir. Muhabirin gazetenin adının önünde konumlanması gazetede asıl taşıyıcı unsurun haberleri toplayan ve yazanlar olduğunun göstergesi iken; gazete

[36] Bkz. *Şahsiyet*, 5. Bölüm, 00:48:56
Ateş: Farkındasınız değil mi? Siz de farkındasınız değil mi? Bir saattir konuşuyorsunuz ama hiçbir şey söylemediniz. Bir hafta içerisinde dört insan öldürüldü. İnsanlar korkuyorlar, insanlar sokağa çıkamıyorlar ve siz bu insanları yatıştırmak için şunu söylüyorsunuz ki, gereken ne ise yapılıyor. Şimdi buradaki bütün arkadaşlar ve bu yayını izleyen milyonlarca insan şunu biliyor ki eğer bir devlet görevlisi gereken ne ise yapılıyor diyorsa hiçbir şey yapılmıyordur. Şu an bir şey yapıyor olsaydınız bize söylerdiniz. Demek ki elinizde hiçbir şey yok.
Tolga: Ateş Arbay'dı değil mi? Bitti mi? İyi. Şimdi burada bu kadar mesleğini layıkıyla yapan basın mensubu arkadaşım varken sizin gazeteciliğiniz hakkında konuşmak bana yakışmaz. Ama kurumumu ve beni tahkir edici sözlerinizden dolayı da sizi kınıyorum.

yöneticisi olan editörün ödüllerin önünde konumlanması gazete çıktılarının ün, takdir, para gibi getirilerinin büyük oranda gazeteyi yönetenlerin payına düştüğünün göstergesidir. Bu ödüller, basın kuruluşunun işletilmesinin ötesinde editöryal kararlara da yön veren gazete yöneticileri için kolay vazgeçilir nitelikte değildir. Ateş'in yöneticisi de, haberin içeriğinin birilerini rahatsız etmesi sonucu konumunu kaybetmeyi riske atmak istemez ve Ateş'in yazdığı makaleyi yayınlayamayacağını söyler.

Öte yandan, gazete yöneticisi için Ateş de vazgeçilmez bir elemandır. Yazdığı sansasyonel haberler bir yandan ciddi ve sakıncalı konulara değinmezken diğer yandan gazetenin daha çok satılmasını sağlamaktadır. Bu sahnede yönetici, Ateş'in yazılarındaki değişimi işaret ederek önce Ateş'e "babacan yönetici" rolüyle yaklaşır ve Ateş'in iyi olmadığı yönündeki endişelerini dile getirerek onun nasıl olduğunu, kendini iyi hissedip hissetmediğini sorar. Yöneticinin bu sözde "şefkatli ve düşünceli" tutumu yerini Ateş'e cazip bir teklif sunmaya bırakır. Yönetici, Ateş'e gazeteye tur şirketlerinden gelen tekliflerden birini değerlendirip seyahate gitmesini ve seyahat yazıları yazmasını teklif eder. Ateş bunu kabul etmeyip, "doğruları" yazdığı makalenin yayınlanmasında ısrarcı olduğunda ise onu eskiden yazdığı tarzda haberler yazmaya ikna etmeye çalışır. Ancak Ateş'in tüm bunları reddetmesi üzerine "babacan yönetici" "kızgın yönetici"ye dönüşür. Editör Ateş'in yazısını yayınlayamayacağını söyler, Ateş ısrarında devam ederse onu işten atmakla tehdit eder. Ateş istifa eder. Ancak bu kez de editör, Ateş odayı terk ederken ardından ısrarla "Ateş gel buraya" diye seslenir. Bu sahne, gazetenin çıkarları için genç muhabirleri manipüle eden editör klişesinin bir tekrarını sunar. Sisteme entegre olmuş bir gazete ve yöneticisi, bu doğrultuda alınan editöryal kararlara uyan ve tirajı arttıran Ateş gibi bir "sansasyon habercisi" elemanı kaybetmek istemez.[37]

[37] Bkz. *Şahsiyet*, 9. Bölüm, 00:17:18
Editör: Ne bu?
Ateş: Yarının yazısı işte.

Daha önce Nevra ile diyaloglarının olduğu sahnelerde artık gerçeğin peşinde koşan bir gazeteci olacağını dile getiren Ateş, istifa sahnesinde bunu eyleme geçerek gösterir. Ateş'in dönüşümü Nevra ile tanıştıktan sonra kendini sorgulaması ve "bundan sonra hiçbir şeyi unutturmayacağına" dair kendine verdiği sözün ötesine geçer. Ateş, Kambura'ya ilişkin gerçekleri tüm taraflarıyla araştırıp doğruları işaret eden bir haber

Editör: Sence bunun için mi çağırdım ben seni buraya? Başka şeyler soracağım ben sana.
Ateş: Ne soruyorsun?
Editör: 'İyi misin?' diye soruyorum.
Ateş: İyiyim, sağol.
Editör: Yok yani, eğer tatile filan ihtiyacın varsa gönderelim seni.
Ateş: Yoo.
Editör: Valla bak. Yani imkânlarımız da var. Kırk tane tur var. Her gün arıyorlar. Birini gönderin de gezdirelim diyorlar. Reklam için tabi. Fena mı? Gidersin üç beş günlüğüne. Orada gezersin, dolaşırsın, yersin, içersin. Buraya geldiğinde de oturur onları yazarsın. Hem kafanı da toparlamış olursun. Kötü mü?
Ateş: Benim kafam dağınık değil ki.
Editör: Dağınık değil ha? Dağınık değil ha? Peki bunlar ne böyle ya? Bir sürü şey yazmışsın. Hale bak. Sahte itfaiye raporları. Sahte sağlık raporları. Rüşvetçi ağır ceza hakimleri. Onlarla da bitmiyor, daha bir sürü şey var. Bak bulayım da okuyayım şimdi sana dur. Neredeydi o? 'Belki de mülki idare amiri olmak üzere ilçenin bütün önde gelenlerinin bu kundaklama olayından haberi vardı. Dolayısıyla bu sadece Kambura'yı ilgilendirmiyordu. Eğer ortada bir suç var ise ve o suç örtbas edilmişse bu bütün ülkeyi ilgilendiriyor. Hele de o suç 7 kişilik bir ailenin yakılıp öldürülmesi ise, o yangında biz hepimiz ölmüşüz de haberimiz yok.' Ne oldu oğlum sana?
Ateş: Ne olacak? İşimi yapıyorum işte.
Editör: Yahu, sen ne güzel yazıyordun.
Ateş: Evet, hiçbir b.ka yaramayan haberler yapıyordum. Doğru.
Editör: Bak Ateş, ben bu yazıyı basamam. Ben bu yazıyı basarsam başıma neler geleceğini çok iyi biliyorum. İki dakika içinde kırk yerden telefon gelir. Bunlarla uğraşamam ben. Kusura bakma.
Ateş: O zaman, sen de kusura bakma.
Editör: Bak Ateş, ben senin anlayacağın dilde anlatayım o zaman bunu. Eğer bu yazıyı basmakta ısrar edersen bu gazetede çalışamazsın. Tamam mı?
Ateş: Ben hiç çalışmadım ki bu gazetede. Ben yeni çalışmaya başladım. Ben yıllardır çalışmıyorum. Ama aynı sektörde değiliz. O yüzden size hayırlı işler, bol kazançlar.

yazar. Bu haberin gazetede basılmaması karşısındaki dik duruşu ise, Ateş'in skandal gazetecisinden gerçeğin peşinde koşan gazeteciye dönüşümünün en keskin göstergesidir. Ateş doğruları yazmayı para kazandığı işi kaybetmeye tercih eder. İstifa kararı, kendi hikâyesi içindeki doruk noktasıdır. Bu yolda kayıp verecek olsa bile doğruları yazmaya karar vermiştir. Ateş'in uyanışı, istifa ettiği sahnedeki sözlerine de yansır. Editöre "aynı sektörde olmadıklarını" söyler, "Hayırlı işler, bol kazançlar" sözleriyle gazetenin bir ticarethane olduğunu dile getirir. Yöneticinin odasından "kapıyı çarpıp" çıktıktan sonra haber merkezi boyunca yürür, gazetenin kapısından çıkarken de hala orada çalışanlara bir ticarethanede çalıştıklarını ima eder; "Hayırlı işler arkadaşlar" der. Ateş, artık ticarileşmiş basın "sektör"ünde değildir.

Ateş istifa ettiğinde özgürleştiğini hisseder. Editörle görüşmesinin ardından gazeteden ayrılırken yüzünde bir gülümseme ve memnuniyet hali vardır. Bu ferahlamanın bir işareti olarak, istifanın ardındaki sahnede elinde iş yerindeki eşyalarını koyduğu bir karton kutuyla, dış mekânda görülür. Gökyüzünün, ağaçların ve kuş seslerinin yer aldığı bu sahne, Ateş'in özüne, doğal haline döndüğünün, tutsaklıktan kurtulduğunun bir göstergesidir. Nitekim, ilk iş Nevra'yı arar ve istifa ettiğini haber verir. Nevra Ateş'i tebrik eder ve kendini nasıl hissettiğini sorar. Ateş'in verdiği yanıt, aslını bulduğunun işaretidir: "Kendim gibi. Uzun süredir ilk defa kendim gibi hissediyorum." Ateş bir yandan uykudan uyanmışçasına gerinir, bir yandan da neşe içinde güler. Arabaya gülerek biner, yüksek sesle "Oh be!" diye bağırır ve arabasını doğanın içinde hızla sürer. "Doğaya ait metaforlar genellikle sinemacıların aktarmaktan oldukça hoşlandıkları durumları dile getirirler. Doğa genellikle özgünlük, kendiliğindenlik ve doğruluk ile ilişkilendirilir" (Ryan & Lenos, 2012, s.163). Bu sahnede Ateş de hızla kendi doğasına, özüne geçiş yapar. Bir yandan aracı kullanır, bir yandan da elini camdan çıkarıp rüzgârı hissederek onu ilk gördüğümüzde gece kulübünde çaldığı müzik eşliğinde ritim tutarak dans eder. Ateş'in büyük bir rahatlama ve neşe ile aracını hızla sürmesi, daha önce kitleleri uyuttuğu

müziği bu kez onları uyandırmak için çalacağının, hakikate giden yoldan son sürat ilerleyeceğinin göstergesidir.

Ateş sistemin taleplerine yanıt vermeyen, doğruların peşinde koşan gazeteci olmanın bedelini ödemiş, işsiz kalmıştır. Dizi, gazeteciliğin en kırılgan meslek gruplarından biri olduğunu da işaret etmektedir. Gazetecilerin çoğu hem çok az hem de düzensiz maaş alarak ve sosyal güvencelerden yoksun çalışmaktadır. İletişim Fakültesi mezunlarının çoğu sektörde iş bulamamakta, sektördeki gazeteciler de ekonomik kriz dönemlerindeki tasarruf tedbirleri nedeniyle işsiz kalmaktadır. Ateş'in Nevra'ya söylediği şu sözler, bu durumu işaret eder: "Aslında hazır buraya kadar gelmişken seni annenden bir isteyeyim dedim de… Şimdi kadın soracak, 'Evladım ne iş yapıyorsun?' diyecek. Ben de diyeceğim ki, İşsiz gazeteciler ordusunda bir neferim" (*Şahsiyet*, 11. Bölüm, 00:10:00).

Dizinin 9. bölümünde Nevra ve Ateş evdedir. Ateş koltukta, dizüstü bilgisayarında çalışır. Nevra ona ne yaptığını sorduğunda, "Kendime bir medya imparatorluğu kuruyorum. Youtube'da kanal açıyorum" der. Ateş artık bir basın kuruluşu çatısı altında, çalıştığı yerin kurumsal kimliği ve kararları doğrultusunda ya da siyasi ilişkileri çerçevesinde haber yazmak zorunda değildir. Kendi medya imparatorluğu sermaye ve güç odaklarından bağımsızdır, editöryal kararları bundan sonra Ateş verecektir.

Dizinin 10. bölümünde Ateş, Nevra ve Sefa Kambura'daki yakılan ve daha sonra yıkılan evin enkazının başındadır. Ateş istifasının ardından gazetede yayınlanmasına izin verilmeyen haber dosyası üzerinde tek başına çalışır. Sefa ve Nevra Ateş'in olay yerinde ne işi olduğunu sorduğunda Ateş, "geleyim göreyim dedim evi" yanıtını verir. Bu sahnede hakikati arayan gazeteci özelliklerini sergileyen Ateş, artık masa başında haber üretmeyen, olay yerine giderek kendi tanıklığını fotoğraf makinesiyle kayıt altına alan, hakikati yerinde arayan muhabir olarak temsil edilir.

Başkomiser Tolga'nın Ateş'ten yardım istediği sahnede ise, Ateş daha önce skandal gazetecisi olduğunu kabul eder. Tolga'nın kendisini daha önce "soytarı" diye nitelemekte haklı olduğunu ama artık kendisinin değiştiğini söyler.[38]

Ateş'in aldığı tehdide rağmen doğruları ortaya çıkarmakta kararlı olduğu, dizinin son bölümünde Ankara'daki arkadaşı ile internet kafede bir araya geldiği sahnede de açıktır. Cinayetler hakkındaki soruşturmayı karartmak isteyenleri bulmasına yardım eden arkadaşı Ateş'e "çok tehlikeli olan bu işi bırakmasını" söyler. Ateş ise üniversitede kurdukları "dünyayı değiştirmek" hayallerini hatırlatır, "üniversitedeki dünyasına geri dönmek" istediğini belirtir.[39] Ateş, arkadaşı internet kafeden ayrıldıktan sonra bilgisayarının klavyesinin altından sarı bir zarfı etraftan sakınarak gizlice alır. Böylece Ateş, "üniversitedeki dünyasına" döner.

Ateş dizinin son bölümünde suikasta uğrar. Nevra'ya cinayetlerin arka planına dair "öyle böyle değil, çok büyük bir şey" bulduğunu ancak bunu önce Başkomiser

[38] Bkz. *Şahsiyet*, 11. Bölüm, 00:12:55
Tolga: Ateş öncelikle geldiğin için teşekkür ederim. Sağol.
Ateş: Rica ederim. Dedim herhalde mühim bir mesele var. Yoksa Tolga Başkomiser niye bir soytarıyı arasın değil mi?
Tolga: Ateş, bak…
Ateş: Ya, hayır hayır. Haklısın sen. Ben soytarılık yapıyordum. Hem de senelerdir yapıyordum. Ama artık bitti.

[39]Bkz. *Şahsiyet*, 12. Bölüm, 00:12:00
Ateş: Ee, Ankara'dan neredeyse imkânsız diyordun. Nasıl buldun?
Ateş'in Arkadaşı: Yanlış katlarda aramışım. Daha üst katlara baksam bulabilirmişim.
Ateş: Ne kadar daha üst katlara?
Ateş'in Arkadaşı: Baya üst katlara. Onun için diyorum zaten. Bırak bu işi çok tehlikeli.
Ateş: Üniversiteyi hatırlıyor musun? Üniversitede kurduğumuz hayalleri hatırlıyor musun?
Ateş'in Arkadaşı: Hatırlıyorum tabi. Dünyayı değiştirecektik.
Ateş: Peki ne oldu sonra? Biz dünya değiştirdik. Ben nefes alamıyorum abi burada. Oksijen yok burada. Bırak beni ben üniversitedeki dünyamıza geri döneyim. Olur mu?
Ateş'in Arkadaşı: Sen bilirsin.

Tolga'ya söylemesi gerektiğini anlatır. Nevra Ateş'e onu sevdiğini söyler. Ateş'in son sözleri "Oh be. Nevra, hayat güzel ha." olur. Kamera yavaş yavaş Ateş'e odaklanarak yakın plan çekim yapar. Ateş'in sahnenin merkezinde olması, izleyicide de bir an bir şey olacağı hissini uyandırır ve araç patlar. Patlama aslında anlık ve büyük gürültü ile olan bir olaydır ama yönetmen bu anı tamamen sessiz ve ağır çekim tekniği ile izleyiciye yansıtır. Belki de 1 saniye süren patlama uzun bir sahne ile dramatik bir şekilde ekrana gelir. Ateş de evinin duvarına fotoğrafını astığı gazeteciler gibi hakikatin peşinde koşmanın bedelini canıyla öder. Ateş'in arabasına konan bir bomba ile öldürülmesi 1993'deki gazeteci Uğur Mumcu cinayetine bir göndermedir. Ateş de Mumcu ve diğer öldürülen gazeteciler gibi meslek etiği ve ilkeleri çerçevesinde doğruları dile getiren, hakikatin peşinde koşan bir gazetecidir, sonunda onlar gibi öldürülür ve ardında onurlu bir mücadele bırakır.

E. Dizide Anonim Gazeteci Temsilinin Analizi

Şahsiyet'te gazeteci karakter Ateş Arbay'ın yanı sıra başka gazeteci temsilleri de yer alır. Bu karakterler dizinin bazı sahnelerinde televizyon haberlerini aktaran, röportaj yapan ve basın toplantısında soru soran muhabirlerdir. Tek boyutlu, arada bir görünen ve isimsiz olan bu gazeteci karakterlerin senaryodaki işlevi ana ve yardımcı karakterlerin olan biteni televizyon haberlerinden öğrenmesini sağlamaktır. Bu anonim gazeteci temsilleri olay örgüsünde odak noktasında olmasalar da giyim kuşamları, çalışma ortamlarında kullandıkları ekipmanlar, sordukları sorular gibi ayrıntılar üzerinden izleyiciye bir gazeteci imajı sunar.

Dizinin ilk bölümünde, bir kadın gazeteci ve kameraman Nevra ile Cinayet Büro Amirliğinde tek kadın polis olması temalı bir röportaj yapar. Gazeteci kadın ve kameraman profesyonel bir görünüm çizer. Nevra'ya yaka mikrofonu takılır, ses kontrolü yapılır ve muhabirin "hadi başlayalım" demesiyle röportaj başlar. Nevra ile röportaj yapan ekibin kamera, kamera üstü monitör, ışık hazırlığı yaptığı görülür. Dizide bu açıkça

belirtilmemiştir ancak bu detaylı hazırlık, ekibin bir haber bülteninden ziyade bir televizyon programı için röportaj yaptığı izlenimi de vermektedir. Gazeteci kadın soruları kaynağına yani Nevra'ya tek tek soran, yanıtları dinleyen ve not eden işinin ehli bir gazeteci olarak resmedilir. Giyim kuşamı da önceden randevu alınıp planlanarak gidilen iç mekânda yapılan bir çekime uygun şekilde gündelik ve spor değil, şık ve özenlidir.

Dördüncü bölümde Ateş Arbay bir televizyon muhabirine röportaj verir. Muhabir erkektir ve gündemdeki sıcak konuları, dış mekanlardaki haberleri takip bir haberci olduğunu işaret eden spor bir kıyafet giymiştir. Bu muhabir, Ateş'e cinayetler hakkında yazdığı haberlerle ilgili peş peşe sorular sorar. Muhabirin sorularından biri, "Ateş'in haberlerinin cinayetleri gündemde tutarak katile iyilik yapmak olup olmadığı" yönündedir. Bir gazetecinin bir başka gazeteci ile röportaj yaptığı bu sahne, Ateş'in sansasyonel haberlere imza atarak kendisinin de haberlere konu olduğunun belirgin bir göstergesidir. Cinayetlere ve katile ilişkin ayrıntıların sansasyonel bir şekilde haberleştirilmesi kamuoyunu paniğe ve korkuya da sevk edebilir. Böyle şiddet ve istismar içeren konularda sadece tiraj ve reyting kaygısıyla sansasyonel haberler yapılması kamu yararı taşımaz ve kamuoyunu bilgilendirme amacından sapar. Bu sahnedeki anonim muhabir sorduğu soru ile bir meslek ilkesi olan "kamuoyunu bilgilendirme"nin sınırlarını hatırlatma işlevi görür.

Anonim gazeteciler dizinin beşinci bölümünde Başkomiser Tolga'nın düzenlediği basın toplantısında da görülür. Amacı cinayetlerin artması nedeniyle halkın duyduğu endişeyi yatıştırmak olan Tolga, soruşturmaya ilişkin bilgileri özetlediğini söyler ve soruları alır. Karşısında çok sayıda muhabir, kameraman ve foto muhabiri vardır. Bu sahnede canlı yayın aracının içi de gösterilerek izleyiciye bu konunun gündemin en önemli maddelerinden biri olduğu, basın toplantısının canlı yayınlandığı ve herkesçe takip edildiği yansıtılır. Başkomiser Tolga ve ekibi gazetecilerden daha yukarda bir platformda konumlanmıştır, Tolga'nın gazetecilere söz hakkı veriş ve hitap ediş şekli

kendini onların da amiri gibi gördüğünün işaretidir. Basın toplantısındaki gazetecilerden bir kadın muhabir cinayete dair sorulabilecek başka sorular olsa da katilin neden kedi kostümü giydiğini sorar. Bu sahnede gazeteciler konunun derinliğini aydınlatacak sorular yerine olayın daha çok magazin ve gösterişe yönelik yanlarıyla ilgilenir şekilde resmedilmiştir. Toplantıda sadece Ateş herkesi susturur ve "Emniyet'in elinde gerçekten bir delil olup olmadığını" ısrarla sorar. Bu sahnedeki anonim gazeteciler medyaya hâkim iklimin sansasyonel, dikkat çekici, renkli konuların peşinde koşmak olduğunun göstergesi iken, Ateş bu iklimi terk etmiş, doğru soruyu soran gazeteci olarak ön plana çıkar.

Bir başka anonim gazeteci ise sekizinci bölümde ekrana gelir. Agâh, televizyonda yaşlı bakım evinde kalan Feza Hanım ile yapılan bir röportajı izler. Bu röportajı deri ceket giyen, kulağında küpe olan bir erkek muhabir yapmaktadır. Gazeteci soru sorar ancak Feza Hanım tepkileri donuk bir halde sadece Agâh'ın cinayet günü kendisine anlattığı hikâyeyi ezbere aktarır. Ancak gazeteci, Feza Hanım'ın sözlerini kendi sorularına yanıt olarak algılar. Bir yaşlı bakım evinde oradaki sorumluların izni, yönlendirmesi ve gözetimi olmaksızın röportaj yapmak mümkün değildir. Bu sahnedeki alzaymır hastası biriyle röportaj yaptığından haberdar olmayan, soru yönelttiği kişinin duygu durumunu anlamayan anonim gazeteci, işine gerekli ihtimamı göstermeyen, sorumsuz gazeteci temsilidir. Dizinin son bölümünde Agâh'ın kızının izlediği televizyonda bir kadın televizyon muhabiri Nevra'nın istifa ettiği haberini anons eder. Bu anonim muhabir de televizyonda aktardığı bilgi aracılığıyla seyirciyi senaryodaki gelişmeden haberdar etme unsuru olarak dizide yer alır.

F. Basın Pratiklerinin Dizide Temsilinin Analizi

1. Haber Kaynağı Edinme: Temas, Mesafe ve Özdeşleşme

Haber toplama sürecinin en önemli unsurlarından biri gazetecinin telefon defterinde kayıtlı haber kaynaklarının çeşitliliği ve sayısı, habere dair bilgi edinmek için ulaşabildiği ve güven ilişkisi kurduğu kişilerdir. Gazeteci haber kaynaklarıyla sürekli

temas halindedir, bağlantı ağını genişletir ve ilişkilerini sıcak tutmaya çalışır. Ancak haber kaynağı ile ilişkilerde, "belirli bir mesafeyi korumak zorunludur. Mesafeye dikkat edilmez kaynaktan çok uzaklaşılırsa da haber yapılamaz, çok yaklaşılırsa da…" (Bildirici, 2018, s. 404).

> Ekonomi muhabirleri, ekonomi bürokrasisiyle içli dışlı olurken, her gün polisle birlikte yaşayan polis-adliye muhabirleri de aynen polis gibi düşünebilmektedir. Sanatçılarla birlikte olan magazin muhabirleri de farklı bir tutum sergileyememektedir. Bu çerçevede gazeteci mesleğinin etik değerlerini unutmuş, uzmanlık alanındaki insanların kişiliğine bürünmüştür (Uysal'dan aktaran Özsever, 2004, s. 59).

Haber kaynakları ile fazla yakınlık gazetecinin tıpkı kaynakları gibi düşünmesine ve farkında olarak ya da olmayarak onların menfaatlerini öncelikli tutmasına yol açabilir ya da gazetecinin kaynaklar tarafından kolayca yönlendirilmesinin önünü açabilir. Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nin Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi'nde ek olarak yer alan "Gazetecinin Doğru Davranış Kuralları" çerçevesinde, "özdeşleşme" başlığı altında "gazetecinin ihtisas alanı ne olursa olsun öncelikle gazeteci olduğunun" altı çizilir. Bildirgede, "Polis muhabiri, polis yahut sözcüsü, spor muhabiri kulüp yöneticisi yahut sözcüsü, herhangi bir partiden sorumlu muhabir onun üyesi yahut sözcüsü gibi davranamaz, yayın yapamaz" ilkesi yer alır ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

Şahsiyet'te gazeteci Ateş Arbay'ın haber kaynaklarıyla kurduğu ilişkiler bu ilkeler çerçevesinde değerlendirildiğinde, dizide "haber kaynağı ile meslek ilkeleri açısından sorunlu ilişkiler kuran gazeteci" temsili yer alır. Ateş mesleğinin davranış kurallarının dışına çıkarak haber kaynaklarından biri olan Nevra ile aşk ilişkisi kurar, temas-mesafe dengesinin dışına çıkar.

Dizinin dördüncü bölümünde Nevra ile röportaj yaptığı sahnede Ateş ilk kez elinde fotoğraf makinesiyle, gazeteciliğe dair sembolik bir görüntü ile temsil edilir. Nevra'nın çeşitli açılardan fotoğrafını çeker. Bu sahnede Ateş ve Nevra arasındaki

yakınlık ve uzaklık kamera açıları ile vurgulanır. Bir çerçevede Ateş Nevra'nın saçını çok yakınlaşarak düzeltirken, bir diğer çerçevede her iki karakter de karşılıklı olarak yerleştirilmiş, aralarındaki duygusal mesafe kamera açısı ile aktarılmıştır. Ateş ve Nevra'yı yakınlaştıran, Ateş'in fotoğraf makinesinin odağıdır. Burada Ateş ve Nevra arasındaki gazeteci – haber kaynağı ilişkisine gönderme vardır.

Meslek etiği göz önünde tutulduğunda haber kaynağı ve gazeteci arasındaki temas ve mesafe gözetilmelidir. Dizide röportaj mekânı Ateş'in evidir. Bahçede fotoğraf çekimi tamamlandıktan sonra röportajı Ateş'in evinin içinde tamamlarlar. Bu durum da gazetecilik pratikleri açısından gazeteci ile kaynağı arasındaki temas mesafe kriterine uygun değildir. Ateş meslek ilkelerine ilişkin kodlara uymayan bir gazeteci olarak temsil edilir. Bu durum bir yandan da Ateş ve Nevra arasındaki profesyonel ilişkinin aşk ilişkisine dönüşeceğine ilişkin güçlü bir sinyaldir.

Dizinin dördüncü bölümünde Nevra Kambura'da evi yakılan aileye dair hikâyeyi annesinin eşinden dinler. Hem hikâye hem de annesinin eşinin de linç edilen aileye taş attığını itiraf etmesi Nevra'yı sarsar. İstanbul'a doğru yola çıkan Nevra, Ateş'in evine gider. Ateş ve Nevra o gece yakınlaşırlar ve sevgili olurlar. Artık aralarındaki ilişki salt gazeteci- haber kaynağı ilişkisi olmaktan çıkar. Bu durum, gazetecinin kendi kişisel çıkarları ve özel yaşamı ile gazeteciliğin gereklerini yerine getirmesi arasında olması gereken temas mesafe çizgisinin aşıldığını göstermektedir.

Dizideki gazetecilik pratiklerinden bir diğeri de haber kaynaklarıyla içli dışlı olmanın bir sonucu olarak gazetecinin ısmarlama haber yazmasıdır. Üçüncü bölümde Nevra peşine düştüğü katile medya üzerinden bir mesaj vermek ister ve Ateş'ten bir haber yayınlamasını talep eder.[40] Ateş haberi gazetenin internet sitesinde "ismini vermek

[40] Bkz. *Şahsiyet*, 3. Bölüm, 00:26:00
Nevra: "Bir haber, yayınlayabilir misin?"
Ateş: "İsmini vermek istemeyen bir Emniyet yetkilisi mi?

istemeyen bir yetkili"yi kaynak göstererek yayınlayacağını belirtir. Gerçek hayatta da sıklıkla başvurulan bu gazetecilik pratiği dizide de temsil edilmiştir. Tokgöz, "anonim olarak kaynağı belirtme" şeklinde tarif ettiği bu pratiği, "haber sızdırılan gazetecilere kendilerine haber vereni bildirmemeleri fakat haber yazmaları söylenir" diye tarif eder (2017, s. 285-286). Oysa haberde kaynağın açıkça adının geçmesi haberin doğruluğu ve güvenirliği açısından önemlidir. Kaynağın belirsiz bir şekilde tanımlanması ise gazetecinin haberi aldığı kurum tarafından kullanılmasına ve habere konu olayın manipüle edilmesine açık bir durum olarak değerlendirilir. "Emniyet kaynaklarından edinilen bilgiye göre", "üst düzey bir yetkiliye göre" ya da "diplomatik kaynaklardan edinilen bilgiye göre" gibi atıflarla kaynağın gizli tutulduğu haberlerde haberin doğruluğunun sorumluğu tamamen gazeteciye yüklendiği unutulmamalıdır. Dizide de haber kaynağını anonim bir tanımlama ile verme pratiği "gazetecinin polis tarafından kullanıldığı" yönünde temsil edilmiştir.

Ismarlama haber, Ateş sansasyonel haberciliği bırakmaya karar verdikten sonra da dizinin sekizinci bölümünde polis ve gazeteci ilişkisi içinde görülür. Nevra Ateş'in karşısında hem polis hem de sevgilidir ve çekinmeden Ateş'i arayarak bir haberi acilen yayınlamasını ister. Aynı bölümde bir başka sahnede görülür ki, Ateş bu isteği yerine getirmiştir. Nevra'nın bilgisayarında Hamza Kaymak'ın arandığına ilişkin haber açıktır, Nevra bu haberin ses getirmesi üzerine Cinayet Büro'ya gelen ihbar telefonlarını yanıtlamaktadır. Dizide, sorunlu bir basın pratiği olan polisin kişisel ilişkileri de kullanarak gazeteciden bir haber yazmasını talep etmesi, gazetecinin bunu kabul ederek polisle iş birliği yapması yer almıştır.

Ateş, Sefa ve Nevra'nın Kambura'daki karakolun arşivinde yürüttükleri çalışmaya da katılır. Gazetecinin işi polisin işini ya da muhbirliğini yapmak değildir. Bu

Nevra: Tam da ondan.

tür haber çalışmaları, aynı zamanda gazetecinin bir haber kaynağı olan polislerle temas mesafe kuralının ihlal edilmesine, hatta çıkar ilişkisinin doğmasına yol açabilir. Bir gazetecinin polislerin çalışmalarında bizzat bulunup gelişmelere tanık olması başka, polislerle iş birliği yapıp sürece dahil olması ise başkadır. Ateş her ne kadar hakikatin peşinde koşan gazeteci kimliğini benimsemiş olsa da bu örnekte sorunlu haber pratiklerini izler.

Başkomiser Tolga'nın "cinayetlere ilişkin soruşturmayı kimin engellediğini bulması" konusunda Ateş'ten yardım istediği sahne de polis-gazeteci ilişkisinin sınırlarını sınayan bir sahnedir. Bu sahne, Ateş'in haber kaynağı olan Tolga'nın güvenini kazandığını gösterir. Ancak asıl yardıma ihtiyaç duyan Tolga olmasına rağmen "olay açıklık kazanana kadar haber yapmak yok" kuralını koyan da Tolga'dır. Tolga, desteğine muhtaç olduğu gazeteciye kendi kurallarına göre hareket etmesini dayatır. Araştırmayı yapan, bulgulara erişen, haberini doğrulatan taraf olan Ateş ise haberi yayınlamadan önce Tolga ile konuyu tekrar gözden geçirmeye söz verir. Gazetecinin kaynağı ile haberin ne zaman yayınlanacağına dair bir mutabakata varması, belli bir süre haberi ambargolu tutması soruşturmanın zarara uğramaması açısından anlaşılır bir durumdur. Ancak polis ve muhabir arasındaki ilişkide makul mesafe sınırı aşılmış, muhabir polise bir çeşit muhbirlik edeceğine söz vermiş, polis de muhabirin gazetecilik faaliyetine karışmıştır. Bu örnekte ayrıca, Ateş bir haberin doğru olmasının yanı sıra en hızlı şekilde kamuoyunun bilgisine sunulması yönündeki meslek ilkesini göz ardı eder. Ateş elindeki bilgileri Tolga'ya götürmek üzere yola çıkarken suikasta uğradığında anlaşılır ki, araştırması sonucunda elde ettiği bilgileri açtığı Youtube kanalında bir an önce yayınlamış olsaydı hakikatler ortaya çıkacaktı. Ateş, yaptığı anlaşma ile haberin yayınlanma sürecini erteler ve düzenlenen suikastta kendisiyle birlikte elde ettiği bilgiler de yok olur.

Özetle, Ateş hakikati araştıran bir gazeteciye dönüşmüş olsa da sorunlu basın pratiklerini terk etmez. Bu da doğrulara ulaşmış olsa bile Ateş'in hakikati gün ışığına çıkarmasını engellemiştir. Dizi, Ateş karakteri üzerinden doğru, dürüst ve ilkeli gazeteciliği yüceltmiş, bu yolda haber toplama ve yazma sürecinde izlenen pratiklerin de gazetecilik meslek ilkeleri doğrultusunda olması gerektiğini vurgulamıştır.

2. Haber Toplama Pratikleri: Haber İçin Para Vermek

Dizideki basın pratiği temsilleri incelendiğinde, Ateş'in para karşılığı bilgi toplayarak haber yazdığı görülür. Oysa Basın Meslek İlkeleri'ne (1997) göre "gazeteci görevini taşıdığı sıfatın saygınlığına gölge düşürebilecek yöntem ve tutumlarla yapmaktan sakınır" ifadesi yer alırken, Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi'ndeki (1998) "Gazetecinin Doğru Davranış Kuralları"na göre de "Açık ve kesin kamu yararı olmadıkça, gazeteci belge yahut görüntü temini amacıyla, bir başka suçla ilgili sanık, tanık veya onların yakınlarına para veremez" ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

Ateş haber kaynaklarıyla etik çerçevede ilişki kurmaz. Habere dair bilgiyi para karşılığı edinir. Bu bilgileri Ateş'e satan kişiler deşifre olmamak için bilgiyi gizli yollarla kendisine ulaştırır. Bu paralı haber kaynaklarından biri üçüncü bölümde bir kafede Ateş'e çalıştığı *Şimdi* gazetesinin arasına saklanmış bir zarf içinde bilgiyi uzatırken görülür. Hiç konuşmazlar, arka koltuktan gazeteyi uzatan kaynağın yüzünü izleyici de göremez.

Ateş'in para karşılığı bilgi aldığı kaynaklardan biri de Cinayet Büro Amirliği'ndedir. Ateş, evindeki havuzda ceset bulunmasının ardından olaya ilişkin sorguya çekilir. Polis Sefa ve Ateş'in sorgu odası sahnesindeki diyalog para karşılığı haber satın alan gazetecinin, haberi satanlar tarafından kullanıldığının ve sorunlu bir haber toplama pratiği izlediğinin göstergesidir.[41]

[41] Bkz. *Şahsiyet*, 5. Bölüm, 00:15:30

Olay örgüsü ilerlediğinde görülecektir ki, aslında Ateş'e Cinayet Büro içinden para karşılığı haber sızdıran kişi de Polis Sefa'dır. Bu sahnede Ateş'e gözdağı verdiği, daha fazla para istediği ve aksi halde Ateş'i "satacağı" yönünde tehdit ettiği o zaman anlaşılır. Sefa'nın Ateş'e ilkeli olması yönünde yaptığı uyarı aslında tam tersi bir anlam içermektedir, Sefa Ateş'e göz dağı vermektedir.

Altıncı bölümde, Ateş'in Agâh'ın öldürdüğü trans birey Naz'ın evinde fotoğraf çektiği sahne de dizideki basın pratiklerine bir örnektir. Ateş polisten önce olay yerindedir, olay yerinin fotoğraflarını çeker. Halıdaki kan izini, cesedi fotoğraflar. Gazeteci temsiline ilişkin önceki çalışmalarda belirtildiği üzere, birçok filmdeki gazeteci stereotipine uygun şekilde yakası dik yağmurluk giymiştir, bir dedektif gibi izleri kaydeder. Ateş bu sahnede de gazetenin ihbar hattını arayarak polise haber vermeden önce olayı basına sızdıran apartman görevlisine ihbarı karşılığında para verir. Aralarındaki diyalog, Ateş'in para karşılığı bilgi almaktan mutlu olmadığını ancak içinde bulunduğu düzenin böyle işlediğini ve Ateş'in de istemese de haber toplama pratiğine başvurduğunu gösterir. Ateş, para karşılığı haber satan apartman görevlisini "kendisini satmakla" itham eder.[42]

Sefa: Sana bu haberleri servis eden kim ve sen bunun için ona ne veriyorsun?
Ateş: Ben kimseye bir şey vermiyorum. Haber kaynaklarım var benim ve onların da kim olduğunu açıklamak zorunda değilim.
Sefa: Kaynak… Tamam, peki. Yalnız Ateş Arbay, bu tehlikeli bir mesele. Size bu dosyaları satan her kimse yarın öbür gün bu verdikleriniz ona yetmeyebilir. Daha fazlasını isteyebilir, belki sizi de satar.

[42] Bkz. *Şahsiyet*, 6. Bölüm, 00:38:00

Apartman Görevlisi: Adı çıkacak şimdi gül gibi apartmanın. Uğursuz. Kendi rezil, bizi de rezil etti. Ateş Bey kardeşim ya, gazetenin ihbar hattından para veririz dedilerdi. Kaç para alacağız biz şimdi?
Ateş: Vereceğim.
Apartman Görevlisi: Dostu vardı belki de o yaptı. Kim bilir artık, kendini mi satıyordu, ne b.klar yiyordu. Ha, ne dersin?

Nevra Kamburalı kadınları bir spor salonunda toplar ve onlardan Kambura'daki gelişmelere dair bildiklerini anlatmalarını ister. Salona geçmeden hemen önce Nevra, Sefa ve Ateş birliktedir. Sefa, Ateş'e "Yalnız Ateş Bey, basına kapalıyız." der. Bu uyarının para karşılığında haber için gazeteci Ateş'e istihbarat sızdıran polis Sefa'dan gelmesi ironiktir. Nevra ise "Nasılsa öğrenemeyecek mi? Yani, içimizden o meçhul kişi her şeyi anlatmayacak mı ona? Ha şimdi ha sonra ne farkeder?" der ve Ateş'in spor salonuna girmesine izin verir. Ateş ve Sefa, yüzlerinde birbirlerine karşı alaycı bir gülümseme ile içeri girer. Bu noktada artık para karşılığı haber sızdırma bitmiş, Ateş haber kaynağı olan polislerin güvenini kazanarak olay yerinde kendi gözlemleriyle haber toplama pratiklerini hayata geçirmiştir. Bu özellik de Ateş'in hakikatin peşinde koşan gazeteci özelliklerine karşılık gelmektedir. Ateş'in dönüşümü tamamlanma yolundadır.

Ateş, para karşılığı haber için istihbarat toplama pratiğini çalıştığı gazeteden istifa ettikten sonra terk eder. Bunun nedeninin gazeteden ayrılarak para kaynağını yitirmesi mi, yoksa sadece mesleki ilkeleri öncelikli tutması mı olduğu açıkça vurgulanmaz ancak, 11. bölümdeki ilgili sahne Ateş'in idealindeki gazetecilerin fotoğrafının bulunduğu duvarın önünde geçer. Bu da Ateş'in artık etik yolları takip ederek hakikatlerin peşinde gittiğinin bir işaretidir. Ateş Ankara'daki arkadaşından cinayetlere ilişkin davayı kimin kapatmak istediğini araştırması ister ama bunun karşılığında aracı olacak kişilere para ödemeyeceğini belirtir.[43]

Ateş: (Cebinden çıkardığı parayı uzatır) Valla ben onun kendini sattığını hiç sanmıyorum da senin sattığın belli.

[43] Bkz. *Şahsiyet*, 11. Bölüm, 00:44:00

Ateş'in arkadaşı: Valla Ateş, bakanlıklardan sordurdum ama bir şey çıkmadı. Kesenin ağzını biraz açman gerekiyor.
Ateş: Kese falan yok. Hatır işi bu, dedik ya.

3. Haber Toplama Pratikleri: "Gazeteci mi? Casus mu?"

Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi'ndeki (1998) "Gazetecinin Temel Görevleri ve İlkeleri"nin 6. maddesi uyarınca "Gazeteci, bilgi, haber, fotoğraf, görüntü, ses, belge elde etmek için yanıltıcı yöntemler kullanamaz" ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

Bir olayın haber yapılabilmesi için öncelikle bilginin tümüyle gazetecilik yöntemleriyle elde edilmiş olması gerektiğini vurgulayan Bildirici de konuya ilişkin şunları kaydeder:

> Her şeyden önce gazetecilik şeffaf yöntemlerle, dürüstlükle yapılması gereken bir meslek. Ne ajanlık yöntemleri kullanmak yakışır biz gazetecilere, ne de kimliğini gizleyip insanları yanıltmak. Nitekim UNESCO'nun belirlediği 10 temel ilkeden birinde "Gazetecilik, dürüstlük kavramının en yüksek standartlarını korumak zorundadır" denir. "En yüksek dürüstlük standartlarını koruma"nın yolu da gazetecilik faaliyetlerini kimliğini gizlemeden, insanları yanıltmadan yürütmekten geçer (s. 357).

Şahsiyet'te gazeteci Ateş Arbay'ın başvurduğu basın pratiklerine bakıldığında para karşılığı bilgi elde etmenin yanı sıra para karşılığı gizli ses kayıtları topladığı da görülür.

Polis Sefa'nın Ateş'e Cinayet Büro Amirliği'nden bilgi sızdırma yollarından biri telefonla Ateş'i arayarak ortamdaki konuşmaları canlı olarak Ateş'e iletmektir. Beşinci bölümde Emniyet'te maktullerin fotoğraflarının bulunduğu duvarın önünde Nevra'nın olayları baştan anlatarak Tolga Başkomiser ve Sefa ile değerlendirme yaptığı toplantı sırasında Sefa'nın telefonunda "Çöp" diye kaydedilmiş birini aradığı ve gizlice toplantıyı karşı tarafa dinlettiği görülür. Karşı taraf ise Ateş'tir. Evde koltuğuna oturmuş bir halde gelen aramayı dinler ve notlarını alır. Oysa gazeteci, meslek ilkeleri gereği kimliğini açık ederek haber toplamalı, kendini tanıtarak meşru yollardan bilgiye erişmelidir. Ateş'in izlediği bu yöntem bir nevi casusluktur. Ateş'in dizinin bir önceki bölümünde "artık hiçbir şeyi unutturmayacağını" söyleyerek gerçeğin peşinden koşacağını vurgulaması

sansasyonel gazetecilikten gerçeğin peşinde koşan gazeteciliğe geçişinin dönüm noktası olmuştur ancak bu sahnede görülmektedir ki Ateş hala skandal peşinde koşan gazetecilerin haber toplama pratiklerine başvurur. Ateş telefondan polislerin toplantısını dinleyip not alırken, duvardaki hakikatin peşinden koşan gazetecilerin fotoğrafı ile birlikte aynı çerçevede de gösterilir. Bu noktada Ateş'in hakikate ulaşmayı hedeflediği vurgulanır ancak bunun için meşru yolları değil, meslek etiği açısından sorunlu yolları tercih eden bir gazeteci olarak temsil edilir.

Öte yandan bu sahnede Ateş, etik olmayan habercilik faaliyetini yani para ile bilgi toplamayı gazeteciliğin etik kurallarına sığınarak savunma yoluna gider ve haber kaynaklarının kim olduğunu açıklamak zorunda olmadığını vurgular. Ateş bu tavrı ile skandal gazetecisinin bir özelliğini sergiler; etik kurallara ve meslek ilkelerine işine geldiği zaman ve işine geldiği çerçevede bağlıdır.

Sefa'nın Ateş'e bilgi sızdırmaya devam ettiği dizinin altıncı bölümünde de görülür. Sefa ve Nevra Kambura'da 10 yıl önce yakılan eve giderler ve olay yerinde yaptıkları incelemeyi Sefa Çöp'ü arayarak telefondan gizlice Ateş'e dinletir. Ateş burada da artık kamu yararı için haber peşinden koşsa da hala para karşılığı ve casusluk yöntemleriyle haber toplamaktadır.

4. Davet Gazeteciliği

İşletmelerin gazetelere reklam vermek yerine gazeteci davet edip reklamdan daha etkili ve daha ucuz yolla tanıtım yaptıklarını, gazetecilerin tüm masraflarını karşıladıklarını ve söz konusu davete katılan gazetecilerin o etkinliğe ilişkin yazdıklarının genelde olumlu ve tanıtıcı nitelikte olduğunu belirten Bildirici, "Davet gazeteciliği, gazetecilik meslek etiği açısından problemlidir. Çünkü gazetecilik gerçeği, ama yalın gerçeği hiçbir çıkar ilişkisine dayanmadan aktarma mesleğidir" değerlendirmesinde bulunur (s. 169-170). Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi'ne göre de (1998) "Gazeteci, gazetecilik mesleğini, reklamcılıkla, halka ilişkilerle veya

propagandacılıkla karıştıramaz ve ilan-reklam kaynaklarından herhangi bir telkin, tavsiye alamaz, maddi çıkar sağlayamaz." ilkesi yer alır ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

Şahsiyet'te, editörünün Ateş'e "Kırk tane tur var. Her gün arıyorlar. Birini gönderin de gezdirelim diyorlar. Reklam için tabi. Fena mı? Gidersin üç beş günlüğüne. Orada gezersin, dolaşırsın, yersin içersin. Buraya geldiğinde de oturur onları yazarsın." sözleriyle yaptığı teklif, gerçek hayatta davet usulü gazeteciliğin ne kadar yaygın olduğuna da bir göndermedir. Oysa "Gazetecinin Doğru Davranış Kuralları" gereği, "Kararlarla ve yayınlarla ilgili önyargı, kuşku yaratacak her cinsten kişisel hediye ve maddi menfaat reddedilmelidir" ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019). Ateş bu teklifi reddeder, ancak editörü bu sorunlu basın pratiğini fazlasıyla benimsemiş ve yadırgamayan bir gazeteci temsilidir.

G. Gazetecinin Dizideki Diğer Karakterle Ortaklaştığı Noktalar

Dizide gazeteci Ateş Agâh, Nevra ve Başkomiser Tolga karakterleri ile onurlu ve şahsiyetli bir yaşam sürme arayışı ve iyi insan olma arzusu gibi bazı ortak duygu durumlarını paylaşırlar. Dizide karakterlerin "kendileri gibi olma" uğrunda ortaya koyduğu çabalar olay örgüsünde bir yandan aksiyonu yükseltirken, bir yandan da gazeteciliğin en temel ilkelerinden biri olan "doğruluk" ile bağdaşır.

1. Şahsiyeti Korumak ya da Şahsiyetsizleşmek

Dizinin her bölümünde önce siyah fonun üzerinde etiket makinesinin fontları ile büyük harflerle "HATIRLA" yazısı belirirken Agâh'ın sesinden "Şahsiyeti Hatırla" cümlesi duyulur. Yaklaşık 1 dakikalık önceki bölüm tekrarı, ardından yaklaşık 1 ila 6 dakika arasında seyreden bir süre ile yeni bölüme ilişkin sahneler yer alır ve bundan sonra jenerik girer. *Şahsiyet*, adı ile bütünleşmiş bir hikâyeyi anlatır. Başta ana karakter Agâh

olmak üzere dizideki karakterler kendi yaşantılarını anlamlı kılma, iyi bir insan olma, "şahsiyet"lerini koruma arayışındadır.

Agâh, hastalığı nedeniyle her şeyi unuttuğunda "şahsiyetinin ne olacağı" kaygısını taşır. Agâh'ın her şeyi unutmadan önce şahsiyetini kurtarma hikâyesi, gazeteci Ateş Arbay'ın meslek ilkelerine yeniden tutunarak onurlu bir yaşam sürme ve şahsiyetini kurtarma hikâyesini de barındırır. Şahsiyetini korumak uğruna Agâh'ın yıllardır perdelenen hakikat karşısında sessiz kalmayı reddedip eyleme geçmesi gibi Ateş de kolay ve sansasyonel haberler yapmayı bırakıp gerçekleri yazmayı seçer. Nevra ve Tolga da şahsiyetlerini kaybetmeden onurlu polislik yapma derdindedir.

Birinci bölümde Nevra röportaj verirken kendini, "Polislik benim için sadece bir meslek değil, hiç olmadı. Bir iyilik var ya hani, iyilik diye bir kavram. Benim için polislik, o iyiliğin bir parçası olmak anlamına geliyor. Amacım bu: İyi bir insan olmak" diye ifade eder.

Dizinin son bölümünde Agâh'ın Nevra'ya Cemil'i öldürmesi için fırsat sunduğu dev akvaryumdaki sahnede de iyi ve kötü, adalet ve hukuk arasındaki farka dikkat çekilir. Nevra Cemil'e silah doğrultur ama onu vurmanın yanlış olduğunu söyler.[44] Birini vurmak için polis olmadığını belirtir, "Ben sadece iyi bir insan olmak istedim" der. Agâh da "Ben de onu istiyorum evladım. Ben de iyi bir insan olmak istiyorum" yanıtını verir.

Nevra ve Agâh şahsiyetlerini korumak için iyi insan olmayı rehber edinirler. Agâh'ın "iyi insan olma" isteğini dile getirdiği bir başka sahne de ilk cinayeti işledikten sonra öldürdüğü kişinin eşi, ileri derecede alzaymır hastası olan Feza Hanım'a yemek

[44] Bkz. *Şahsiyet*, 12. Bölüm, 01:26:30
Nevra: Bu adamın tutuklanması lazım. Mahkemeye çıkması lazım. Hapse girmesi lazım.
Agâh: Yok ama sen karıştırıyorsun. Sen adaletle hukuku birbirine karıştırıyorsun. Adalet başka bir şey, hukuk başka bir şey. Senin söylediğin hukuken olması gereken şey. O da hukuk varsa. Ama adalet başka bir şey. Adalet bu. Zaten adalet dediğin ne ki? Nefsi müdafaa. İntikam? Geç kalmış bir nefsi müdafaa.

yedirdiği sahnedir. Cinayetin hemen öncesindeki sahnede eşinin Feza Hanım'a kötü davrandığı da görülür. Agâh, cinayetin hemen ardından Feza Hanım'a şefkatle yemek yedirirken bir çocukluk anısını anlatır ve "65 yaşıma geldim, geçen doğum günümde yine bir dilek tuttum çocuk gibi. Yine imkânsız bir dilek tabi. Ne diledim biliyor musunuz? İyi bir insan olmayı" der. Agâh'ın bu dileği, iyi insan olmak için cinayet işlediğinin göstergesidir.

Mesleki ilkelere, iyi bir insan olmaya, hakikat ve adaletin gerekliliğine inanan karakterlerden biri de Başkomiser Tolga Yazgan'dır. Tolga Kambura ile bağlantılı cinayetleri çözmeye yaklaştıkça çalışmalarının engellendiğinin farkındadır. Dizinin 10. bölümünde konuya bakan savcı ile pavyonda konuştuğu sahnede "Benim davamla uğraşan kim?" diye sorar. Savcının "memuriyette yükselmek istiyorsan soru sormaman gerekir" şeklindeki tehdidini umursamaz.[45] Savcıya pavyonda olduğundan eşinin haberi olup olmadığını sorar, savcı ise "Sen iyi bir adamsın Tolga. Öyle şey yapmazsın. Sende o kötülük yok" der.

Tolga'nın da tıpkı Agâh ve Nevra gibi önceliği iyi bir insan olmak ve şahsiyeti korumaktır. Savcı Tolga'ya soruşturmaya dair emirleri kimin verdiğini bilmediğini, Adalet ve İçişleri Bakanlığından aranarak talimat aldığını ve uyguladığını söyler ve Tolga'dan bunları kimseye anlatmamasını ister. Tolga, "Her insanın zaafı var be sayın savcım. O zaafa düşüp düşmemek, bakın işte o şahsiyet meselesi. O da sizin meseleniz. Beni ilgilendirmez" yanıtını verir.

[45] Bkz. *Şahsiyet*, 10. Bölüm, 00:43:10
Tolga: Bu kadar tehdit demişken, saygıdeğer eşiniz hanımefendinin sizin burada yediğiniz nanelerden haberi var mı acaba?
Savcı: Sen iyi bir adamsın Tolga. Öyle bir şey yapmazsın. Sende o kötülük yok.
Tolga: Doğru. Bende o kötülük yok. Ama şu kapıdan çıktıktan sonra belli olmaz ki sayın savcım. İnsan oğlu şaşar, beşer. Değişken bir mahluk yani.

Dizinin son bölümünde, görevden alınmasının ardından Tolga cinayet bürodan ayrılmadan önce ekibine bir konuşma yapar. Konuşmada hiç tanımadığı insanların huzuru için huzursuz bir hayat seçen polislere hitap eder ve şöyle der: "Hayatını adalete adamak şahsi bir mesele değil, bir şahsiyet meselesidir." Tolga, cinayetlere ilişkin soruşturmaya müdahale edenlerin peşine düşmesinin, soru sormasının bedelini görevden alınarak öder ancak doğrudan ayrılmayan bu karakter, boynunda boks eldivenleri, elinde eşyaları ile muzaffer bir şekilde, yüzünde bir gülümseme ile cinayet bürodan ayrılır.

2. Fotoğrafları İzlemek: Katilin, Gazetecinin ve Polisin Duvarı

Dizide yer alan üç duvar iyi insan olmak yolunda karakterlerin içinde bulunduğu durumla yüzleştiği, kendilerini hesaba çektiği bir motif olarak işlev görür. Agâh'ın duvarı, Ateş'in duvarı ve Cinayet Büro Amirliği'nin duvarı bir fotoğraf albümünün anıları hatırlatması gibi, karakterlere kendilerini ve amaçlarını hatırlatır.

Agâh duvarına astığı fotoğraftakileri masumların intikamını almak, hukuk yoluyla elde edilemeyen adaletin yerini bulmasını sağlamak, "iyi bir insan olmak" için öldürür. Polis ise duvarına astığı fotoğraflardaki kişilerin neden öldürüldüğünü bulmak, olayı aydınlatmak, "iyi bir insan ve iyi bir polis olmak" için çabalar. Gazetecinin duvarında ise, kendisine cinayetlerin ardında yatan gerçeği ne pahasına olursa olsun ortaya çıkarma cesareti verecek "hakikatin peşinde koşan" gazetecilerin fotoğrafı asılıdır.

Agâh'ın 8 numaralı dairedeki duvarı, ilk kez birinci bölümde görülür. Agâh ilk öldürdüğü şahıs, Ağır Ceza Hâkimi Mehmet Yurtgil'in fotoğrafına çarpı işareti koyar, kameranın odağında bu fotoğraf vardır. Agâh'ın planı seyirciye ilk kez bu kadar açık şekilde takdim edilir. Kamera açısı genişledikçe görülür ki, duvarda bir harita ve o haritanın etrafında 40'ı aşkın kişinin fotoğrafı vardır.

Ateş'in duvarı, dördüncü bölümde ekrana yansır. Ateş'in Nevra ile evin içinde röportaj yaptığı sahnede evin salon duvarında öldürülen gazetecilerin fotoğraflarının yer

aldığı çerçeveler göze çarpar. Fotoğraflarda Uğur Mumcu, Sabahattin Ali, Çetin Emeç ve Hrant Dink vardır. Bu sahne, Ateş'in mesleğe ilk başladığı yıllarda olduğu gibi ideallerine ve hakikate olan bağını hala koparmadığının göstergesidir. Duvarda fotoğrafı bulunan gazeteciler ne pahasına olursa olsun hakikatin peşinden koştukları ve doğruları aktarmak istedikleri için öldürülen gazetecilerdir. Bu sahnede Ateş aslında istediği gazeteciliği yapamadığını, gün geçtikçe "çürüdüğünü" anlatır. Oysa Ateş'in öykündüğü, örnek aldığı meslek büyükleri gerçeğin peşinde koşan ve bunun bedelini canıyla ödeyen gazetecilerdir. Ateş sansasyon peşinde koşan bir gazeteci olmuştur ama aslında iç dünyası ona öykündüğü meslek büyükleri gibi gerçeğin peşinde koşan bir gazeteci olduğunu hatırlatmaktadır.

Dördüncü bölümdeki bu sahnede Nevra katili mutlaka yakalayacağını ve cezalandırılmasını sağlayacağını söyler. Bu sözleri sarf ederken çerçevede sadece duvardaki fotoğraflar ve Nevra vardır. Dizi, bu sahnede toplumsal hafızaya kazınan gazeteci infazlarını hatırlatır. Bu sahnede polis Nevra peşine düştüğü katili mutlaka bulacağını söylemektedir, arkasındaki duvarda ise ülkenin yakın tarihinde aydınlatılmayı bekleyen faili meçhul gazeteci cinayetleri durmaktadır. Ateş'in duvarı bu noktada toplumsal bağlamda bir utanç duvarıdır. Katillerin bulunacağı sözü defalarca verilmiştir ama bu gazeteci cinayetlerinin gerçek katilleri, azmettiricileri bulunmamış, bu cinayetler cezasız kalmıştır. Ateş'in duvarı, o cinayetleri ve verilen sözleri unutmayan ve hatırlatan bir duvardır.

Ateş'in duvarı, bir hatırlama ve hatırlatma duvarı olmasının yanı sıra bir uyanış duvarıdır da. Dördüncü bölümde Ateş bu duvardaki fotoğrafların önünde Nevra'ya "artık hiçbir şeyi unutturmayacağını" söyler, sansasyonel haberlerin değil, hakikatin peşinde koşacağını dile getirir. Ateş için bu bir dönüm noktasıdır. Artık duvarına fotoğraflarını astığı gazeteciler gibi canı pahasına da olsa gerçeği dile getirmeye ve kötülerden hesap sormaya kararlıdır. Ateş'in evindeki duvar, onun uyanışını ve skandal gazeteciden

gerçeğin peşinde koşan gazeteciye dönüşünü teşvik eden bir unsurdur. Ateş'in evindeki duvarın önünde geçen önemli sahnelerden biri dizinin 11. bölümündedir. Bu sahnede Ateş, öykündüğü gazetecilerin fotoğraflarının önünde gerçekleri sorgulayan bir gazeteci olarak resmedilir. Ateş Kambura'daki olayları örtbas edenlerin peşine düşmüştür, Ankara'daki bir arkadaşı ile internet üzerinden yaptığı görüntülü görüşmede cinayetlere ilişkin davaya müdahale eden kişileri ortaya çıkarmak için çabalar.

Ateş'in duvarı, 11. bölümde Ateş'in gazeteci olarak sınandığı sahnelerden birinde daha ön plana çıkar. Ateş, tıpkı duvarda fotoğrafı olan gazeteciler gibi hakikatin peşinden gitmek ya da tehditlere boyun eğmek seçeneği ile karşı karşıya kalır. Ateş evinde koltukta dizüstü bilgisayarı ile çalışırken çalan telefonu açar. Arayan kişi Ateş'e "hem arkadaşının hem de kendisinin başını yakmamak için" bir daha Ankara'daki arkadaşı ile görüşmemesini söyler. Arayan kişi Ateş'e kimliğini açık etmez ama izleyici arayanın savcı olduğu görür. Bu sahnede gazeteci, sistemle karşı karşıya gelir. Bürokrasi istemediği şeyleri yapan gazeteciyi onun elini kolunu bağlamakla tehdit eder.[46]

Bu tehdit telefonu sona erdiğinde sahnede sadece Ateş ve duvardaki gazeteci fotoğrafları vardır. Ateş döner, duvara bakar ve düşünceli bir yüz ifadesi ile kameranın odağına yerleşir. Bu sahnede Ateş, hakikatleri açığa çıkarmak uğruna can veren gazetecilerin mücadelesi ile derinden yüzleşir.

[46] Bkz. *Şahsiyet*, 11. Bölüm, 01:26:30
Ateş'i telefonda tehdit eden ses (Savcı): Otur bildiğin işi yap. Üçüncü sayfa haberi yaz. Çünkü biliyorsun, gazetenin ortalarına geldikçe politika sayfalarına, işler biraz değişir. Durup dururken cezaevine girme şimdi. Masum olduğunu kanıtlayana kadar uğraş dur ondan sonra. Mahkemeydi, duruşmaydı falan filan en az bir yıl yatarsın içerde. Tamam mı? Sen karışma karışık işlere, boşver. Çünkü o telefon bir kere daha çalarsa bu sefer uyarı için olmaz.

Dizide olay örgüsünde önemli yer tutan bir diğer duvar ise Cinayet Büro Amirliği'ndeki duvardır. İlk kez dördüncü bölümde Başkomiser Tolga Yazgan'ın cinayet kurbanlarını ve son durumu değerlendirdiği sırada görülen duvardaki siyah tahtada tebeşirle alınmış notlar, maktullerin ve cinayet şüphelisinin fotoğrafları yer alır. Bu duvar, görünüşte kurbanların fotoğraflarının yer aldığı bir duvardır. Ancak dizinin sonunda anlaşılır ki, bu duvarda kurban olarak yer alan kişiler "masum" değildir, Kambura'da işlenen toplu tecavüz olayının "suçlu"larıdır. Agâh 8 numaradaki duvara yapıştırdığı fotoğrafların üzerine çarpı attıkça Cinayet Büro Amirliği'ndeki duvara yeni fotoğraf eklenir.

Dizideki üç duvar birbiriyle eş zamanlı mesajlar verir. Ateş'in duvarında fotoğrafı olanlar hayatlarını doğruluk uğruna kaybetmiş, katledilmiş masum gazetecilerdir. Aslında "yaşaması gereken iyiler"dir. Agâh'ın duvarında fotoğrafı olanlar ise bir küçük kıza toplu tecavüz edip ölümüne neden olan ancak yıllardır bu hakikatin üstünü örterek yaşayan ancak "ölmesi gereken kötüler"dir. Cinayet Büro Amirliğindeki duvar ise iyilerin değil, katillerinin peşindedir. Dizideki duvar motifi ve duvardaki fotoğraflar, gazeteci karakterin ideallerini sergilemenin yanı sıra, karakterin katil ve polis arasındaki kovalamacaya en az onlar kadar titizlikle odaklanmasının da temsilidir. Duvarda fotoğraflarla kurulan şemayı çözmek, gazeteci için sansasyonların ardında yatan hakikatlerin su yüzüne çıkabilmesi için yüzeysel değil, derin bir çaba sarf edilmesi gerektiğini işaret eder.

3. Hakikatle imtihan: Unutmak, Hatırlamak, Hatırlatmak

Şahsiyet, alzaymır hastası bir seri katilin hikâyesini anlatır. Bu hastalığın en önemli özelliği kişide hafıza kaybına yol açması ve tüm anılarını, kim olduğunu unutturmasıdır. Ana karakter Agâh'ın bu hastalığı, dizi boyunca "unutmak" ve "hatırlamak" fiillerini hikâyenin odağında tutar. Dizinin senaristi Günday bu durumu Özdemir'e verdiği röportajda şöyle anlatır:

> İnsanın, unutmak ve hatırlamaktan ibaret olduğunu düşünüyorum. Ve politikadan ticarete kadar her türlü ilişkinin bu ikisi üzerinden yürütüldüğünü görüyoruz. Bunun için de toplumla uyumlu bir yaşam sürdürmemiz için unutmamız ve hatırlamamız gereken olayların listesi veriliyor bize. Üstelik bu liste sürekli güncelleniyor. Ve esas soru da bu noktada geliyor: Ya o listeye uygun davranmaz ve hatırlanmaması gerenleri hatırlarsanız? O zaman ne olacak? Bunun cezası nedir? Hepimiz biliyoruz ki bunun cezası, en iyi ihtimalle toplumdan dışlanmak, en kötü ihtimalle de linçtir (2018, s. 25).

Unutmak, hatırlamak ve hatırlatmak dizide Agâh, Nevra ve Ateş karakterlerinin yüzleştiği ve sınandığı durumlarla doğrudan ilgilidir. Agâh Reyhan'ı intihara sürükleyen sebepleri yıllardır içinde tutarak "toplumla uyumlu" yaşar ancak alzaymır olduğunu öğrendiğinde bu hakikati unutmaktan korkar. Her şeyi tamamen unutmadan eyleme geçer, cinayet işleyerek Reyhan'ın intikamını almaya koyulur. Bir yandan da Reyhan'ın hikâyesini Nevra'ya hatırlatmaya çalışır. Dizinin tüm bölümleri Agâh'ın sesinden Nevra'ya yönelik bir mesajla, "hatırla" sözüyle başlar.

Nevra da Kambura'ya ait her şeyi unutur. Geçmişinden kaçar, eski Nevra'yı hatırlamak istemez. Ne zaman ki Agâh ona Kambura'da yaşananları hatırlatır, Nevra "toplumla uyumlu bir yaşam sürdürmeyi" bırakır ve Agâh ile birlikte yıllar önce işlenen suçların faillerinden intikam almaya başlar.

Ateş'in "unutmak" ve "hatırlamak" ile imtihanı ise geçmişiyle yüzleşme sürecinde ortaya çıkar. Ateş unuttuğu ama hep içinde taşıdığı "idealist gazeteci"yi hatırlar, basın meslek ilkelerine bağlı bir gazeteci olmaya ve "artık hiçbir şeyi unutturmamaya", hakikatleri hatırlatmaya karar verir.

Dizide, unutmanın ilk kurbanı Agâh'ın kedisi Münir Bey olmuştur. Agâh ona su vermeyi unutur. Uzun süre susuz kalan hasta ve yaşlı kedi ölür. Unutmak bir masumun ölümüne yol açar. Dizide unutmak, bir başka masumun, Reyhan'ın ölümüne sebep olanların cezasız kalmasına da yol açar. Agâh 22 yıl boyunca aklında Reyhan'ı tutar, onun intikamını almaya çalışır ama beceremez. Ne zaman ki hastalığı yüzünden Reyhan'ı

tamamen unutacağını anlar, o zaman adaletin sağlanması için yaşananları unutmama ve hatırlatma çabasına girer.

Nevra, dizinin 10. bölümünde Kambura'da yaptığı arşiv çalışmasında intihar eden genç kadınların dosyalarını araştırırken Reyhan'ın fotoğrafını görür. Reyhan ile ormanda yürüdükleri sahneyi hatırlar ama hatırladıkları o kadarla sınırlıdır. Zihnini zorlar ve zamanla hatırlamaya başladıkça cinayetlerin arkasında yatan gizemi de çözer, hakikate ulaşır. Dizide Reyhan'ın fotoğrafı, üstü kapatılan, unutturulan gerçekleri su yüzüne çıkaran bir hatırlatma notu işlevi görür. Nevra Kambura'ya dair zihninde geriye ittiği hatıraları yavaş yavaş hatırladıkça işlenen cinayetlerin Reyhan ile bağlantılı olduğunu fark eder. Tam olarak bu bağı kuramasa da Reyhan'ın üzerinde "Beni hatırladınız mı?" yazan fotoğraflarını Kambura'nın merkezindeki duvara asar. Reyhan'ın fotoğrafı, ona kötülük yapanların paniğe kapılmasına yol açar.

Son bölümde Nevra ve Agâh dev akvaryumun içinde yüz yüze geldiklerinde Nevra "Hatırladım. Her şeyi hatırladım" der. Agâh'ın yanıtı "Çok sevindim. Ben yavaş yavaş unutmaya başlamıştım çünkü" olur. Agâh, "Başımıza gelen her şeyi hatırlıyor olsak delirirız değil mi? Ama bazen de delirmemek için hatırlamak gerekiyor işte böyle" diye konuşur. Agâh ve Nevra Kambura'da işlenen suçları unutmayarak failleri cezalandırma yoluna gider. Konuya dizideki gazeteci temsili açısından bakıldığında "unutmak, hatırlamak ve hatırlatmak" toplumsal hafızaya yaşananları olduğu gibi not düşmekle doğrudan ilgilidir.

Dördüncü bölümde Agâh bardaki televizyondan Ateş Arbay'ın röportajını izler. Bu sahnede, Ateş "cinayetleri her gün haberleştirerek kamuoyunu bilgilendirdiğini" öne sürer. Televizyonun asılı olduğu duvarda ise "Unutmak, insana verilmiş en büyük hediyedir" yazar. Hakikati hatırlamamanın insanı o gerçeğe dair sorumluluklardan özgür kıldığı anlamına gelen bu söz, Ateş'in sansasyonel haberciliği ile bağlantılıdır. Çünkü

Ateş cinayet haberlerini gündemde tutarak, kamuoyunu sansasyonel bir gündemle meşgul eder, çok daha ciddi konuları insanlara unutturur.

Bu durum, aynı röportajı Nevra ve Ateş'in birlikte izlediği sahnede Ateş karakterinin ağzından ekrana yansıtılır. Ateş yaptığı işin "gösteri işi" olduğunu söyler, gazeteciliği ise "unutturma sektörü" olarak tarif eder.[47] Basın aslında toplumun hafızasına not düşen, günlük tutan bir mekanizmadır. Ama olayları ve olayların ardındaki gerçeği değil de sansasyonel konuları haber yaptığında hakikati perdelemiş olur, "unutturur". Bu durumun dizideki temsili Ateş'tir.

Toplum nezdinde unutmanın ve unutturmanın basın yoluyla işletilen bir mekanizma olduğuna, gündemi belirlediğine ve toplumsal hafızayı şekillendirdiğine yönelik bir gönderme de dizinin son bölümünde polis Firuz ve Agâh arasındaki diyalogta yer alır. Cemil'in tanıdığından da kötü biri olduğunu öğrenen Firuz o ana kadar oğlunun sağlığı için katlandığı Cemil'e artık itaat etmek zorunda değildir ve Agâh'tan Cemil'i

[47] Bkz. *Şahsiyet*, 04. Bölüm, 00:28:00
Ateş: Görüyorsun işte benim yaptığım iş bu. Gösteri işindeyim ben aslında ve bu gösterinin bir tane amacı var. O da unutturmak. Unutturma sektörü aslında.
Nevra: Haksızlık ediyorsun bence kendine.
Ateş: Yok yok, öyle. Diyelim bir yerde bir katliam oldu, bir suikast oldu ama faili meçhul kaldı. Ben bunu unutturuyorum. Çok büyük bir yolsuzluk oldu. Yapan belli, her şey belli. Ben onu da unutturuyorum.
Nevra: Nasıl? Nasıl unutturuyorsun?
Ateş: Böyle işte. Buluyorum seri katil hikâyesi gibi bir şey. Masal gibi anlatıyorum. Herkes oturup ağzı açık dinliyor. O katil yakalanıyor başka bir katil ortaya çıkıyor. O yakalanıyor, başka biri çıkıyor. O yakalanıyor, başka biri. Ben onların da hikâyelerini anlatıyorum. Ama ne yapmıyorum biliyor musun? Herkesin belinde nasıl bu kadar ruhsatlı silah olabiliyor, nasıl oluyor da insanlar bu kadar kolay silaha ulaşabiliyorlar asla bununla ilgili haber yapmıyorum. Anlatabiliyor muyum? Eğer bir silahı unutturmak istiyorsan o silahın kimi vurduğunu anlatacaksın. Ama bitti artık. Ben bütün bunlardan o kadar çok sıkıldım ki.
Nevra: Ne yapacaksın?
Ateş: Küfredebilir miyim? Hepsinin a.k. Hiçbir şey unutturmayacağım artık!

öldürmesini ister. Agâh'ın tereddüt ettiğini görünce gündemin ve insanların ilgisinin hızla değiştiğini, "herkesin alzaymır olduğunu" söyler.[48] Bu sahne, hakikatlerin toplumsal hafızaya not düşülmesinin önemini ve gerekliliğini işaret eder.

Şahsiyet'te, hakikatin peşinde koşan gazetecinin gerekliliği vurgulanır. Dizide Kambura kurgu bir kasabadır, Ateş'in çalıştığı *Şimdi* gazetesi kurgu bir basın kuruluşudur, dizide adı geçen "Hayat Bir Trafiktir" kitabı kurgu bir kitaptır. *Şahsiyet*'te geçen kişiler, yerler, kuruluşlar kurgudur ama sadece Ateş'in duvarındaki fotoğraflar gerçek hayatta var olmuş kişilerdir. Uğur Mumcu, Sabahattin Ali, Çetin Emeç ve Hrant Dink katledilmiştir. Öldürülen gazeteciler hakikatin ta kendisidir ve hatırlanmaları o kadar elzemdir ki, dizide onlara kurgu bir atıfta bulunulmamış, onlara gerçek kimlikleri ile yer verilmiştir. Dizinin gerçek hayatla kurduğu tek bağ hakikati arayan gazetecilerdir ve bu da doğru, objektif ve toplumsal sorumluluğu öncelikli tutan gazetecilere her zaman ihtiyaç olduğunun altını çizen bir mesajdır.

Hakikatin ortaya çıkması ve adalet için toplumun her daim basına ihtiyaç duyduğuna ilişkin bir işaret de Başkomiser Tolga'nın Ateş'ten yardım istemesinde yatıyor. Tolga her ne kadar daha önce Ateş'i "soytarı" diye adlandırmış ve Ateş gibilerle aynı tarafta olmadığını söylemiş olsa da soruşturmayı yürütürken eli kolu bağlandığında bir gazeteciye, Ateş'e ve onun haber kaynağı ağına başvurur.[49]

[48] Bkz. *Şahsiyet*, 12. Bölüm, 00:50:00
Agâh: Oğlum ben bir sürü adam öldürdüm. Bütün gazetelerde çıktı. Polis bırakmaz ki benim peşimi.
Firuz: Sen zannediyor musun ki bir tek alzaymır olan sensin? Herkes hasta. Hepsi hasta. Yarın bir gün bir milli maç olur, herkes her şeyi unutur. Bu millet neleri unuttu, seni mi unutmayacak? Ha? Sen kimsin ki ulan? Alt tarafı bir katil, alt tarafı bir cinayet haberi.

[49] Bkz. *Şahsiyet*, 11. Bölüm, 00:12:55
Tolga: Şimdi bu seri katil mevzusunu biliyorsun. Buna yukarıdan müdahale eden birisi var. Ben bunun kim olduğunu bulamıyorum. Ya da bu kim, bunu niye yapıyor anlamış da değilim. Senin bağlantıların kuvvetli, bunu biliyorum. Bana bu adamı bulmamda yardımcı olabilir misin?

Bu sahnede dikkate değer bir unsur ise, güç elindeyken basın toplantısı düzenleyerek halka yanlış bilgi vermek için gazetecileri kullanan Tolga'nın, elindeki gücü yitirdiğinde ise soruşturmasını sağlıklı bir şekilde tamamlayabilmek ve kendisini engelleyen güç odaklarını ortaya çıkarabilmek için basından yardım istemesidir. Tolga, özellikle de haksızlığa uğradığında yanında bulacağı tek kurumun, sesini duyurabileceği ve hakkını arayabileceği tek mecranın basın olduğunu fark eder. Bu durum, basının toplumsal açıdan gerekliliğine hitap eder, özgür basın mitini destekler.

Dizide Kambura'daki yangın meselesi de toplumsal olayların toplumsal hafızadaki yerine ilişkin önemli bir göndermedir ve 2 Temmuz 1993 tarihinde 37 kişinin öldürüldüğü, Sivas'taki Madımak Katliamını çağrıştırmaktadır. Dizi bir noktada kendi konusunun altını çizmekte, Sivas'taki linç ve katliamı "hatırlatmaktadır". Dördüncü bölümde Nevra'nın annesinin eşi Selim, Kambura'da 10 yıl önce bir evin yakıldığını, Tayyar Kaymak ve eşi Songül Kaymak'ın beş çocuğuyla birlikte o evde can verdiğini anlatır. Geriye dönüş (flashback) ile gösterilen sahnede büyük bir kalabalık toplanmış, taşlarla sopalarla ev sahibini linç etmek isterken resmedilir. Ancak Selim, evi yaktığını öne süren Ufuk ve tutanaklar Kambura'daki yangını farklı anlatır. Beşinci bölümde Başkomiser Tolga ve Nevra Kambura'ya gider ve olaya ilişkin dosyayı arşivden çıkarır. Olayın kayıtlara kaza olarak geçtiğini görürler. Nevra anlar ki, ortada bir tanık ve suçu üstlenen biri varken yaşananların tutanaklara kaza diye geçmesi işlenen suçun kasaba halkı, itfaiyesi, polisi, savcısı tarafından sümen altı edildiğinin göstergesidir. Hakikat, o tutanaklara olduğu gibi kaydedilmemiş, gerçekler çarpıtılarak not tutulmuştur. Bu da aradan yılların geçmesine, suçluların cezasız kalmasına, adaletin yerini bulmamasına yol

Ateş: Denerim.

Tolga: İyi, güzel. Ama bir şartla: Bu olay açıklığa kavuşana kadar haber yapmak yok. Anlaştık mı?

Ateş: Tamam.

vermiştir. Dizide bu vesileyle, gazetecilerin tarihe ve toplumsal hafızaya yaşanan gelişmeleri not düştüğü göz önünde bulundurulduğunda, hakikatin tahrif edilmeksizin haberleştirilmesinin önemi vurgulanır.

Dizide önemli bir hatırlatma unsuru da Reyhan'ın geride bıraktığı günlüğüdür. Agâh, dizinin son bölümünde Firuz'a yakalandığında günlüğün nasıl eline ulaştığını, Reyhan'ın kendisine tecavüz eden 53 kişiyi tek tek not ettiğini okuduğunu anlatır. Reyhan intihar etmiş olsa da geride bıraktığı defter yaşadıklarının belgesidir. Aynı bölümde, Nevra Agâh'tan gelen kutudaki adrese, 8 numaraya gittiğinde masanın üstünde defteri bulur. Oturup okumaya başladığında Reyhan'ın not tuttuğu o defter sayesinde hem Reyhan'a olanları öğrenir hem de bilinçaltına hatırlamamak üzere ittiği, Cemil'in kendisine tecavüz ettiği ya da kendisini taciz ettiği günü hatırlar. Nevra'nın tacize mi yoksa tecavüze mi uğradığı izleyiciye açık olarak aktarılmaz ancak Reyhan'ın da tecavüze uğramış olması izleyicide Nevra'nın da Cemil'in tecavüzüne uğradığı yönünde kuvvetli bir kanıya yol açar. Öte yandan, Reyhan'ın günlüğü ile gün yüzüne çıkan öyküsü senaryonun gerçek hayattaki toplumsal hafızaya hitap eden göndermelerinden biridir. Dizideki kız çocuğu karakterinin Kambura'da yaşadıkları, gerçek hayatta Mardin'de 13 yaşındaki N. Ç.'ye aralarında asker ve kamu görevlilerinin de bulunduğu 25 kişinin tecavüz ettiğinin ortaya çıkmasıyla 2002 yılında gündeme gelen davayı hatırlatmaktadır.

Günlük, gazeteci Ateş Arbay'ın ve basın pratiklerinin analizinde de yol gösterici bir metafordur. Gazetecilikte de esas olan pratik, not tutmaktır. Gazeteciler gün be gün yaşanan olayları kaydeder, haberleştirir ve toplumsal hafızanın günlüğüne, gazete, televizyon radyo gibi medyaların haber bültenlerine kaydeder. Basın, toplumsal hafızanın günlüğüdür. Dizide Reyhan'ın günlüğü yıllardır üstü örtülen hakikatlerin ortaya çıkmasında kilit rol oynamıştır. Gazetecilerin gerçekleri doğru, objektif ve sorumluluk duygusuyla kaydetmesi de kötülüklerin üstünün örtülmesinin, hakikatin gizlenmesinin

önünde bir engeldir. Bu noktada dizi, meslek ilkelerine dürüstçe bağlı gazetecilerin ve basının varlığının gerekliliğini işaret etmektedir.

SONUÇ

Medyanın toplumsal yaşama ve belli gruplara ait temsilleri üretip tekrarlayışı ve gerçeklerin anlamlandırılıp ve yorumlanmasındaki etkisi yadsınamaz. Ancak "temsilin üretimi üzerinde söz sahibi" olan medya, kendi temsilini üretmekten de bağımsız değildir. Toplum gazetecilere ve basın sektörüne ilişkin fikirlerinin önemli bir kısmını medyanın özellikle film ve dizilerde sunduğu temsiller üzerinden edinir. Gazetecilerin ve basın pratiklerinin medyadaki temsilinin incelenmesi, dünyada kabul görmüş basın meslek ilkeleri ışığında doğruluk, objektiflik ve toplumsal sorumluluk bilinciyle halkın haber alma hakkı için var olduğu öngörülen bu meslek grubunun ve sektörün toplum nezdindeki imajı ve güvenilirliği açısından önemlidir. Bu bağlamda, gazeteciliğin ve basının siyaset, ekonomi ve sahiplik ilişkilerinden bağımsız ele alınamayacağı perspektifindeki bu çalışmada *Şahsiyet* dizisindeki gazeteci ve basın pratiklerinin temsiline odaklanıldı.

Çalışmada, nitel yöntem izlenerek, dizi metinindeki görsel ve sözel unsurlar üzerinden Ateş karakteri ve basın pratikleri analiz edilirken, bu karakterin temsilinin, daha önceki sinema ve televizyon dizilerinde yer alan gazeteci karakterlerin temsilinden hangi noktalarda farklı olduğu, hangi noktalarda benzerlik taşıdığı tartışıldı. Karakterin temsiline bakılırken, kuramsal çerçevede yer verilen evrensel gazetecilik ilkeleri ve meslek etiği çerçevesinde karakterin karşılaştığı sınamalar ve sorunlu basın pratikleri de ele alındı. Karakterin analizi yoluyla, gazetecinin tanımına, sorumluluklarına, haklarına, görev ve ilkelerine ilişkin çerçevelerin dizide nasıl temsil edildiği de incelendi.

Güncel, çok izlenen, başarılarıyla gündemde olan ve ücretsiz bir dijital platform olan PuhuTv'den erişilebilen *Şahsiyet*'te, basın pratikleri ve gazeteci temsili açıkça yer bulmaktadır; Ateş karakteri dizide gazeteci kimliğiyle ön plana çıkar. Dizinin "şahsiyet, unutmak, unutturmak ve hatırlamak" odaklı öyküsünde alzaymır teşhisi konan Agah Beyoğlu'nun her şeyi unutmadan önce şahsiyetini kurtarma hikayesinin içinde gazeteci

Ateş'in de kendi şahsiyetini ve meslek onurunu hatırlama ve kurtarma çabası ile ön plana çıktığı, ana karakterlerden biri olarak sunulduğu ifade edilebilir.

Gazeteci Ateş karakterinin, polisiye türünün suç-muamma öğeleri içinde ilerleyen dizinin öyküsünde olay örgüsünün ilerlemesinde önemli rol üstlendiği; türün suçlu ve dedektif kovalamacası içinde "dedektif gibi çalışan gazeteci" olarak ön planda olduğu görülmektedir. Fiziksel özellikleri, kişisel yaşamı, mesleğine bakış açısından ele alınan Ateş karakteri, dizinin başında izleyiciye bir yandan gazetecilik yaparken diğer yandan DJ'lik yapan, magazin ve sansasyonel haberler yazan bir muhabir olarak sunulmuştur. Ateş karakterinin, dizinin ilk bölümlerinde, gazetecilik konulu film ve dizilerde sıklıkla görülen genç, yakışıklı, alkol düşkünü, alaycı gazeteci stereotipinin tekrarı olduğu görülmektedir. Ateş, Good (1989) ve Zynda'nın (1979) öne sürdüğü gazeteci temsillerinden "genç, bekar, vurdumduymaz, içkiye düşkün, haber yazarken başkalarının hayatını umursamayan, aşırı hırslı, ilkesiz ve haber için yapmayacağı şey olmayan" stereotipini sürdüren; ayrıca Good (1989) ile Ehrlich ve Saltzman'ın (2015) gazetecileri ofisteki görev dağılımına göre belirleyen temsillerden "muhabir ve araştırmacı muhabir" kategorilerine uyan bir gazeteci temsilidir.

Dizinin ilk bölümlerinde izleyicide "ne yapar eder bir haber hikayesi bulmayı bilir" izlenimi uyandıran Ateş, Barris'in (1976) daha önceki film ve dizilerde görülen gazeteci temsillerine ilişkin tanımladığı "suç avcısı gazeteci" temsilini de yansıtmaktadır. Ayrıca Ateş, Barris'in ünlülerin, sosyetiklerin hayatlarının peşinde koşan ve sansasyonel haberler yazan gazeteci temsilleri için belirlediği "skandal taciri gazeteci" kategorisinin özelliklerini taşır.

Dizinin ilk bölümlerinde mesleği ve başkalarının hayatlarını önemsemeyen, vurdumduymaz genç gazeteci temsili klişesinin tekrarı olduğu görülen Ateş, ilerleyen bölümlerde gençlik ideallerine dönmeye karar vermesiyle birlikte özel hayatını düzene sokar, duyarlı, vicdanlı, gerçeklere değer veren ve doğruluğu ön planda tutan bir

haberciliği benimser ve "insani ve mücadeleci yanı ön plana çıkan" bir gazeteci temsiline dönüşür.

Dizide Ateş'in, polis Nevra ile yaşadığı romantik ilişki çerçevesinde salt gazeteci yanının ötesinde günlük yaşamı, iç dünyası, duyguları, düşünceleri ve vicdanı ile "insan olarak" gazeteci temsilinin de bir örneği olduğu da görülmektedir. Ateş'in, sansasyonel haberleri bırakıp gerçekleri sorgulayan haberler yazmaya devam ederse gazetedeki işinden kovulacağı yönünde uyarılması karşısında ilkeli gazetecilik yapmak uğruna işini kaybetmeyi göze alması ve istifa etmesi ile gerçekleri araştırmaya devam etmesi halinde öldürüleceği yönündeki tehditlere rağmen hedefinden sapmaması gibi örnekler göz önünde bulundurularak; kahramanın sınamalar ve engeller karşısında geri adım atmayan "mücadeleci gazeteci" yanının ön plana çıktığı söylenebilir. Dizinin gazetecilik filmlerindeki muhabir, haber hikâyesi ve haber merkezi öğelerini barındırdığı, senaryoda "muhabir-editör tartışması" ile "bürokrasi, karanlık güçler ve yazı işleri arasındaki ilişkilere" yer verdiği de görülmektedir.

Bu çalışmada, Ateş'in daha önceki dizilerde görüldüğü gibi tek boyutlu temsillerden ayrışarak evrensel meslek ilkelerini önemseyen, mesleki sınırlamalar ve sınırlılıklar bağlamında gerçekçi bir resim çizdiği varsayımı da sınandı. Bu bağlamda, gazeteci karakterin şeklen ya da iş yerindeki pozisyonuna göre analizinden çok mesleğe bakışı ve habercilik pratikleri açısından kategorize edilmesine odaklanıldı. Bu noktada, Ünal'ın ortaya koyduğu "*Front Page*/Skandal Gazetecisi" ve "Demokrasinin Savunucusu/Hakikati Araştıran Gazeteci" kategorilerinde Ateş karakteri detaylı analiz edildi.

Ateş karakteri, dizinin ilk bölümlerinde Ünal'ın "çıkar odaklı, sansasyonel, meslek ilkeleri konusunda esnek, etik değerlere bağlı değil, serseri/güvenilmez ve alkol düşkünü" olarak tarif ettiği "skandal gazetecisi" temsiline ait unsurlar taşımaktadır. Dizideki sahne ve diyaloglarla örneklendirilen bu kategorinin ardından, olay örgüsü

içinde karakter, eski idealist günlerine dönme kararı ile değişir. Ünal'ın "akıllı, işini gereğince yerine getirmeye çalışan, tüm zamanını habere ayıran, elde ettiği bilgileri mutlaka iki kaynağa teyit ettirmeye çalışan, baskılara karşı direnen, kamuoyunun bilme hakkının peşinden giden ve masumları savunan gazeteciler" diye tanımladığı "hakikati araştıran gazeteci" (2018b, s.48) temsilinin özelliklerini de sergiler.

Gazeteci Ateş karakterinin skandal gazetecisi temsilinden hakikati araştıran gazeteci temsiline geçiş süreci belirgin şekilde görülse de Ateş karakterinin eski sorunlu basın pratiklerini net ve keskin bir şekilde terk etmediği de açıktır. Ancak Ateş, ısmarlama haber yapıp yayınlatma, istihbarat için kişilere para ödeme, gizli dinleme yapma, gazeteci kimliğini saklayarak yanıltıcı yöntemlere başvurma gibi sorunlu kabul edilen basın pratiklerini izlemeye devam etse de bu eylemlerini sansasyonel haberlerle gündemi belirlemek amacıyla değil, hakikatlerin ortaya çıkması amacıyla gerçekleştiri. Bu açıdan bakıldığında, çalışmada karakterin dönüşüm sürecinde de farklı gazeteci temsillerine ait unsurları birlikte barındırdığı söylenebilir.

Öte yandan, dizideki tek boyutlu, arada bir görünen ve isimsiz olan gazeteci temsillerinin de giyim kuşamları, çalışma ortamlarında kullandıkları ekipmanlar, haber kaynaklarına sorduğu sorular gibi ayrıntılar üzerinden izleyiciye kimi zaman sorumlu ve işini titizlikle yapan gazeteci, kimi zaman ise haber yaptığı konuya özensiz yaklaşan gazeteci imajı sunulmuştur. Bu temsillerin senaryodaki işlevi, ana ve yardımcı karakterlerin olan biteni televizyon haberlerinden öğrenmesini sağlamak olmuştur.

Çalışmada ayrıca, gazeteci karakterin ve basın pratiklerinin analizi üzerinden gazetecilik meslek ilkelerinin ve davranış kodlarının "doğruluk, objektiflik, toplumsal sorumluluk" çerçevesinde nasıl temsil edildiği de incelendi. *Şahsiyet*'te gazeteci Ateş Arbay'ın haber kaynaklarıyla kurduğu ilişkiler meslek ilkeleri perspektifinden değerlendirildiğinde, dizide "haber kaynağı ile meslek ilkeleri açısından sorunlu ilişkiler kuran gazeteci" temsilinin yer aldığı görüldü. Ateş karakteri mesleğinin davranış

kurallarının dışına çıkarak haber kaynaklarından biri olan Nevra ile aşk ilişkisi kurmuş ve kaynağı ile temas-mesafe dengesinin dışına çıkmıştır. Ayrıca, gazeteci Ateş'in haber kaynağı polislerle özdeşleşerek onlarla birlikte olayları çözme çabası, bir talep üzerine ısmarlama haber yapıp yayınlatması, haber toplama pratikleri içinde haber istihbaratı için kişilere para ödemesi, haber kaynaklarını gizlice dinlemesi ve gazeteci kimliğini saklayarak yanıltıcı yöntemlerle bilgi, haber, fotoğraf, görüntü, ses, belge elde etmesi, editörün masrafları bir turizm şirketinin karşılayacağı bir geziye katılıp davet üzerine reklam unsurları içeren haber hazırlama teklifinde bulunması gibi gerçek hayattaki gazetecilik açısından sorunlu kabul edilen basın pratikleri de dizide yer almaktadır. Gazeteci Ateş'in katil Agâh, polis Nevra ve Başkomiser Tolga karakterleri ile "onurlu ve şahsiyetli bir yaşam sürme, iyi bir insan ve kendileri olma" uğrunda ortaya koyduğu çabaların ve ortak özelliklerin de gazeteciliğin temel ilkelerinden biri olan "doğruluk" ile bağdaştığı söylenebilir.

Gazeteci ve basın pratiklerinin nasıl temsil edildiği analiz edilirken, dizide yer alan bazı öykülerin gerçek hayattaki toplumsal olaylara göndermede bulunduğu düşünülmektedir. Senaryonun gerçek hayatla bağ kurduğu bu öyküler aracılığıyla hakikati arayan, doğru, objektif ve toplumsal sorumluluğu öncelikli tutan gazetecilerin önemli ve gerekli olduğunun vurgulandığı çıkarımı da yapılmıştır. Ateş karakterinin duvarındaki fotoğraflar her şeyin kurgu ve hayali olduğu dizide öyküde gerçek hayattan yer verilen tek unsurdur. Ateş'in duvarındaki Uğur Mumcu, Sabahattin Ali, Çetin Emeç ve Hrant Dink fotoğrafları ülkedeki gazeteci cinayetlerini hatırlatmaktadır. Kambura'daki yangın sahnesi 1993'te Sivas'taki Madımak Katliamını çağrıştırmakta, Reyhan'ın öyküsü ise 2002'de Mardin'de 13 yaşındaki N. Ç.'nin aralarında asker ve kamu görevlilerinin de bulunduğu 25 kişinin tecavüzüne uğramasına ilişkin davayı akıllara getirmektedir. Bu tezde, gazetecilik film ve dizilerinde sıklıkla tekrarlanan "özgür basın miti"nin

Ş*ahsiyet*'te de desteklendiği ve hakikati dile getiren gazetecilere duyulan gereksinimin dizide vurgulandığı sonucuna varılmıştır.

Özetle, bu çalışmada *Şahsiyet* dizisindeki basın pratikleri ve gazeteci temsilinin analizi sonucunda, dizide hakikati ile getiren ve meslek ilkelerine dürüstçe bağlı gazetecilere duyulan gereksinimin vurgulandığı görülmüştür. Dizinin gerçek hayatla kurduğu tek bağ Ateş'in duvarında fotoğrafları asılı olan ve hakikati arayan gazetecilerdir. Böylelikle, doğru, objektif ve toplumsal sorumluluğu öncelikli tutan gazetecilere her zaman ihtiyaç olduğunun altı çizilmektedir. Öte yandan, gazetecilerin tarihe ve toplumsal hafızaya yaşanan gelişmeleri not düştüğü göz önünde bulundurulduğunda, hakikatin tahrif edilmeksizin haberleştirilmesinin önemi vurgulanmaktadır.

Dizide, toplumsal sorunlara ve üzeri kapatılan toplumsal yaralara işaret edilmektedir. Öte yandan, Nevra karakterine hem güç ve iktidarı temsil eden bir mesleki kimliğin atfedildiği, hem de suç işleyen ve yasa dışı bir kimlik biçildiği görülmektedir. Bu nedenle, dizinin, egemen kadın ve erkek rollerini yeniden üreten bir konumu reddettiğini ileri sürmek mümkündür.

Filmlerdeki gazeteci karakterlerinin temsiline ilişkin bu çalışmanın, başka dizilerdeki basın ve gazeteci temsillerinin de incelenmesine yol açabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, bu çalışma, senaryo yazarları ya da yönetmenlere gazeteci karakterlerin yer alacağı çalışmalarında, hangi klişelerin tekrarına düşecekleri ya da hangi noktalarda özgün ve gerçeğe yakın temsiller sergilemiş olacakları açısından da fikir sunan bir kaynak olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, diziler yoluyla gazeteciler hakkında inşa edilen olumlu ve olumsuz temsillerin, kamuyu doğrudan ilgilendiren bir iş alanı olan bu meslek grubuna yönelik düşünceleri ve güveni nasıl etkilediğine dair izleyici odaklı çalışmalar yapılabilir.

KAYNAKLAR

Agence France Presse. (2016). Editorial Standards and Best Practices. https://www.afp.com/communication/chartes/12_april_2016_afp_ethic_final.pdf (Erişim Tarihi: 10 Mart 2019).

Akarcalı, S. (1989). Basının Görevleri ve Basın Özgürlüğü. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi 44* (1), 265-287.

Akdal, T. (2018). Haberciliğin Etik Kodları Bağlamında Gazetecilerin Polis Adliye Haberlerine ve Haber Öznelerine Bakışıyla İlgili Bir Derinlemesine Mülakat Çalışması. *ulakbilge, 5* (18), 2067- 2085. doi:10.7816/ulakbilge-05-18-08

Alemdar, K. & Uzun, R. (2019). *Herkes İçin Gazetecilik*. Ankara: Siyasal.

Anadolu Ajansı. (2017). *Muhabir*. Ankara: Anadolu Ajansı.

Anadolu Ajansı. (t.y.) Yayın İlkeleri. https://www.aa.com.tr/tr/p/yayin-ilkeleri (Erişim tarihi: 24 Mart 2019).

Aristoteles. (2019). *Poetika-Şiir Sanatı Üzerine-*. (A. Çokona & Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Associated Press. (t.y.) News Values and Principles. https://www.ap.org/about/news-values-and-principles/ (Erişim Tarihi: 10 Mart 2019).

Atalay, Selin. (2012). *Polisiye Romanlarda Cinsiyetçilik: Eleştirel Feminist Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Ay Yapım. (t.y.) Oyuncular Metin Akdülger. https://www.ayyapim.com/tr-tr/sahsiyet (Erişim Tarihi: 27 Eylül 2019).

Barris, A. (1976). *Stop The Presses! The Newspaperman in American Films.* New Jersey: Barnesano Co Inc.

Basın Konseyi. (t.y.) Basın Meslek İlkeleri. http://basinkonseyi.org.tr/basin-meslek-ilkeleri/ (Erişim tarihi: 18 Mart 2019).

Basın Mesleğinde Çalışanlarla Çalıştıranlar Arasındaki Münasebetlerin Tanzimi Hakkında Kanun. (1952, 20 Haziran). *Resmi Gazete* (Sayı: 8140). Erişim adresi: http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/8140.pdf

Bildirici, F. (2018). *Günahlarımızda Yıkandık Örneklerle Gazetecilik Meslek Etiği*. İstanbul: Ayrıntı.

Bildirici, F. (2019, 3 Mart). Ayrılık Zamanı. *Hürriyet Gazetesi.* http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/faruk-bildirici/ayrilik-zamani-41136604 (Erişim Tarihi: 16 Mart 2019).

Bolan, B. (Yönetmen). (1961). *Yaman Gazeteci* [Film]. Türkiye: Efe Film.

Büyükarslan, S. & Yengin, D. (2019). İzleyicilerin Dizi İzleme Süreci İçindeki Etkileşiminin Analizi. *Yeni Medya Elektronik Dergisi, 3*(2), 146-163. http://yenimedya.aydin.edu.tr/wp-content/uploads/2019/05/ejnm_v03i2106.pdf (Erişim Tarihi: 5 Haziran 2019).

Campbell, W. J. (2010). *Getting it Wrong: Ten of The Greatest Misreported Stories in American Journalism.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Cankaya, Ö. (2015). *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi TRT*. Ankara: İmge.

Çaplı, B. (2002). *Medya ve Etik*. Ankara: İmge.

Çelenk, S. (2010). Aşk-ı Memnu'dan Aşk-ı Memnu'ya Yerli Dizi Serüvenimiz. *Birikim Dergisi*, 256/257, 18-27.

Çetindağ, S. (2018). *Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Yeni Medya Ortamlarıyla Dönüşüm Süreci: İçerde ve Çukur Dizisi Örneğinde Yeni Yayıncılık Ekosisteminin İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Kültürel Çalışmalar ve Medya Bölümü, Ankara.

Daniel, D. K. (1996). *Lou Grant The Making of TV's Top Newspaper Drama.* New York: Syracuse University.

Davies, L. (2016). Netflix and the Coalition for an Open Internet. K. McDonald & D. Smith-Rowsey (Ed.). *The Netflix Effect Technology and Entertainment in the 21st Century* (s. 14-31). New York: Bloomsbury Academic.

Demiröreen Grubu Yazılı Medya Basın Yayın İlkeleri (t.y.). http://imagehk.hurriyet.com.tr/UserFiles/ilkeler/Demir%C3%B6ren%20Grubu%20Yaz%C4%B1l%C4%B1%20Medya%20Yay%C4%B1n%20%C4%B0lkeleri%202018.pdf (Erişim tarihi: 24 Mart 2019).

Devran, Y., Göksun, Y. & İhtiyar, B. (2018). İhracatta Yeni Bir Alan: Değer İhracı. Y. Göksun (Ed.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam ve İşlevleri* (s. 39-67). İstanbul: Kaknüs.

Digital 2019 Turkey. (2019). https://datareportal.com/reports/digital-2019-turkey (Erişim tarihi: 23 Eylül 2019).

Doğan Yayın İlkeleri. (t.y.) http://www.doganholding.com.tr/is-alanlari/dogan-yayin-ilkeleri.aspx (Erişim tarihi: 24 Mart 2019).

Dünyanın En İyi Dizileri Listesinde Bir Türk Yapımı: Şahsiyet. (2018, 20 Kasım) https://www.gzt.com/hayat/dunyanin-en-iyi-dizeleri-listesinde-bir-turk-yapimi-sahsiyet-3464680 (Erişim tarihi: 23 Mart 2019).

Edelman Trust Barometer 2019 Global Report. (2019). https://www.edelman.com/sites/g/files/aatuss191/files/2019-03/2019_Edelman_Trust_Barometer_Global_Report.pdf?utm_source=website&utm_medium=global_report&utm_campaign=downloads (Erişim tarihi: 26 Aralık 2019).

Ehrlich, M. C. (2004). *Journalism in the Movies* (*Filmlerde Gazetecilik*). Chicago: University of Illinois.
Ehrlich, M. C. (2006). Facts, Truth and Bad Journalists in the Movies. *Journalism 7*(4), 501-519. doi: https://doi.org/10.1177/1464884906068364

Ehrlich, M. C. & Saltzman, J. (2015). *Heroes and Scoundrels: The Image of the Journalist in Popular Culture (Kahramanlar ve Kötü Adamlar: Popüler Kültürde Gazetecinin İmajı)*. University of Illinois.

Faruk Bildirici'nin Hürriyet ile Yolları Ayrıldı (2019, 3 Mart). *Birgün Gazetesi*. https://www.birgun.net/haber-detay/hurriyette-faruk-bildirici-ile-yollar-ayriliyor-iddiasi.html (Erişim Tarihi: 16 Mart 2019).

Field, S. (2013). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri*. (Ş. Erol, Çev.). İstanbul: Alfa.

Gezer, S. (2018). Sinema Filminde Anlatı Kuramı ve Diriliş'te Anlatı. S. R. Öztürk, H. Akbulut (Der.), *Perdeyi Aralamak* (s. 15-39). İstanbul: Ayrıntı.

Gezici'nin Anketine Göre Türkiye'nin En Güvenilir İsimleri (2019, 18 Şubat). https://tr.sputniknews.com/turkiye/201902181037718993-gezici-anket-turkiye-guven-siyasi/ (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019).

Ghiglione, L. & Saltzman, J. (2005). Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News. *Hollywood Looks at the News: the Image of the Journalist in Film and Television Exhibit Newseum*. https://www.ijpc.org/uploads/files/hollywoodlooksatthenews2.pdf (Erişim tarihi: 12 Nisan 2019).

Gierzynski, J. A., Weichselbaum, S., Aydelott, H., Banach, E. ve diğerleri. (2015, Nisan). *Game of Thrones, House of Cards and the Belief in a Just World*. Midwest Political Science Association Yıllık Toplantısı'nda sunulan bildiri, Chicago, IL. https://www.researchgate.net/publication/283908504_Game_of_Thrones_House_of_Cards_and_the_Belief_in_a_Just_World/download (Erişim tarihi: 12 Nisan 2019).

Good, H. (1989). *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film.* Metuchen, N.J.: Scarecrow.

Good, H. (1998). *Girl Reporter: Gender, Journalism and Movies.* Lanham: Scarecrow.

Good, H. (2000). The Drunken Journalist: The Biography of a Film Stereotype. Lanham: Scarecrow.

Good, H. (2008). Journalism Ethics Goes to the Movies. Lanham: Rowman & Littlefield.

Gözen, O. (Yönetmen). (1995). *Yaman Gazeteci* [Film]. Türkiye: As Film.

Gülgen, M. (Yönetmen). (1988). *Gazeteci Kız* [Film]. Türkiye: Gözde Film.

Günday, H. (Senarist), Saylak, O. (Yönetmen). (2018). *Şahsiyet* [Dizi]. K. Çatay (Yapımcı). Türkiye: Ay Yapım.

Gürkan, H. (2017). The Portrayal of Journalists in Turkish Cinema: A Study About Journalism Ethics Through Cinema. *Media Studies, 16*, 41-60. doi: 10.20901/ms.8.16.4

Haluk Bilginer Medyascope'a konuştu: "Uluslararası Emmy Ödülleri'ne aday gösterilmem biraz da özgür medyada çalışmanın başarısı" (2019, 20 Eylül). https://medyascope.tv/2019/09/20/haluk-bilginer-medyascopea-konustu-emmy-odullerine-aday-gosterilmem-biraz-da-ozgur-medyada-calismanin-basarisi/ (Erişim tarihi: 23 Eylül 2019).

Haluk Bilginer 47. Uluslararası Emmy Ödülleri'nde 'en iyi erkek oyuncu' seçildi (2019, 26 Kasım). https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/haluk-bilginer-47-uluslararasi-emmy-odullerinde-en-iyi-erkek-oyuncu-secildi/1655377 (Erişim Tarihi: 05 Ocak 2020).

Hanehalkı Bilişim Teknolojileri (BT) Kullanım Araştırması, 2018. (2018, Ağustos). *Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni, 27819*. http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=27819 (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019).

Holat, O. (2015). *Türk Sinemasında Polisiye Filmlerde Değer Temsili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Hürriyet Gazetesi'nde Bomba Gelişme! Hangi saygın isimle yollar ayrıldı? (2019, 3 Mart). https://www.medyaradar.com/hurriyet-gazetesinde-bomba-gelisme-hangi-saygin-isimle-yollar-ayrildi-medyaradarozel-haberi-2004878 (Erişim Tarihi: 16 Mart 2019).

IMDb Televizyonda En İyi 250 Listesi (Top Rated TV Shows). (t.y.). https://www.imdb.com/chart/toptv?sort=rk,asc&mode=simple&page=1 (Erişim Tarihi: 10 Mart 2019)

İlic, D.T. (2014). *Habercilikte Editoryal Bağımsızlık Sorunu: Türkiye'deki Anaakım Televizyon Kanalları Üzerine Bir İnceleme.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

İllere ve Faaliyet Alanlarına Göre Dernekler. (t.y.) Erişim adresi: https://www.siviltoplum.gov.tr/illere-ve-faaliyet-alanlarina-gore-dernekler

İnal, A. (2010). Tarihsel Gelişimi İçinden Gazetecilik Etiğini Yeniden Düşünmek. B. Çaplı & H. Tuncel (Ed.). *Televizyon Haberciliğinde Etik* (s.27-44). Ankara: Fersa.

Kaçar, İ. (2018). *Medya Çalışanlarının Sosyo-Ekonomik, İş Tatmini, Sendikalılaşamama Sorunu Bağlamında İstanbul'da Çalışan Polis-Adliye- Ring Muhabirleri Üzerine Bir Çalışma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kamu Diplomasisi Aracı Olarak Türk Dizileri Çalıştayı düzenlendi (2019, 13 Mart). https://www.iletisim.gov.tr/turkce/yerel_basin/detay/kamu-diplomasisi-araci-olarak-turk-dizileri-calistayi-duzenlendi (Erişim tarihi: 23 Eylül 2019).

Kamuyu Aydınlatma Platformu. (2018, 6 Nisan). Doğan Şirketler Grubu Holding A. Ş. Finansal Duran Varlık Satışı. https://www.kap.org.tr/tr/Bildirim/674710 (Erişim tarihi: 24 Mart 2019).

Karadoğan, A. (2016). *Senaryo ve Anlatı Senaryo İçin Anahtar Kavramlar.* Ankara: De Ki.

Kaya, R. (2016). *İktidar Yumağı: Medya-Sermaye- Devlet.* Ankara: İmge.

Kellner, D. (2011). *Sinema Savaşları Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Metis.

Kınay, Ö. & Yengin, D. (2016). Transformation of Leisure Time in New Media: Binge Watch. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication- TOJDAC, 6*(4), 146-163. http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME6-ISSUE4_files/tojdac_v06i4_OCTOBER.pdf (Erişim Tarihi: 5 Haziran 2019).

Kıran, A. & Kıran, Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin.

Lippmann, W. (1965). *Public Opinion*. New York: Free Press. (Özgün eser 1922 tarihlidir).

Lule, J. (2001). *Daily News, Eternal Stories: The Mythological Role of Journalism*. New York: Guilford.

Matelski, M. J. (2000). *TV Haberciliğinde Etik*. (B. Ö. Düzgören, Çev.). İstanbul: YKY.

Matrix, S. (2014). The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures, 6(*1), 119-138. doi: 10.1353/jeu.2014.0002

McNair, B. (2010). *Journalists in Film: Heroes and Villains (Journalists in Film: Heroes and Villains)*. Edinburg University.

Milestone, L. (Yönetmen). (1931). *The Front Page (Ön Sayfa)* [Film]. ABD: The Caddo Company.

Murdock, G. & Golding, P. (1974). For a Political Economy of Mass Communications. R. Milliband & J. Saville (Ed.). *The Socialist Register* (s. 205-234). London: The Merlin.

Mutlu, E. (2017). *İletişim Sözlüğü.* Ütopya.

Ness, R. R. (1997). *From Headline Hunter to Superman: A Journalism Filmography*. Lanham, Md.: Scarecrow.

Netflix. (t.y.). About Netflix. https://media.netflix.com/en/about-netflix (Erişim tarihi: 7 Haziran).

Netflix'in İletişim Müdürü Medyatava'ya konuştu! Yapımlar neye göre seçiliyor, Türkiye'de en çok hangi diziler izleniyor? (2019, 30 Mart). https://www.medyatava.com/haber/netflixin-iletisim-muduru-medyatavaya-konustu-yapimlar-neye-gore-seciliyor-turkiyede-en-cok-hangi-diziler-izleniyor_16574 (Erişim Tarihi: 7 Haziran 2019).

Novak, A. N. . (2016). Netflix and the Coalition for an Open Internet. K. McDonald & D. Smith-Rowsey (Ed.). *Framing the Future of Media Regulation through Netflix* (s. 33-47). New York: Bloomsbury Academic.

Özdemir, Ö. (2018). Özel Röportaj: Hakan Günday ve Onur Saylak. *221B Polisiye Dergi* (15), 24-28.

Özsever, A. (2004). *Tekelci Medyada Örgütsüz Gazeteci*. Ankara: İmge.

Özsoy, A. (2015). Yerli Televizyon Dizilerinde Farklılaşan Toplumsal Cinsiyet Temsilleri Üzerine Bir Tartışma. Ş. Yavuz (Der.), *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri* (s. 226-246). İstanbul: Heyamola.

Pakula, A.J. (Yönetmen). (1976). *All the President's Men* (*Başkanın Tüm Adamları*) [Film]. ABD: Wildwood Enterprises.

Pieper, A. (1999). *Etiğe Giriş*. (V. Atayman & G. Sezer, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Profesyonel. (t.y.). Türk Dil Kurumu *Güncel Türkçe Sözlük* içinde. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=profesyonel (Erişim Tarihi: 11 Mart 2019).

PuhuTv. (t.y.). *Şahsiyet*. https://puhutv.com/sahsiyet-12-bolum-izle (Erişim tarihi: 24 Mart 2019).

Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkındaki Kanun. (2011, 3 Mart). *Resmi Gazete* (Sayı: 27863). Erişim adresi: http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2011/03/20110303.htm

Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkındaki Yönetmelik Taslağı (2018). https://www.rtuk.gov.tr/assets/Galeri/Haberler/radyo-televizyon-ve-istege-bagli-yayinlarin-internet-ortamindan-sunumu-hakkinda-yonetmelik-taslagi.pdf (Erişim Tarihi: 6 Eylül 2019).

Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkındaki Yönetmelik (2019, 1 Ağustos). *Resmi Gazete* (Sayı: 30849). Erişim adresi: http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/08/20190801-5.htm

Radyo ve Televizyon Üst Kurulu. (2018). Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması-2018. https://www.rtuk.gov.tr/assets/Icerik/AltSiteler/televizyonizlemeegilimleriarastirmasi2018.pdf (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019).

Reuters. (t.y.) Handbook of Journalism. http://handbook.reuters.com/index.php?title=Standards_and_Values (Erişim Tarihi: 10 Mart 2019).

RTÜK Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırmasının Sonuçları Açıklandı. (2018, 12 Aralık) http://basin.ktb.gov.tr/TR-220845/rtuk-televizyon-izleme-egilimleri-arastirmasinin-sonucl-.html (Erişim tarihi: 4 Haziran 2019).

Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera.* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. (E. S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki.

Sağnak, M. (2010). *Amca Size Gazeteci Diyebilir Miyim?* İstanbul: İletişim ve Kültür Dizisi.

Saltzman, J. (2002). *Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film.* Los Angeles, CA: Norman Lear Center, The Annenberg School for Communication.

Saltzman, J. (2005, Mart ve Ağustos). Analyzing the Images of the Journalist in Popular Culture: a Unique Method of Studying the Public's Perception of Its Journalists and the News Media. *Media History and History in the Media*. Los Angeles: Norman Lear Center Annenberg School for Communication University of Southern California. https://www.ijpc.org/uploads/files/AEJMC%20Paper%20San%20Antonio%20Saltzman%202005.pdf (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019).

Saltzman, J. & Mitchell, L. (2018). The Image of the Journalist in Silent Film, 1890 to 1929: Part One: 1890 to 1919. *The IJPC Journal 7*, 35-244. http://ijpc.uscannenberg.org/journal/index.php/ijpcjournal/article/view/83/97 (Erişim tarihi: 12 Nisan 2019).

Sandvine 2018 Internet Phenomena Report. (2018). https://www.sandvine.com/2018-internet-phenomena-report (Erişim Tarihi: 23 Mart 2019).

Schudson, M. (1997). The Sociology of News Production. Dan Berkowitz (Ed.). *Social Meanings of News A Text-Reader* (s. 7-22). California: Sage.

Semercioğlu, C. (2019, 21 Şubat). Roma'nın zaferi Yılmaz'a yarar. *Hürriyet Gazetesi.* http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/cengiz-semercioglu/romanin-zaferi-yilmaza-yarar-41123889 (Erişim Tarihi: 7 Haziran 2019).

Sözeri, C. & Güney, Z. (2011). *Türkiye'de Medyanın Ekonomi Politiği: Sektör Analizi-Medya Raporları Serisi 2.* İstanbul: TESEV.

Steiner, L., Guo, J., McCaffrey, R. & Hills, P. (2012). *The Wire* and repair of the journalistic paradigm. *Journalism 14*(6), 703-720. doi: 10.1177/1464884912455901

Stevenson, N. (2008). *Medya Kültürleri Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*. (G. Orhon & B. E. Aksoy, Çev.). Ankara: Ütopya.

Şahsiyet. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=%C5%9EAHS%C4%B0YET (Erişim Tarihi: 11 Mart 2019).

Şahsiyet bir ilki gerçekleştiriyor. (2019, 21 Eylül). https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/sahsiyet-bir-ilki-gerceklestiriyor-meksika-uyarlamasi,KWgNDB3k5UWTOKQJd_UNTg/Knn7RPbP6EuqmTF5MhFUHA (Erişim tarihi: 23 Eylül).

Şahsiyet Dizi Resmi [Şahsiyet dizisi resmi Twitter Hesabı]. (2018, 10 Mart). #Şahsiyet Ateş. Şahsiyet 17 Mart'da @puhutv'de @ayyapim @MetinAkdulger [Tweet]. Erişim adresi: https://twitter.com/sahsiyetdizi/status/972400683390504960

Şahsiyet Tüm Zamanların En İyi Dizileri Listesinde. (2018, 19 Kasım). https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/sahsiyet-tum-zamanlarin-en-iyi-dizileri-listesinde-imdb-verileri,GXa1KOYo80ui2IYarDjDZw (Erişim tarihi: 23 Mart 2019).

Şentürk, R. (2018). Türk Televizyon Dizileri Efsanesi ve Gerçekler. Y. Göksun (Ed.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam ve İşlevleri* (s. 11-39). İstanbul: Kaknüs.

Taş, O. (2010). Medya Etiğinin Tarihsel Temelleri ve Gelişimi. B. Çaplı & H. Tuncel (Ed.). *Televizyon Haberciliğinde Etik* (s. 3-23). Ankara: Fersa.

Taş, O. (2012). *Gazetecilik Etiğinin Mesleki Sınırları Profesyonellik, Piyasa ve Sorumluluk*. İstanbul: İletişim.

Taş, O. (2017). *İletişim, Medya ve Kültür Anahtar Kavramlar.* Ankara: Ütopya.

Tibet, K. (Yönetmen). (1988). *Uyanık Gazeteci* [Film]. Türkiye: Cem Film.

Tokgöz, O. (2017). *Temel Gazetecilik*. Ankara: İmge.

Toktaş, S. (2010). 1980 Sonrası Değişen Medya Ortamında Gazeteci: Zanaatkar mı, Profesyonel mi? *Mülkiye Dergisi 34* (269), 147-170.

Tutkun, Ö. F. & Koç, M. (2008). Mesleklere Atfedilen Kalıp Yargılar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi 41* (1), 255-273. doi: 10.1501/Egifak_0000000198

Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi. (2019). (https://www.tgc.org.tr/bildirgeler/t%C3%BCrkiye-gazetecilik-hak-ve-sorumluluk-bildirgesi.html (Erişim tarihi: 23 Eylül 2019).

Türkiye Yeterlilikler Çerçevesine Dair Tebliğ (2016, 2 Ocak). *Resmi Gazete* (Sayı: 29581). Erişim adresi: http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2016/01/20160102-3-1.pdf

Uçanoğlu, Y. (Yönetmen). (1979). *Gazeteci* [Film]. Türkiye: Sezer Film.

Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO). (2012). International Standard Classification of Occupations ISCO-08. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/@publ/documents/publication/wcms_172572.pdf (Erişim Tarihi: 9 Nisan 2019).

Ulusal Meslek Standartlarına Dair Tebliğ (2015, 20 Ağustos). *Resmi Gazete* (Sayı: 29451 (Mükerrer)). Erişim adresi: http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2015/08/20150820M1-1-7.pdf

Uluslararası Gazeteciler Federasyonu (IJF). (t.y.) Global Charter of Ethics for Journalists. https://www.ifj.org/who/rules-and-policy/principles-on-conduct-of-journalism.html (Erişim Tarihi: 10 Mart 2019).

Uzun, R. (2007). *İletişim Etiği Sorunlar ve Sorumluluklar*. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.

Ünal, B. (2018a). Amerikan Gazetecilik Filmlerinde Anlatı Yapısı, Dönemsel Yansımalar ve Özgür Basın Miti. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, *47,* 111-140.

Ünal, B. (2018b). *Amerikan Sinemasında Gazeteci İmajı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ünal, B. (2018c). *The Post*'ta Kadın Gazeteci İmajı ve "Özgür Basın" Miti. *SineFilozofi* 3, 67-101.

Ünal, B. (2018d). Kahraman Gazetecinin Mitik Yolculuğu: *Spotlight*. S. R. Öztürk ve H. Akbulut (Ed.). *Perdeyi Aralamak* (s. 114-130). İstanbul: Ayrıntı.

Ünür, E. (2013a). *Popüler Kültür Ürünü Olan Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsili*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ünür, E. (2013b). Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsili. *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, *3*(2), 32-42.

Üyepazarcı, E. (2008). *Korkmayınız Mister Sherlock Holmes! Türkiye'de Polisiye Romanın 125 Yıllık Öyküsü 1981-2006*. (Cilt I). İstanbul: Oğlak.

Vergi Kanunları ile Bazı Kanun ve Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılması Hakkında Kanun (2018, 27 Mart). *Resmi Gazete* (Sayı: 30373, (2. Mükerrer)). Erişim adresi: http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2018/03/20180327M2-1.htm

Wilder, B. (Yönetmen). (1974). *The Front Page* [Film]. ABD: Universal Pictures.

Yaylagül, L. (2013). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar.* Ankara: Dipnot.

Yücel, V. (2014). Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Zaman Kullanım Araştırması, 2014-2015. (2015, Aralık). *Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni, 18627.* http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=18627 (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019).

Zynda, T. H. (1979). The Hollywood Version: Movie Portrayals of the Press. *Journalism History* *6*(1), 16-23 ve 32. http://www.ijpc.org/uploads/files/Thomas%20Zynda%20Hollywood%20Version.pdf (Erişim tarihi: 25 Mart 2019).

ÖZET

Gazetecinin ve basın pratiklerinin *Şahsiyet* dizisindeki temsilini konu alan bu tez temel olarak üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde basının ve gazetecinin konumu ile tarihsel dönüşümü ele alınmış, evrensel basın meslek ilkeleri ve pratiklerine dair kodlar incelenmiştir. Dizideki gazeteci karakterin polis adliye muhabiri olması nedeniyle mesleğin bu alanına ilişkin bilgi aktarılmıştır. İkinci bölümde ise sinemada gazeteci temsilleri ve bu temsillerin dizilere yansıması tartışılmış; gazetecilik filmlerindeki anlatı yapısına, karakter ve sektöre dair mitlerin inşasına bakılmıştır. Üçüncü bölümde de Türk dizilerinin tarihçesi, alternatif yayın platformları ve dizilere erişim konusunda bilgi verilmiş; *Şahsiyet* dizisinin türü, künyesi, konusu ve karakterleri mercek altına alınmıştır. Dizideki gazeteci karakterin, sinema ve dizilerde şimdiye kadar sergilenen gazeteci temsillerinin tekrarı olup olmadığı tartışılmıştır. Bu bölümde ayrıca, kuramsal çerçevede ele alınan evrensel gazetecilik ilkeleri ve meslek etiği perspektifinden, haber kaynağı edinme, haber toplama ve yayınlama süreçlerine ilişkin basın pratiklerinin dizideki temsili de analiz edilmiştir. Özetle bu tezde, çalışmanın temel varsayımı olan, *Şahsiyet*'teki gazeteci ve basın pratikleri temsilinin, film ve dizilerde bugüne kadar başvurulan stereotip özelliklerin bazılarını taşıdığı; ancak karakterin aynı zamanda kişilik duygusu yaratan, gelişim gösteren özellikleriyle tek boyutlu ve yapmacık temsillerden ayrışarak evrensel meslek ilkelerini önemseyen, hakikatin peşinde koşan gazeteci olarak yansıtıldığı ve mesleki sınamalar ve sınırlılıklar bağlamında gerçekçi bir resim çizdiği iddiası araştırılmıştır. Ayrıca, gazeteci karakterin ve basın pratiklerinin analizi üzerinden, tüm dünyada kabul görmüş basın meslek ilkelerinden öne çıkan "doğruluk, objektiflik, toplumsal sorumluluk" ile "özgür basının gerekliliği" vurgusunun dizide nasıl yer aldığı da değerlendirilmiştir.

ABSTRACT

This thesis, consisting three main chapters, focuses on the portrayal of journalists and press practices in the Turkish tv series, *Şahsiyet.* In the first part, the study discusses the position and historical transformation of the press and journalists, analyses universal principles and ethical codes of journalism, and since the journalist character in *Şahsiyet,* Ateş is covering crime stories, this study also presents information about this specific field of journalism, the nature of crime and court reporting. In the second chapter, this thesis discusses the representations of journalists in the movies and their reflection to the tv series, and examines the narrative structer, characters and sector myths in journalism films. In the last chapter, this study gives information about the history of Turkish tv series, emerging alternative broadcasting platforms and the ways to get access to the series in these digital platforms. This work also examines *Şahsiyet* in all aspects from its type to subject and characters, and discusses whether Ateş is a repetition of the stereotypes that took place in the films so far or not. Within the framework of universal principles of journalism and ethic codes, this study deals with the representation of press practices in *Şahsiyet* such as networking for news source, gathering news and publising process. To sum up, this study focuses on the portrayal of the journalist and press practices in *Şahsiyet* to test its assumption that represantation of the journalists and press in films and series has some sterotype characteristics as well as having a multi dimentional, ambitious journalist pictures who has a sence of personality and a realistic feature, caring about the universal principles of journalism and taking risks in order to carry them on. Thus this thesis elaborates the representation of journalists and the press in terms of the most known and acknowledged principles which are accuracy, objectivity, social responsibility and the emphasize on the need of a free press.

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

ŞAHSİYET DİZİSİNDE BASIN PRATİKLERİ VE GAZETECİ TEMSİLİ

Yüksek Lisans Tezi

Nazlı YÜZBAŞIOĞLU

Ankara, 2019

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

ŞAHSİYET DİZİSİNDE BASIN PRATİKLERİ VE GAZETECİ TEMSİLİ

Yüksek Lisans Tezi

Nazlı YÜZBAŞIOĞLU

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Ali KARADOĞAN

Ankara, 2019

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

Nazlı YÜZBAŞIOĞLU

ŞAHSİYET DİZİSİNDE BASIN PRATİKLERİ VE GAZETECİ TEMSİLİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ali KARADOĞAN

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	İmzası
DOÇ. DR. ALİ KARADOĞAN	.....
PROF. DR. S. RUKEN ÖZTÜRK	.....
DOÇ. DR. AYDAN ÖZSOY	.....

Tez Sınavı Tarihi: 27.12.2019

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (09/01/2019)

Tezi Hazırlayan
Öğrencinin

Adı Soyadı

Nazlı Yüzbaşıoğlu

İmzası

TEŞEKKÜR

Çocukluğumda babam beni iş yerine götürürdü. İki katlı binanın camekanlı girişinin ardında gazetecileri görürdüm… Muhabirler masalarının başında haber yazar, foto muhabirleriyle birlikte göreve gidip gelir, büroda sayfa hazırlama telaşı akşama doğru kalıpların çıkarılmasıyla hızlanırdı. Onlar haberleri yazarken ben de ikram edilen limonataları, sıcak çikolataları içer, mevsimine göre bahçedeki erik ağacından yere düşen erikleri yer, dev kâğıt bobinlerine bakardım. Akşamın olmasını, gazetenin çıkmasını, gazetenin şoförü olan babamın balyaları havaalanına götürmesini ya da personeli evlerine bırakmasını beklerdim. Matbaa, en zevkli yerdi. Sadece dört renkli bir makineden hızla ve ritmik bir gürültüyle akan kağıtlara içerdeki gazetecilerin yazdıkları basılırdı. Büyük bir gürültünün içinde gazete kağıtları dev makinelerden rengarenk akardı.

Bu tez ile o sesi ve kokuyu, kağıtların akışını, katlanışını, paketlenişini ve babamın elleri gazete kâğıdı karası matbaa işçisi arkadaşlarını selamlıyorum. O aile gazetesi bir holdinge devredileli çok oldu… O matbaanın, o ağacın yerinde artık bir kebapçı var. Ama biliyorum ki, medya düzeni değişse de hala o kokuyu ve gazete karasını anasının ak sütü gibi saf kılmaya çalışan gazeteciler de var. Bu vesile ile elleri gazete karası olsa da alınları ak gazetecilere ve babam Doğan Çamur gibi basın emekçilerine saygılarımı sunarım.

Ayrıca, bu tezi yazabileceğime dair beni cesaretlendiren Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk'e, bir yandan işe gidip bir yandan tez yazmanın zorluklarını bilen, halimden anlayıp beni ve çalışmamı her aşamada eksiksiz destekleyen danışmanım Doç. Dr. Ali Karadoğan'a, ben tam da pes etmişken "yaparsın" diyerek bana benden çok inanan, zamanını, kitaplarını, fikirlerini seferber eden Dr. Barışkan Ünal'a ve hep yanımda olan canım eşim Murat Yüzbaşıoğlu'na sonsuz teşekkür ederim.

Saygılarımla,

Nazlı Yüzbaşıoğlu

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ ……...1

I. BASIN VE GAZETECİ

A. Basının ve Gazetecinin Konumu ve Tarihsel Dönüşümü…….....22
B. Gazetecinin Tanımı…….……..26
C. Etik, Profesyonelleşme ve Objektiflik …….…….……....28
D. Basın Meslek İlkeleri ve Basın Pratiklerine Dair Kodlar……...32
E. Polis-Adliye Muhabirliği ……..……....36

II. SİNEMADA GAZETECİ TEMSİLİ

A. Gazeteci Temsili Üzerine……..42
B. Sinema Tarihinde Gazeteci Temsili…….……..44
C. Sinemadaki Gazeteci Temsillerinin Dizilere Yansıması…….……...59
D. Gazetecilik Filmlerinde Anlatı Yapısı…….……..64
E. Gazetecilik Filmlerinde Karakter İnşası…….……...69
F. Gazetecilik Filmlerinde Mit İnşası: Özgür Basın Miti……72

III. *ŞAHSİYET* DİZİSİNDE BASIN PRATİKLERİ VE GAZETECİ TEMSİLİ

A. Türkiye'de Dizilerin Tarihçesi……..80
B. Alternatif Yayın Platformları ve Dizilere Erişim……..…….....84
C. *Şahsiyet* Dizisinin Türü, Künyesi, Konusu ve Karakterleri……..…….…88
1. Suç ve Polisiye Dizisi *Şahsiyet*……....88
2. Dizinin Künyesi……...…...89
3. Hikâye, Olay Örgüsü ve Konusu…….....91
4. Karakterler…….....……95
D. Gazeteci Ateş'in Karakter Özelliklerinin Analizi…….101
1. Genç, Bekar, Özgüvenli ve Azimli Gazeteci…….....102
2. Skandal Taciri Gazeteci…… …103
3. Suç Avcısı Gazeteci ……..104
4. İnsan Olarak Gazeteci…….……..106
5. Mücadeleci Gazeteci…….....107
6. Muhabir ve Araştırmacı Gazeteci……..109
7. *Front Page*/Skandal Gazetecisi……...…..110
8. Demokrasinin Savunucusu/Hakikati Araştıran Gazeteci……..……113
E. Dizide Anonim Gazeteci Temsilinin Analizi…….…123

F. Basın Pratiklerinin Dizide Temsilinin Analizi……...…125
1. Haber Kaynağı ile "Temas, Mesafe ve Özdeşleşme"……125
2. Haber Toplama Pratikleri: Haber İçin Para Vermek ……..…...130
3. Haber Toplama Pratikleri: Gazeteci mi? Casus mu?…….……133
4. Davet Gazeteciliği…….134
G. Gazetecinin Dizideki Diğer Karakterle Ortaklaştığı Noktalar ….……...135
1. Şahsiyeti Korumak ya da Şahsiyetsizleşmek…….....135
2. Fotoğrafları İzlemek: Katilin, Gazetecinin ve Polisin Duvarı……....138
3. Hakikatle İmtihan: Unutmak, Hatırlamak, Hatırlamak…….141

SONUÇ…….……149
KAYNAKLAR……..…...155
ÖZET……....164
ABSTRACT…….165

GİRİŞ

Bu çalışma, gazeteciliğin ve basının siyaset, ekonomi ve sahiplik ilişkileri gibi dış koşullardan bağımsız ele alınamayacağı perspektifinden, basının ve mensubu olan profesyonellerin *Şahsiyet* adlı dizide nasıl temsil edildiğine odaklanmaktadır. Tez, basın pratiklerini ve gazeteciyi, *Şahsiyet*[1] dizisindeki Ateş Arbay (Metin Akdülger) adlı karakter üzerinden nasıl temsil edildiğini analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Tezde örnek alınan *Şahsiyet* dizisi özelinde gazeteci karakterin nasıl inşa edildiği ve gazetecilik faaliyetlerinin nasıl yansıtıldığı incelenecek, film ve dizilerdeki gazeteci temsillerinde bugüne kadar tekrarlanan "vurdumduymaz, içkiye düşkün, aşırı hırslı ya da haber için yapmayacağı şey olmayan" (Good, 1989 ve Zynda, 1979) gibi basmakalıp özellikleri taşıyıp taşımadığına bakılacak; dizideki karakterin kişilik duygusu yaratan ve gelişim gösteren özellikleriyle tek boyutlu temsillerden ayrışarak "evrensel" meslek ilkelerini önemseyen, "hakikatin peşinde koşan" bir gazeteci temsili olduğu, mesleki sınırlamalar ve sınırlılıklar bağlamında gerçekçi bir temsil ortaya koyduğu varsayımı sınanacaktır. Ayrıca, gazeteci karakterinin ve basın pratiklerinin analizi üzerinden tüm dünyada öne çıkan gazetecilik meslek ilkelerinin "doğruluk, objektiflik, toplumsal sorumluluk" kodları ile "özgür basın miti"nin dizide karşılık bulup bulmadığı sorusuna yanıt aranacaktır.

İletişim, Medya ve Kültür aldı kitabında Oğuzhan Taş, Walter Lippmann'ın, "medyanın yaşamımızın önemli bir parçasını oluşturduğu, yakın çevremizin ötesindeki dünya hakkındaki kanılarımızın büyük ölçüde iletişim araçlarından edindiğimiz bilgilere dayandığı" yönündeki tespitine dikkati çeker. Yazarın 1922'de yazdığı *Public Opinion* (1998) kitabına da atıfta bulunan Taş, "Yine Lippmann'ın söylediği gibi medya, salt bir

[1] Hakan Günday'ın kaleme aldığı ve Onur Saylak'ın yönetmenliğini yaptığı, Ay Yapım'a ait *Şahsiyet*, 17 Mart- 8 Haziran 2018 tarihlerinde PuhuTv'de 12 bölüm olarak yayınlandı.

enformasyon kaynağı olmanın ötesinde, bize dünyanın nasıl bir yer olduğuna ve gerçekliğin doğasına ilişkin çerçeveler sunuyor" değerlendirmesinde bulunur (2017, s. 14).

"Lippmann'a göre modern dünyada medya (o dönem için gazete ve dergiler, fotoğraf ve filmler) zihnimizdeki resimleri (stereotipleri) üreten başlıca kaynaktır" (Taş, 2017, s. 121). Ancak medya, "dünyanın nasıl bir yer olduğunu" sunarken kendi temsilinin inşasından da bağımsız değildir. Yani "zihnimizdeki resimleri üreten" medya, aynı zamanda basına ve gazetecilere ilişkin imge de üretir. Toplumda basına ve gazeteciye yönelik bakış açısının oluşmasında basının kendi yapıp ettiklerinin yanı sıra medya çıktılarının içeriklerinin izleyicilerde oluşturduğu anlam çerçevesi ve imge de etkilidir.

Bireylerin doktor, öğretmen, şoför, kasiyer gibi meslekleri icra eden kişiler hakkındaki kanaatleri; günlük hayatta onlarla doğrudan temas ya da gözlem yoluyla oluşabilir. Ancak insanların bir gazete bürosuna ya da televizyon stüdyosuna gidip gazetecileri haber üretim sürecinde gözlemlemesi olağan bir durum değildir. Bu göz önünde bulundurulduğunda, toplumun basına ve gazetecilere bakış açısı daha çok gazetecilerin ürettiği haberler üzerinden ya da film ve dizilerdeki gazeteci karakterler üzerinden şekillenir. Bu noktada, toplumun bu mesleğin mensuplarına dair fikirlerini etkileyen dinamiklerden biri olan film ve dizilerdeki gazeteci temsilleri incelenmeye değerdir.

Saltzman, gerçek hayat deneyimlerinden ve örneklerinden beslenerek sinema perdesine ya da televizyon ekranına birbiri ardına yansıyan sayısız basın ve gazeteci temsilinin, 20. yüzyıl ve 21. yüzyılın başlarında nesiller boyunca içselleştirildiğini vurgular. Bu temsillerin insanların zihinlerinde asıllarından daha güçlü bir yer tuttuğunu öne süren Saltzman'a göre temsillerin doğru ya da yanlış olması önemli değildir; çünkü günün sonunda "inandığımız ve ona göre hareket ettiğimiz gazeteci imajını inşa eden onlardır" (2002, s. 11).

Saltzman bir başka çalışmasında da gazeteci temsillerinin gerçek ile kurgu arasında gidip geldiğini belirterek toplumsal hafızanın gerçek olanla olmayanı nadiren ayırt edebildiğini ve çoğu kez bu ikisini birleştirdiğini belirtir. "Destansı kurgu karakterler gerçek hayattaki daha az renkli gazeteci karşılıklarını bastırır. Gerçek hayattaki gazeteciler efsanelere ve tahrife o kadar daldırılmış olurlar ki; imajları bir roman, film ya da televizyon programındaki herhangi bir karakter gibi kurgu unsurlarıyla çevrilidir" (2005, s. 2).

Amerikan sinemasındaki gazeteci imajını inceleyen Barışkan Ünal, 1956 yılında American National Election Study'nin araştırmasına göre halkın yüzde 66'sının medyaya güvendiğini örnek vererek; 20. yüzyılın ortalarında en güvenilen kurumlardan biri olan medyanın, son dönemde ise Amerikalıların güvenini kayda değer ölçüde kaybettiğini belirtir. Ünal, buna örnek olarak, 2016'da American Press Institute ile Associated Press-NORC Center for Public Affairs Research'ün ortak yürüttüğü Media Insight Project araştırmasının ortaya koyduğu, Amerikalıların sadece yüzde 6'sının medyaya güvendiği sonucuna dikkati çeker. Ünal'a göre, toplumların basın hakkındaki olumlu ve olumsuz yargılarının bir kısmı "farklı kaynaklarda tekrarlanan basın imgesine dayanır" (2018a, s. 113). Ghiglione ve Saltzman da bu konuda yapılan araştırmaların genellikle, Amerikalıların kendilerini otoriteden koruyacak ve onlara her çeşit kaynaktan bağımsız haber sağlayacak özgür ve tarafsız bir basını her şeyden çok istediğini ortaya koyduğunu belirtir. Ancak bu tür araştırmalar aynı zamanda Amerikalıların, gazetecilerin ve medyanın "acımasız ve negatif, kurumlara ve insanlara karşı saldırgan, müdahaleci ve vurdumduymaz, kibirli ve önyargılı" olduğuna dair derin endişe duyduğunu da yansıtmaktadır. Bunun nedeni ise, gazetecileri ve basını konu alan sinema ve televizyon programlarındaki temsillerdir (2005, s. 2). Halkla ilişkiler şirketi Edelman'ın 26 ülkede 33 bini aşkın katılımcıyla yaptığı "2019 Güven Barometresi" araştırmasına göre de medya ve hükümetler, aralarında sivil toplum ve iş çevrelerinin de olduğu kurumlar

arasında en az güvenilir konumda. Bu konumuna rağmen dünya genelinde medyaya güven oranın, bir önceki yıla göre 3 puan daha artarak yüzde 47'ye ulaştığı görülmektedir (Edelman, 2019, s. 42).

Toplumun medyaya yönelik hem olumlu hem de olumsuz kanaat taşımasına ilişkin aynı durumun Türkiye'de de geçerli olduğunu görülmektedir. Edelman'ın "2019 Güven Barometresi" araştırmasına göre Türkiye'de halkın medyaya güveni yüzde 47 olan dünya ortalamasının 20 puan altında olduğunu, yüzde 26 ile en düşük medya güven endeksine sahip Rusya'yı yüzde 27 oranıyla ikinci sıradan takip ettiğini göstermektedir (Edelman, 2019, s. 42). (Tutkun ve Koç, "Mesleklere Atfedilen Kalıp Yargılar" başlıklı araştırmalarında gazetecilik mesleğine atfedilen en olumlu sıfatın yüzde 15,9 oranıyla "çalışkan", en olumsuz sıfatın ise yüzde 26,6 ile "güvenilmez" olduğu sonucuna varmıştır. Çeşitli meslek gruplarına yönelik soruların 1161 katılımcıya yöneltildiği bu anket çalışması, en çok güvenilmez olarak algılanan mesleklerin gazetecilik, müteahhitlik, esnaflık ve avukatlık olduğunu ortaya koyar (2008, s. 16-19). "Türkiye'nin En Güvenilir İsimleri"[2] başlıklı bir başka güncel araştırmada ise, Türkiye genelinde en güvenilir 10 kişi gazeteci, televizyon habercisi ve televizyon programcılarından oluşmaktadır. Bir yandan olumsuz sıfatlarla tanımlanan gazetecilerin diğer yandan güven araştırmalarında ilk sıralarda yer alması, bir yandan en güvenilmez olarak nitelerken diğer yandan güven yüzdelerinin artıyor olması, hem dünya hem de ABD ve Türkiye'deki

[2] Araştırma, 24 Ocak- 6 Şubat 2019'da Türkiye genelinde TÜİK verilerinden örneklem oluşturularak 30 il ve 38 ilçeye bağlı 84 mahalle ve köyde, 18 yaş ve üstü 3 bin 764 kişinin katılımıyla yüz yüze yapılmıştır. Siyaset, sanat, spor camiasından isimlerin de yer aldığı 382 ismin güvenilir olarak belirtildiği araştırmanın sonucuna göre; Türkiye'nin en güvenilir 10 ismi sırasıyla Uğur Dündar, Acun Ilıcalı, İsmail Küçükkaya, Hande Fırat, Ahmet Hakan, Didem Aslan Yılmaz, Vahap Munyar, Yılmaz Özdil, Fatih Portakal ve Fatih Altaylı'dır ("Gezicinin Anketine Göre", 2019).

örneklerde görüldüğü üzere, toplumun gazetecilere karşı iki türlü çelişkili duygu ve bakış açısı içinde olduğu söylenebilir.

Toplumun gazetecilere yönelik bu kararsız bakış açısını medyadaki temsillerin şekillendirdiğini dile getiren Ghiglione ve Saltzman, sinema perdesine ve televizyon ekranına yansıyan çelişkili gazetecilik temsillerinin kamuoyunun 20. yüzyıl medyasına ve gazeteciliğe bakış açısını şekillendirdiğini öne sürer ve şöyle devam eder:

> Kimileri için muhabir, ünlü bir aktöre telefon edip onun anılarına dayanan, dünyayı kurtaracak bir haber yazar. Kimileri içinse muhabir, masum kurbanlarını acımasızca takip eden haberci kadın ve erkeklerden oluşan tacizci bir grubun parçasıdır. Ancak çoğu insan için muhabir hayranlık, nefret, şefkat ve küçümseme uyandıran; kahraman ve kötü adamın ilginç bir karışımıdır. Bu imajlar bugün Amerikan toplumunun medyaya yönelik kafa karışıklığının merkezinde yer alan, Amerikan zihnindeki aşk-nefret ilişkisini inşa etmiştir (2005, s. 1-2).

Ryan ve Kellner'e göre de filmler herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer; bunu yaparken seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin eder (2010, s. 18). Bu bağlamda, medyada haberin belirleyenlerinden biri olan gazeteciye dair toplumun zihninde oluşan resimlerin ve kalıp yargıların, yine medyanın bir çıktısı olan film ve dizilerde nasıl üretilip yer bulduğu; seyirciye gazetecilere dair nasıl bir bakış açısı telkin ettiği, bu temsillere ilişkin daha önce ortaya konan kategorilerin ve mitlerin devam edip etmediği bu tezde sorgulanmaya değer bulunmuştur.

Gazeteciler ilk olarak Hollywood filmlerinde yer almaya başlamıştır. Bu alandaki ilk film *The Front Page* (*Ön Sayfa*, Lewis Milestone, 1931) olmuştur. Daha sonra gazeteci karakterleri ana karakter, yan karakter veya figüran olarak birçok açıdan çeşitli Hollywood yapımlarında yer almıştır. Gazetecilere romantik aşk filmlerinden dramalara, komedilerden korku filmlerine birçok film türünde yer verilmiştir, hatta Süpermen bile gazeteci olarak karşımıza çıkar. 1970'lerde gerçek gazetecilerin yaptıklarının sinemanın

konusu haline gelmesiyle; *The Front Page* ile beliren gazeteci temsiline *All the President's Men* (*Başkanın Tüm Adamları*, Alan J. Pakula, 1976) filmi eklenmiştir.

Türkiye'de de gazeteci karakterleri Yeşilçam filmlerinde görülür. Bu filmlere ismi doğrudan gazeteci vurgusu da içeren *Gazeteci* (Yücel Uçanoğlu, 1979), *Gazeteci Kız* (Melih Gülgen, 1988), *Uyanık Gazeteci* (Kartal Tibet, 1988), *Yaman Gazeteci* (Burhan Bolan, 1961) ve *Yaman Gazeteci* (Oğuz Gözen, 1995) gibi yapımlar örnek verilebilir (Sağnak, 2010, s. 22). Yeşilçam filmlerinde gazetecilerin zaman zaman temsil edilmesine rağmen, izleyicilerin dizilere yoğun ilgi gösterdiği son dönemin filmlerinde gazeteci karakterleri çok nadir olarak ortaya çıkmaktadır. Türkiye'de dizilerin popüler olmaya başlamasıyla gazeteciler ana karakter olmaktan çok yan karakter olarak ekranda yer bulmuş, özellikle son yıllarda çekilen polisiye ve suç dizilerinde gazeteci karakterine bu bakış açısından yer verilmiştir.

Gazetecinin popüler kültürdeki temsiline yönelik çalışmaların, gazetecilik ve iletişim bilimleri akademisyenlerince yeterince değerlendirilmemiş; ancak akademik çalışmalar için bereketli ve olgun bir alan olduğunu belirten Saltzman, çoğu çalışmanın filmlere odaklandığını, roman ve diğer kurgu yazına yönelik çok az çalışma yapıldığını, televizyon ve radyodaki gazeteci imajına da akademik alanda çok daha az yer verildiğini belirtir (2005, s. 6). Bu tez için yapılan literatür çalışması esnasında da sinema ve dizilerde gazetecilere sıklıkla yer verilmesine rağmen gazetecilerin bu mecralarda temsiline yönelik dünya genelinde ve Türkiye'de sayılı akademik çalışmaya rastlanmıştır.[3] ABD'de Western Illinois Üniversitesi'nden Richard R. Ness'in, *From*

[3] Konuya ilişkin sınırlı makale ve tezin, 1990 veya 2000'lerin başına ait olduğu ve genellikle filmlerdeki gazeteci temsiline odaklandığı görülmüştür. Türkiye'de de gazeteci temsiline ilişkin çalışma çok azdır ve onların odağında da filmler vardır. Dizilerdeki gazeteci temsiline yönelik yurt dışında sınırlı sayıda çalışma bulunup; Türkiye'de Ulusal Tez Merkezi ve DergiPark üzerinde yapılan aramalarda herhangi bir kaynağa rastlanmamıştır.

Headline Hunter to Superman: A Journalism Filmography [*Hunter Manşetinden Süperman'e: Gazetecilik Filmografisi*, 1997] kitabında, 1996 yılına kadar 2 bin 165 filmde gazetecilerin nasıl tasvir edildiği yer alır. Kanadalı Alex Barris tarafından kaleme alınan *Stop The Presses! The Newspaperman in American Films* (1976) [*Baskıyı Durdurun! Amerikan Filmlerinde Basın Mensupları*] adlı kitap da filmlerde muhabirlerin temsilini ele alır. ABD'de Howard Good, *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film* (1989) [*Toplumdan Dışlanmış: Modern Filmlerde Gazeteci İmajı*], *Girl Reporter: Gender, Journalism and Movies* (1998) [*Kadın Muhabirler: Cinsiyet, Gazetecilik ve Filmler*] ile *The Drunken Journalist: The Biography of a Film Stereotype* (2000) [*Sarhoş Gazeteci: Film Stereotipinin Biyografis*i] kitaplarını yayımlamıştır. Ayrıca, Good'un *Journalism Ethics Goes to the Movies* (2008) [*Gazetecilik Etiği Filmlere Uzanıyor*] adlı kitabı da bu alanda kayda değer çalışmalardan biridir. Matthew C. Ehrlich, *Journalism in the Movies* (2004) [*Filmlerde Gazetecili*k] adlı kitabında Hollywood'un halkın basına yönelik bakışını nasıl şekillendirdiğini inceler. Ayrıca, Joe Saltzman, *Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film* (2002) [*Frank Capra ve Amerikan Filmlerinde Gazetecinin İmajı*] adlı kitapta yönetmen Frank Capra'nın filmlerinde gazetecinin sunumu ele alır. Brain McNair; *Journalists in Film: Heroes and Villains* (2010) [*Filmlerde Gazeteciler: Kahramanlar ve Kötü Adamlar*] adlı kitabında 1997-2008 yıllarına odaklanarak bu dönemdeki filmlerde gazetecilerin nasıl tasvir edildiğinin yanı sıra kadın muhabirler, savaş muhabirleri ve halkla ilişkiler profesyonellerinin sinemadaki temsilini inceler. Ehrlich ve Saltzman tarafından yazılan *Heroes and Scoundrels: The Image of the Journalist in Popular Culture* (2015) [*Kahramanlar ve Kötü Adamlar: Popüler Kültürde Gazetecinin İmajı*] adlı kitap da gazetecinin sadece film değil, karikatür, radyo, roman ve reklamlar gibi diğer alanlardaki temsiline dair güncel bir eserdir.

Türkiye'de ise bu alanda Mehmet Sağnak'ın Türk sinemasında "gazeteci figürü"nü incelediği *Amca Size Gazeteci Diyebilir Miyim?* (2010) adlı eseri öne çıkar. Hasan Gürkan'ın 1980-1990 yılları arasındaki Türk filmlerinde gazeteci temsillerine ve meslek etiğinin filmlere yansımasına odaklanan İngilizce makalesi "The Portrayal of Journalists in Turkish Cinema: A Study About Journalism Ethics Through Cinema" (2017) da alana katkı veren bir başka çalışmadır. Gazetecilerin filmlerde nasıl resmedildiğine odaklanan yüksek lisans ve doktora çalışmalarına bakıldığında ise, Türkiye'de bu alandaki tek akademik çalışma, Amerikan sinemasındaki gazetecilerin imajı konusunda yapılmış olan, Barışkan Ünal'ın *Amerikan Sinemasında Gazeteci İmajı* (2018b) başlıklı yayımlanmamış doktora tezidir. Ünal'ın kaleme aldığı, "*The Post*'ta Kadın Gazeteci İmajı ve 'Özgür Basın' Miti" (2018c), "'Kahraman' Gazetecinin Mitik Yolculuğu: *Spotlight"* (2018d) ve "Amerikan Gazetecilik Filmlerinde Anlatı Yapısı, Dönemsel Yansımalar ve Özgür Basın Miti" (2018a) makaleleri de konuya ilişkin güncel çalışmaların başında gelir.

Televizyon dizilerinde gazeteci temsiline ilişkin ise ABD'de yerel gerçek bir gazetenin kurgusal uyarlaması olan ve ticarileşmiş basını konu alan, HBO'da yayınlanan *The Wire* (2002-2008) dizisine ilişkin "*The Wire* and Repair of the Journalistic Paradigm" (2013) başlıklı makale, gazeteci temsillerinin bulunduğu prime time televizyon dizileri hakkındaki *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows 1946-Present* (1995) adlı kitap, ABD dizilerinin yanı sıra CBS'in 1977'de yayınlamaya başladığı *Lou Grant* dizisini inceleyen, Douglass K. Daniel'in yazdığı *Lou Grant: The Making of TV's Top Newspaper Drama* (1996) kitabı sayılabilir. Türkiye'de dizilere ilişkin çalışmalarda ise anlatı yapısı ve senaryo, dizi sektöründe emek süreçleri, dizilerin yurt dışına ihraç edilmesi, reyting sistemi gibi konulara odaklanıldığı görülmüş; ancak basının ve gazetecinin temsilini inceleyen herhangi bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Bu

bağlamda *Şahsiyet* dizisindeki basın pratikleri ve gazeteci temsilini ele alan bu tez, alana yeni ve özgün bir katkı sunma iddiasındadır.

Türkiye'nin ilk yerli dizisi, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanından uyarlanan, Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı TRT yapımı *Aşk-ı Memnu* olmuştur. Çekimine 1974'te başlanan ve 1975'te tamamlanan altı bölümden oluşan dizi, TRT'nin dışarıya sattığı ilk yerli yapım olarak da özel bir öneme sahiptir (Cankaya, 2015, s. 148). İlerleyen yıllarda özel televizyon kanallarının ve yapım şirketlerinin ortaya çıkmasıyla yerli dizilerin sayısı ve izlenirliği artmıştır. Dizi sektörü 2005'ten itibaren büyüme göstermiş, diziler yurt dışına ihraç edilmeye başlamıştır. Mindshare Media Market Overview'ın en çok izlenen programların türlere göre dağılımını gösteren raporunda, 2004 yılında beş büyük televizyon kanalının program türlerinin yüzde 49'unu dizilerin oluşturduğu, 2010 yılında bu oranın yüzde 66'ya yükseldiği vurgulanır (Sözeri & Güney, 2011). Diziler televizyon kanallarında hâlâ en çok izlenen ana yayın kuşağında yer bulurken, bireylerin "prime time" olarak bilinen bu kuşağa bağlı kalmadan ve bir sonraki bölümü izlemek için bir hafta beklemeden dizilere erişebileceği dijital platformlar da son dönemde izleyici tarafından çokça tercih edilmektedir. Örneğin, Sandwine'in 2018'de açıkladığı *Küresel İnternet Olgu Raporu*'na göre, bu dijital platformlardan x x tüm internet trafiği içinde yüzde 15'lik kısmı kullanmaktadır (Sandvine 2018 Internet, 2018).

Türkiye'de özellikle 2010 ve sonrasında dizilerin ve dijital platformların artan bir popülerlik kazanmasının yanı sıra son dönemde gazeteci karakterlerine dizilerde daha çok rastlanması da göz önünde bulundurularak; bu tezde basın pratiklerinin ve gazeteci temsilinin dizilerde incelenmesine odaklanılmaktadır. Diziler arasında ise gazeteci karakterine özellikle suç ve polisiye dizilerinde rastlanıldığından çalışmanın araştırma evrenini son dönemde en çok izlenen suç ve polisiye diziler oluşturmaktadır. Bu

bağlamda *Kurtlar Vadisi, Kurtlar Vadisi Pusu, Arka Sokaklar, Adanalı, Behzat Ç., Çukur, İçerde, Çarpışma, Şahsiyet* gibi diziler dikkati çekmektedir.[4]

Türkiye'de *Sıcak Saatler*[5] ile 1997'den başlayarak 3 sezonda izleyicinin karşısına gelen gazeteci karakteri, son dönemde *Çukur, İçerde, Fi, Şahsiyet*[6] gibi dizilerde de yer bulmuştur. *Şahsiyet* ve *Fi*, internet üzerinden içerik sunan PuhuTv adlı dijital medya platformu için üretilmiştir. Bu dizilerden *Şahsiyet*, 17 Mart 2018'de üç bölümlük blok halinde yayına girmiş ve ardından yine bloklar halinde yayınlanarak 8 Haziran 2018'de üç aydan kısa bir süre içinde hikâyesini 12 bölümde tamamlamıştır (PuhuTv, t.y.). Basın pratiklerinin ve gazeteci temsilinin açıkça görülebildiği güncel, çok izlenen ve dijital platformda yayınlanan bir dizi olması nedeniyle *Şahsiyet*[7] bu tezde incelenmeye değer

[4] *Kurtlar Vadisi* (Osman Sınav ve diğerleri, Pana Film), 15 Ocak 2003- 29 Aralık 2005'te 97 bölüm yayınlanmıştır. *Kurtlar Vadisi Pusu* (Sadullah Şentürk ve diğerleri, Pana Film) 19 Nisan 2007-16 Haziran 2016'da 300 bölüm yayınlanmıştır. *Arka Sokaklar* (Orhan Oğuz, Erler Film) 31 Temmuz 2006'dan bu yana yayınlanmaya devam etmektedir. *Adanalı* (Adnan Güler, Kuzey Prodüksiyon) 7 Kasım 2008-7Kasım 2010'da 79 bölüm yayınlanmıştır. *Behzat Ç.* (Serdar Akar ve diğerleri, Adam Film), 19 Eylül 2010- 17 Mayıs 2013'te 96 bölüm yayınlanmıştır. *Çarpışma* (Uluç Bayraktar, Ay Yapım) 22 Kasım 2018-30 Mayıs 2019'da 24 bölüm olarak ekrana gelmiştir.

[5] Osman Sınav, Mustafa Şevki Doğan, Veli Çelik, Sadullah Celen ve Mehmet Aslantuğ'un yönetmenliğini yaptığı, Sinegraf ve Detay Film yapımı *Sıcak Saatler*, 15 Eylül 1997'den 12 Haziran 2000'e kadar 80 bölüm yayınlanmıştır.

[6] *Çukur* (Sinan Öztürk, Ay Yapım), 2017'den bu yana yayınlanmaya devam etmektedir. *İçerde* (Uluç Bayraktar, Ay Yapım) 19 Eylül 2016 -19 Haziran 2017'de 39 bölüm; *Fi* (Mert Baykal, Ay Yapım) 31 Mart -16 Haziran 2017'de 22 bölüm yayınlanmıştır.

[7] *Şahsiyet*'in bu teze konu olmasında, dünya genelinde popüler film ve dizi portallarının başında gelen IMDb'de izleyici yorumları ile belirlenen "Televizyonda En İyi 250" listesine 40. sıradan girmesi, 10 üzerinden 8,8 puan alarak dünyaca ünlü dizilerin yer aldığı sıralamada 32. sıraya yükselmesi de etkili olmuştur ("IMDb Televizyonda", t.y.). Dizinin başarısı birçok haberde yer bulmuştur ("Dünyanın En İyi", 2018), ("Şahsiyet Tüm Zamanların", 2018). Bu tez çalışması sırasında da diziye yönelik ilgi artarak devam etmiş; Türkiye'de bir ilkin gerçekleştirileceği ve dizinin Meksika'da yeniden çekileceği açıklanmıştır. Öte yandan oyuncu Haluk Bilginer dizinin ana karakterini canlandırdığı Agâh rolüyle Uluslararası Emmy Ödüllerinde En İyi Erkek Oyuncu

görülmüştür. Basın pratiklerinin ve gazetecinin ne olduğuna ve doğasına dair medya içeriklerinde sunulan çerçeveler, bu çalışmada *Şahsiyet* örneğinde incelenecektir.

Bu tezde, *Şahsiyet* dizisinin basın ve gazeteci temsili açısından incelenmeye değer bulunmasındaki ana nedenlerden biri, gazeteci karakteri Ateş Arbay'ın dizilerde alışılageldik üzere ana hikâyede gerek görüldükçe olaylara dahil edilen bir unsur değil; güçlü bir yan karakter olarak dizinin çoğu bölümünde yer alması ve daha çok gazeteci kimliğiyle öne çıkmasıdır.

İkinci olarak; *Şahsiyet* dizisinin özel yapımı olduğu ve yayınlandığı PuhuTv, izleyicilerden dijital hizmet bedeli talep etmeyen bir platform olması bakımından ücret ödenen dijital platformlardan ayrışmaktadır. Dizinin teze konu olarak seçilmesinde izleyiciler için internet üzerinden kolay erişilebilir bir yapım olması da önemli bir faktördür.[8] Ancak Netflix ve BluTv gibi diğer platformların aksine; *Şahsiyet* yayınlandığı PuhuTv'de aboneliğe gerek olmaksızın ücretsiz izlenebilse bile, "karasal televizyonun yerini kablo ve dijital televizyonun alması, internet erişiminin temel bir ihtiyaç haline gelmesi" (Taş, 2017, s. 19) ile ortaya çıkan "erişim eşitsizliği"nin bu dizide de söz konusu olduğu teslim edilmelidir.

Üçüncü olarak, dizilere ilişkin yasal düzenlemeler 6112 sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkındaki Kanun'da (Radyo ve Televizyonların Kuruluş, 2011) yer alan hükümlere tabidir. *Şahsiyet* dizisinin

kategorisinde aday gösterilmiş ("Şahsiyet bir ilki", 2019) ve ödüle layık görülmüştür ("Haluk Bilginer 47.", 2019).

[8] TÜİK'in 2018 yılı Hanehalkı Bilişim Teknolojileri Kullanım Araştırmasına göre hanelerin yüzde 83,8'i evden internete erişim imkânına sahip oldu. İnternet kullanan bireylerin oranı ise yüzde 72,9'a ulaştı ("Hanehalkı Bilişim Teknolojileri", 2018). We Are Social ve HootSuite tarafından her yıl yayınlanan Küresel Dijital Raporu'na göre de Türkiye nüfusunun yüzde 72'si internet kullanıcısıdır ve bu sayıya yılda beş milyon yeni kişi eklenmektedir (*Digital 2019 Turkey*, 2019).

yayınlandığı tarihlerde bu kanunun hükümleri dijital platformların içeriğine yönelik denetleme ve müdahaleyi kapsamamaktadır. Bu nedenle bu çalışma; siyasi iktidarların yasadaki hükümler aracılığıyla yayıncıların özerkliğine müdahale etmesine de yol açabileceği yönündeki endişelerden muaf bir şekilde *Şahsiyet'in* senaryosunun kaleme alındığı ve dizinin çekildiği; daha özgür ve özerk bir platformda hazırlanıp yayınlandığı için de izleyici tarafından tercih edildiği iddiasını ortaya koyar.[9] Kamuoyunda "torba yasa" diye bilinen 7103 sayılı Vergi Kanunları ile Bazı Kanun ve Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılması Hakkında Kanun (Vergi Kanunları ile Bazı Kanun, 2018) 21 Mart 2018'de Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde (TBMM) kabul edildi ve 27 Mart 2018'de Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan tarafından onaylandı. Yayın hizmetlerinin internet ortamından sunumuna düzenleme getiren bu kanun ışığında aynı tarihte, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun (RTÜK) internet sitesinde de "Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkındaki Yönetmelik" başlığını taşıyan taslak yayınlandı (Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı, 2018). 1 Ağustos 2019'da *Resmi Gazete*'de yayınlanarak yürürlüğe giren yönetmelik (Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı, 2019); radyo, televizyon ve isteğe bağlı yayın hizmetlerinin internet ortamından sunumuna, iletimine, medya hizmet sağlayıcılara yayın lisansı, platform işletmecilerine de yayın iletim yetkisi verilmesine ve söz konusu yayınların denetlenmesine ilişkin usul ve esasları belirliyor. İzleyicinin istediği içeriğe istediği zaman ulaşabileceği dijital platformlarla ilgili düzenlemeler bu çalışmanın kapsamını genişleteceğinden, konuya ilişkin tartışmalara bu tezde yer verilmeyecektir.

[9] *Şahsiyet*'in yönetmeni Saylak, Özdemir'e verdiği röportajda, dizinin senaristi Günday ile dizi "süreleri, çalışma koşulları, RTÜK kuralları gibi nedenlerle dizi yapmak gibi bir fikirlerinin olmadığını", ancak yeni yayın platformlarıyla birlikte bir nebze rahatlamış görünen bu koşulların ve yapımcıların sağladığı özgür çalışma ortamı sayesinde bu projenin ortaya çıktığını belirtir (Özdemir, 2018, s. 27). Oyuncu Haluk Bilginer de dizideki Agâh rolüyle Uluslararası Emmy Ödülleri'ne aday gösterilmesini "biraz da özgür medyada çalışmanın başarısı" diye tanımlamıştır ("Haluk Bilginer Medyascope'a", 2019).

Ancak, *Şahsiyet* dizisinin çalışmada konu edilmesinde; özgün bir platformda yer alması nedeniyle tezde mercek altına alınacak basın pratikleri ve gazeteci temsiline ilişkin daha gerçekçi ve yalın tasvirlere yönelebileceği düşüncesi önemli bir motivasyon olmuştur.

Bunun yanı sıra *Şahsiyet*, tüm hikâyenin tek sezonda izlenmesi imkânını sunmaktadır. Bu durum izleyicilere sürükleyici bir anlatım sunarken, araştırmacıya da bütüncül bir inceleme yapma şansı tanımıştır. Dizinin seçiminde; çekim ve kurgusunun yayına verilmeden önce tamamlanmış olmasının, izleyiciye üçer bölüm halinde sunulmasının ve böylece yayın gününe bölüm yetiştirme telaşı olmaksızın gereksiz uzatma, neredeyse bir dizi süresi kadar yayınlanan özet ve reklamlar ile dolgu sahneler içermemesinin rolü büyüktür. İnternetin ve akıllı televizyon, akıllı telefon, dizüstü bilgisayar, tablet bilgisayar gibi cihazların kullanımının yaygınlaşması, geleneksel televizyon izleme alışkanlıklarını radikal biçimde değiştirmektedir. İnsanlar neyi nerede, ne zaman ve hangi araçla izleyeceğini kendi kontrol etmek istemekte; bu da onları bir dizinin ya da programın tüm bölümlerini peş peşe izleme arzusuna, "tıkınmalı izleme" (*binge watch*) pratiğine yöneltmektedir (Kınay & Yengin, 2016, s.357). *Şahsiyet,* yayınlandığı dönemde izleyiciye üçer bölümlük bloklar halinde sunulmuş, üç aydan kısa bir zamanda olay örgüsünü tamamlamıştır; bölümlerin hepsine birden dijital ortamda erişilebilmektedir. Dizinin akışını kısa zaman aralıklarında yayınlanan üçer bölümlük bloklar halinde ve gereksiz uzatmalar olmaksızın izleyiciye kesintisiz takip etme imkânı sunması, diziyi benzerlerinden ayıran ve incelemeye değer kılan etkenlerdendir. Ayrıca, izleyicinin geleneksel dizi izleme saatleri dışında, cep telefonu veya taşınabilir bilgisayarı aracılığıyla, dijital platformda kendi "prime time"ını kendisinin belirlemesine imkân tanınması daha fazla kişinin daha geniş zaman aralıklarında diziye erişimine yol açmaktadır. Türkiye'de dizilerin hem televizyonda hem de dijital platformlarda izlenme

oranlarının yüksek olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu çalışma, önemli bir hedef kitle ile de ilişkilidir.[10]

Dizinin konusu, adı ile bütünleşmiş bir hikâyeyi temel alır. Diziye adını veren, "kişilik, belirgin özellik" anlamına gelen "şahsiyet[11]"; başta ana karakter olan Agâh Beyoğlu (Haluk Bilginer) olmak üzere dizideki karakterlerin kendi yaşantılarını anlamlı kılma arayışlarında ön plana çıkar. Dizinin hikâyesi, yıllar önce eşini kaybetmiş adliye memurluğundan emekli Agâh Beyoğlu'nun (Haluk Bilginer) alzaymır olduğunu öğrenmesinin ardından sorduğu sorunun etrafında örülür: "Bütün hatıralarım, bütün hayatım. Her şey silinip gidecek. Ben ne olacağım? Şahsiyetim ne olacak?" Bu soru, dizinin her bölümünün açılışında Agâh'ın sesinden paylaşılan "Şahsiyeti Hatırla" cümlesiyle de hikâyenin odağında "şahsiyet, unutmak, unutturmak ve hatırlamak" olduğunu izleyiciye hatırlatır.

Bu tez, dizinin, Agâh Beyoğlu'nun her şeyi unutmadan önce şahsiyetini kurtarma hikâyesinin içinde gazeteci Ateş Arbay'ın da şahsiyetini kurtarma hikâyesini barındırdığı iddiasını ortaya koymaktadır. Nasıl ki Agâh karakteri yıllardır üstü örtülen hakikat karşısında artık sessiz kalmamayı ve eyleme geçmeyi seçmişse, dizinin tanıtımında ifade edildiği üzere "gazeteciliğe başladığı ilk yıllarda idealist olan Ateş" de "kolay ve sansasyonel haberler yapmayı" (Ay Yapım, t.y.) bırakıp öykündüğü, evinin duvarına

[10]TÜİK'in 2014-2015 yıllarını kapsayacak şekilde yaptığı en son Zaman Kullanım Araştırması'nda, fertlerin bir gününü hangi faaliyetlere ne kadar süre ayırarak geçirdiği incelenmiştir. Bireylerin boş zamanlarını değerlendirmek üzere yaptığı eğlence ve kültür faaliyetlerinin dağılımı incelendiğinde, en fazla yapılan sosyal faaliyetin yüzde 94,6 ile televizyon izlemek olduğu görülmüştür ("Zaman Kullanım", 2015). Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun geçen yıl yaptığı Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması'na göre de bireyler aylık ortalama 24 gün izleme ile "haberleri" izlemeyi tercih etmektedir. Aylık ortalama 15 gün izleme ile de "yerli diziler" ikinci sırada yer almaktadır (Radyo ve Televizyon Üst Kurulu, 2018, s.54-55).

[11]Bkz. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=%C5%9EAHS%C4%B0YET

fotoğraflarını astığı gazeteciler[12] gibi hakikatin peşinden gitmeyi seçmiştir. Bu noktada dizide gazeteci karakterinin ve basın meslek pratiklerinin nasıl sunulduğu analiz edilecektir.

Bu açıdan tezin kuramsal çerçevesinde, çalışmanın amacına ulaşabilmesi için öncelikle basının ve gazetecinin gerçek hayattaki konumunun ele alınması gerekmektedir. Bu noktada, basın ve gazeteciliğe dair tartışmalar ışığında temel bir bakış açısı da tezde sunulacaktır.

"Kitle iletişimi ancak tarihsel süreçlerin ve ekonomik gerekliliklerin ışığında anlaşılabilir" (Murdock & Golding, 1974, s. 232). Basın ve gazetecilik de salt gazetecinin kendisine ya da çalıştığı kuruma indirgenerek ele alınamayacak türden karmaşık bir doğaya sahiptir, çoklu ilişkiler ağına dahildir. Bu noktada basın pratiklerinin ve gazetecinin günlük yaşamın doğal akışı içindeki yeri tahlil edilirken "daha gerçekçi bir tablo için, medyanın, ekonomi politik yaklaşım çerçevesinde incelenmesi gerekmektedir." Ancak "toplumdaki temel güç dengelerinin nasıl oluştuğunu, ekonomik ve siyasal yapının iletişim alanını nasıl belirlediğini ve etkilediğini" konu alan ekonomi politik yaklaşımda, "kültürel ürünlerin temel tüketicisi konumunda olan izleyicileri esas alan çalışmaların yetersiz ya da eksik olduğu gözlenmektedir" (Çaplı, 2002, s. 16-17). Öte yandan, "eleştirel ekonomi politiğin son yıllarda mülkiyet-denetim çemberinde şekillenen çalışmalarını genişletme çabası" ve "çalışma alanını söz konusu noktadan kültürü de içeren daha kapsamlı bir konuma doğru ilerletmekte olması" (İlic, 2014, s. 3) da bu tezin basını, gazeteciyi ve dizideki temsilini ele alan bölümlerinde göz önünde bulundurulacaktır.

[12] Dizinin gazeteci karakteri Ateş'in evindeki duvarda öldürülen gazeteciler Çetin Emeç, Hrant Dink, Uğur Mumcu ile yazar Sabahattin Ali'nin çerçeveli fotoğrafları asılıdır.

Basının ve gazetecinin bağımsızlığı ve dördüncü güç olması iddiasına odaklanmanın haber üretim sürecindeki dış koşulların ve mesleğin varlığını göz ardı edeceği düşünüldüğünden; tezin ilk bölümünde epistemolojik ve tarihsel bir yol izlenerek basının ve gazetecinin tanımına, dönüşümüne, medya endüstrisinde mülkiyet yapısına, endüstrinin siyaset ve ekonomi ile ilişkisine ve işleyişine, gazetecinin haber üretim sürecindeki sınama ve sınırlılıklarına, basın meslek ilkeleri ve etik kodların tarihsel süreçte neden ve nasıl ortaya çıktığına bakılacaktır. Ayrıca, *Şahsiyet* dizisindeki gazeteci karakter "polis-adliye muhabiri" olduğu için, gazetecilikte uzmanlaşma ve polis adliye gazeteciliğinin özelliklerine de değinilecektir.

Oğuzhan Taş, "objektiflik, tarafsızlık, profesyonellik" gibi "basının evrensel ilkeleri olarak kabul edilen etik kodların" eksikliğinin seslendirildiği her durumu "gazeteciliğin bu etik kodlara sıkı sıkıya tutunarak eriştiği, gerçekte hiç var olmamış bir altın çağa duyulan özlemin izleri" olarak tarif eder (2012, s. 11). Gazeteciliğin etik kodlara sahip olmasının "basının tarihsel gelişiminde demokratik bir olgunlaşma evresine" tekabül edip etmediğini, "etik kodların rehberliğindeki profesyonel gazetecilik modelinin basının kamusal işlevlerini yerine getirmesi için ideal bir çerçeve oluşturup oluşturmadığını" sorgulayan Taş, şöyle devam eder: "Gazetecilik etiğinin, olgulara ilerlemeci bir gözle bakan bir tarih anlayışı, piyasa egemenliğini kutsayan bir iktisadi liberalizm yorumu, gazeteciliğin modern demokratik toplumlarda dördüncü gücü oluşturduğunu savlayan bir demokrasi anlayışının sınırları içinde şekillendiğini savunuyorum" (2012, s. 12).

Kamu hizmeti olarak görülen kitle iletişiminin 1980'lerden sonra piyasa rekabetine açılması sürecinde medya kuruluşlarının toplumsal meşruiyetinin sorunlu hale geldiğine dikkati çeken Taş, basın meslek etiğinin ortaya çıkış sürecini şöyle tarif eder:

> Medya etiği; liberal toplumlardaki özgürlüğünü, piyasanın ekonomik denetiminden ve devletin siyasal baskısından uzak olma temeline dayandıran medyanın, ticari bir işletme

> olma niteliğini açıkça savunmaya başlamasıyla birlikte bu özgürlük zeminini kaybetme tehlikesine bir yanıt geliştirme çabasıdır. Buna göre, medya etiğinin, piyasanın manipülatif gücünün panzehiri olarak işlev görebileceği, endüstrinin etik ilkelere bağlı kılınmasıyla kamuyla olan güven ilişkisinin korunabileceği, kısaca medyanın demokratik işlevlerinin kendi kendini denetleyerek (self-regulation) yerine getirebileceği savunulmuştur. Bu çerçevede medya etiği, ticari yayıncılığın yükselişi, haber örgütlerinin dev holding yapılarının bir parçası haline gelmesi ve kamu hizmeti yayıncılığının gerilemesiyle karakterize olan '80 sonrası dönemde artan bir görünürlük kazanmıştır (2010, s. 3).

Görülmektedir ki basın, kendi kendini denetleyebileceğini iddia ederek dışarıdan gelebilecek müdahalelerin önüne geçme çabasıyla etik kodları öne çıkarmıştır. Basının dış müdahalelerden kurtulma denemesi olarak tutunduğu meslek etiği ise, gazetecinin editoryal karar süreçlerinde ne kadar kendiyle baş başa kalabildiği noktasında sorunludur. Basın özgürlüğü tezi, kontrol merci olarak sadece devleti sayarken, 20. yüzyılın başında medya sahiplerinin endüstride güç kazanması nedeniyle, müdahalenin yalnızca devletten gelmeyeceği, farklı sektörlerde yatırımları bulunan sahibin de önemli bir kontrol kaynağı olabileceği fark edilmiştir (İlic, 2014, s. 20-21).

Basının geçirdiği yapısal dönüşümün ardından 1990'larda basın ahlakı ya da gazetecilik etiğine ek olarak, bir holdingin tüm iştiraklerini kapsayacak şekilde "medya etiği" kavramıyla ifade edilen mesleki kodlar da ortaya çıkmıştır (Taş, 2012, s. 169).

Basın meslek kodlarının belirlenmesine ilişkin Uluslararası Gazeteciler Federasyonu (IJF) gibi gazeteci örgütlerince benimsenip ilan edilmiş ilkeler mevcuttur[13]. Ayrıca, "etik standartları gözetmek, basın özgürlüğünü korumak" görevlerini üstlenen, "temelde bir özdenetim mekanizması" olan medya ombudsmanları da 1980'den bu yana uluslararası bir örgüt olan Haber Ombudsmanları Örgütü çatısı altında dünyanın birçok ülkesindeki medya kuruluşlarında görev yapmaktadır (Bildirici, 2018, s. 11-12).

[13] IJF, gazetecinin öncelikli görevini "gerçeklere ve halkın gerçekleri bilme hakkına saygı duymak" olarak tanımlar ("Uluslararası Gazeteciler Federasyonu", t.y.).

Türkiye'de "okur temsilcisi" olarak bilinen medya ombudsmanlığı, *Milliyet Gazetesi'*nde 1999'da Yavuz Baydar'ın, *Hürriyet Gazetesi*'nde ise 2002'de Doğan Satmış'ın bu göreve gelmesiyle başlamıştır (Taş, 2012, s. 221).

Tokgöz, *Temel Gazetecilik* kitabının "Türkiye'de Kendi Kendini Denetlemeyle İlgili Hükümler" bölümünde sırasıyla 1960 tarihli "Basın Ahlak Yasası"na, 1988 ve 1997 tarihli "Basın Meslek İlkeleri"ne, 1998 tarihli "Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi"[14]'ne ve bildirgede yer alan "Gazetecilerin Doğru Davranış Kuralları"na yer vermiştir (2017, s. 459-474). Ayrıca, Doğan Medya Grubu'nun (DMG) 1999 ve 2002 yıllarında ilan ettiği, 2012'de yenilediği "DMG Medya Grubu İlkeleri" ve "DMG Meslek İlkeleri" ("Doğan Yayın İlkeleri", t.y.)[15] gibi basın kuruluşlarının belirlediği meslek kodları da mevcuttur. Buna örnek olarak Anadolu Ajansı (AA) Yayın İlkeleri ("Anadolu Ajansı", t.y.), Associated Press (AP) Haber Değeri ve Prensipler ("Associated Press", t.y.), "Agence France Presse (AFP) Editoryal Standartlar ve En İyi Uygulamalar ("Agence France Presse", 2016), Reuters Gazeteciliğin El Kitabı Standartlar ve Değerler ("Reuters", t.y.) başlıklarıyla kurumların ilan ettiği ilkeler sayılabilir.

Bu tezde, dizide izleyiciye sunulan gazeteci karakterinin şimdiye kadar film ve dizilerdeki gazeteci temsilleriyle hangi noktalarda birleştiği ve ayrıştığının belirlenebilmesi için de çalışmanın ikinci bölümünde gazeteci temsillerinin ilk örnekleri

[14] Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nce ilan edilen ilkelerin başında gazetecinin kendi açısından sonuçları ne olursa olsun, gerçeklere ve doğrulara saygı duymak ve uymak zorunda olduğu belirtilir ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

[15] Doğan Şirketler Grubu Holding Yönetim Kurulu, medya sektöründe faaliyet gösteren şirketlerdeki paylarının, Demirören Medya Yatırımları Ticaret AŞ'ye satışını onayladığını 6 Nisan 2018'de duyurdu. Doğan Medya Grubu 9 Nisan 2018'de düzenlenen törenle Demirören Medya Grubu'na devredildi ("Kamuyu Aydınlatma Platformu", 2018). Bu tarihten itibaren, devredilen kuruluşlar Demirören Medya Grubu Yayın İlkeleri'ni benimsedi. Örneğin, *Hürriyet*'in kurumsal internet sayfasında artık Demirören Yayın İlkeleri yer almaktadır ("Demirören Grubu Yazılı", t.y.).

sinema filmlerinde görüldüğünden, sinema tarihinde gazeteci temsili, gazetecilik filmlerinin anlatı yapısı ve karakter inşasına bakılacak ve gazetecilik filmlerinde mit inşası ele alınacaktır.

Bu çalışmanın üçüncü bölümünde de Türkiye'de dizilerin tarihçesi ve televizyona alternatif dijital yayın platformlarından dizilere erişim konusu ele alınacaktır.

Tezde yöntem olarak ise dizideki gazeteci karakter Ateş Arbay ve basın pratiklerinin analizi iki aşamada yapılacaktır. Öncelikle dizi metinleri analiz edilerek, Ateş Arbay karakteri analiz edilecek, bu karakterin temsilinin önceki sinema ve televizyon dizilerinde yer alan gazeteci karakterlerinin temsilinden hangi noktalarda farklı hangi noktalarda onlarla benzerlik taşıdığına odaklanılacaktır.

Gazeteci karakterinin analizi noktasında Barris, gazetecileri suç avcısı gazeteci, skandal taciri gazeteci, mücadeleci gazeteci, deniz aşırı ülkelere giden gazeteci, insan olarak gazeteci, okurlarını ağlatan yazılar yazan gazeteci, editörler ve yayıncılar, kötü adam olarak haberciler kategorilerine ayırır (1976). Diğer araştırmacılar da gazetecileri muhabir, acemi muhabir, kadın muhabir, editör, kötü adam, medya patronu, yabancı gazeteci, araştırmacı gazeteci gibi sınıflandırmalara tabi tutar (Ehrlich & Saltzman, 2015; Good, 1989). Türk sinemasında "gazeteci figürü"nü araştıran Sağnak da incelemesinde aynı kıstası kullanır (2010, s. 27). Ancak Ünal, bu sınıflandırmaların filmlerin gazetecinin "titrine" yönelik bir sınıflandırma olduğunu, her ne kadar filmlerin hangi alanlardaki gazetecileri perdeye taşıdığını gösterse de bu sınıflandırmanın gazeteci karakterini betimlemede yetersiz kaldığını savunur (2018b, s. 46-47). Ünal, bu nedenle "gazetecileri sıfatları, çalışma alanları, amaçları veya cinsiyetleri temelli değil, baskın karakter özellikleri ve haberlere yaklaşım tarzlarına göre kategorileştirmenin daha uygun olacağını" belirtir (2018b, s. 47).

Bu bağlamda Ünal, sinemadaki gazeteci temsilinin temelde ilk gazetecilik filmi olan ve gazeteci karakter klişesi yaratan *The Front Page* (Lewis Milestone, 1931) ile

ABD'de *Washington Post* muhabirleri Carl Bernstein ve Bob Woodward'ın Watergate skandalını ortaya çıkarmasını hikâye edinen, gerçek gazetecilerin ilk kez sinemanın konusu olduğu *All the President's Men'*e (Alan J. Pakula, 1976) dayandığını, diğer filmlerin çoğu zaman bu filmlerdeki karakterleri tekrar ettiğini belirtir (2018d, s. 115). Filmlerdeki gazeteci karakterlerini iki temel kategori altında toplayan Ünal, bunları "Skandal Gazetecisi" ve "Demokrasinin Koruyucusu Gazeteci (Hakikati Araştıran Gazeteci)" olarak tanımlar (2018b, s. 47). Bu tezde gazeteci karakter analizi yapılırken, bu kategorilere de başvurulacaktır.

İkinci aşamada karakterin temsiline bakılırken, karakterin kuramsal çerçevede tartışılan evrensel gazetecilik ilkeleri ve meslek etiği çerçevesinde karşılaştığı sınamalar ele alınacaktır. Bu çalışmada, gazetecinin tanımına, sorumluluklarına, haklarına, görev ve ilkelerine ilişkin bu çerçevelerin *Şahsiyet* dizisindeki gazeteci karakterin analizi yoluyla dizide nasıl temsil edildiğine de odaklanılacaktır. Basın pratiklerinin temsili analiz edilirken, gazetecinin dizideki diğer karakterlerle ortaklaştığı temalar da değerlendirilecektir. Dizide gazeteci Ateş'in gerçekleri açığa çıkarma yolundaki gazetecilik faaliyetleri, Cinayet Büro Amirliği'ndeki polislerle ilişkileri, gazetecilik çalışmalarında sıklıkla ele alınan "basının dördüncü güç olduğu" ve "özgür basın" hakkındaki sektöre dair mitlerin, dizide nasıl yer bulduğu mercek altına alınacaktır.

Özetle, bu çalışmada *Şahsiyet'*teki gazeteci karakterin şimdiye kadar sinema ve dizilerdeki temsillerinde kullanılan stereotip ve etiketlerden hangilerini taşıyıp taşımadığı; bundan bağımsız olarak da Ünal'ın iki kategoride tanımladığı "Skandal Gazetecisi" ve "Hakikati Araştıran Gazeteci" temsillerine ne kadar uyduğu analiz edilecektir. Öte yandan, gazetecinin gerçek hayattaki sınamaları ve sınırlılıkları tartışılarak, dizideki gazeteci karakterinin gerçek gazetecilerle ortaklaştığı ya da ayrıştığı yanlar mercek altına alınacaktır. Bu tez, örneklem olarak seçilen *Şahsiyet*'ten yola çıkarak gazeteci temsilinin Türk dizilerinde son dönemde "basit, iki boyutlu ve yapmacık" değil;

“işlevsel, kişilik duygusunu yansıtan, gelişim gösteren ve değişen, daha gerçeğe yakın yani üç boyutlu” bir görünüm kazandığı iddiasını savunmaktadır.

I. BASIN VE GAZETECİ

A. Basının ve Gazetecinin Konumu ve Tarihsel Dönüşümü

Basın tarihi araştırmalarındaki genel kanıya, geleneksel basın tarihi anlatısına göre, Avrupa'da ilk resmi ilanların (gazette) ve elle yazılmış haber mektuplarının (newsletters) ortaya çıkmasıyla 16. yüzyılda icat edilen "gazeteciliğin" tarihi, Avrupa'da ilk basılı yayınların yapıldığı 17. yüzyılda başlar (Taş, 2012, s. 13).

> Bazı kaynaklara göre, ilk gazete 1609'da Bremen yakınlarında Augusburg'da yayımlanmıştır. Augusburg'da çıkan ilk gazetenin adı Avis Relation Oder Zetitung'dur. Aynı yıl, Strasburg'da Relation adlı bir başka gazetenin yayımlanmaya başladığı bilinmektedir. Başka bir kaynak ise, Hollanda'da 1605'te ticari bültenden doğduğu sayılan Niuewe Tijdingen adlı yayının ilk gazete olduğu üzerinde durmaktadır (Tokgöz, 2017, s. 72).

Geleneksel anlatı, "liberalizmin tarihsel gelişimi içinde basının kesintisiz bir özgürleşme dinamiği taşıdığını" ve "halkın demokratik iktidarına destek olduğunu" iddia eder. Bu bakışa göre, "gazetecilik faaliyetleri ifade özgürlüğünün cisimleşmesi"dir ve "ancak ve ancak devletin mali ve idari denetiminden özgürleştiği, serbest pazar ortamında iktisadi özerkliğini kazandığı ölçüde kanunun sesi olma vasfını güçlendirebilir." Bu yaklaşım basının devletin mali ve idari denetiminden özerk bir konumda "dördüncü gücü teşkil etmesi gerektiğini" savunur. Sansüre tabi olan ve hükümeti destekleyen basının 1853-1861 yılları arasında vergiden muaf tutulmasıyla devletin denetiminden kurtulup kamuya hesap verir hale geldiğini vurgulayan bu yaklaşım, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında ise basının partizan ve ideolojik eğilimlerden arınarak objektiflik, denge ve doğruluk gibi normlara yöneldiği fikrini esas alır (Taş, 2012, s. 13-14 ve 23).

Basının toplumdaki yeri ve işlevinin endüstrileşmiş Batı ülkelerinde geçirdiği tarihsel süreçte gazetecilik zamanla var olan iktidar yapılarının çevresinden daha merkezi bir konuma gelir. Siyasetin ve ekonominin işleyebilmesi için kitle iletişim araçlarının temel bir ön koşul olduğu düşünülerek; yasama, yürütme ve yargının günlük faaliyetlerini

takip edip haberleştiren basının bütün bunların toplumsal ve siyasi bağlamlarını, önemini ve anlamlarını aktararak yönetenlerin üzerinde denetim kurduğu, dördüncü kuvvet olduğu görüşü kabul görür (Çaplı, 2002, s. 24-25).

Bir başka bakış açısı ise gazeteciliğin İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri basınında radikal bir dönüşüme yol açan siyasal, iktisadi ve kültürel gelişmelerle birlikte 19. yüzyılda ortaya çıktığı yönündedir (Taş, 2012, s. 12-13). Bu yaklaşım; gazeteciliğin devlet denetiminden kurtulmasıyla siyasal özgürlük elde ettiği yönündeki egemen söylemi; ticarileşen basının kapitalist pazar ilişkilerinin denetimine girdiği gerçeğini göz ardı ettiği gerekçesiyle eleştirir.

Raymond Williams, "popüler gazetenin kitlesel okuyucu için bir piyasa malına dönüştüğü"nü vurgular ve bu süreci "endüstrileşme ve kapitalistleşme ile gelen yeni ekonomik örgütlenme biçimi olarak sahiplenmenin ortaya çıkması, basında reklamcılığın kurumsal yapılanması ve reklam gelirlerinin vazgeçilmez nitelik kazanması ile, popüler basının baskılanması, yalıtılması, güdükleştirilmesi ve kaçınılmaz olarak piyasaya açılması" şeklinde değerlendirir (aktaran Taş, 2012, s. 28-29). Piyasa koşullarının egemen olduğu bir ortamda da haberlerin niteliği ikinci planda itilir; reklam verenleri cezbedecek büyüklükte bir izleyici kitlesi kazanmak önceliklerin başında gelir ve yayın politikası bu doğrultuda şekillenir (Özsever, 2004, s.127-128).

Gazetelerin içeriğine etki eden önemli gelişmelerden biri Sanayi Devrimi'dir. Daha önce "pahalı bir meta olarak" seçkinlere satılan gazeteler, kâğıdın ucuzlaması ve baskı teknolojilerinin gelişmesi ile ucuza satılmaya başlar ve daha geniş kitlelerce satın alınabilir hale gelir. Böylece, daha fazla okura hitap eden gazetelerde toplumsal, mali ve kültürel sorunlar da yer bulur. Daha fazla kişi tarafından okunmak amacıyla ilgi çekici bir hal almaya çalışan gazeteler ya magazinleşme ya da haber ve fikir gazetesi olma yolunu seçer. Toplumun her kesimine yönelen haber verme anlayışı ile, magazinleşme olgusu kitle gazetelerinde ağırlık kazanır (Tokgöz, 2017, s. 93 ve 33).

İngiltere'de 1855 yılında damga vergisinin kaldırılmasıyla gazeteler sadece bir penny'e satılır, hatta 1880'lerin başında gazete fiyatları yarım penny'e iner. Gazeteleri toplumun daha geniş kesimleri için erişilebilir kılan bu "metelik gazetelerinin" fiyatı "gazete okuru pazarını genişletmiş, gazetelerin pazar payı için rekabetinin ekonomik temelini oluşturmuştur." 1850'ler ve 1860'larda siyasal denetimin azalması ile "gazeteler giderek yatırım için daha çekici hale gelmiş", 1880'lerin başında "okur için dikkat çekici bir tarz oluşturmak üzere haber toplama, yazma ve tipografik tekniklerin bir karışımına" karşılık gelen "Yeni Gazetecilik" yükselmiştir. Ekonomik rekabet gazetecilerin haber konularına yaklaşımını da etkilemiş, "meselelerin haber olarak kabul edilmesindeki siyasal boyut yerini ticari önemine bırakmıştır" (Taş, 2012, s. 44-48).

Adliye, kilise, spor gibi farklı alanlardan haberleri okurlarına zamanında ulaştırma gerekliliği duyan metelik gazeteleri; daha önce basım, reklam, editörlük ve muhabirlik görevlerini tek başına yapan gazete sahiplerinin bulunduğu partizan gazetelerin aksine muhabirlere ihtiyaç duymuş, muhabirliğin ortaya çıkmasına ve belli alanlarda uzmanlaşmasına yol açmıştır. Bu dönemde yorum ve haber arasındaki ayrım netleşmiş, yorum ağırlıklı yazılar yazan partizan gazetelerin aksine haberin saf gerçek olduğu düşüncesi öne çıkmış, haber rekabet konusu olmuştur (Schudson'dan aktaran İlic, 2014, s. 49-50).

> Haberin özgül bir ticari meta olarak gazete içeriğinin temel belirleyeni haline gelmesi tarihyazımı açısından belirgin bir farklılaşmaya işaret eder. Çünkü erken dönem popüler basın için haber, siyasal mücadeleye destek olma amacı etrafında şekillenirken, ticari gazetecilik için haber, kitlesel tüketimin arttırılması hedefine hizmet eder hale gelmiştir (Taş, 2012, s. 29).

Bu noktada, haberin ticari bir meta halini alması ile basın bir sektör haline dönüşmüş, gazetecilik profesyonelleşmiştir. Habermas'ın tanımıyla basın "mali aristokrasinin oyuncağı" haline dönüştürülmüştür. Başlangıçta küçük bir el sanatları işi olarak örgütlenen, daha sonra karşıt görüş ve algılarla ilgilenir hale gelen basın; tekelci

kapitalizmin ortaya çıkışı ile ticarileşmiş, mal sahibinin özel çıkarlarının yönlendirdiği uzmanlaşmış gazeteciler ortaya çıkmıştır. Ekonomik ve siyasal manipülasyon mekanizmaları aracılığıyla ideolojik bir konsensüsün dayatılması söz konusu olmuştur (Stevenson, 2008, s. 89).

Gazetecilik 20. ve 21. yüzyılda ise bir yandan kitle iletişim araçlarının ön plana çıkması ve gelişen teknolojinin, diğer yandan "endüstrileşmeyle birlikte var olan şirketlerin büyüyüp gelişmesi, küçük veya orta büyüklükte olanların ortadan kaybolması"na karşılık gelen "yoğunlaşma" ve "tekelleşme"nin etkisine girmiştir. "Şirketi satın alma, şirketlerde payların çoğunu satın alarak denetim altına alma, anlaşmalar, birleşmeler" gibi yollarla kendini gösteren tekelleşme biçimleri medya şirketlerini devleştirmiş, hatta uluslararası alanda kendi aralarındaki rekabeti doğurmuştur (Tokgöz, 2017, s. 33-48).

Batı'da 19. yüzyılda ortaya çıkan basında ticarileşme, bunu takip eden yoğunlaşma ve tekelleşme, basın kuruluşlarının gazeteci ailelerden şirketlere devredilme süreçleri Türkiye'de de görülmüştür. Bu tezin kapsamını genişleteceğinden Türkiye'deki tarihsel süreç bu çalışmada detaylarıyla ele alınmayacaktır ancak; medya endüstrilerinin mülkiyet yapısı, siyaset ve ekonomi ile ilişkisi bağlamında, basının ve gazetecinin Türkiye'deki en güncel durumuna süreci yakından takip eden Bildirici[16]'nin şu ifadeleri ışık tutmaktadır: "21. yüzyıl başlarında Türkiye'de medya dördüncü kuvvet olmaktan

[16] 1980'den bu yana gazetecilik yapan Faruk Bildirici, 19 Nisan 2010'da devraldığı Hürriyet Gazetesi Okur Temsilciliği görevinden ve gazeteden 4 Mart 2019'da ayrılmıştır. Bildirici, "Ayrılık Zamanı" başlıklı son yazısını, "Ben hep gazetecilik kazansın istedim. Bugün olmamış olabilir ama yarın mutlaka…" sözleriyle sonlandırmıştır (Bildirici, 2019). Bildirici'nin işten ayrılma nedenine ilişkin haberlerin bazılarında Bildirici'nin, "Hürriyet yönetiminin Bildirici'den gazeteyi daha az eleştirmesi doğrultusundaki isteğini kabul etmediği" belirtilmiştir ("Faruk Bildirici'nin Hürriyet", 2019), ("Hürriyet Gazetesi'nde Bomba", 2019). Bildirici, yaklaşık 3,5 ay RTÜK üyesi olarak da görev yapmış, ancak üyeliği düşürülmüştür.

çıkmıştı. Ezelden beri devlet ve egemenlerin kanatları altından çıkamayan ana akım medya artık şirketlerin, iş çevrelerinin, kısacası bütün güç odaklarının uzantısı konumuna indirgenmişti" (2018, s. 375-376).

B. Gazetecinin Tanımı

Görüldüğü üzere, 16. yüzyılın haberleşme mektupları 19. yüzyılın sonunda kitle basınına dönüşmüş; 20. yüzyılın başında ise etkileri bugünkü medya yapılanmalarına ve yayın içeriklerine uzanan, yüksek kar getiren bir sektör haline gelmiştir. Bu tarihsel süreçte haber üretiminde yer alan en temel aktörler ise gazetecilerdir.

Gazetecinin bir ücret karşılığında emeğini satması nedeniyle işçi sınıfının genel tanımı içinde yer aldığını belirten Özsever, basın çalışanın ürettiği ürünün kamuoyunu etkileyen toplumsal bir niteliği olduğunun altını çizer. Bir gazete haberinin ya da televizyon programının toplumsal sorunların ortaya çıkarılmasına ve çözümlenmesine yol açabileceği gibi; toplumun yanlış yönlendirilmesine de neden olabileceğini dile getiren Özsever; bu yüzden gazetecinin "haklarının ve etik değerlerinin diğer çalışanlar yönünden bir farklılık ve önem arz ettiğini"; basın mensuplarının diğer meslek mensuplarından farklı olduğunu belirtir (2004, s. 53).

Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO), mesleklere dair uluslararası standartlar listesinde gazetecilerin haberleri araştırıp soruşturduğunu, yorumladığını ve gazete, televizyon, radyo ve diğer kitle iletişim araçları üzerinden bunları aktardığını belirtir; gazeteciyi röportajlar, araştırma, gözlem yoluyla kayıt altına aldıkları haberler ile güncel olaylar hakkında bilgi veren kişi olarak tanımlar (Uluslararası Çalışma Örgütü, 2012, s. 165).

Türkiye'de gazeteciler 5953 sayılı Basın İş Kanunu'na (Basın Mesleğinde Çalışanlarla, 1952) tabidir ve bu kanun, Türkiye'deki gazete, süreli yayın ve ajanslarda

"her türlü fikir ve sanat işlerinde ücret karşılığı çalışan"ları gazeteci kabul eder. Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi'ndeki gazeteci tanımı da şöyledir:

> Günlük yahut süreli, yazılı, görüntülü, sesli elektronik veya dijital basın ve yayın organında, kadrolu, sözleşmeli ya da telif karşılığı, haber alma, işleme, iletme veya görüş, fikir belirtme görevi üstlenen ve asıl işi ile başlıca geçim kaynağı bu olup, çalıştığı işletme ile ilgili yasalar karşısındaki konumu bu tanıma uygun olanlar gazetecidir ("Türkiye Gazetecileri Hak", 2019).

Özsever, günümüzde "gazeteci" kavramının daha geniş bir çerçevede "basın çalışanı" olarak ifade edildiğini belirtir. Basın çalışanı tanımı gazete, radyo, televizyon, hatta internet haber sitelerinde çalışanları da içerir. Daha geniş bir kapsamı ifade etmek için kullanılan "medya çalışanı" ise, fiilen habercilik yapanların yanı sıra bu kurumların idari hizmetlerinde çalışanları da kapsamaktadır (2004, s. 31). Haberlerin toplanması, araştırılıp soruşturulması, sahada kayda alınması gibi habere dair unsurları bir araya getiren ilk el ise muhabirdir. Türkiye'nin resmi ulusal meslek standartlarına göre muhabirin tanımı şöyledir:

> Muhabir (Seviye 5)[17]; haber için ön çalışma yapan, elde ettiği bilgi ve belgeleri kontrol eden, gazetecilik ilkelerine uygun olarak haber yazan, röportaj yapan, ses ve görüntü kayıtlarını yöneten, görsel basın sektöründe haberi yayına aktaran, mesleki iletişim süreçlerini yöneten ve mesleki gelişimine ilişkin faaliyetleri yürüten nitelikli kişidir. Muhabir (Seviye 5) kamuoyunu aydınlatmak ve bilgilendirmek üzere, ulusal ve uluslararası ölçekte meydana gelen olayların habercilik ilkelerine uygun, tarafsız ve doğru olarak haberini yazma ve yazılı, görsel ve işitsel basında yayınlanmaya hazır hale

[17] Hükümleri Mesleki Yeterlilik Kurumu tarafından yürütülen ve 8 seviyeden oluşan Türkiye Yeterlilikler Çerçevesi kapsamında muhabirlik mesleği "Seviye 5"e dahil edilmiştir. Seviye 5, yetkinlik alanında "Öngörülemeyen değişikliklerin olduğu ortamlarda yönetim ve gözetim yapma, kendisinin ve başkalarının başarım düzeyini değerlendirme ve geliştirme, projelerin yönetimi dahil iş veya öğrenme ortamlarında işleme dair etkileşimde bulunma, bir iş veya öğrenme alanına yönelik hayat boyu öğrenme yaklaşımının kapsamına ve bu kapsamın örgün ve yaygın eğitim ile serbest öğrenme yollarıyla ilişkisi konusunda genel farkındalığa sahip olma, bir iş veya öğrenme alanındaki bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile toplumsal ve etik meseleler ve sorumluluklar ilişkisinin farkında olma" özelliklerine karşılık gelir (Türkiye Yeterlilikler Çerçevesine Dair, 2016).

getirme bilgi, beceri ve yetkinliğe sahiptir (Ulusal Meslek Standartlarına Dair Tebliğ, 2015).

Gazetecinin mesleki tanımlarında "haber yaparken verdiği emek karşılığında geçimini sağlayan kişi" olması belirtilir ancak; bu mesleğe atfedilen kamusal sorumluluk da sıklıkla dile getirilir. Olayları tarafsız bir şekilde aktarmak, halkın bilme hakkına saygı göstermek gazetecilerin en çok dile getirilen sorumlulukları arasındadır. İletişim kuramcısı O'Neil'e göre gazetecilik "doğruyu söyleme" mesleğidir (aktaran Özsever, 2004, s.29).

C. Etik, Profesyonelleşme ve Objektiflik

Pieper'e göre, "her meslek az ya da çok belirgin olan kendi meslek ahlakını ya da ait olduğu zümrenin ahlakını üretir; normları, bu mesleği seçen ve meslek olarak yürüteni bağlar" (1999, s. 19). Meslek grubu ahlakları, genel ahlaki ilke ışığında "mesleğinde olabildiğince iyi olabilme ilkesine" dayanır. Meslek ya da zümre onuru, meslek etiğinin alanlarına özgü kurallara sıkı sıkıya bağlıdır ve bunları çiğneyen yalnızca kendi prestijine değil, mesleğe de zarar verir (s. 39-40).

Gazeteciliğin nasıl yapılacağına ilişkin yol ve yöntemlerin, etik ilkelerin ve haber üretim sürecinde dikkate alınan değerlerin ne olduğunu ve nasıl belirlendiğini anlayabilmek için basının tarihsel gelişimine bakmak faydalı olacaktır. "Basının ticari bir girişim olarak piyasa koşulları içinde üretim yapmaya başlaması ile gazeteciliğin meslek etiğine dair ilkelerinin de gelişmeye başladığını dikkate aldığımızda bunların tarihselliği görünür olur" (İnal, 2010, s. 42).

Basının 19. yüzyılda ticari bir dönüşüm geçirmesi, 20. yüzyılın başında gazetecilik okullarının ve meslek örgütlerinin kurulması, basının dördüncü güç olarak tanımlanması, haber toplama ve yazım tekniklerindeki ilerleme, haber türlerinin ortaya çıkması ve haberciliğin uzmanlık gerektiren bir "meslek" sayılması ile, "objektiflik, tarafsızlık, kamu yararı, birey haklarına saygı" gibi temel öğeleri barındıran bir habercilik

etiği ortaya çıkmıştır. Ancak habercilerden basın pratiklerinde beklenen etik davranışlar salt haberci bireylere indirgenemeyecek düzeyde; medya endüstrilerindeki sahiplik, siyaset ve toplumun değer yargılarıyla da bağlantılıdır. "Medya etiği, farklı toplumsal aktörlerin çatışmalı çıkar, beklenti ve değerlerinin buluştuğu karmaşık bir alandır" (Taş, 2010, s. 4-5 ve 21).

İngiltere ve ABD'deki "tabloidleşme eğilimleri" 20. yüzyılın ortalarında basının yalnızca özgürlüklere değil, aynı zamanda sorumluluklara da sahip olması gerektiği düşüncesini gündeme getirmiştir. Basının bu sorumlulukları profesyonellik ve objektiflik ile yerine getirebileceği yönündeki anlayış ortaya çıkmış, gazetecilik etiğini oluşturan ilke ve normlar basının toplumsal bir kurum olarak geçirdiği dönüşüm içinde şekillenmiştir. İletişim alanında 1980 sonrasında ortaya çıkan ticarileşme, gazeteciliğin toplumsal sorumluğu ve profesyonelliğin gerekleri konularını gündeme getirmiştir (Taş, 2012, s. 12, 15).

Liberal basın anlayışının, "basına yönelik en büyük tehdidin devletten geleceği" yönündeki endişesine dikkati çeken İnal, bu anlayışın "pazar ilişkileri içinde örgütlenen medya çıkarlarını tartışma dışında bıraktığını" vurgular. İnal'a göre, habercilik etiği bu çıkarların üstünü örter; basın kuruluşlarının "özerk ve özgür" olmalarının hangi medya politikaları çerçevesinde mümkün olabileceğini işaret eder (2010, s. 37). İnal'ın tarif ettiği, sınırları medya politikalarınca belirlenen özerklik ve özgürlük; kendini basın kuruluşlarında gazeteci bireyin özgürlüğü ile meşrulaştırma yolunu seçmiştir. "Artık, medya alanının düzeni hem devletten hem de ticari çıkarlardan kendini sakınması gereken özerk gazeteci üzerinden sağlanmaya çalışılır. Bu nedenle etik iddiası kendi kendini denetleyen, sahibinden bağımsız gazeteci tezi üzerine kurulur" (İlic, 2014, s. 25).

Gazetecilik, "halk için ilginç olan, halkı ilgilendiren haberleri ve olayları toplama, yazma ve bildirmeyle ilgili bir meslek" olarak nitelenir (Mutlu, 2017, s. 121). "Profesyonel" de, "bir işi kazanç sağlamak amacıyla yapan kimse, bir konuda ustalaşmış,

uzmanlaşmış" anlamına gelir (Profesyonel, t.y.). Basın mensuplarının "profesyonelleşmesi" ise, ustalaşmak anlamının çok ötesinde; iletişim alanında içinde birçok tartışmayı barındıran bir konudur.

Profesyonel habercilik norm ve değerlerinin haber üretim sürecinde basın pratiklerine bir çerçeve oluşturduğu yönünde görüşler olsa da gazeteciliğin profesyonelleşmesinin "gazeteciliği piyasa koşullarına adapte etme ve gazeteciliğin siyasal niteliğini reddetme sürecinin bir parçası olduğunu" ileri sürenler de vardır (Taş, 2012, s. 121,129). Basının geçirdiği yapısal dönüşüm içinde "profesyonelliğin yalnızca mesleki bir ilke olarak değil, bir piyasa değeri ve işletmecilik esası olarak öne sürüldüğüne" dikkati çeken Taş, "medya etiği kavramıyla ifade edilen mesleki kodların bu profesyonelleşmenin kilit bir ayağı olduğunu vurgular (2012, s. 169-170).

Toktaş da 285 gazeteci ile yaptığı anketin sonuçlarını içeren makalesinde, Türkiye'deki medya endüstrisinde 1980'li yıllarla birlikte yaşanan yapısal değişimin ardından "gazeteciliğin zanaat olmaktan uzaklaşarak profesyonelleştiğine" değinir. Medyadaki sahiplik yapısının değişmesi ile kontrol ve denetim mekanizmalarının artması sonucu gazeteciliğin eleştirellikten ve yaratıcılıktan uzaklaştığına dikkati çeken Toktaş, "profesyonelleşen gazetecilik mesleğinin grup çıkarları ve iktidar/güç odakları ile bağlantılı, toplumsal sorumluluktan yoksun, yabancılaşmış ve uzmanlaşmış bir gazetecilik anlayışına dönüştüğünü" savunur (2010, s. 147).

Basın meslek ilkeleri ve pratikleri içinde küresel çapta en bilinir olgulardan biri de objektifliktir. 19. yüzyılda basında ticari çıkarların ön plana çıkması gazetelerin özerkliğinin sorgulanmasına, objektifliğe duyulan gereksinimin gündeme gelmesine yol açmıştır. "Yorum içeren, dramatik sunumlara yer veren, teorik spekülasyona dayalı, görüş odaklı ve okuyucuyu harekete geçirici nitelikteki haberler objektifliğe aykırıdır" (Taş, 2012, s. 80). "Objektif haber verme anlayışı, olguları vurgulayan bir haber yazma şekli olarak 1860'lardan sonra ABD'de günlük kullanıma girmiştir." Objektiflik, bir

konuyu farklı yönleriyle sunarken denge ve tarafsızlığı gözetmeyi, kesinliğe ve hakikate uymayı, haberi tüm yönleriyle ele almayı, tutum ve yoruma olabildiğince yer vermeyerek sadece olguları aktarmayı, yanlı olma ve hınç alma amacı gütmemeyi içerir (Tokgöz, 2017, s. 424,428).

Lippmann, haberlerin kapsamlı ve derin çalışmalardan yoksun olarak kalıp yargılara, standartlaşmış formlara ve rutine dayandığını, muhabirler ve dış koşullarca sınırlandırıldığını vurgulayarak, hakikat ile haberin aynı olmadığının altını çizer. "Haberin işlevi bir olayı işaret etmektir, hakikatin işlevi ise saklı olgulara ışık tutmak, onların birbiriyle olan bağlantılarını kurmak ve insanların eyleme geçebileceği bir gerçeğin resmini yapmaktır" (Lippmann, 1965, s. 226). Haberin hakikati olduğu gibi yansıtamayacağı; haber aktarılırken gazetecinin kendi izlenimlerinin kaçınılmaz olarak habere nüfuz edeceği ihtimali de objektiflik tartışmalarında göz önünde tutulmalıdır. Öte yandan, neyin haber olacağı, haber yazıldıktan sonra yayınlanıp yayınlanmayacağı gibi süreçlerde "eşik bekçisi" diye kavramsallaştırılan "haberin belirleyenleri" vardır. "Eşik bekçileri, haber üretim sürecinin ilk aşamasında karar alan insanlardır. Haber kanalının eşiğinde yer alan bu insanlar, eşiği aşacak ve kanal aracılığıyla izleyiciye ulaşacak olan kendilerine haber olmak üzere gelen olayların seçimini yaparlar" (Yaylagül, 2013, s.83). Schudson, eşik bekçisi teriminin sosyal psikolog Kurt Lewin tarafından ortaya atıldığını daha sonra birçok sosyal bilimci tarafından bu terimin gazeteciliğe de uyarlandığını belirtir. David Manning White'ın bir gazete editörünün hangi haberlerin yayınlanacağına ve hangilerinin yayınlanmayacağına ilişkin kararları üzerine yaptığı çalışmada editörün, kararlarında teknik ve profesyonel nedenlerin yanı sıra dünya görüşünün de etkili olduğunu kabul ettiğini hatırlatır. Schudson, haberlerin sadece olanı aktarmak olmadığını, önce "etten ve kemikten" bir gazeteci tarafından yazıldığına, daha sonra da bu haberin yayınlanıp yayınlanmayacağına bir eşik bekçisi tarafından karar verildiğine dikkati çeker ve haberin ne kadar öznel ne kadar yayınlayanların deneyimleri ve tutumlarından izler

taşıdığının ortada olduğunu vurgular (1997, s.8-9). Eşik bekçiliği kavramı "haber seçimini sadece eşik bekçilerinin belirlediğini ima eder", "haber akışının sürekli ve demokratik bir şekilde aktığını, yayın ilkeleri doğrultusunda bekçinin seçme işleminde bulunduğunu belirtir (Yaylagül, 2013, s. 84). Ancak haberin ortaya çıkma sürecinde ilk andan itibaren medya kuruluşlarının mülkiyet ve örgütsel yapıları ile devlet ve diğer sermaye gruplarıyla ilişkileri gibi başka birçok dış faktör doğrudan ya da dolaylı olarak varlığını gösterir. Yani sadece eşik bekçilerinin kişisel deneyim, izlenim ya da önyargıları değil, kurumsal, politik ya da ekonomik birçok etken devrededir. Schudson'a göre, eşik bekçisi teriminin işaret ettiği metafor daha önceden hazırlanmış olan haberin yayınlanıp yayınlanmayacağına yönelik kararı, bürokratik bir olguyu bireye yükler ve dolaylı olarak kurumsal önyargıları bireysel bir öznellik olarak sunar. Ancak haber seçilen bir şey değil, inşa edilen bir şeydir (1997, s. 9).

Objektifliğin, "temel ilke" olarak ABD'de resmen yer aldığı ilk çerçeveler 1923'te Amerikan Haber Editörleri Birliği (ASNE) ve 1926'da Sigma Delta Chi'nin (Profesyonel Gazeteciler Cemiyeti) meslek kodları olmuştur. ASNE'nin "Gazetecilik İlkeleri" adlı bildirisinde mesleğin tüm temelleri objektif habere dayandırılırken, Sigma Delta Chi'nin bildirisinde objektiflik, doğruluktan sonra ikinci sırada yer almaktadır. İngiltere'de ise, Ulusal Gazeteciler Sendikası (NUJ) 1936 yılında gazetecilik etiği ilkelerini ilk kez ortaya koymuştur. Buna göre gazetecinin davranış kodlarının başında "yüksek profesyonel ve etik standartları korumak" ilk sırada yer alır (Taş, 2012, s. 80).

D. Basın Meslek İlkeleri ve Basın Pratiklerine Dair Kodlar

Bildirici, gazeteciliğin iktidar ya da bütün güç odaklarından bağımsız olması gerektiğini belirterek, şöyle devam eder:

> Şüphelileri peşinen mahkûm etmeyen ama iddiaları, ortaya saçılan belge ve bilgileri de görmezden gelmeyen, araştıran, sorgulayan, kendisini sadece kamuya ve gerçeklere karşı sorumlu kabul eden bir gazetecilik çizgisi gerekli. Muhalefet partisi gibi davranmadan muhalif duran, yanlışlara, yolsuzluklara, rüşvete, her tür hukuk dışılıklara karşı toplumun

> çıkarlarını tavizsiz savunan bir gazetecilik. Tabii yine etik ilkeleri de unutmadan, kalite çıtasını yüksekte tutarak… (2018, s. 377).

Hak, yükümlülük, özgürlük ve sorumluluk gibi birçok kavramı içinde barındıran gazeteciliğe (Tokgöz, 2017, s. 156); "objektiflik ve onun alt normları olan tarafsızlık, dengelilik, olgusallık, siyasal yansızlık" gibi ilkeler atfedilmiştir. Bu ilkelerin ışığında gelişen basın pratikleri evrensel geçerlilik kazanırken bir yandan da gazetecilik okullarının müfredatında yer almaya başlamış; gazetecilik örgütleri meslek ilkeleri etrafında birleşmeye dair adımlar atmıştır (Taş, 2010, s. 15). Ticarileşen basının topluma karşı sorumluluklarını göz ardı ettiği yönündeki kaygı, Amerika'da 1947 yılında Hutchins Komisyonu'nun medyaya toplumsal sorumluluklar doğrultusunda yeni bir yaklaşım benimsemesi gerektiği mesajını veren beş maddelik raporunda kendini göstermiştir. Bu raporda medyanın günün olaylarını ve bunların anlamlarını kapsayıcı bir biçimde sunması, yalan söylememesi ve gerçek ile yorumu birbirinden ayırması gerektiği vurgulanmıştır (Çaplı, 2002, s. 26-27).

Ticarileşip magazinleşen, güvenilirliği ve itibarı yıpranan basının liberal düzenin dışına çıkmadan inandırıcılığını yeniden kazanmasına yönelik çözüm arayışları ortaya çıkmıştır.

> Medya yoğunlaşması nedeniyle, Liberal yaklaşım çerçevesindeki idealleştirilmiş pazar demokrasisinde gazeteciliğe yüklenen işlevin tartışmalı hale gelmesi, yine Liberal yaklaşım içinde kalınarak üretilen düzeltme çabalarını gündeme getirmiştir. Bu çabalar, Avrupa'da kamu hizmeti, ABD'de ise "toplumsal sorumluluk kuramı" adı altında sunulmuştur (Uzun, 2007, s. 28).

Basının devlet denetimine girmeden; ticarileşme sonucu dahil olduğu sermaye denetiminden çıkabilmesine çare, "basının kendi kendini denetleyebileceği" formülünde bulunmuştur. Bunun yolu olarak belirlenen meslek ahlakı ve etik ilkeler "hükümetleri ve toplumu ikna etmek için tasarlanmış yanıtlar olarak ortaya çıkmıştır" (Taş, 2010, s. 16).

20. yüzyılda Amerikan Haber Editörleri Derneği, İngiltere'de Ulusal Gazeteciler Cemiyeti (NUJ), Uluslararası Gazeteciler Federasyonu (IFJ) gibi sektörün içinden gelen

kuruluşlarca profesyonel gazetecilik etiği oluşturulmaya çalışılmıştır. NUJ, 1936'da İngiltere'nin ilk gazetecilik ilkelerini ilan etmiş, "gazetecinin görevinin yüksek profesyonel ve etik standartları korumak" olduğunu ilk maddede vurgulamıştır. Basın meslek ilkeleri, 1983'te Uluslararası Gazeteciler Örgütü (IOJ) tarafından yayınlanan "Uluslararası Gazetecilik Profesyonel Etik İlkeleri" adlı bildirge ile de ilk kez uluslararası bir deklarasyonla ortaya konmuştur. Gazetecilik, "toplumsal sorumluluk, mesleki doğruluk/dürüstlük, kamu yararı" gözeten bir meslek olarak tanımlanmıştır (Taş, 2012, s. 123-124).

Bordeaux Bildirgesi olarak da bilinen Uluslararası Gazeteciler Federasyonu (IFJ) Gazetecilerin Mesleki Davranış İlkeleri Bildirgesi ilk olarak 1954'te IFJ Dünya Kongresi'nde kabul edilmiş, daha sonra 1986'da güncellenmiştir. IFJ'nin "ödünsüz ve etik gazeteciliğin temeli" olarak nitelediği bildirge ile, olayları betimlerken haber ve bilgi toplayan, ileten, yayan ve yorumlayan gazeteciler için profesyonel davranış standartları belirlenmiştir. Bildirgenin ilk maddesinde, "hakikate ve halkın hakikate ulaşma hakkına saygı", gazetecinin öncelikli görevi olarak belirtilmiştir. Gazetecinin haberleri dürüst bir şekilde toplama ve yayımlama özgürlüğü ile tarafsız yorum ve eleştiri hakkı ilkelerini her zaman savunması gerektiğini vurgulayan bildirgede ayrıca, gazetecinin sadece kaynağını bildiği olgulara uygun haber yapması gerektiğinin ve belgeleri tahrif etmek için asıl bilgiyi örtbas edemeyeceğinin altı çizilir ("Uluslararası Gazeteciler Federasyonu", t.y.).

Türkiye'de Gazeteciler Cemiyeti ve İstanbul Gazeteciler Sendikası'nın girişimiyle oluşturulan komisyonun toplantı ve çalışmaları doğrultusunda "Basın Ahlak Yasası" hazırlanmış, 1960'ta bu ilkelere uymayı kabul eden basın ve meslek kuruluşları taahhütname imzalamıştır (Taş, 2012, s. 161). Daha sonra, 1988'de kurulan Basın Konseyi, kuruluşundan önce "Basın Meslek İlkeleri" ("Basın Konseyi", t.y.) adlı bir metin hazırlayarak imzaya sunmuştur. Basın Meslek İlkeleri, 1997'de güncellenmiştir. Türkiye Gazeteciler Cemiyeti (TGC) Meslek İlkelerini İzleme Komitesi tarafından

hazırlanan "Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi" de, 8 Aralık 1998'te kamuoyuna sunulmuştur (Taş, 2012, s. 222). Güncellenen Bildirge'ye son hali, 17 Nisan 2019'da yapılan TGC Olağan Genel Kurulu'nda verilmiştir.

Gazeteci haklarını halkın haber alma hakkının ve ifade özgürlüğünün, meslek ilkelerini ise dürüst ve doğru iletişimin temeli olarak niteleyen "Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi"nde "İnsan ve Yurttaş Hakkı" başlığı altında herkesin bilgi edinme ve haber alma, özgür düşünce ve çeşitli iletişim yollarıyla bunu ifade ile serbest eleştiri hakkına sahip olduğu vurgulanır. Gazetecinin, basın özgürlüğünü, halkın doğru ve dürüst haber alma, bilgi edinme hakkı adına dürüst biçimde kullanması gerektiğini vurgulayan bildirgede, halka karşı kamusal sorumluluğun tüm sorumluluklardan önce geldiğinin altı çizilir. Gazetecinin haklarına, temel görev ve ilkelerine yer veren bildirgeye göre, "Halkın gerçekleri ve doğruları bilme hakkı adına, gazeteci kendi açısından sonuçları ne olursa olsun, gerçeklere ve doğrulara saygı duymak ve uymak zorundadır." Bildirgede, gazetecinin bilgi ve haber alma, yorum yapma ve eleştirme özgürlüklerini ne pahasına olursa olsun savunması gerektiği vurgulanarak, "gazeteci, başta barış, demokrasi ve insan hakları olmak üzere, insanlığın evrensel değerlerini, çok sesliliği, farklılıklara saygıyı savunur." ilkesinin altı çizilir ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

Gazetecinin haber kaynaklarıyla ilişkilerini, haber toplama, üretim ve yayınlama sürecindeki faaliyetlerini kapsayan, gazetecinin sorumluluğuna, haklarına, temel görevlerine ilişkin Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi'ne ek olarak "Gazetecinin Doğru Davranış Kuralları" da açıklanmıştır. "İnsan hakları odaklı habercilik ve gazetecinin davranış kuralları" ifadesiyle yer alan bu bölümde; "Haber ile yorum, Fotoğraf ve görüntü, Haber-İlan (Reklam), Dijital Medya, Hedef Gösterme, Dayanışma ve rekabet, Yargı, Bilgi- Belge, Çocuk, Kadın, Cinsel saldırılar, Cinsel yönelim, Cinsiyet kimliği, Sağlık, Kurumsal Çıkar ve davetler, Hediye, Özeleştiri, Taraf

Olma, Özel Hayat, Haber İçin Para, Sarsıcı Durumlar, Suçlu Yakınları, İntihar olayları, Ekonomik mali bilgi, Ambargo: Off the record, Kaynak gösterme, Gazeteci olmayanlar, Özdeşleşme, Yurttaş gazeteciliği/ Sosyal medyada yayın hakları/ Bireylerin özel alanlarının sınırları, Barış gazeteciliği, Nefret Söylemi, Nefret Suçu, İfade Özgürlüğü, Hayvan hakları, Çevre ve iklim değişikliği, Trafik kazaları" başlıklarıyla, basın pratiklerine ilişkin ilkeler ayrıntılarıyla ele alınmıştır ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

Basın örgütlerinin yanı sıra, Türkiye'de ve dünyada bazı medya kuruluşları da kendi yayın ilkelerini ilan etmiştir. Basın tarihi boyunca dile getirilen gazetecilik etik kodlarına baktığımızda, ulusal ve uluslararası boyutta herkesçe benimsenmiş ilkelerin başında "doğru haber verme, hakikate ve halkın hakikatlere ulaşma hakkına saygı"nın geldiği görülür. Bu ortak ilkeler arasında ikinci sırayı ise "mesleki doğruluk ve dürüstlük" alır; gazeteciden haberleri dürüst bir şekilde toplayıp aktarması beklenir. Şimdiye kadar benimsenmiş basın meslek ilkelerine bakıldığında, "ifade, yorum ve eleştiri özgürlüğünün" de ortak etik kodların ilk sıralarında yer alması dikkat çekicidir. Her birinin gazetecilik faaliyetlerinde uygulanabilirliği ayrı bir tartışma konusu olsa da dünyada kabul görmüş basın meslek ilkelerine damgasını vuran ortak öğeler "doğruluk, objektiflik ve toplumsal sorumluluk" olmuştur.

E. Polis Adliye Muhabirliği

Tezde analiz edilecek dizi karakteri Ateş Arbay bir polis adliye muhabiri olduğu için çalışmanın bu kısmında gazetecilik mesleğindeki bu uzmanlık alanının doğasına bakılacaktır.

Polis adliye muhabirleri trafik kazası, cinayet, hırsızlık, eylemler, toplumsal olaylar, adliyelerde görülen önemli davalar gibi konuları; gerektiğinde olay yerine, karakola, emniyet müdürlüğüne, adliyelere giderek haber yaparlar. Habere konu olan kişiler, onların yakınları, olayın görgü tanıkları, polis, jandarma ve savcı gibi görevliler

polis adliye muhabirlerinin haber üretim sürecinde temasa geçtiği kaynaklardır. Bu muhabirler haberin istihbaratını bazen emniyet ve adliyedeki haber kaynaklarından alır; bazen de telsizden geçen polis anonslarını dinleyerek sıcak gelişmeler olduğunda ekiplerin hangi adrese yöneldiğini öğrenip olay yerine gider.

Anadolu Ajansı (AA) tarafından hazırlanan "Muhabir" adlı kitapta, habercilikte uzmanlaşma başlığı altında polis adliye muhabirlerinin genel habercilik kurallarının yanı sıra asgari düzeyde hukuk bilgisine de sahip olması gerektiği vurgulanır. Polis adliye muhabirlerinin "adli sürecin nasıl işlediğini bilmesi, kavramları yerli yerinde kullanması önemlidir". Bu alanın muhabirlerinin, haberlerde hukuk kurallarına ve meslek ilkelerine dikkat etmemeleri hem kendilerine hem de çalıştıkları basın kuruluşuna yönelik ceza ve tazminat davalarına yol açabilir. Polisin takip ettiği olaylar genelde adliyelerde sonuçlanır; savcılık bir soruşturma yürüttüğünde ise delil toplama, ifade alma ve gözaltı işlemlerini polis yapar (Anadolu Ajansı, 2017, s. 73). Polisi ve adliyeyi ayrı muhabirlerin takip ettiği süreçlerde muhabirlerin birbiriyle haberleşmesi, diğer taraftaki süreci de takip etmesi önemlidir.

Polis muhabirlerinin "sürekli sahada çalıştığını, hemen her gün kanlı, vahşi cinayetlere, şiddet olaylarına bilumum kötülüklere tanık olduklarını" vurgulayan Bildirici, bu muhabirlerin haber üretim sürecinde "polisler, mağdurlar ve failler" ile muhatap olduğunun da altını çizer (2018, s. 124). Mağdurlardan ve faillerden bilgi almanın her zaman mümkün olmadığına, özellikle faillerin muhabirleri kendi çıkarlarına göre yönlendirmek isteyebileceklerine dikkati çeken Bildirici, polis adliye muhabirlerinin haber kaynağı olarak resmi yetkililere başvurduğu durumları ise şöyle değerlendirir:

> Emniyet yetkililerinden bilgi almak da kolay değildir. Gazeteci ile polis şefleri arasında uzun süreli bir güven ilişkisinin kurulmuş olması gerekir. Fakat bu kez de polisin yönlendirmesi ve "polisle özdeşleşme riski" ortaya çıkar. Türkiye'de polis, bazı ülkelerin tersine çok büyük olaylar dışında resmi açıklama yapmaz, sözcüler aracılığıyla bilgi vermez. Gazeteci, gayriresmi yollardan bilgi alır. Mecburen de kaynağını açıklamadan

> haber yazar. Böylece hem polis gazeteciyi istediği gibi yönlendirmiş ve haberin çerçevesini kendine göre çizmiş, hem de sorumluluğu tamamen gazeteciye bırakmış olur. Haberin yanlış olduğu açığa çıktığında gazeteci, okuru ile karşı karşıya kalır (2018, s. 124-125).

Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi'ne ek olarak açıklanan "Gazetecinin Doğru Davranış Kuralları"nda gazetecinin ihtisas alanı ne olursa olsun "öncelikle gazeteci olduğunun" altı çizilir. Aynı ilkeler içinde yer alan "özdeşleşme" konusuna ilişkin ise, "Polis muhabiri, polis yahut sözcüsü, spor muhabiri, kulüp yöneticisi yahut sözcüsü, herhangi bir partiden sorumlu muhabir onun üyesi yahut sözcüsü gibi davranamaz, yayın yapamaz." ifadesi yer alır ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019). Dolayısıyla, polis muhabirlerinin haber kaynaklarıyla kurdukları ilişkilerde yakınlık derecesine dikkat etmesi önemlidir.

Kaçar, İstanbul'da "polis-adliye-bölgeci-ring" alanlarında çalışan 80 muhabirle yaptığı anketin değerlendirmesini de içeren yüksek lisans tezinde, muhabirlerin çalışma koşullarını, sosyoekonomik ve mesleki durumlarını mercek altına alır. Bu çalışmaya göre, alanda çalışan gazeteciler çoğunlukla kadrosuz ya da asgari ücretle çalıştırılmakta, uzayan mesai saatlerinin yanı sıra çoğunlukla şefleri tarafından mobinge uğramakta, çalışma koşulları nedeniyle fiziksel ve ruhsal rahatsızlıklar yaşamaktadır. Adliye muhabirlerinin haberleri bulundukları şehrin adalet sarayında hakim, savcı, avukat, davalı ve davacı taraflarla temas halinde takip ettiğini belirten Kaçar, bu muhabirlerin görev alanlarını şöyle tarif eder:

> Polisten mahkemeye intikal etmiş olayların dava aşamasına gelmiş duruşmalarını, savcılığın olaya ilişkin hazırladığı iddianamenin mahkemeye sunmasını, mahkemenin kabul etmesi veya reddetmesi, ünlü isimlerin boşanma, şikayet etme, suç duyurusunda bulunması, kamuya mal olmuş olayların mahkemelerin, savcılığın verdiği kararlar, devam eden davalarla ilgili adliye önünde yapılan basın açıklamaları vs. takibini yapar, haberleştirirler (2018, s. 40-41).

Türkiye'de polis adliye muhabirlerinin çalışma koşullarının yanı sıra habere ve mesleki ilkelere bakışını da ele alan bir başka çalışma Akdal'a aittir. Akdal, "polis adliye

haberlerinde karşılaşılan etik kod sorunlarını" tartıştığı makalesinde 7 polis adliye muhabiri ile yaptığı derinlemesine mülakatlardan edindiği izlenimleri paylaşır. Akdal, gazetecilik meslek kodları içinde yer alan "kamusal fayda ve kamunun bilgilendirilmesini sağlamak" ilkesinin, şiddet içerikli üçüncü sayfa haberlerinde "Kimin için fayda?" sorusunu gündeme getirdiğine dikkati çeker. Bu alanın muhabirleri şiddet içerikli bir olayı haberleştirdiğinde kamuoyunu bilgilendirilmiş olsa da; Akdal bu süreçte izlenen gazetecilik pratiklerinde çok dikkatli olunması gerektiğinin altını çizer. Haberin ele alınış ve sunuşunun olayın mağduru ve yakınlarının toplumdan dışlanmasına ya da can güvenliğinin riske girmesine yol açmaması önemlidir (2018, s. 2069-2070). Akdal, ticari yayıncılık anlayışının kamusal sorumluluğu arka plana ittiği bir atmosferde özellikle polis adliye haberlerinde çarpıcılık ve sansasyonellik kriterinin öne çıktığını belirtir. "Genellikle üçüncü sayfa ya da polis adliye haberi olarak adlandırılan bu habercilik türünde" çarpıcılık ve sansasyonellik "haberin dili ve anlatım ile sağlanan kurgu" ile elde edilir. "Haberin hikâye haline getirilmesi, okura tıpkı bir hikâye okuyormuşçasına sürükleyici ve heyacanlandırıcı bir metin gibi sunulması" ise meslek ilkeleriyle çelişen bir durum doğurur. Çünkü haberin öznesi olan bireyde derin iz bırakabilen bir olayın başka bireylere birer oyalama ve heyecan unsuru olarak sunulması söz konusudur (2018, s. 2074-2075). Bu nedenle bu tür haberlerin kamusal fayda taşıması ilk ve en önemli unsurdur.

Akdal'ın çalışmasında derinlemesine mülakat yapılan polis adliye muhabirlerinin çoğu, haberciliği "zor, yorucu ve yıpratıcı" olarak nitelemiş, bazı katılımcılar da mesleklerini "sahada sıcak gelişmelerin merkezinde olmak" şeklinde tarif etmiştir. Çalışmaya katılan muhabirlerin hepsinin "kamusal fayda, kamuoyu oluşumu, gerçeklik, bilgilendirme, tazelik" konuları üzerine yoğunlaştığı görülmüştür. Akdal, çalışmasına katılan muhabirlerin hiçbirinin "özel yaşamın gizliliği" gibi haber öznelerine ilişkin bir etik koddan söz etmediğine dikkati çekmektedir (s. 2078).

Söz konusu çalışma ayrıca, polis adliye muhabirlerinin gazetecilik mesleğinin üç sorumluluk alanı arasında zaman zaman çelişkide kaldığını ortaya koymaktadır. "Gazetecinin kendine karşı, topluma karşı ve bağlı bulunduğu basın yayın organına karşı sorumlulukları arasında bir çelişki yaşayıp yaşamadığı" yönündeki soruya bazı katılımcılar "kovulmamak için size çizilen sınırlar içerisinde soru sormak, […], bir haberi yayınlamak ya da yayınlamamak zorunda kalabiliyorsunuz" şeklinde yanıt verirken, bazı katılımcılar gazeteci bireyin özsaygısına dikkati çekerek, "habercilik noktasında zaman zaman vicdan kavramını ön planda tutmaktayım" değerlendirmesinde bulunmuştur (s. 2078). Akdal, bazı polis adliye muhabirlerinin "sansasyonelliğin ve çarpıcılığın" haberciliğin doğasında olduğunu; bazılarının ise "zaman zaman vicdani muhakeme yapacak gibi olsalar da işin içinde rekabet unsuru ve basın kuruluşunun beklentileri ve sınırları olduğunu ve dolayısıyla buna göre hareket etmesi gerektiğini savunduğunu" belirtir (s. 2084).

Türkiye'de alan muhabirlerinin mesleki dayanışma güttüğü ve uzmanlık alanlarının iyileştirilip geliştirilmesine yönelik çalışma yürüttüğü Diplomasi Muhabirleri Derneği (DMD), Parlamento Muhabirleri Derneği (PMD), Ekonomi Muhabirleri Derneği (EMD), Türkiye Haber Kameramanları Derneği (THKD), Türkiye Foto Muhabirleri Derneği (TFMD), Magazin Gazetecileri Derneği (MGD) gibi birçok mesleki örgütlenme bulunmaktadır. Ancak Türkiye'deki tüm dernek bilgilerini içeren, İçişleri Bakanlığı Sivil Toplumla İlişkiler Genel Müdürlüğü'nün kayıtlarında, mesleki ve dayanışma dernekleri arasında daha önce sayılan gazetecilik uzmanlık alanlarına ilişkin örgütlenmeler yer almasına rağmen, polis adliye muhabirliği alanında bir dernek adına rastlanmamıştır ("İllere ve Faaliyet Alanlarına Göre", t.y.). Bu alanda dernekleşme olmaması dikkate değerdir. Bu durumun bu alanın muhabirlerinin zorlu çalışma koşulları nedeniyle süreklilik arz etmemesinden mi, çalışma koşullarının rekabetin çok yüksek olması nedeniyle gazetecilerin çalışma alanlarının dayanışmaya yönelmesine elverişli

olmamasından mı kaynaklandığı; ya da başka bir sebep mi barındırdığı ayrı bir araştırma konusu olarak not edilebilir.

II. SİNEMADA GAZETECİ TEMSİLİ

A. Gazeteci Temsili Üzerine

Şahsiyet dizisindeki gazeteci karakterini ve dizide temsil edilen basın pratiklerini analiz edebilmek için bu bölümde gazetecilerin sinema tarihinde nasıl ele alındığı, gazetecilik filmlerinde görülen anlatı yapısı ve bu filmlerde inşa edilen gazeteci temsili incelenecektir. Bu incelemede gerçek dünyanın nasıl anlamlandırılıp yansıtıldığına, iletişim konusunda ortaya konan kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde bakılacaktır.

İletişim araçlarını kültürel ve ideolojik aygıtlar olarak gören eleştirel yaklaşımlar kültür, dil, temsil, anlamlandırma konularına odaklanır. "Kültürel İncelemeler, dil ve anlamlar aracılığıyla gerçek dünyanın toplumsal olarak nasıl yapılandırıldığı ve sunulduğu (temsil edildiği) sorunuyla ilgilenir. Kültürel çalışmalar, insanların anlamlandırma ve temsil pratikleri aracılığıyla kültürü anlamaya çalışır" (Barker'dan aktaran Yaylagül, 2013, s. 126).

Medya içeriklerinde ve gündelik yaşamda neredeyse her alanda farklı yönleriyle kendini gösteren temsil, "bir şeyi tarif etmek ve betimlemek yoluyla zihnimizde onunla ilgili bir 'kavram-imge' (*concept-image*) oluşturur." Temsil bir yandan da "betimlemeyle değil, bir şeyin yerini tutmakla, onu simgelemekle ilişkilidir" (Taş, 2017, s. 37). Dil ve anlamlandırma açısından iletişimde önemli yere sahip olan temsil; "göstergelerin, anlamlarının yerine geçirilmesi süreci" ile "bir şeyin yerini tutmak, simgesi ya da işareti olmak, onun örneği olarak bulunmak; bir şeyi göstermek, belirgin özellikleriyle yansıtmak; bir şeyin yeniden sunumu" şeklinde de tanımlanmaktadır (Mutlu, 2017, s. 315). Temsil ayrıca, "belli bir kültürel grubun üyeleri arasında, anlamın üretildiği ve değiş tokuş edildiği bir sürece karşılık gelir. Bir başka deyişle temsil, nesneler, düşünceler ve genel olarak 'şey'ler hakkında konuşabilmek için dilin, işaretlerin ve imgelerin kullanılmasıdır" (Hall ve diğ. aktaran Taş, 2017, s. 35).

Dilin, işaretlerin ve imgelerin medya içeriklerinde ortaya koyduğu temsiller iletişim çalışmalarının temel konularından olmuştur. Stuart Hall, medyanın dünyadaki olaylar hakkında anlamlar ürettiğini öne sürer. Hall'a göre "medya imajları basit bir şekilde dünyayı yansıtmaz, dünyayı yeniden üretmek yerine yeniden sunar. Bunu yaparken medya, olayları ve olguları seçer, yapılandırır ve biçimlendirir." Yani medya zaten var olan bir anlamı iletmez; olayları anlamlandırır ve kendi ürettiği anlamı iletir (Yaylagül, 2013, s. 114). Temsilin ne olduğunu ve nasıl işlediğini anlayabilmek için 1950'lerde Roland Barthes ve Claude Levi-Strauss'un çalışmalarıyla gündeme gelen yapısalcı dilbilim ve göstergebilimin ortaya koyduklarına göz atmak faydalı olacaktır. Bu çalışmalar, "görünen olay ve olguları anlamak için onların altında yatan yapıya bakmak gerektiği" düşüncesini öne sürmüştür. Yapısalcı yaklaşımların temelini atan Ferdinand de Sausure (1857-1913), "dil"i düşüncelerin aktarılmasını sağlayan bir göstergeler sistemi olarak tanımlamış; bunu Levi-Strauss'un dilbilim yöntemini kültüre uygulaması izlemiştir. Roland Barthes'ın Sausure'ün çalışmalarından etkilenerek kültürün göstergebilimsel analizini yapması ise medya çalışmaları için "ufuk açıcı" olmuştur. Barthes, "Sassure'ün gösteren ve gösterilen (signifier/signified) yani temsil edilen düşünce ya da şey (gösterilen) ve temsil eden (gösteren) ilişkisinin bütün simgesel sistemlerin temeli olabileceğini düşünmüştür". Anlamın "sözdizimsel bir seçme ve düzenleme içerisinde gerçekleştiğini" öne süren Barthes ayrıca; çağdaş kapitalist toplumlarda da mitler üretildiğini, bu mitleri anlamlandırma sürecinde okuyucunun ya da izleyicinin de aktif olduğunu belirtir (Yaylagül, 2013, 120-124).

> Göstergebilimin odak noktası, dilsel kodların tek tek nasıl anlam oluşturduğu değil, dilsel bir modelin kültürel pratiklere nasıl uygulanabileceği ve bunların çoğul anlamlar barındıran göstergeler halinde nasıl incelenip yorumlanabileceğidir. Barthes'ın bu çerçevedeki en önemli katkılarından biri, yan anlamların baskın bir düz anlama dönüşmesini ifade eden 'mit' (*myth*) kavramıdır (Taş, 2017, s. 35).

Mitleşen yan anlamlar, doğanın bir parçası gibi sunularak tarihsel kökenlerini gizler ve evrenselleşir, değişmez ve adil görünüm kazanır (Fiske'den aktaran Taş, 2017,

s. 72). “Mitler egemen değerleri topluma aktarır, tarihi yok eder ve yaptığı tanımlamalarla insanların kimlerle özdeşleşeceklerini ve nelere karşı çıkacaklarını belirtir. Mitler açıklamalardan ziyade totolojilere başvurur, statükocu fikirleri korur. Sağduyu yaratarak eleştirel aklı köreltir” (Yaylagül, 2013, s. 123). Hall, medyanın egemen sınıfın çıkarlarına hizmet eden yorumları yeniden üretme eğiliminde olduğunu öne sürer (Yaylagül, 2013, s. 129). Ryan ve Kellner’a göre de “kapitalizmin ayakta kalmak için dolaşıma sokmak zorunda olduğu toplumsal ittifaklar, hükümeti, işgücünü, sermayeyi ve bunun yanı sıra, farklı mesleki ve etnik grupları temsil edecek bir dizi karakter içeren mitlere ihtiyaç duyar” (2010, s. 132). Campell da medya mitlerinin tarihi olaylardaki iç içe geçmişliği küçültüp görmezden gelerek onların yerine basit ve yanlış yönlendirici yorumları koymaya meyilli olduğunu vurgular (2010, s.4). Bu noktada birer medya çıktısı olan film ve dizilerde temsiller yoluyla aktarılan mitler, yeniden üretilen anlam ve yorumlar, izleyenlerin egemen toplumsal ve kurumsal kural ve düzenleri içselleştirip onlarla özdeşleşmesinde yönlendirici olmaktadır.

> Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar (Ryan & Kellner, 2010, s. 35).

Çalışmanın bu bölümünde, film ve dizilerdeki gazeteci ve basın pratiği temsillerine bakılacak, daha sonra bu temsillerin hangi mitleri pekiştirdiğine odaklanılacaktır.

B. Sinema Tarihinde Gazeteci Temsili

Lippmann’a göre, her birimiz dünyanın küçük bir parçasında yaşar ve çalışırız; yakından deneyimlediklerimiz bu küçük çerçeve ile sınırlıdır. Ancak düşüncelerimiz kaçınılmaz olarak; doğrudan gözlemleyebileceklerimizin çok daha ötesini, çok daha

büyük bir evreni kaplar. Bu nedenle, doğrudan gözlemleyemediklerimize ve deneyimleyemediklerimize dair düşüncelerimiz başkalarının bildirdiklerinin ve hayal edebildiklerimizin bir araya gelmesiyle oluşur (1965, s. 53). Bireylerin zihinlerindeki basına ve gazeteciye dair resimlerin ve düşüncelerin üzerinde de filmlerin "bildirdiklerinin" etkisi büyüktür. İnsanların her mesleğe ve bunların mensuplarına ilişkin geliştirdiği kanaatler ya da kalıp yargılar vardır ve bireyler söz konusu kanaatlere bu meslek mensuplarından bazılarıyla doğrudan temas kurarak varırlar. Örneğin bir kişinin gündelik yaşam içinde hastalandığında bir doktorla, okula gittiğinde bir öğretmenle temasa geçmesi olağan ve sık rastlanır bir durumdur. Ancak insanların bir gazete bürosuna ya da televizyon stüdyosuna giderek gazetecileri ve basının işleyişini doğrudan görmesine, haberler yazılırken, yayına hazırlanırken, basılırken gazetecilerle doğrudan temasa geçmesine ender rastlanır. Bu bakımdan, genelde insanlar ya aldıkları gazetelerdeki, izledikleri bültenlerdeki haberlere getirdikleri doğruluk, güvenilirlik gibi kıstaslar üzerinden basına ve gazeteciye dair bir izlenim edinirler; ya da yakından tanımadıkları ve çalışma süreçlerini doğrudan gözlemleyemedikleri gazeteciler hakkında bir kanaate varırken kendilerine sunulan kültür ürünlerinden etkilenirler. "Haber medyası nadiren kendini iş başındayken gösterir. Gazetecileri çalışıyorken detaylı bir şekilde resmeden ana kaynak ise filmlerdir" (Zynda, 1979, s. 17). Çok az insanın bir haber merkezini ziyaret ettiğini ve gazetecileri haber yapıyorken iş başında gördüğünü vurgulayan Ehrlich ve Saltzman da kamuoyunun gazetecilerin ne olduğuna ya da ne yaptığına ilişkin fikirleri kendi deneyimlerinden ziyade kitaplardan, çizgi romanlardan, filmlerden, televizyon programlarından, oyunlardan ve karikatürlerden edindiğini vurgular (aktaran Ünal, 2018b). Basının ve gazetecilerin filmlerdeki temsili hakkında çalışmalar yapan Good, çocukken izlediği filmlerin kendisinde bıraktığı etkiyi kendi kişisel deneyiminden yola çıkarak şöyle anlatır: "Hayatı ya da kendimi keşfedebilecek yaşa erişmeden önce aşka ve çalışmaya, cesaret ve ölüme göz atmama imkân veren

filmler, öğretmenim oldu. Doğrudan deneyimleyemediğim dünyaya ilişkin ilk ve en kalıcı izlenimlerimi filmlerden (ve televizyondan) edindim" (1989, s.1). Filmlerin "çeşitli görme biçimlerini sunan bir tahayyül" olduğunu vurgulayan Kellner'e göre de sinema, "ya geleneksel görme ve deneyimleme biçimlerini yeniden ürettir ya da insanların nesneleri daha önce hiç görmediği veya deneyimlemediği biçimlerde algılamasını sağlar" (2011, s. 29).

Sinemanın topluma sunduğu gazeteci temsillerinin ilk kaynağı ise, Saltzman ve Mitchell'e göre, 19. yüzyılın romanlarıdır. 20. yüzyılın ortak gazeteci stereotipleri bu romanlardan esinlenen sinemanın sessiz film döneminde ortaya çıkmaya başlamıştır. Romanların kurgu dünyasından beyaz perdeye taşınan gazeteciler "şehrin sunduğu fırsatlar, hızlı tempo, kalabalık içinde" resmedilmiştir (2018, s.36). Basın pratikleri ve gazeteci temsilinin romanlardan sessiz sinemaya ve bugünün sinema ve televizyon yapımlarına uzanan tarihçesinde temsillerin anlaşılması için filmler önemli birer kaynaktır. "Toplumun zihnindeki basın imajının tekeli de bu kaynağın başında gelen Hollywood sinemasıdır" (Zynda, 1979, s. 17).

Dolayısıyla bu çalışmada, basın ve gazeteci temsillerinin filmlerde ortaya çıktığı ilk günden bugüne hangi özellikleri taşıdığını ve tarihsel düzlemde nasıl değiştiğini görebilmek için bu temsiller; ilk örneklerinin görüldüğü Hollywood sinemasından yola çıkılarak ABD sinema ve televizyon yapımları üzerinden izlenecektir.

Çalışmanın ilk bölümünde de ele alındığı üzere sanayi devriminin etkisiyle, 19. yüzyıl gazetenin ve gazeteciliğin gelişmesi ve kurumsallaşması bakımından köklü değişikliklerin görüldüğü bir dönemdir. Bir meslek haline dönüşen gazetecilik, okuyucularını sürekli kılmak için "seçkinci gazetecilik" anlayışından "halka dönük gazetecilik" anlayışına evrilmiş ancak bu süreçte basın sektörü ticarileşmiştir (Tokgöz, 2017, s. 72-74). 1880'lerin başında fiyatı yarım penny'ye kadar düşen metelik gazetelerinin okur kitlesi artmış, herkese hitap etme gayretiyle her konuyu

haberleştirmeye çalışan gazeteler arasındaki iktidar mücadeleleri basın pratiklerini sorunlu hale getirmiştir. "Olayları aşırı dramatikleştiren, haberin doğruluğuna hiç önem vermeyen sansasyonel, çoğunlukla sorumsuz gazetecilik" (Mutlu, 2017, s. 282) şeklinde tanımlanan "sarı gazetecilik"[18] ortaya çıkmıştır. Good, "hırsızlık, şehvet ve kavga hikâyelerinin satış garantili hikâyeler olduğunu" televizyonlardan çok önce gazetelerin keşfettiğinin altını çizerek, "1830'ların metelik gazetelerinden 1880 ve 1890'larin sarı gazeteciliğine ve 1920'lerin tabloid gazetesine dönüşümde Amerikan basını, sansasyonelliğin kara büyüsünde gitgide ustalaştı" değerlendirmesinde bulunur (1989, s. 103). Bu dönemin gazetecilik faaliyetleri, toplumun basına ve basın mensuplarına bakışına da yansımıştır. Good, gazeteciler hakkındaki "bir yanı gezgin şövalye, bir yanı hain ve alçak, bir yanı akıllı ve ukala" şeklindeki çelişkili tasvirlerin köklerinin 1890-1930'ların popüler edebiyatına uzandığını ve bu eserlerde gazeteciliğin olumsuz özelliklerle resmedildiğini belirtir (1989, s.9). Good, bu eserlerden birinde kahramanlardan birinin gazeteciliği "zeki genç adamın üzgün yaşlı adama döndüğü ilginç bir dünya" olarak anlattığını, bir diğerinde ise "alkolik, orta yaşlı bir muhabir" karakterin gazeteciliği "bir kariyer olmaktan ziyade ya bir okul ya da bir mezarlık" olarak nitelediğini ve bu karakterin mesleği başka yerlere geçmek için bir sıçrama tahtası olarak gördüğünü dile getirir. Bu dönemin edebiyat eserlerinde gazeteciler "kendilerini hasta edecek, öldürecek şekilde yoğun mesai yapan, sabahın erken saatlerinden gece yarısına kadar çalışan ve gazetecilikte gelecek görmeyen" çalışanlar olarak temsil edilmiştir (Good, 1989, s. 10-11). "Gazetecilik filmlerinin, içerdikleri standart tiplemeleri ve durumları gazetecilik romanlarına borçlu olduğunu" belirten Good, buna rağmen

[18] *New York Journal* (Hearst) ve *New York World*'ün (Pulitzer) birbiriyle tiraj rekabeti içindeyken yayınladığı "Yellow Kid" adlı çizgi diziden adını alan (Taş, 2012, s.71) "sarı gazetecilik" terimi, "büyük puntolarda manşetlerin atıldığı, sansasyonel, dedikodu içeren, sahte haberlerin de yer aldığı, bol görsellerin kullanıldığı ama aynı zamanda skandal ve yolsuzlukların da konu edinildiği (Ünal, 2018a, s. 18)" habercilik anlayışını tanımlamaktadır.

gazeteciliği konu alan edebiyat ürünlerinin gazetecilik filmleri kadar büyük kitleleri etkileyemediğinin de altını çizer (1989, s. 12).

Daha önce de söz edildiği gibi, hikâyesinde basını konu eden ve gazetecileri ana karakterler olarak sunan *The Front Page* "sinemada gazetecilik filmlerinin ilk örneği ve modelini" (Ehrlich'ten aktaran Ünal 2018b, s. 21) oluşturur. "Hollywood filmlerindeki büyük şehir muhabirlerinin esin kaynağı" olan *The Front Page*, daha önce muhabirlik yapmış olan Ben Hecht ve Charles MacArthur'un deneyimlerinden de izler taşıyan 1928 tarihli, aynı adlı Broadway oyununun beyaz perdeye taşınmış halidir (Ehrlich, 2004, s. 138). Filmin hikâyesi, Hildy Johnson (Pat O'Brien) adlı muhabirin evlenmek ve daha saygın bir yaşam sürmek için gazetecilikten istifa etmek istemesiyle başlar. Ancak Johnson'ın haber müdürü Walter Burns (Adolphe Menjou), sansasyonel haber yazma konusundaki yeteneği nedeniyle Hildy'yi kaybetmek istemez ve onu son bir haber daha yapmaya ikna eder. Bu görevde Hildy kendini Burns ile birlikte, özel haber yazmak için bir hapishane kaçkınını saklarken bulur. Filmin komedi unsurlarıyla bezeli hikâyesinin bu noktasında Hildy nişanlısını bile unutur, gazeteciliğe yeniden âşık olur. *The Front Page*, "yozlaşma ve zayıflığın türlü yönlerini sergileyen karakterleriyle, büyük şehir gazeteciliğini aşağılık bir yaşam tarzı olarak resmeder" (Zynda, 1979, s. 17).

Daha sonra vizyona giren *His Girl Friday*'deki (*Cuma Kızı*, Howard Hawks, 1940) kadın gazeteci de *The Front Page'*deki Hildy'nin tüm özelliklerini beyaz perdeye taşımıştır. Bir başka komedi filmi *Blessed Event* (Roy Del Ruth, 1932) da basını başarıya giden yol olarak tasvir eder, dedikoduya düşkünlüğü sayesinde çok kazanan bir köşe yazarı ve radyo programcısı olan bir kâtibin kariyerindeki yükselişini konu alır. Ancak bu filmdeki karakter de bir haber uğruna bir kadını kurban eder. "Gazetecinin başkalarının hayatını mahvederek kendi hayatını iyileştirmesi gibi hikâyeler bu temsillerin standart bir unsuru olmuştur" (Zynda, 1979, s. 17).

Good'a göre, Hollywood izleyicilere kuşkuculuk, hırs ve içki yüzünden yozlaşmış, başkalarının hayatını ve itibarını umursamayan, iyi bir haber hikâyesinin önüne gerçeğin geçmesine asla izin vermeyen gazeteci karakterler sunmuştur (1989, s. 9). Basının ve gazetecilerin ilk temsil örnekleri daha sonra beyaz perdeye birbiri ardına yansıyan filmlerde de tekrar edilmiştir. Zynda, 1930'lu yılların filmlerindeki "şehrin zor koşullarında ayakta kalmayı beceren, aşırı hırslı, ahlaki değerleri tamamıyla hiçe sayan, ilkesiz ve haber için yapmayacağı şey olmayan" gazeteci sterotiplerinin; "habercilik kanında var" imajı çizdiğini belirtir (1979, s.17).

Bu filmlerdeki karakterlerin bilgiden çok skandallara odaklanan, halka ve rekabet içinde olduğu diğer meslektaşlarına üstten bakan gazeteciler olarak resmedildiğini vurgulayan Zynda, 1930'lu yıllarda basını ve gazetecileri konu alan bazı yapımların ise toplumsal gerçekçilik bakış açısına sahip olduğuna dikkati çeker. Bu filmlerdeki gazetecilerin diğer yapımlardaki basmakalıp tiplerle benzerlik gösterdiğini belirten Zynda; öncülleriyle ortak noktaları olsa da bu filmlerdeki karakterlerin eylemlerinin yol açtığı sonuçların, eleştirel boyutta ele alındığını ve hatta kınandığını vurgular. Bu filmlere örnek olarak *The Front Page*'ten birkaç ay sonra gösterime giren *Five Star Final*'ı (Mervyn LeRoy, 1931) gösteren Zynda; filmin "gazeteciliğin yozlaşmasını sansasyonelliğin peşinde koşan topluma ve satışların artmasını talep eden gazete kuruluşlarına dayandırdığını" (1979, s. 18) belirtir. *Five Star Final*, yeni patronun tirajların artması yönünde yaptığı baskı nedeniyle işini kaybetmemek için bir kadın hakkındaki eski bir skandalı gündeme getiren bir editörün; haberine konu ettiği kadının ve kocasının intihara sürüklenmesi ile yüzleşmesini konu edinir. Filmdeki editör karakteri, eylemlerinin sonucunu anlar ve istifa ederek gazeteciliği bırakır (1979, s.18).

Good, 1930'ların ve 1940'ların "Hollywood gazetecisi"nin özelliklerini şöyle özetler: "Mesleki unvanını lanetledi ancak yine de bu unvana tutundu. İç mekanlarda şapka giydi, masasının en alt çekmecesine içki zulaladı ve tanıştığı herkese tepeden baktı.

Kurnaz, alaycı ve eğer gerekirse (hatta bazen gerekmese bile) acımasız da olabildi" (1989, s. 13).

> Otuzların ve kırkların gazetecilik filmlerinde gazetecilik büyük bir oyundu ve hızlı konuşan muhabirler bu oyunu vahşi bir rekabetçi ruhla, mutlu bir umursamazlıkla, anlaşabildikleri sürece neşeli bir şekilde kuralları uydurarak oynadılar. Otoriteye, gerçeğe, adalete ve aşka- gerçekten, diğer gazetelere haber atlatmak dışındaki her şeye- yönelik gelişigüzel tavırları onları gazete işine dair görkemli kavramlar geliştirmekten alıkoydu. Dünyaya nefsin mirasçısı olduğu tutkuları ve içgüdüleri gören bir kem gözle bakarak, kendi rollerinin kamuyu eğlendirmek ve gazeteyi satmak olduğunu kabul ettiler ve kendilerini hiçbir zaman demokrasinin bekçisi olarak görmediler (Good, 1989, s. 72).

Zynda da bu döneme ait filmlerdeki gazetecilerin "fötr şapka takan, ağzında sigara olan, espriler yapan" şahsına münhasır strerotipleri koruduğunu, ancak bunlardan bazılarının "orta sınıftan, ne komik ne de eleştirel olan, soğukkanlı ciddi gazeteci" figürü olduğunu belirtir (Zynda, 1979, s. 17).

Ahlaki değerlerden yoksun yayıncı figürünün *Five Star Final* (1931), *Nothing Sacred* (William A. Wellman, 1937), *Mr. Deeds Goes to Town* (Frank Capra, 1936) ve *Park Row* (Samuel Fuller, 1952) gibi filmlerde yer aldığını belirten Good, "benmerkezci gazete patronu" sterotipine sıkı sıkıya sadık bir film olarak *Citizen Kane'*i (Yurttaş Kane, Orson Welles, 1941) örnek verir (1989, s. 12). Filmin olay örgüsü gösterir ki, Kane'in yolsuzlukları açığa çıkarma arzusunun altında yatan motivasyon kamu ruhundan değil, Kane'in "dev egosundan" beslenmektedir. Kane toplumun sevgisini ister ama en nihayetinde vali olabilmek için onların oylarını istemektedir. Film, başarılı gazetecileri en temel değerlerden yoksun şekilde sunar. Filmdeki yetenekli gazeteciler, "ücretleri iyi olduğu sürece hangi patron ne isterse yazacak gazeteciler" olarak resmedilir. (Zynda, 1979, s. 18-19). "Klasik bir gazetecilik filmi olarak tanımlanabilecek ve hala basın hakkında en zengin portre sunan" (Ehrlich'ten aktaran Ünal, 2018b, s. 23) *Citizen Kane* gibi, *Meet John Doe* (Frank Capra, 1941) da zengin bir iş adamının gazete patronu

olduktan sonra kendi çıkarları uğruna halkı manipüle etmek için basını kullanmasını anlatmaktadır (Zynda, 1979, s. 18).

Dönemin ruhuna baktığımızda ise, 20. yüzyılın ilk yarısında çıkan iki büyük dünya savaşı ve devamındaki gelişmeler geleneksel gazeteciliğin kendini yenilemesine, teknolojik gelişmeleri sektörde kullanarak hız ve rekabetin ön plana çıkmasına yol açmıştır. Öte yandan çok satan kitle gazetelerinin izlediği sansasyonel çizgi nedeniyle toplum gazetecilik yapan kitle iletişim araçlarına güvenini yitirmiştir (Tokgöz, 2017, s. 75).

Bu dönemin filmlerine bakıldığında İkinci Dünya Savaşı'nın filmlerde savaş muhabirliğinin yüceltilmesine yol açtığı görülür. Ehrlich'e göre İkinci Dünya Savaşı filmlerinin hikâyeleri için gazeteciler uygundur ve bu savaş filmlerinde "kamu görevlisi" gibi tasvir edilirler. Savaş döneminde gazeteciliğin "sosyal iyilik için bir güç" olabileceği düşüncesini güden filmler, kısa bir dönem bu mesleği olumsuz temsillerle yansıtmayı durdurur (aktaran Ünal, 2018b, 23). Good, Amerikan İç Savaşı (1861-1865) ile birlikte, gazetecilerin "nasıl heyecanla haberi yetiştirdiğini, diğerlerine nasıl haber atlattığını, cesurca ateş hattında nasıl günlerce uykusuz ve sıcak yemeğe hasret bir şekilde sansürün ve rakiplerinin üstesinden geldiğini" anlatan anı yazılarının türediğini hatırlatarak; anı yazılarındaki ve romanlardaki "epik ve efsanevi özellikleri olan" ve "profesyonel kriz avcısı" savaş muhabirlerinin Hollywood tarafından da keşfedildiğini belirtir. Bu keşif kendini en belirgin şekilde, savaş muhabirinin popüler bir film kahramanına dönüştüğü *Foreign Correspondent*'ta (1940, Alfred Hitchcock) gösterir (1989, s. 30-31). Bu alanda öne çıkan bir başka film ise, İkinci Dünya Savaşı'nda muhabirlik yapan Ernie Quiet'in onuruna çekilen *The Story of G.I. Joe* (William A. Wellman, 1945) olmuştur.

Gazete ve radyonun yanı sıra televizyonun da haberciliğe soyunması ile 1940'lı yılların sonuna doğru "televizyon haberciliği" ortaya çıkmıştır. O dönem "yayıncılığın ayrılmaz bir parçası olarak değil de programcılık işinin hoş bir yoldaşı olarak" var olan

televizyon haberciliğinde ilk akşam haberleri CBS televizyonu tarafından 15 Ağustos 1948'de başlatılmıştır (Matelski, 2000, s.30). Televizyon yayınları 1950'li yıllarda ABD'de insanların yaşamına girmiş, az gelişmiş ülkelerde de televizyonun yaygınlaştığı 1960'lı yıllar ise dünya genelinde televizyon yayıncılığının olgunlaştığı yıllar olmuştur (Tokgöz, 2017, s. 449). Televizyon haberciliğiyle birlikte "haber"in güncel, dramatik ve sıra dışı konuları kapsayan tanımı; televizyonun izleyicinin dikkatini cezbedecek "daha kanlı, daha iyi" resimlere gereksinim duymasıyla yeni bir forma dönüşür (Good, 1989, s. 96). Bu dönemle birlikte, televizyon gazeteciliğine rekabetçi, sansasyonel ve yapay olduğu yönünde getirilen eleştiriler, filmlerde basının ve gazetecilerin olumsuz temsillerini arttırmıştır. 1950'lerin filmlerinde gazetecilik; tiraj savaşlarının içinde mecburi rekabete mahkûm vahşi bir uğraş olarak resmedilir. Faydacılık öndedir hem muhabir hem de çalıştığı kurum için haber en son sırada gelir. Bu koşullar altında, sektör kaygan bir zemine sahiptir. Hırslı ve yeteneklileri buyur eder ama burada başarı getiren yeteneğin püf noktası halkın en düşük düzeyli ya da en saçma içgüdülerine hitap etmektir. Bu filmlerde basın, kendini kamuyu bilgilendirmekten çok unvan elde etmeye adar (Zynda, 1979, s. 39). Önce *Ace in The Hole* (Billy Wilder, 1951), daha sonra *The Big Carnival* adı ile vizyona giren film, "haber için her şeyi yapmaya razı basın" temsilini yansıtan en önemli örneklerden biridir. Film, ahlak kurallarını hiçe sayan bir muhabirin büyük şehir gazeteciliğinden men edilip New Mexico'da küçük bir gazetede iş bulduktan sonra eski kariyerine dönmek için yaptıklarını anlatır. Muhabir, mağarada mahsur kalan bir adamın kurtarılmasını geciktirmek için kasabanın polis şefi ile gizlice anlaşır ve haberi daha sansasyonel kılmak için attığı bu adım, kayaların altına sıkışan adamın ölümüne sebep olur. Film, kimi eleştirmenlerce "gazetecilikten nefret etmeniz garanti" sözleriyle değerlendirilmiştir (Good, 1989, s. 71).

Gazeteciliğe eleştirel bakan filmler varlığını 1950'lerin ikinci yarısında da sürdürmüştür ancak bu filmlerden bazıları "televizyon sonrası gazeteciliği resmederken

yeni ayrıntılar ve farklı konular da içerir". *While City Sleeps* (Fritz Lang, 1956) bu yeni tabloda basını gazetenin yanı sıra haber ajansı, radyo ve televizyon istasyonunu da içeren bir multimedya kuruluşu olarak resmeder. Haber kaynakları geniş olan basın, toplumsal düzenin korunması için çalışır ve emniyet gibi kurumların tamamlayıcısı olarak gösterilir (Zynda, 1979, s. 19).

Gazetecinin beyaz perdedeki bu yeni görünümü, 1960'lı yıllara gelindiğinde bir özellik daha kazanır. Bu yıllara ait filmlerde de gazeteci toplumsal olaylara duyarlıdır ancak bu sefer de habere ulaşabilmek için kimliğini saklayarak casusluk yöntemine başvurmak zorunda kalır. 1960'lı yılların filmlerinde gazetecinin kimlik gizlemesi ve kılık değiştirmesi bir basın pratiği olarak yer bulur. *Black Like Me* (Carl Lerner, 1964) *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966) *The Green Berets* (John Wayne ve diğerleri, 1968) bu filmlere örnektir (Zynda, 1979, s. 20). Televizyon gazeteciliğine eleştirel bakan *Medium Cool* (Haskell Wexler, 1969) ise, gazeteci karakterini basının kurumsal doğası ile "gerçek" arasındaki konumunu sorgular. Film, basın kuruluşlarının organizasyonunun ve medya teknolojilerinin "televizyon formatına uygun bir şekilde ürettiği gerçeğin"; doğrudan deneyim ya da gözlemle erişilebilecek gerçekle hiçbir benzerliğinin olmadığını ima eder (Zynda, 1979, s. 21). Filmin akıllarda kalan sahnelerinden biri; iki gazetecinin bir kaza haberinde olay yerindeki yaralı sürücüye yardım etmektense o dramatik sahneyi haberleştirmeyi öncelikli tutmasıdır. Good'a göre, basın karşıtı filmlerin karakteristik özelliklerinden biri de "gazetecilerin haberlerinin gerçeği tanımlamadan ya da deforme etmeden bir ayna gibi yansıttığı yönündeki inatçı ve iki yüzlü ısrarına" değinmesidir (1989, s.100).

1970'li yıllar ise ABD'de "güç, cinsel anlamda özgürleşme, uyuşturucu kullanımı ve protestoların dönemi olur. Karşı-kültür[19] etkileri müzik ve modayı etkilerken, basına

[19] Terim, "bir topluluğun baskın ya da egemen kültürüyle uzlaşmaz çelişki içinde olan bir alt-kültür türü"nü tanımlamak için kullanılır. 1960'larda yaygınlaşan karşı-kültür terimi, göreneksel

da bu dönem araştırmacı gazetecilik damga vurur" (Ünal, 2018b, s. 28). Yolsuzlukları ifşa etmeyi hedefleyen yayıncılık politikası, Amerikan basınının resmi kaynaklarla çok yakın olduğunu ve bu iş birliğinin onları hükümete bağımlı hale getirdiğini; hatta hükümetler tarafından basının kötü yönde kullanıldığını fark etmesiyle ortaya çıkar. Hükümet ve basın arasındaki konforlu ilişkiyi bozan bu uyanışın en önemli ayaklarından biri, 1971'de *New York Times*'a sızdırılan, hükümetin Vietnam Savaşı'na ilişkin ikilik ve yalanlarını ortaya döken "Pentagon Yazıları" olmuştur. Bu skandalın ardından basın kuruluşlarında araştırmacı gazetecilerin sayısını artar ve atağa geçen basın, birçok görevi kötüye kullanma ve yolsuzluk dosyasını gün yüzüne çıkarmaya başlar. Bunların en ses getirenlerinden biri de 1972-1974 yılları arasında gerçekleşen ve ABD Başkanı Richard Nixon'ın istifasıyla sonuçlanan Watergate Skandalı'dır. Skandala ilişkin ilk haberleri yapan *Washington Post* muhabirleri Bob Woodward ve Carl Bernstein halkın gözünde birer kahramana dönüşür (Good, 1989, s. 121-123). Good, o dönem gazeteciliğin toplumun gözündeki imajını şöyle anlatır: "Watergate, basına 60'larda kaybettiği saygınlık ve cazibesinin bir kısmını iade etti. Skandalın ardından gazetecilik okullarına başvurularda ani bir artış oldu" (1989, s. 18).

> Bu dönemde liderlere karşı gelişen güvensizlik, bekleneceği üzere, sermaye ve hükümet liderliği ideolojisine ilişkin kültürel ikonların topa tutulması sonucunu doğurmuştur. […] Yetmişli yılların ortalarının daha karanlık, daha karamsar ruh hali sinemada, *noir* türünün taze bir canlılık kazanması ve yeni bir komplo filmleri tür döngüsünün ortaya çıkmasıyla kendisini gösterir. Bu filmler, 1977 dolayında gelişen, eleştirellikten karamsarlığa doğru yol alan bir yörüngeye yerleşirler (Ryan & Kellner, 2010, s. 128-129).

Bu dönemin ilk komplo filmlerinden biri olan *Executive Action* (David Miller, 1973), ABD Başkanı John Kennedy'ye yönelik suikast planını ele alır. Bu türün devamı niteliğinde olan, kurgusal suikastları konu edinen *The Parallax View* (Alan J. Pakula,

olarak kabul edilmiş değerlere ve davranış örüntülerine karşı çıkan ve siyaset, çalışma ve aile yaşamına ilişkin yeni kuram ve siyasaların formüle edilmesine karşılık gelir (Mutlu, 2017, s. 192).

1974) filminde para karşılığında suikast düzenleyen bir suikast bürosuna sızmaya çalışan bir gazeteci anlatılır. Watergate skandalını anlatan en önemli filmlerden biri olan *All the President's Men* (Alan J. Pakula, 1976) de basın ve gazeteci temsilinin yer aldığı politik komplo filmlerindendir (Ryan & Kellner, 2010, s. 161).

All the President's Men, gazeteciliği en ideal haliyle resmeder; basını gerçeğe ulaşmada güvenilir bir kaynak ve gazeteciyi halkın hükümet hakkında bilmesi gerekenleri haberleştiren, "demokrasinin koruyucusu" ciddi karakterler olarak gösterir (Zynda, 1989, 21). Önceki dönemlerde 'Hollywood gazetecilerinin' tamamı gerçeği temel almayan ve yaratılmış karakterler iken ilk kez gerçek bir gündem olan Watergate skandalı ve bunu ortaya çıkaran gerçek gazeteciler *All the President's Men* ile sinemada yer alır (Ünal, 2018b, s. 30). Ancak *All the President's Men*'in "toplumsal farkındalığı olan, demokrasiyi ve gerçeği önemseyerek gazetecilik ideallerini başarıyla yerine getiren" gazeteci temsillerinin tam tersini yansıtan karakterler de bu dönemin filmlerinde yer almıştır. *Network* (Sidney Lumet, 1976), gazeteciliğin yerine şirketin yararını ve karını ön plana çıkaran karakterleri beyaz perdeye yansıtır (Zynda, 1989, 23).

Kitle iletişim düzeni, 1980'lerde basın pratiklerine ve gazetecilere etkisi yadsınamaz bir dönüşüm gerçekleşir. Teknolojik gelişmeler iletişim olanaklarını geliştirir ancak bir yandan da "teknolojik gelişme ile doğrudan açıklanamayacak nitel değişmeler" meydana gelir. "Bu nitel gelişmeler nedeniyle *basın* olarak bilinen bir dönem kapanmış, *medya* olarak isimlendirilen yeni bir dönem açılmıştır" (Kaya, 2016, s. 127). 1965-1980 arasında ulusal ve uluslararası şirketlerin "Moğol istilası gibi medya alanına girmesi ve basını fethetmesi" ile, hız ve rekabet haberin önüne geçer (Good, 1989, s. 19-20). Küçük ve orta büyüklükteki şirketlerin ortadan kaybolması, basın sektöründe birikim ve tekellerin oluşması "medya baronlarının" ortaya çıkması ile 1880'lerden itibaren başlayan basında ticarileşme olgusu; 1980'lerde medya şirketlerinin devleşerek küresel

iletişim sektörüne entegre olduğu ve ticari medya ürünlerini tekeline aldığı bir rekabet ortamına dönüşür (Tokgöz, s. 35-39).

> 1980 sonrası teknolojik gelişmeyle birlikte gazete tirajlarının artması gündeme gelince, klasik anlamdaki gazetecilerin öneminin azaldığı, holding sahibi yeni medya patronlarının çıkarlarına uygun gazeteci tipinin ortaya çıktığı görülmüştür. Bu yeni tip gazeteciler, holding sahibinin çıkarlarının yanı sıra siyasi iktidarlarla ve bürokrasiyle olan ilişkisinde de önemli rol üstlenmişlerdir (Özsever, 2004, s.149).

Bu dönemde, kamunun gazetecilere yönelik şüpheli bakışını pekiştiren, bazı gazetecilerin haberlerinde intihal ve hileye başvurduğunu kanıtlayan gelişmeler yaşanmıştır. Örneğin Janet Cooke adlı *Washington Post* muhabiri, sekiz yaşındaki bir eroin bağımlısını konu ettiği "Jimmy'nin Dünyası" başlıklı haberi kendisinin uydurduğunu kabul etmiş ve Pulitzer Ödülü'nü iade etmek zorunda kalmıştır. Bu itirafın ardından *New York Daily News* ve *New York Times* gibi birçok gazete ve derginin yalan haber yaptığı ortaya çıkmıştır (Good, 1989, s. 20).

Bu atmosferin etkisiyle, onaylanmayan gazetecilik faaliyetleri ve yanlış basın pratikleri filmlerde de eleştirilir. *Absence of Malice* (Sydney Pollack, 1981) ve *The Mean Season* (Philip Borsos, 1984) filmlerindeki editörler, tıpkı *The Front Page'*deki editör gibi babacan, muhabir dostu gibi görünen ancak gerçekte genç muhabirleri ve onların ideallerini manipüle eden birer stereotiptir (Good, 1989, s. 20).

Tüm dünyada 1990'lı yıllara girildiğinde "iletişim ortamı köklü bir biçimde değişmiştir." Radyo televizyon alanı kamu tekelinden çıkmaya, özelleştirmeler yaygınlaşmaya başlar (Kaya, 2016, s. 131, 134). Medya devleri büyümeye devam eder, kar elde etmek üretimden daha değerli tutulur. 1990'lı yıllarda kullanıma geçen internet, basının ve gazeteciliğin doğasını da etkiler. Rekabetçi ortamda haberi herkesten önce ve daha büyük kitlelere duyurma telaşına düşen basın, "haberi en doğru şekilde yayınlama ve kaynaklara tam ulaşma" pratiğini terk etmeye başlar. Bu dönemin filmlerinde de bir önceki on yılda olduğu gibi hem gerçeğe dayanan hem de dayanmayan basın ve gazeteci

temsilleri görülür. *The People vs. Larry Flynt* (Milos Forman, 1996) biyografik; *Fear and Loathing in Las Vegas* (Terry Gilliam, 1998) ise otobiyografik ögeler taşır. *The Insider* (Michael Mann, 1999) da gerçek bir olaya dayanır (Ünal, 2018b, s. 36).

Gelişen teknoloji ve akıllı telefon uygulamalarının devreye girdiği, medyada mülkiyet yapılarının basın pratiklerini etkilediği 2000'li yıllarda da *Good Night, and Good Luck* (George Clooney, 2005), *Frost/Nixon* (Ron Howard, 2008), *Nothing but the Truth* (Rod Lurie, 2008), *Kill The Messenger* (Michael Cuesta, 2014), *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014), *True Story* (Rupert Good, 2015) gibi basını konu alan filmler yapılmıştır. Yakın dönemde en çok ses getiren gazetecilik filmleri ise, *Spotlig*ht (Tom McCharty, 2015) ve *The Post* (Steven Spielberg, 2017) olmuştur.

Ünal, *Spotlight*'taki "doğru gazetecilik yapan ve araştırmacı gazeteciler olan" ekibin "demokrasinin savunucusu" olarak temsil edildiğini belirtir. *Spotlight* gazetecileri, "işlerini gereğince yerine getirmeye çalışırlar, yalana, eksik veya yanlış bilgiye, kimliklerini saklamaya gereksinim duymazlar" (Ünal, 2018b, s. 286).

ABD'de 1970'li yıllara damgasını vuran "Pentagon Belgeleri" skandalını konu alan *The Post* da devleti karşısına almak pahasına *Washington Post* genel müdürü Katherine Graham'ın (Merly Steep) ABD'nin Vietnam'a yaptığı müdahalelere ilişkin gizli belgeleri yayınlamasını ele alır. Filmde bir yandan gazetecilik dünyasında kadın yöneticinin yeri ve rolü; bir yandan da gazetenin bu belgeleri yayınlamakta gösterdiği cesaretin, devletten ve hissedarlardan bağımsız bir aile şirketi olmasından gelip gelmediği sorgulanır.

Son dönem gazetecilik filmlerine bakıldığında Hollywood'un basının güvenilirliğini kazanmasının yolu olarak araştırmacı gazeteciliği işaret ettiği, beyaz perdeye taşıdığı filmler ile "gerçek araştırmacı gazeteciliğe yönelik entelektüel beklentiyi" dile getirdiği ileri sürülebilir (Ünal, 2018b, s.377).

Türk filmlerindeki gazeteci temsillerini ele alan Sağnak, "satabilen ilk gazeteci kahramanlı filmin" *Cici Berber* (1933, Muhsin Ertuğrul) olduğunu, ancak filmin 1958 yılında Belediye Deposu'nda çıkan yangında yandığını ve izlenme şansının olmadığını belirtir (2010, s.23). Türk sinemasında 1933'ten bu yana gazetecinin baş kahraman olduğu ya da içerisinde gazeteci veya basın kuruluşlarının bulunduğu 111 film saptanmıştır (Sağnak, 2010, s. 403).

Sağnak, Türk sinemasında gazetecilerin bazı filmlerde "hep doğrudan yana, doğruyu, gerçeği, haklıyı bulmak için çabalayan olağanüstü ve kahraman kişilikleriyle" temsil edildiğini; bazı filmlerde ise "bencil, çıkarcı kötü karakterler" olarak resmedildiğini ancak bu kötü karakterlerin neredeyse bütün filmlerde iyiye dönüştüğünü belirtir (2010, s.23).

> Bu filmlerdeki gazetecilerin amacı haber yapmaktır. Bu amaca ulaşırken bazen kimliğini gizler, sevdiklerini üzebilir. Kamu çıkarını gözetir. Haksızlıklarla mücadele eder. Filmlerdeki ortak özellik ise kadın veya erkek gazetecinin aşık olmasıdır. Haber yaparken, haber kaynağına başta kötülük de yapsa, aşk onu doğruları itiraf etmeye yönlendirir (Sağnak, 2010, s.405).

Gazetecilik konulu filmlere Hollywood temalarıyla yaklaşan bazı Türk filmlerinde gazeteciler faili meçhuller de dahil olmak üzere cinayetleri çözmeye ya da suçluları bulmaya çalışır, eroin ve silah kaçakçılığıyla, tecavüzcülerle, mafya ile, mücadele eder, savaşa gider. *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1972) ve *Ah Bu Kadınlar* (Ülkü Erakalın, 1975) gibi filmlerde ise gazeteciler skandal peşindedir. *Çarıklı Milyoner* (Kartal Tibet, 1983), *Allahım Sen Bilirsin* (Faruk Turgut, 1989), *Avrupalı* (Ulaş Ak, 2007) gibi bazı örneklerde ise, gazeteci karakter ünlülerle röportaj yapmak ister ve diğer gazetecilere haber atlatmaya çalışır, bunu bazen gazeteci kimliğini gizleyerek yapar (Sağnak, 2010, s. 404-405).

Türk filmlerindeki yazılı basın mensubu gazeteci karakterleri, 1990'larda özel televizyonların yaygınlaşmasının ardından izleyicinin karşısına televizyon gazetecisi

olarak da çıkar. Sağnak, bu televizyon gazetecilerinin Türk filmlerindeki temsiline ise "katı eleştiriler" yüklendiğini belirtir (2010, s.23). Özel televizyonların magazin ağırlıklı yayın politikalarının ve "sağa sola koşuşan muhabirler ve haber kaynaklarının üzerine çevrilmiş ışık ve kameralarla" çizdiği resim, daha önce gazetecilerle teması olmayan ve onlara ilişkin "yüzeysel bilgisi" olan izleyicide olumsuz görüşlerin oluşmasına yol açar. Bu dönemin filmlerindeki gazeteci karakter "saldırgan ve çıkarcı gazeteci tipi"dir. Sağnak, filmlerde 1990'lardan itibaren basın sektörüne yönelik olumsuz yaklaşımlar yer alsa da yönetmen ve senaristlerin bu olumsuzlukları sergilerken bile "nasıl bir medyaya özlem duyduklarını" ve sektöre ilişkin beklentileri dile getirdiklerini vurgular (2010, s.405-406).

C. Sinemadaki Gazeteci Temsillerinin Dizilere Yansıması

Basın ve gazetecilerin sinemadaki temsilleri televizyon dizilerinde de benzer özellikleri yansıtmıştır. Amerikan dizilerindeki gazeteciler de tıpkı beyaz perdedeki meslektaşları gibi kimi zaman tehlikeli maceralar içinde, kimi zaman yabancı ülkelerde uzun ve yorucu mesailer yaparken tasvir edilmiş; bazen gerçekleri her şeyin üstünde tutan bazen de kendilerinin ya da kurumun çıkarlarını ön planda tutan çalışan gazeteciler olarak resmedilmiştir.

Gazetecilik üzerine televizyon dizilerine verilecek ilk örneklerden biri, 16 Eylül 1949'da NBC'de yayına giren *The Big Story*'dir (1949-1957). Bu diziden iki hafta sonra, CBS *The Front Page*'in (1949-1950) ilk bölümünü yayınlamıştır. *The Big Story* tüm gazetecilik dizileri arasında en uzun yayınlanan dizi olarak sekiz yıl vizyonda kalırken, *The Front Page* dört yıldan az bir süre yayında kalmıştır. Bu iki dizinin yanı sıra o dönem yayınlanan *Big Town* (1950-1956) ve *Foreign Intrigue* (1951-1955) de basını konu edinmiştir. ABD'de 1951-1952 yayın sezonu altı gazetecilik dizisinin birden yayınlanmasıyla, bu türün ekranlarda zirveyi gördüğü bir dönem olmuştur. *The Big Story* ve *Big Town* devam ederken *Crime Photographer* (1951-52), *Foreign Intigue* (1951-55),

Front Page Detective (1951-53) ve *Not For Publication* (1951-52) da yayınlanmıştır. *Not For Publication* dışındaki tüm diziler, "gazetecileri yurttaki ve dünyadaki haberleri takip ederken tehlikeli ve heyecanlı maceralar içinde" karakterize etmiştir (Daniel, 1996, s. 2-7).

Bu dizilerden *Crime Photographer*'daki gazeteci "suçların açığa çıkmasına yardım eden fotoğrafçı" olarak temsil edilir. *Foreign Intrigue*'da ise, Amerikan gazetesinde çalışan, Avrupa'da yerleşik bir muhabirin kıtadaki ülkelere yaptığı seyahatler yaşadığı maceraları ekrana taşınır. Bu maceracı gazeteci karakteri, "trençkot ve sigara" ile özdeşleşmiştir. Ancak zamanla karakterin çalıştığı şehir ve dizinin formatı değişse de 1952, 1953 ve 1954 yıllarında en iyi gizem, aksiyon ya da macera dallarında Emmy Ödülleri'ne aday gösterilen *Foreign Intrigue*'da "gazetecilik dizinin kritik bir unsuru olmamıştır". *Front Page Detective* de adından anlaşılacağı üzere, gazeteciliği gizem unsuruyla birlikte "dedektifvari köşe yazarı" temsiliyle sunmuştur. Haftada dört gün 15 dakikalık bölümlerle yayınlanmaya başlayıp daha sonra yarım saatlik bölümlerle ekranda yer alan *Not For Publication* da (Daniel, 1996, s. 8) suç ve insan hikâyelerini konu edinmiştir.

Wire Service (1956-57), eleştirmenlerce "gazeteciliği daha önceki dizilere nazaran daha doğru yansıttığı" yönünde değerlendirilen bir yapımdır. Dizideki gazeteci karakterlerin uranyum avcılarıyla kavga ettiğini gösteren ilk bölümün yayınlanmasının ardından gazetelerde yer alan değerlendirmelerde dizinin "tanıdık gazeteci dramalarından ayrıştığı, basının dördüncü güç olduğu yönündeki görüşe takılıp kalmadığı" belirtilmiştir.

ABD'de, 1958-59 yayın döneminde ise televizyonda en popüler tür western yapımlar olmuştur. Ancak basın ve gazeteci temsili bu türün içinde de yer bulmuştur. NBC'nin *Jefferson Drum* (1958-1959) dizisinde, "ana karakter kavgaya elindeki silahın yanı sıra yazılı basınla da giren bir gazete editörüdür". Bu dizi de eleştirmenlerce western türünün bir örneği olarak görülmüş, bir yıl sonra yayından kaldırılmıştır. ABD'de

1950'lerdekinin aksine, 1960'larda gazetecilik konulu diziler televizyonlarda tutunamamış, bir ya da iki sezon yayınlandıktan sonra ekrana veda etmiştir (Daniel, 1996, s. 10-11).

Televizyonda gazetecilik ve basını konu alan yapımların yeniden başarıyı yakalaması ise, Woodward ve Bernstein'in *All the President's Men* kitabının (1974) ve 1976'da beyaz perdeye taşınan filminin okurlarda ve izleyicide yarattığı ilginin etkisiyle olmuştur. Filmde olduğu gibi dizi versiyonunda da gerçek hayattan iki gazetecinin Watergate skandalını ortaya çıkarmasını konu alan drama, gazeteciliği merkeze koyması bakımından da benzerlerinden ayrılır. Daniel'e göre, "*All the President's Men* bir dedektif hikâyesine benzeyebilirdi, ancak buradaki soruşturma ve açığa çıkarma yöntemleri bir polisin değil, bir gazetecinin yöntemleriydi. Böylece, birileri nihayet aksiyonunu gazeteciliğin haber toplama süreçlerinden alan popüler ve eleştirel anlamda kabul görmüş bir dizi yapmış oldu" (1996, s.15).

Daniel, birçok film ve sinema tarihçisinin *The Front Page'*i (1928) "gazeteciliğin en etkili dramatik tasviri" olarak nitelediğini (1996, s.3) hatırlatır ancak; daha gerçekçi bir basın temsili ortaya koyan *All the President's Men*'in eleştirmenlerin gazetecileri konu alan film ve dizilere yaklaşımını etkilediğini belirtir. Eleştirmenler bundan sonra *The Front Page*'teki gazeteci temsilini kıstas olarak almaktan vazgeçirmiştir (1996, s. 15).

> Gazetecilik dizileri büyük çoğunlukla aksiyon ve macera içeren, muhabirleri ve editörleri "suç avcısı dedektifler" olarak sunan yapımlar olmuştur. Dedektif ve polis programlarına benzeyen bu diziler, "televizyonda gazeteciliğin gerçekçi bir temsilinden yoksun olmakla" eleştirilmişlerdir. Bu da, televizyondaki gazeteci karakterine on yıllar ötesinden uzanan bir çeşit "lanettir". Gazetecilik dizilerinin yaratıcıları, muhtemelen gazeteciliğe ilişkin bu bakışı, sinema filmlerinden edinmişlerdir. "Hızlı konuşan, maceraperest muhabir", 1927'de sesli filmlerin doğuşundan bu yana bir sinema unsuru olmuştur (Daniel, 1996, s.3).

All the President's Men'in ardından hem sinemada hem de televizyon dizilerinde yer bulan gerçekçi gazeteci temsili, ABD'de CBS'in *Lou Grant*'ı 1977 yılının

sonbaharında yayına sokmasıyla devam etmiştir. Daniel, önceki gazetecilik dizilerinin bu mesleği gerçekten yansıtmadığı yönünde eleştirildiğini ve bu diziden önce izleyicilerin western, doktor, avukat ve polis dizilerine yöneldiğini belirtir.

> *Lou Grant*'ın yaratıcıları bu algıyı değiştirmekte kararlıydı. Gazeteciliğin dramatik olduğu kadar gerçekçi bir tasvirinin de mümkün olduğu ve bunun başarılı olmaları için elzem olduğu inancıyla yola çıktılar. Filmlerde ve televizyonda on yıllardır geliştirilen sterotipleri reddettikten sonra, çağdaş bir gazetenin nasıl olduğunu ve çağdaş gazetecilerin nasıl çalışıp yaşadığını keşfetmeye koyuldular. Yeni dizinin yaratıcıları tıpkı gerçek bir *gazete* gibi araştırma başlattılar (1996, s. 18).

Daha önce *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977) adlı komedi sit-com dizisindeki gazeteci karakter, yapımcılar tarafından yeni ve gazeteciliğin temsil edildiği bir dizide, *Lou Grant*'ta izleyiciye sunulmuştur. Dizinin yapım yönetim ekibi karakterin ve olay örgüsünün geçtiği ortamın gerçeğe yakın olması için gerçek gazete bürolarında muhabirler, editörler, foto muhabirler ile görüşmüş; haber merkezinde zaman geçirerek yerinde gözlem yapmıştır. Ancak önceki örneklere göre klişelerden kurtulmuş görünse de dizi, karakterler üzerinden kendi klişelerini üretmiştir. Örneğin Lou Grant karakteri "boşanmış, kendini iyi gazeteciliğe adamış, zor günlerde alkole sarılan, kırılgan, zorlu, akıllı ve deneyimli" bir editör yardımcısı; dizide ön plana çıkan gazeteci karakterlerden bir diğeri ise "genç, müşkülpesent, yetenekli, yetenekleri konusunda hiç de alçakgönüllü olmayan, kaba ve itici ancak arsızlığının ardında karanlık bir cazibesi olan" bir muhabir olarak resmedilmiştir (Daniel, 1996, s. 25-35).

CBS'te yayınlanan *The American Girls* (1978) adlı dizi de iki genç ve güzel kadını kendilerine özel ekipmanla donatılmış araçlarıyla ülkeyi gezerek suçları çözen, insanların hayatlarına dahil olan ve haberleri aktaran muhabirler olarak yansıtır. Yine CBS yapımı olan ve 1988'den 1998'e kadar 10 sezon aralıksız yayınlandıktan sonra 2018'de yeniden çekilerek bir sezon daha yayınlanan *Murphy Brown* da her işin altından kalkan yetenekli ve dediğim dedik bir gazeteci kadının; tecrübeli bir haber sunucusu, bir araştırmacı gazetecinin, bir yapımcıyı da içeren haber ekibi ile maceralarını ekrana taşır.

HBO'da yayınlanan *The Wire* (2002-2008) dizisi, senaristi ve yapımcısı David Simon'un 1982-1995 yıllarında polis muhabirliği yaptığı gerçek hayattaki *Baltimore Sun*'ın kurgusal bir adaptasyonu olarak yorumlanır. Her sezon bir tema ile izleyicinin karşısına çıkan dizinin beşinci sezonu Baltimore basınını ele alır. Şirketleştirilmiş gazeteciliğe eleştirel bakan *The Wire*'ın yaratıcısı Simon çeşitli üniversitelerde katıldığı programlarda yaptığı konuşmalarda dizinin; "gazeteciliğe dışardan dahil olan patronun, personel azaltmaktan yana şirket politikalarının, yerel yönetimlerin ve/veya şirketin yanlış politikalarının, kapatılan büroların, problemlerle yüzleşmekten çekinilmesinin, ödüllerin abartılmasının sonucu olarak yalan yanlış ve eksik haberlerin artmasının doğurduğu krizi eksiksiz tasvir ettiğini" belirtir (Steiner ve diğerleri, 2012, s. 704).

Bir gazetecilik dizisi olmamasına rağmen, CBS'te 9 sezon yayınlanan *How I Met Your Mother*'ın (2005-2014) olay örgüsü gazeteci karakter Robin Scherbatsky'nin (Cobie Slumders) New York'ta yerel televizyon kanallarında sabah kuşağı haber programlarında muhabir ve sunuculuk kariyerini de aktarır. Dizide Robin'in komik ve saçma haberler içeren, kendisini canlı yayında zor durumda bırakan sabah kuşağı programlarında çalışarak sektöre tutunma çabaları gösterilir. Robin karakterinin mesleğine ilişkin kaygıları işin doğasını sorgulamaktan çok kendi kariyerinin geleceğine odaklanmaktan ibarettir.

Televizyon habercilerini, bir haber bülteninin nasıl hazırlandığını, haberlerin istihbarat alımından teyit edilme ve canlı yayına taşınma sürecinde haber merkezinde ve rejide yaşananları hızlı bir tempo ile aktaran *The Newsroom* (2012-2014) döneminin en bilindik dizilerindendir. Bu dizide gazeteciler etik kodları önemseyen, haberi zamanında ve mümkünse ilk ağızdan duyurmaya çalışan bir ekip olarak temsil edilir.

Michael Dobbs'un kitabından ve BBC'de yayınlanan mini diziden esinlenilen Netflix yapımı *House of Cards*'ta (2013-2018), bugünün Washington'ındaki siyasi kurumlar, politikacılar ve medya ele alınır. Hikâyesi kurgu olan dizide, politikacı karakter

Frank Underwood (Kevin Spacey) siyasi kariyerinde devlet başkanlığına kadar yükselmek ve rakiplerini itibarsızlaştırmak için yaptığı planlarda medyayı kullanır. Dizinin öne çıkan gazeteci karakteri Zoe Barnes'ın (Kate Mara) Frank ile ilişkisi vardır; genç, güzel ve hırslı bir karakter olarak temsil edilir. Frank, politik emelleri için Zoe'yi haberlerine içerik sağlayarak manipüle eder. Zoe, ne zaman ki kariyerinde güçlenmesini de sağlayan bu haberleri sorgulamaya başlar, bedelini canıyla öder (Gierzynski ve diğerleri, 2015, s.12).

D. Gazetecilik Filmlerinde Anlatı Yapısı

Mutlu, anlatıyı (*narrative*), "mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilen, iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ile bir olayın) aktarılması" olarak tanımlar (Mutlu, 2017, s. 31). Günümüzde anlatının temel iki kategoride tanımlandığına dikkati çeken Karadoğan ise bunlardan ilkinin, Aristotales'in ortaya koyduğu "üç perdeli yapı"dan bu yana öne sürülen "klasik anlatı", diğerinin ise "edebiyattaki bilinç akışı tekniğine uygun olarak sinemaya da yerleşen sanat sineması anlatısı olarak da tarif edebileceğimiz modernist perspektifli Açık Paradigma" olduğunu vurgular (2016, s. 35).

Syd Field, tiyatro, film ve dizi senaryolarında kendini gösteren bu iki anlatı yapısı modelinden klasik yapıya odaklanarak, sanatın da yaşam gibi başlangıçlar, ortalar ve sonlardan ibaret olduğunu belirtir. Doğum, yaşam ve ölüm, uygarlıkların yükselişi ve çöküşü, insan vücudundaki hücrelerin yenilenişi gibi gerçek hayattaki döngüsel durumları örnek veren Field, "Senaryoların da bunlardan farkı yoktur. Belirli bir başlangıçları, ortaları ve sonları vardır, ama illa bu sırada olması şart değildir" (2013, s. 45-46) değerlendirmesinde bulunur. Klasik yapıyı en yalın şekliyle tanımlayan yaklaşımlardan biri ise Gustav Freytag'ın 1863'te ortaya koyduğu, üç bölümden oluşan ve kendi adıyla anılan yapıdır. "Freytag piramiti" olarak bilinen yapıya göre bir eserin giriş bölümünde "kışkırtıcı an" bulunur. İkinci bölüm eylemin aksiyonunun en yüksek

noktaya ulaştığı "doruk noktası"nı barındırır, son bölüm ise "sonuç"tur. Doruk noktasının tepede olduğu bu piramitte, yükselen ve alçalan eylemler dizisi bulunur (Karadoğan, 2016, s. 37).

Field'e göre senaryo, "içinde diyalog ve betimlemeler barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş, resimlerle anlatılan bir hikâyedir" (2013, s. 35). Senaryonun dramatik yapısını "dramatik bir çözülmeye doğru giden, birbiriyle ilgili olayların, bölümlerin, hadiselerin çizgisel bir düzenlemesi" (2013, s. 44) olarak tanımlayan Field, senaryonun birinci perdesinde hikâyenin kurulduğunu, karakterlerin ortaya çıkarıldığını ve "hikâyeyi sonuca doğru götürecek olan dramatik itkiyi sağlayan dramatik önerme"nin ortaya konulduğunu belirtir (Karadoğan, 2016, s. 39). Buna göre, ikinci perdede "olayın akışı içerisinde ortaya çıkıp bütün akışın yönünü değiştiren dönüm noktası" vardır. Dönüm noktası üçüncü perdeye geçilirken ikinci kez ortaya çıkar ve bir yandan hikâyenin ilerlemesini sağlarken diğer yandan hayatını değiştirdiği karakteri harekete geçirir. Üçüncü perde ise sonuç bölümüdür, "dramatik gereksinimin temel çelişkisi" çözülür, "doruk noktası" yer alır (Karadoğan, 2016, s. 40-41).

Gezer de anlatının "kurmaca ya da gerçekçi bir medya metninde bir hikâyenin söylenme biçimi olarak tanımlanabileceğini" belirterek; "anlatı yapısını" bir diğer deyişle "hikâye anlatısını oluşturan unsurları" irdeleyen çalışmaları özetler, Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde anlatı unsurlarına ilişkin ilk değerlendirmelerin bulunduğunu hatırlatır (Gezer, 2018, s. 15). Aristoteles, tragedyanın kendi niteliğini belirleyen altı unsurunun olduğunu vurgular. Bunlar, öykü, karakterler, düşünce, dil kullanımı, şarkı ve görsellik öğeleridir. Tragedyanın "insanların değil, eylemlerin ve bir yaşamın taklidi" olduğunu vurgulayan Aristoteles, bu nedenle bu öğelerin en önemlisinin olay örgüsü olduğunu belirtir (2019, s. 16). Olay örgüsündeki dramatik yapının önemine dikkati çeken Aristoteles, öykünün "bütünlüklü, tamamlanmış, başı, ortası ve sonu olan tek bir eylemi ele alması" gerektiğini ifade eder (2019, s. 69). Aristoteles'e göre, "tragedyanın ilkesi,

âdeta ruhu, öyküdür; karakterler ikinci sırada gelir". Karakterlerin "bir şeyin olup olmadığını kanıtlamasını ya da genel bir şey ileri sürmesini sağlayan" düşünceyi tragedyanın üçüncü unsuru olarak belirleyen Aristoteles, anlamın sözcükler aracılığıyla dışa vurulmasını yani dilin kullanımını ise dördüncü sıraya koyar. Tragedyaya haz katan başlıca öğenin şarkı olduğunu vurgulayan Aristoteles, "ruhu alıp götüren bir öğe" olarak nitelediği görselliği ise şarkının ardından altıncı sırada sayar (2019, s. 17).

Rus edebiyat eleştirmeni Vladimir Propp'un ve Rus biçimci eleştirmenlerin çalışmalarıyla 1920'lerin sonlarında kurulan "anlatı kuramı" ile de çeşitli anlatıların yapısal özellikleri irdelenerek anlatılara ilişkin genel ve açıklayıcı modeller ortaya koymak hedeflenmiştir (Mutlu, 2017, s. 32-33). Propp, yüzü aşkın Rus masalının anlatı yapılarındaki benzerlikleri inceleyerek bazı ortak unsurlar ve karakterler ortaya koymuştur. Buna göre, bu anlatılarda bir amacı olan kahraman ve onu engellemeye çalışan bir anti kahraman vardır. Kahramana bağışçı tarafından, amacına ulaşırken yardımcı olacak bir sihirli obje verilir. Ayrıca kahramanı amacına giden yol için görevlendiren, bir sevk eden de vardır. Öte yandan, anlatılarda önce halk tarafından kahraman sanılan, ancak daha sonra gerçek yüzü ortaya çıkan bir sahte kahraman da yer alır. Kahramana amacına giden yolda destek olan bir yardımcı, bir de kurtarılması ve korunması gereken prenses bulunur. Bu anlatılarda prenses aynı zamanda kahramanın ödülü olarak sunulurken, anlatının bir başka unsuru ise prensesin babasıdır (Propp'tan aktaran Gezer, 2018, s. 16).

Christopher Vogler, Propp'un sunduğu modelin sinemaya uyarlanmış halini kahramanlık aşamalarını sadeleştirerek ortaya koyar. Ona göre kahramanın dönüşümü için gerekli olan evrensel aşamalar yolculuk ve iç keşif içeren bir arayış macerasıdır (Yücel, 2014, s.13). Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (The Hero with a Thousand Faces) kitabından esinlenerek Vogler'in ortaya koyduğu şemaya göre, senaryonun birinci bölümü sıradan dünya, maceraya çağrı, çağrının reddi, rehberle

karşılaşma, ilk eşiği geçişten oluşur. Kahramanın yola çıkışının ardandan başlayan olgunlaşma safhasında yani ikinci bölümde sınavlar, müttefikler, düşmanlar ortaya çıkar. Bu bölümde kahraman mağaranın derinliklerine yaklaşır, çile çeker ve ödüle ulaşır. Eve dönüşün olduğu üçüncü bölümde ise dönüş yolu, diriliş ve iksirle dönüş vardır. Vogler'in modeli, kahramanın gelişimine ve eylemlerine odaklanır (Karadoğan, 2016, s. 47).

Gezer, Bulgar edebiyat eleştirmeni Tzvetan Todorov'un da hikâyelerdeki bir başka ortak noktayı belirlediğine; bunu anlatılarda "düzen, düzenin bozulması ve yeni düzen" sırasının izlenmesi olarak tanımladığına dikkati çeker. Buna göre ana karakterin hikâyesi önce normal bir düzenle, bir denge durumuyla başlar. Ancak dış unsurlar tarafından bu düzen bozulur ve kahraman bozulan bu düzeni yeniden kurmaya çalışır. Hikâyenin sonunda ise yeni bir düzen kurulmuş olur. Seymour Chatman'a göre ise "olay örgüsü, söylem haline gelmiş hikâyedir." Gerçek hayatı taklit eden eylemler, birbirine sebep-sonuç ilişkisi içerisinde bağlandığı anda söylem haline gelir. Bu da olay örgüsüdür (Gezer, 2018, s. 16). Bir filmi Chatman'ın benimsediği şekilde bir anlatı metni olarak ele aldığımızda iki unsur ön plana çıkar. Birincisi, olayları, karakterleri, olayların geçtiği alan gibi unsurları içeren hikâye; yani anlatıdır. İkincisi ise tüm bu içeriğin hangi yollarla aktarıldığı; yani söylemdir.

Paul Joseph Gulino, Frank Daniel'den esinlenerek klasik anlatı yapısı içinde yer alan sekans yaklaşımını geliştirmiştir. Bu yaklaşım "izleyicinin dikkatini gelecekte ne olacağı üzerine odaklamayı" hedefleyen dört araç olduğunu belirtir. Bu unsurlar, izleyiciye açıkça ne olduğunu söyleyen "işaret etme/göstermek", izleyicinin neler olup bittiğini ancak ilerleyen sahnelerde anlayabileceği "askı etkisi/sarkma etkisi", bir şeylerin önemli olduğunu izleyicinin bildiği ama kahramanın bilmediği "dramatik ironi" ve kahramanın çok istediği bir şeyi elde etmek için her türlü zorluğa katlanması ya da bundan kaçınması olarak tanımlanan "dramatik gerilim"dir. Gulino'nun bu unsurları barındıran

sekiz sekansından ikisi birinci perdede, dördü ikinci perdede, son ikisi de üçüncü perdede yer alır (Karadoğan, 2016, 43-46).

Tezin önceki kısımlarında bahsi geçen; sinema ve televizyon tarihindeki basın ve gazeteci temsillerini içeren yapımların olay örgüsüne bakıldığında gazetecinin hikâyesinin genellikle başlangıcı, ortası ve sonu olan klasik anlatı yapısı ile aktarıldığı söylenebilir. Bu yapımların birçoğunda gazeteci karakter olayları Todorov'un "düzen, düzenin bozulması ve yeni düzen" sırası ile deneyimlemektedir.

Klasik yapının yanı sıra anlatı yapısı modellerinden biri de açık paradigmadır. Klasik yapı neden sonuç ilişkisine odaklanırken, belirsizlik ve çift anlamlılığa başvuran açık paradigma, "öyküyü çözmek için gerekli bilgi ve ipuçlarını izleyicinin zihnine ve imgeleminin gücüne bırakan bir yöntemi benimser" (Karadoğan, 2016, s. 52).

Basın ve gazeteciliği kahramanlaştıran ya da olumsuz yönde ele alan ve eleştiren filmlerin hepsinde en önemli unsur muhabir ve hikâyedir (Ehrlich'ten aktaran Ünal, 2018b, s. 52). Haber peşinde koşarken resmedilen muhabir filmin ana hikâyesinde olayların tırmanması, doruk noktasına ulaşması ve çözülmesi sürecinde farklı unsurlarla da etkileşim içinde olur. Good'a göre, tüm gazetecilik filmlerinde çoğunlukla "muhabir, hikâye, editör ve aşık" dört unsur olarak karşımıza çıkar (Aktaran Ünal, 2018b, s. 52). Zynda da gazetecilik filmlerinde basına dair şu dört ortak unsurun resmedildiğini belirtir: "Muhabirin karakteri, basın kuruluşunun doğası, basının sosyal açıdan üstlendiği rol ve basının yer aldığı toplumun karakteri" (1979, s. 17). Bu tür filmlerde gazetecinin diğer karakterlerle ilişkilerini, amacını, başına gelen olayları ve ortamı içeren kendi hikâyesinin yanı sıra; takip edip haberleştirdiği konuların da ana hikâye içinde birer hikâye olduğu ve izleyicinin ilgisini canlı tuttuğu unutulmamalıdır. Good, sayısız filmde gazetecinin dedektif gibi yansıtıldığını hatırlatarak, Columbia Üniversitesi'nden John Belton'ın şu sözlerine atıfta bulunur: "İzleyici, ortada ne tür bir gizem varsa onu çözmeye çalışır ve burada, gazeteci bizim temsilcimizdir. İpuçlarını görme ve onlardan çıkarım yapma gücü

ondadır. Kendimizi onunla özdeşleştiririz çünkü o bizim yapabileceklerimizden çok daha fazlasını yapabilir" (1989, s.9).

Basın pratiklerinin ve gazetecilerin filmlerdeki temsili; hikâyeyi anlatan dizilişin içerdiği olaylar, eylemlerin sıralanışı, diğer karakterlerin ve set ortamının sunuşu ile bir söylem ortaya koyar. Kimi zaman basına ve mensuplarına dair olumlu özelliklerle, kimi zaman olumsuz özelliklerle ortaya konan söylem; bazen gazetecileri kahramanlaştırarak bazen de itibarsızlaştırarak kendini gösterir.

E. Gazetecilik Filmlerinde Karakter İnşası

Ehrlich, gazetecilik filmlerinin tür filmlerinde olduğu gibi kendine has standart tiplemeler ve ilişkiler inşa ettiğini; örnek model oluşturacak toplumsal mitler ürettiğini belirtir. Watergate'in mitleştirilmiş konumunu ve *All the President's* Men'i ele alan Michael Schudson'un "mitin rolü bize kim olduğumuzu anlatmaktan ziyade bir zamanlar kim olduğumuzu, eğer şu veya bu olsaydı bugün ne olabileceğimizi anlatmaktır" yorumunu hatırlatan Ehrlich; Hollywood'un basının ne olabileceğine ya da ne olması gerektiğine dair bakış açıları sunduğunu işaret eder (2006, s. 503).

Bu perspektifi karakterler ve hikâye ile aktaran Hollywood'ta basının ilk ve daha sonraki filmlerde de kullanılan kalıplaşmış temsili 1931'de vizyona giren *The Front Page'*tir (Zynda, 1979, s.17). Bu filmdeki gazeteci temsili "sansasyonel haber peşinde koşan, hırslı, içki yüzünden yozlaşmış, başkalarının hayatını umursamayan, haberde kullanacağı hikâyeyi gerçeğin önünde tutan, haber için yapamayacağı şey olmayan, ilkesiz, ahlaki değerleri hiçe sayan, kurnaz, alaycı, acımasız" gibi özellikler taşıyan gazeteci stereotipini oluşturmuştur. Ayrıca, "iç mekanlarda bile şapka takan, ağzından sigarası ve masasında ya da üzerinde içkisi eksik olmayan, hızlı konuşan" bu gazeteciler "toplumun sansasyonel haberlere olan ilgisini gidermek ve patronun tirajların artması yönündeki baskılarını karşılamak" için çalışırlar (Good, 1989 ve Zynda, 1979).

Front Page gazetecisi "iş adamı iken gazete patronu olan ahlaki değerlerden yoksun benmerkezci, kendi çıkarları için halkı manipüle etmek için basını kullanan yayıncı" figürünü de içerir (Good, 1989).

Gazetecilerin olumsuz temsillerinin yerini olumlu tasvirlerinin aldığı en önemli film ise *All the President's Men'*dir. Yolsuzlukları ve görevi kötüye kullanma vakalarını ortaya çıkaran araştırmacı gazetecileri beyaz perdeye yansıtan bu filmle birlikte gazeteciler başka yapımlarda da olumlu özelliklerle temsil edilmiştir.

All the President's Men gazetecisi "akıllı, işini gereğince yerine getirmeye çalışan, tüm zamanını habere ayıran, elde ettiği bilgileri mutlaka iki kaynağa teyit ettirmeye çalışan, baskılara karşı direnen, kamuoyunun bilme hakkının peşinden giden ve masumları savunan gazetecilerdir" (Ünal, 2018b, s. 48).

Amerikan filmlerindeki gazetecileri ele alan *Stop The Presses! (Baskıyı Durdurun!)* adlı ilk kapsamlı kitabın yazarı Alex Barris (Salztman, 2002, s. 5); kurmaca gazetecilerin "ofiste bile şapka takan, her fırsatta çekmecesine koyduğu viski şişesinden bir yudum alan, sivilceli suratlı fotokopici çocuğa köle gibi davranan, kulağıyla omuzuna sıkıştırdığı telefon ahizesinden haber yazdıran, sık sık bu yozlaşmış işten ayrılıp rahat bir halkla ilişkiler işine geçmeyi düşündüğünü söyleyen, gazetede çalışan kadınlara tepeden bakan, skandalın kokusunu alan, kriminal bilmeceleri çözen, rakiplerine haber atlatan, hiç olmayacak yerlerde bile tam zamanında bir telefon bulup haber merkezini arayarak 'Baskıyı durdurun!' diye bağıran" bir klişe olduğunu belirtir (1976, s.20-21). Barris, filmlerdeki gazeteci temsillerini "suç avcısı gazeteci, skandal taciri gazeteci, mücadeleci gazeteci, deniz aşırı ülkelere giden gazeteci, insan olarak gazeteci, okurlarını ağlatan yazılar yazan gazeteci, editörler ve yayıncılar, kötü adam olarak haberciler" kategorilerine ayırır (1976).

Ünal, Barris'in ortaya koyduğu kategorilerin birçok çalışmaya kaynak olduğunu teslim eder ancak kategorilerden birinde yer alan gazeteci temsilinin aynı zamanda bir

diğerine de dahil olabileceğine dikkati çeker. Deniz aşırı ülkelere giden gazetecilerin ya da editör ve yayıncıların kötü adam olarak haberciler de olabileceğini ya da suç avcısı gazetecinin aynı zamanda skandal da arıyor olabileceğini örnek veren Ünal, Barris'in kategorileştirmesinin filmlerde sunulan stereotip gazeteci temsilini belirlemekte sorunlu olduğunu ileri sürer. Filmlerdeki gazeteci karakterleri baskın karakter özellikleri ve haberlere yaklaşım tarzlarına göre kategorileştirmenin daha uygun olacağını belirten Ünal, gazeteci temsillerini iki temel kategori altında toplar. Ünal bu kategorileri "*Front Page* /Skandal Gazetecisi" ve "Demokrasinin Savunucusu Gazeteci (Hakikati Araştıran Gazeteci)" olarak tanımlar (2018b, s. 46- 47).

"Skandal Gazetecisi"nin kodları "çıkar odaklı, sansasyonel, meslek ilkeleri konusunda esnek, etik değerlere bağlı değil, serseri/güvenilmez ve alkol düşkünü" iken, "Demokrasinin Savunucusu Gazeteci (Hakikati Araştıran Gazeteci)"ye dair kodlar "kamuoyu odaklı, güvenilir, dürüst, etik değerlere bağlı, kaynaklarla doğru ilişkiye sahip, baskılara direnen ve masumların yanında" şeklindedir (Ünal, 2018b, s. 48). Bu kategorilerin gazetecilerin salt olumlu ya da salt olumsuz tasvir edildiği anlamına gelmeyeceği de akılda tutulmalıdır. Örneğin *Five Star Final*'da gazeteci bazı olumsuz klişe özellikleri taşısa da en sonunda eylemlerinin yol açtığı kötü sonuçlarla yüzleşir (Zynda, 1979, s. 18). Filmlerde olumlu ve olumsuz gazeteci temsilleri iç içe geçmiş şekilde de sunulabilir. Zynda, basını hem yücelten hem de eleştiren öğeleri birlikte barındıran filmlerin; gazetecilerin karakterize edilmesini "kristalleştiren bir duygu karmaşası"nı işaret ettiğini öne sürer (1979, s. 32). Hollywood'un kahraman arketipinde yer alan "çatallanma" ile olumlu ve olumsuz gazeteci imajlarının iç içe geçebileceğini belirten Ünal da şunları kaydeder:

> İki kategori birbiriyle keskin sınırlarla ayrılmış değildir, birbirine girift olarak da işleyebilir. Başka bir ifadeyle Front Page gazetecisi, tüm yalanlarına, skandal peşinde koşmasına rağmen günün sonunda kamuoyu yararına iş yapabilir. Bu gazeteci "yalan söylemesine, rüşvet vermesine, alaycı olmasına" rağmen filmin sonunda masumları

> kurtarıyor, kamu çıkarını yerine getiriyorsa, tüm bu olumsuz özellikler marjinalleşebilmekte ve gazeteci olumlanabilmektedir. Benzer şekilde Demokrasinin Bekçisi Gazeteci, gerçekleri ortaya çıkarabilmek için küçük yalanlara, rüşvetlere başvurabilir veya sonunda başarısız kalabilir. Dolayısıyla gazetcilerin günün sonunda seyirci tarafından olumlu ve olumsuz olarak alımlanması değişebilmektedir (2018b, s. 4).

Bu tezde *Şahsiyet*'teki gazeteci karakterinin analizi yapılırken bu iki ana kategorileştirmeye de başvurulacaktır.

F. Gazetecilik Filmlerinde Mit İnşası: Özgür Basın Miti

Roland Barthes (1915-1980); Saussure'ün yapısalcı dilbilim anlayışını popüler kültür alanına uyarlayarak gündelik yaşamdaki sıradan göstergelerin taşıdığı anlamların sorgulanabileceğini ortaya koymuştur. Yalnızca sözcükleri, sesleri ve görsel imgeleri değil, kültürün ürünlerini ve kültürel pratikleri de anlamlı birer gösterge olarak ele alan Barthes'ın yaklaşımına göre; gösteren (signifier) ve gösterilen (signified) ile göstergeye (sign) dair zihnimizde oluşan "düz anlam"ın (*denotation*) yanı sıra, anlamlandırmanın ikinci düzeyde kültürel bir süreçte devam etmesi ile göstergeyi zihnimizde başka kavramlarla da ilişkilendiririz. Yani düz anlama sahip bir göstergenin kültürel düzeyde yorumlanması ile zihnimizde "yan anlam" (*connatation*) oluşur. Barthes, bu iki anlamlandırma sürecinin her zaman birlikte işlediğini, düz anlama eşlik eden yan anlamların "dilin toplum ve kültürle olan kesintisiz etkileşiminden doğduğunu" vurgular. Tezin önceki bölümlerinde de işaret edildiği üzere Barthes; yan anlamların baskın bir düz anlama dönüşmesini ifade eden "mit" kavramını da ortaya koymuştur. "Bir göstergenin yan anlamının mite dönüştüğü nokta, kendisini 'düz anlammış gibi' gösterebildiği noktadır (Taş, 2017, s. 60-72). Yani antik çağlardan bugüne uzanan mitolojik hikâyelerin varlığı bir tarafta sürerken, günlük yaşamın içinde olaylara, düşüncelere, varlıklara atfettiğimiz anlamlar da mit haline gelir; defalarca tekrar edilen ve düz anlamı bastıran yan anlamlar yeni mitler üretir.

Campbell'e göre, "yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türemiştir ve bu mitler insanın vücudunun ve aklının

eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır." Campbell; Freud, Jung ve onların ardılları olan psikanalistlerin çalışmaları ile, "mitin mantığının, kahramanlarının ve yararlarının modern zamanlara dek canlı kaldığını çürütülemez biçimde gösterdiğini" vurgular (2010, s. 13).

Mitolojik hikâyelerin ve imgelerin bugün hayatın her alanında kendini gösterdiğini; insan davranışlarına ve ürünlerine ilham vererek aktarılmaya ve yeniden üretilmeye devam ettiğini savunanlardan biri de Lule'dur. Lule; mitleri antik ya da ilkel toplumlara özgü sayan; kahramanlara, kötü adamlara, iyi ile kötünün tasvirine artık ihtiyaç duymadığını ve mitlerin yerini bilimsel bilginin aldığını öne süren modern toplumların kendini kandırdığını ileri sürer. Eliade ve başka birçok yazarın "mitler ve mitolojik imgeler hayatın her alanındadır" savını hatırlatan Lule, "başka kılığa bürünerek gizlenmiş" modern mitlerin özellikle kitle iletişiminde kendini gösterdiğini belirtir. "Çizgi romanlar, tiyatro oyunları, polisiye öyküler, radyo programları, romanlar, filmler, televizyon programları ve kitle iletişimin diğer biçimleri modern toplumun da mitolojik hikâyeleri dinlemeye ihtiyaç duyduğu gerçeğini doğrular" (2001, s. 17-18).

> Kendi yaşamımızı ve dünyamızı hikâyeler üzerinden anlarız. Hikâyelerin insan yaşamında bu kadar önemli olmasının nedeni belki de hayatın kendisinin de bir anlatı yapısına sahip olmasıdır. Her birimiz bu hikâyede ana karakteriz. Hepimiz şunu çok iyi biliyoruz ki hayatın bir başı, ortası ve sonu var. Hikâyelere ihtiyaç duyarız çünkü bizler birer hikâyeyiz. Hikâyeler ancak insanlığın sonu geldiğinde bitecektir (2001, Lule, s. 4).

Mitolojik hikâyeler kahramanlar ve felaketler gibi arketipleri model olarak kullanarak insanlara hangi durumlarda nasıl davranış sergileyecekleri konusunda örnekler sunmuştur. "Mit, bir şeyin yapılmasına ilişkin bir soru işareti doğduğu her an bize bir model sunar" (Eliade'den aktaran Lule, 2010, s. 16). Mitlerin önemli rollerinden biri de "insan hayatının merkezindeki temel zıtlıkları çözmek"tir. Yaşamın "doğum ve ölüm, ham ve olgun, kazanan ve kaybeden, iyi ve kötü, siyah ve beyaz" gibi zıt kutuplarla inşa edildiğini vurgulayan Lule; "Mit, karşıtlıkları çözmeye çalışır ancak her zaman adil

değildir. Mit, ana ve egemen toplumu destekler ve onaylar. Eğer toplum eşitsizlik üzerine kuruluysa, toplumun egemen mitleri bu eşitsizlikleri 'açıklar' ve destekler" değerlendirmesinde bulunur. "Toplumsal düzenin hikâye anlatısı" olarak mit; bazen de "toplumsal düzeni değiştirmek için kullanılabilir" (Lule, 2001, s. 144-145). Yani hikâyedeki kahramanın eylemlerinin sonucunda başına gelenler aracılığıyla; toplumda neyin meşru olup olmadığı, neyin onaylanıp onaylanmadığı, neyin yapılması ya da yapılmaması gerektiği topluma aktarılır. Mevcut düzenin pekiştirilmesi ya da değiştirilmesi fikri de mit üzerinden topluma benimsetilir.

Kitle iletişim araçları, bugünün mitlerinin modern hikâye anlatıcıları işlevini görmektedir. Lule, "kitle iletişimi içinde çağın en önde gelen mit aracının günlük haberler olduğunu" (2001, s.3) ileri sürer. Haberler "hikâye"; gazeteciler birer "hikâye anlatıcısı" (Lule, 2001, s. 3) olarak ele alındığında haberlerin de mitler gibi içinde "felaket, kahraman, doğum, ölüm, suç, ceza, kazanmak ve kaybetmek" gibi unsurları barındıran yaşama dair hikâyeleri her gün tekrar ettiği görülür. Mitin ve haberin ortaklaştığı noktalar; her ikisinin de tekrar ettiği hikâyelerin gerçek hayattan alınmış halk hikâyeleri olması, toplumsal hayata ilişkin konularda bilgilendirerek insanlara yol göstermesi; felaketlere, yozlaşma ve çöküşe karşı halkı uyarmasıdır. Mitler ve haberler reform, doğruluk, iyileşme ve düzelmeye ilişkin ahlaki hikâyelerdir. "Haberler ve mitler halka hitap eder ve onlara önemli sosyal fikir ve inançları şekillendiren, koruyan, dışlayan ve inkâr eden hikâyeler sunar" (Lule, 2001, s. 20-21).

Mitolojik hikâyelerin dilden dile anlatılması gibi, haberler de günlük hayat dair hikâyelerin sunulması yoluyla yaşam pratiklerine, siyasete, sanata ve hayatın her alanına ilişkin toplumun zihnindeki imgeleri tazeler, bugünün mitlerini tekrar eder. Mitlerin aktarıldığı, arketiplerin bir nevi devamı olan stereotiplerin üretildiği ve sunulduğu bir diğer mecra da sinemadır. Habercilerin de temsil edildiği bu mecrada, başka birçok şeye

olduğu gibi basına ve gazeteciliğe dair mitler de yer bulur. Zira sinema, "güçlü bir mit tedarikçisidir" (Ehrlich, 2006, s. 502).

Bazı eleştirmenler, Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılamak yönünde bir işlevi olduğunu savunur (Ryan & Kellner, 2010, s. 17). Hollywood, tüm film türlerinde temsilleri sunarken birbiriyle yarışan iki temel mite başvurmuştur: "Resmi (*official*) kahraman" ve "aykırı-sistem dışı (*outlaw*) kahraman". Yasa dışı kahramanın egemen politikalara duyduğu güvensizlik; yasalara uygun olan kahramanın toplumsal düzene ve sorumluluklara duyduğu saygı ile çelişir (Ray'dan aktaran Ehrlich, 2006, s.503). Sinemada da "resmi kahraman olarak gazeteci" ve "aykırı kahraman olarak gazeteci" temsilleri yer alır. Bu temsiller, egemen düzenin tezleri ile uyumlu bir çizgide duran ve egemen düzenin tezlerine meydan okuyan gazeteci perspektifi üzerinden değerlendirildiğinde ironik bir durum ortaya çıkar. Bunu *All the President's Men*'deki gazeteci temsili üzerinden örneklendiren Ehrlich; filmdeki iki gazetecinin gerçek anlamda kanunları ihlal eden kişiler olmamasına rağmen "profesyonel ve resmi idealleri yok sayan ve onlara meydan okuyan", egemen otoriterin işlerine burnunu sokan ve kendi kurallarına göre hareket eden yasa dışılığı, "aykırılığı" temsil ettiklerini belirtir (2006, s.505). Aslında kamu yararına çalışan bu gazeteciler yolsuzluk içindeki egemen resmi işleyişin karşısında onaylanmış değildir, filmde resmi düzeni bozan sistem dışı kahramanlardır.

Bu örneklerde görüldüğü üzere özetle, filmlerde klasik mitlerin kalıplarına başvurulabilir, basına ve gazeteciliğe ilişkin yeni mitler üretilip tekrarlanabilir ve basın sektörüne ait mitler kınanabilir ya da yüceltilebilir. Gazeteciliğe ilişkin mitleştirilen noktalardan biri "basının demokrasinin savunucusu olarak dördüncü güç olması, bekçi köpeği görevi görmesi" yönündeki görüştür. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde anılmaya başlayan "dördüncü güç" kavramı; "yasama, yürütme ve yargıya dayalı güçler ayrımına

ek olarak, bunların etkisinden bağımsız ve güç kullanma yetkisine sahip bir dördüncü *estate* olarak basının ayırt edilmesi düşüncesine dayanır" (Sparks'tan aktaran Taş, 2012, s. 51). Bunun yanı sıra, basına "her tür iktidarın kötüye kullanımını, temsilcisi olduğu kamunun dikkatine sunmasına dayanan" ve "bekçi/gözcü rolüne karşılık gelen" bir toplumsal rol daha biçilmiştir (Taş, 2012, s. 52).

> Liberal öğreti bağlamındaki tüm anlatılar, basının özgürce gelişerek toplumda "Dördüncü Güç" işlevini üstlendiği görüşü üzerine kuruludur. Ancak, somut gelişmeler ne yazık ki çok farklı bir biçimde sonuçlanmıştır. Çünkü kapitalizme özgü gelişme dinamikleri, liberal düşünce basının somut pratikleri içine yerleştirilmek istendiğinde, hep sorun çıkartmaktadır (Kaya, 2016, s. 115). (…) Liberal bakıştan kalkılarak, basının dördüncü güç olarak nitelenmesini güçlendiren ve tanımlayan yeni bir sıfat; toplumun demokratik işleyişinin "bekçi köpeği" (watch dog) olma görevi ve unvanı eklenmiştir. Ne var ki basının gelişme özellikleri ve içinde bulunduğu durum kendisine kuramsal düzeyde yüklenilen niteliklerle açıkça çelişmektedir (Kaya, 2016, s. 118-119).

İdeal basını tanımlama gayesinde olan ancak "gazeteciliğin kendisini kamunun temsilcisi olarak açıkça ortaya koyamayacak ölçüde pazara bağlanır hale gelmesi" (Taş, 2012, s. 53) nedeniyle gerçek hayatta uygulanması sorunlu bir karşılık bulan bu mit filmlerde de yer bulmuştur. Sinemada basına dair en popüler temsillerden biri "gazetecinin modern dünyanın karanlığındaki birçok ejderhaya karşı gerçeği savunan kahraman imajıdır" (Zelizer'den aktaran Ehrlich, 2006, s. 502). Filmlerdeki "hakikati araştıran gazeteci" temsilinin çıkış noktası olan *All the President's Men*, gazeteciliğin merkezindeki bu miti "iki genç muhabirin yolsuzluk yapan başkanı al aşağı etmesi" ile desteklemiştir (Ehrlich, 2006, s. 502). Campbell da bunun medya güdümlü bir mit olduğunu şöyle aktarır:

> Gerçekte Washington Post ve diğer haber kuruluşları Watergate skandalının aydınlatılmasında yan faktörlerdi. Nixon'ın düşüşü birçok gücün kesişmesinin sonucudur ve gazete haberleri bu duruma en az etki eden faktörlerdendir. Medya mitleri, alkıştan çok eleştiriye daha alışkın olan bu meslek için Woodward ve Bernstein gibi kahramanlar sunarak kendini de pohpohlayabilir (2010, s.4).

Basın pratiklerine ve gazetecilere dair mitleştirilen konulardan biri de "basının özgür" olduğu mitidir. Basın özgürlüğünü 1704 yılında yayınladığı *Reasons Against Restraining The Press* (*Basının Sınırlandırılmasına Karşı Gerekçeler*) adlı yapıtında bir

kavram olarak ilk kez dile getiren Mathew Tindal'a göre, "hukukun üstünlüğünün geçerli olduğu, bireylerin doğal haklara sahip bulundukları düşüncesi üzerinde kurulu, seçilmiş temsilcilerce gerçekleşecek iyi bir yönetim" basın özgürlüğünü güvence altına alacaktır (Keane'den aktaran Kaya, 2016, s.91). Basının; toplumun "öğrenmek-bilmek hakkı" için önemli olduğu, "haber verme, denetim ve eleştiri görevi ile açıklama ve eleştiri söz konusu olduğunda kamuoyunun sesini duyurma fonksiyonu" (Akarcalı, 1989, s. 266-268) taşıdığı varsayılır. Basın özgürlüğünün işlevi ise; "demokratikleşme için mücadele verilen bir yerde, yönetenlerden ya da çoğunluktan ayrı düşünenler için bir güvenlik supabı, 'kötü' ve 'keyfi' yönetimlere karşı hep bir savunma aracı olmasıdır" (Kaya, 2016, s. 100).

Ancak basın özgürlüğünün ekonomik özgürlükle ilişkisi de yadsınamaz. Başlarda "kitle iletişim araçlarının özel mülkiyeti altında, pazara devlet müdahalesinin olmaması düşüncesiyle özdeşleştirilebilecek bir ideolojik çerçeveye yerleştirilen (Kaya, 2016, s. 102)" basın özgürlüğü; 20. yüzyılın ilk yıllarında yeni sınamalarla karşı karşıya kalmıştır. "Siyasi denetimden kurtulduktan sonra, bu kez de mali gücün denetimi altına düşen basın, dev şirketlerin, güçlü grupların etkisi altına" girmiştir (Akarcalı, 1989, s. 286-287). Kaya'ya göre, basın özgürlüğünü mümkün kılmak için liberal öğreti çerçevesinde yapılan düzenlemeler "esas olarak aktarılan düşünce"den ziyade "düşünce aktaran basın kuruluşun, dolayısıyla 'mülk sahibinin' korunmasını" gözetmektedir (2016, s. 102). Bu çıkmaz, özerkliği ve özgürlüğü sorgulanır hale gelen basını "özdenetime dayalı bir profesyonel alan olarak ayrıştırma çabalarına" yol açmıştır (Taş, 2012, s. 119).

Ünal, basının toplumda ve demokrasideki vazgeçilmezliğine ilişkin mitlerin filmlerde de tekrarlandığını belirterek; "kahramanın demokrasiye hizmet etmesi, kötü adamın ise bedel ödemesi yoluyla basının etik ilkelerinin kamu iyiliği için hareket eden ve hareket etmesi gereken bir güç olduğu" fikrinin "özgür basın" miti ile pekiştirildiğini vurgular (2018b, s. 78). Ehrlich de sinemanın gazeteciliğin toplumun çıkarlarına hizmet

etmesinin ne kadar önemli olduğunu dramatik bir şekilde tasvir ettiğini ve bu yolla Bennet'in deyimiyle 'özgür basın miti'ni yeniden ürettiğini belirtir. Özgür basın düşüncesinin; profesyonel, toplumsal sorumluluk sahibi gazeteciliği işaret ettiğini ve gazeteciliğin objektif bir şekilde gerçeği yalandan ayırt ederek anlamlı bir içerik ile 'doğru, kapsamlı ve entelektüel' haber sunabileceğini ve sunması gerektiğini benimsediğini belirten Ehrlich; öte yandan bu mitlerin gerçekleri perdelediğine dair görüşleri de ele alır. Özgür basın mitinin; ticarileşmeyi, profesyonel basının egemen siyasi ve ekonomik çıkarlarla kurduğu yakın ilişkiyi, kamu yararı ile özel çıkarların çatıştığı noktada ortayı bulmaya çalıştığını, tarafsız gerçek ile öznel yorum arasındaki ayrımı göz ardı ettiği yönünde görüşler mevcuttur (Ehrlich, 2006, s. 515). Basının mülkiyet ve sahiplik ilişkilerinden, tarihi ve toplumsal gerçeklerden bağımsız işleyemeyeceği göz önünde bulundurulduğunda, filmlerde ve televizyon dizilerinde özgür basın mitinin bu atmosfer içinde nasıl sunulduğu da incelemeye değerdir.

Ünal, *Spotlight* (Tom McCharty, 2015)*, Truth* (James Vanderbilt, 2015) ve *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014) filmlerinde anlatı yapısı ile özgür basın mitini incelediği makalesinde *Spotlight*'ın ideal kahraman ve özgür basına yönelik ideal ilkeler ve yaklaşımı sunduğunu; *Truth*'un gazetecilerin her zaman hakikati ortaya çıkaramayabileceğini ve bunda da iktidar sermaye ilişkilerindeki handikapın etkisini ortaya koyduğunu; basın sermaye ilişkisine odaklanan *Nightcrawler*'ın ise özgür basın işlevini ve gazetecilik ilkelerini tamamen bırakarak algılar ve senaryolar üreten ticari medyayı ele aldığını belirtir. Ünal, bu üç filmden yola çıkarak, filmlerin gerek idealler gerekse eleştiriler üzerinden aslında aynı amaca, "özgür basının gerekliliği"ne hizmet ettiğini belirtir (Ünal, 2018a, s. 137).

III. *ŞAHSİYET* DİZİSİNDE GAZETECİLİK TEMSİLİ

A. Türkiye'de dizilerin tarihçesi

"Genelde belli bir olay örgüsünün etrafında gelişerek, izleyicide merak unsuru uyandıran ve böylelikle izleyiciyi ekrana bağlayan (Devran, Göksun ve İhtiyar, 2018, s. 43)" televizyon dizileri, Türkiye'de televizyon yayıncılığının başladığı ilk yıllarda yabancı yapımlarla; daha sonra TRT'nin yerli yapımlarıyla izleyicilerin karşısına çıkmış; özel kanalların açılması ve yapım şirketlerinin sektöre kayda değer ölçüde yatırım yapması ile sayıca artmış ve zamanla dünyaya ihraç edilir konuma gelmiştir.

Televizyon yayınları dünyada ilk kez 1936 yılında başlamış (Cankaya, 2015, s.75); ancak Türkiye'de televizyon yayıncılığı bant teknolojisine dayalı sınırlı bir kapasite ile 1968 yılında hayata geçmiştir (Şentürk, 2018, s.11). Türkiye'de dizi sektörünün ortaya çıkışı ve tarihsel gelişimi de yayıncılığa ilişkin bu ve benzeri teknolojik gelişmeler ışığında ilerlemiştir. TRT ilk deneme yayınını 31 Ocak 1968'de yapmış, 1969 yılına kadar geçen televizyon yayıncılığı dönemi deneme yayınları olarak adlandırılmıştır (Cankaya, s. 77, 82). Belirli gün ve saatlerde yapılan sınırlı yayıncılığın ötesine geçilerek haftanın her günü televizyon yayını yapılmasına 1974 yılında başlanmış; yayın saatlerinin arttığı ve televizyonun ülke genelinde yayılmaya başladığı bu süreç dizilerin de günlük hayata girmeye başladığı bir dönem olmuştur (Çelenk, 2010, s.20).

Türkiye'de televizyon yayıncılığının ilk yılları olan 1970'lerde dış yapımlar satın alınmış; İngiliz, Amerikan, Alman ve az sayıda Fransız yapımı dizilerin yayınlandığı 1972 yılında televizyon ekranlarında yer bulan *Uzay Yolu* ve *Görevimiz Tehlike* o dönemden akıllarda kalan Amerikan dizileri olmuştur (Cankaya, s. 138). "İlk kez 1972 yılında *Bedava Dünya Gezisi* adlı Fransız dizisinin Türkçe seslendirmesi ile 'dizi' adı verilen televizyon formuyla tanışan izleyici" (Çelenk, 2010, s.20), ilk yerli dizi ile de 1975 yılında tanışmıştır. 1974'te televizyon filmi olarak uyarlanan Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* ve Sait Faik'in *Kumpanya*'sı (Cankaya, s.144), ilk yerli televizyon

dizisinin de önünü açmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil'in romanından uyarlanan ve yönetmen Halit Refiğ tarafından ekrana taşınan *Aşk-ı Memnu* (1975) hem ilk yerli dizi hem de TRT'nin dışarıya sattığı ilk yapım olarak Türk dizi tarihine not edilmiştir. "Televizyon tekniği ve estetik açılardan başarı kazanan bu yerli yapım, Türk dizileri açısından özendirici bir başlangıç olmuştur" (Cankaya, s. 148).

1970'li yıllarda *Aşk-ı Memnu* ve *Kaynanalar* gibi uyarlama ya da özgün senaryolarla hazırlanan yapımlarla ilgi gören dizi sektörü, televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte 1980'li yıllarda *Perihan Abla* gibi dizilerle devam etmiştir (Şentürk, 2018, s. 14). Türk "dizi kültürü"nün tam anlamıyla *Perihan Abla* ile başladığını öne süren Yücel'e göre "Bir İstanbul mahallesi komşuluk draması olan dizi; 80'lerde fazlasıyla takip edilmiş ve gelişen popüler dizi öykücülüğünün bir 'prototipi'ni oluşturmuştur (Yücel, 2014, s. 99)". Özsoy da 70'lerde ilk dizi örnekleri görülen komedinin 80'li yıllarda da ekranlarda yer bulduğunu, ancak bu dönemde özellikle edebiyat uyarlamalarının da ön plana çıktığını işaret eder. Televizyonun, edebiyatın zenginliğinden her dönem yararlandığını vurgulayan Özsoy, "80'lerin başında darbe sonrası sancılı yıllarda, 90 sonrası başlayan özel televizyon yayınlarının artan program ihtiyacını karşılayabilme amacıyla ve bugün dramatik yapısı sağlam, zengin ve işlenebilir karakterlere sahip öykü arayışları yüzünden" edebiyat uyarlamalarının televizyon yapımlarında görüldüğünü belirtir (2015, s. 230-231). Tarık Buğra'nın kitabından uyarlanan *Küçük Ağa* (1984), Atilla İlhan'ın özgün senaryosu olan *Kartallar Yüksek Uçar* (1984), Peyami Safa'nın romanından televizyona uyarlanan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (1986), Reşat Nuri Güntekin'in eserinden uyarlanan *Çalıkuşu* (1986) ve bir Rumeli türküsü uyarlaması olan *Aliş ile Zeynep* (1985), *Kuruntu Ailesi* ve *Bizimkiler* de 1980'li yıllarda öne çıkan yerli televizyon dizileri olmuştur (Çelenk, 2010, s.20).

Türkiye'de 1980'li yıllarda renkli yayına kısmi geçiş yapılmış, 1990 yılından itibaren ise özel kanalların açılmasıyla uydu ve kablo yayıncılığı başlamıştır. Özel

televizyon kanalı sayısının artması ve izleyici kitlesinin genişlemesi 1990'lı yıllarda dizi sektörüne ivme kazandırmıştır. *Şehnaz Tango* (1994), *Çiçek Taksi* (1995), *İnce İnce Yasemince* (1995), *Çılgın Bediş* (1996), *Aynalı Tahir* (1997), *İkinci Bahar* (1998) gibi diziler bu dönemde öne çıkmış ve seyirci yerli üretim dizilere yoğun ilgi göstermiştir (Şentürk, 2018, s.11 ve 14). Bu yıllarda *Ferhunde Hanımlar* (1993), *Süper Baba* (1993), *Mahallenin Muhtarları* (1992), *Kara Melek* (1997), *Tatlı Kaçıklar* (1996), *Baba Evi* (1997), *Ruhsar* (1998), *Yılan Hikayesi* (1999) de öne çıkan yapımlardan olmuştur. Bu dönemin sonunda ve 2000'li yıllarda ise diziler toplumun günlük yaşam pratiklerine yerleşmiştir.

> Reklam aralarıyla birlikte yaklaşık iki saat süren onlarca dizi bütün majör TV kuruluşlarının ana haber bülteni sonrasındaki yayın kuşağını dolduruverdi. Alışılagelen seriyal formuna kıyasla her bir bölümü zaten oldukça uzun olan yerli dizilerin yayını öncesinde bir saat de özet verilmeye başlanmasıyla, yerli dizi izleme, Türkiye'nin akşam eğlencesinin ve "ailecek" evde zaman geçirmenin en önemli biçimi halini aldı (Çelenk, s. 21-22).

Yerli dizilerin 2000'li yıllarla birlikte farklılaşan türler ve alt türler ile varlık gösterdiğine dikkati çeken Özsoy, komedi, melodram ve uyarlamalara özellikle 2000'lerden başlayarak korku, polisiye ve tarih alt türlerinin eklendiğini belirtir (2015, s. 234)-235). *Asmalı Konak* (2002), *Kurtlar Vadisi* (2003), *Çocuklar Duymasın* (2002), *Ekmek Teknesi* (2002), *Zerda* (2002), *Kınalı Kar* (2002), *Avrupa Yakası* (2004), *Aşk-ı Memnu* (2008*), Ezel* (2009), *Yahşi Cazibe* (2010), *Öyle Bir Geçer Zaman ki* (2010), *Fatmagül'ün Suçu Ne?* (2010), *Behzat Ç.* (2010), *Muhteşem Yüzyıl* (2011), *Leyla ile Mecnun* (2011), *Yalan Dünya* (2012), *Seksenler* (2012), *Derviş Galip* (2013), *Reaksiyon* (2014), *Diriliş Ertuğrul* (2014), *İçerde* (2016), *Vatanım Sensin* (2016), *İstanbullu Gelin* (2017), *Payitaht Abdülhamid* (2017), *Fi* (2017), *Ufak Tefek Cinayetler* (2017), *Çukur* (2017), *Bir Zamanlar Çukurova* (2018), *Kuzgun* (2019), *Bir Aile Hikayesi* (2019), *Mucize Doktor* (2019) gibi yapımlar son dönemde öne çıkan popüler dizilerden bazılarıdır.

2000'li yıllarda ortaya çıkan dijitalleşme süreci ve telekomünikasyon teknolojilerindeki yeniliklerle birlikte Türkiye'de dizilere ilgi daha da artmış, dizi sektörü hızlı gelişimini sürdürmüştür. Bu dönem Digitürk, D-Smart, Teledünya ve Tivibu gibi dijital yayın platformları ve paralı televizyon (pay tv) uygulamaları ortaya çıkmış, televizyon internet ve mobil iletişim araçlarına entegre olmuştur. Televizyon üzerinden internete bağlanmak, internet veya mobil iletişim araçları üzerinden televizyon izlemek, hatta kablo veya sensörler vasıtasıyla internete bağlanabilen nesneleri eklemek ve işlevselleştirmek mümkün olmuştur. Ayrıca, sosyal medyanın yayınlara ve yayınların sosyal medya ve mobil iletişim araçlarına entegrasyonu ile uydu kanallarının yanı sıra Youtube gibi dijital ortamlarda yayın imkânı ortaya çıkmıştır (Şentürk, 2018, s. 12). İzleyicinin dizilere erişiminin kolaylaştığı ve platformların çeşitlendiği bu dönemde televizyon kanallarında prime time diliminin önemli bölümü de dizilere ayrılmıştır. 2004 yılında beş büyük televizyon kanalının program türlerinin yüzde 49'unu oluşturan dizilerin oranı 2010 yılında yüzde 66'ya yükselmiştir (Sözeri & Güney, 2011, s. 90-91).

> 2000 yılında haftada ortalama 36 dizi yayınlanırken, bu sayı 2008'de 57, 2010'da ise 47 olmuştur. Dizi sayısı her geçen yıl hızla artmaya devam etmiş, 2016 yılına gelindiğinde de önceden devam eden ve yenileriyle birlikte haftada 159 ve tekrarlarıyla birlikte yılda yaklaşık 358 diziye ulaşmıştır. […] Son dönemde yılda yaklaşık 60 dizinin üretildiği televizyon sektöründe, özellikle dizi kanalları arasındaki mevcut rekabet şartları her geçen yıl biraz daha zorlaşmaktadır. […] Son dönemde 60-70 dakikalık dizi sayısı oldukça istisnai bir örnek teşkil etmekte, üretilen yeni dizilerin yüzde 87'lik bir kısmının yayın süresi 120 dakikayı aşmaktadır (Şentürk, s. 15-16).

Dizi sektörünün büyümesinin en önemli çıktılarından biri ise dizilerin önemli bir ihracat kalemi haline gelmesidir. Türk dizileri bugün Asya'dan Balkanlar'a, Ortadoğu, Afrika ve Güney Amerika'ya uzanan birçok ülkeye ihraç edilmektedir. Türkiye'nin dizi ihracatı, 2017 rakamlarına göre 350 milyon dolara ulaşmıştır (Devran, Göksun & İhtiyar, 2018, s. 39). Kültür ve Turizm Bakanı Mehmet Nuri Ersoy Türkiye'nin ABD'den sonra dünyada en fazla dizi ihraç eden ülke konumuna geldiğini belirtmiştir ("RTÜK

Televizyon İzleme Eğilimleri", 2018). Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanı Prof. Dr. Fahrettin Altun da "156 ülkeden yaklaşık 500 milyon seyirci ile buluşarak önemli bir başarı hikâyesine imza atan" Türk dizi sektörünün 2023 yılı hedefinin yıllık 1 milyar dolar ihracat rakamına ulaşmak olduğunu vurgulamıştır ("Kamu Diplomasisi", 2019). Özetle, 1975 yılında yayınlanan *Aşk-ı Memnu*'nun 1981 yılında Fransa'ya satılması ile başlayan dizi ihracatı *Deli Yürek* (2001-2002) ve *Gümüş* (2007) ile ivme kazanmış, *Binbir Gece* (2009) ve *Muhteşem Yüzyıl* (2011) dizileri ile de ihracat rakamları katlanarak artmıştır (Şentürk, 2018, s. 15).[20]

Türkiye'de 2000'li yıllarda büyük popülerlik kazanan yerli televizyon dizileri, halen en çok izlenen programlar içinde yer almaktadır. RTÜK'ün 2018 Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması'na göre yerli diziler, en çok izlenen programlar sıralamasında haberlerin ardından gelmektedir (Radyo ve Televizyon Üst Kurulu, 2018, s.54-55). Dizi sektörü artan bir ivme ile gelişmeyi sürdürürken, televizyon kanalları arasındaki reklam pastasından aldıkları pay üzerinden doğan rekabet[21], dizi sürelerinin gittikçe uzamasına yol açmış, oyuncular ile yapım ve yönetim ekiplerinin set koşullarının iyileştirilmesi yönündeki taleplerini gündeme getirmiştir. Uzun reklam araları, önceki

[20] Türkiye'de yerli dizilere ilişkin "ilk"lere ve "en"lere bakıldığında ise *Aşk-ı Memnu* (1974) ilk yerli dizi, *Kaynanalar* (1974-2004) ilk sitcom dizi, *Küçük Ağa* (1983) ilk dönem ve savaş dizisi, *Perihan Abla* (1986-1988) ilk mahalle dizisi, *Kavanozdaki Adam* (1987) ilk bilimkurgu dizisi, *Uzaylı Zekiye* (1987) ilk fantastik dizi, *Bizimkiler* (1989-2002) en uzun soluklu aile dizisi (465 bölüm), *İz Peşinde* (1989) ilk polisiye dizi, *Mahallenin Muhtarları* (1992-2002) en uzun soluklu mahalle dizisi (337 bölüm), *Hastane* (1993-1997) en uzun soluklu medikal drama (127 bölüm), *Çatısız Kadınlar* (1999) kadına şiddet temalı ilk dizi, *Evdeki Yabancı* (2000-2009) ilk romantik komedi dizisi, *Avrupa Yakası* (2004-2009) en uzun soluklu komedi dizisi, *Arka Sokaklar* (2006 – devam ediyor) en uzun soluklu polisiye dizi (Ünür, 2013a, s. 147), *Bizim Evin Halleri* (1680 bölüm) en uzun yerli dizidir (Yücel, 2014, s.99).

[21] Reklamları 1 saat diliminde en çok 12 dakika ile, program tanıtımlarını 3 dakika ile sınırlayan ve ürün yerleştirme süreleri ve tekniğine ilişkin düzenlemeler dizi sürelerinin uzun tutulmasını gerektirmektedir (Şentürk, 2018, s. 18).

bölümün özet tekrarının dizi süresi kadar uzun olması[22] gibi durumlar izleyicileri olay örgüsünü daha kısa sürede net bir şekilde takip edebilecekleri dizilere ve bu yapımları diledikleri saatte izleyebilecekleri internet ortamlarına ve yayın platformlarına yönlendirmektedir.

B. Alternatif Yayın Platformları ve Dizilere Erişim

Teknolojik gelişmeler medya içeriklerinin geleneksel yollarla sunumunu ve izleme alışkanlıklarını değiştirmekte, dizileri evdeki televizyondan yayın gününde izleme şeklindeki klasik pratiğe alternatif uygulamalar sunmaktadır.

> Televizyon yayıncılığında internet alt yapısının kullanılması ile IPTV ve OTT adlı yayıncılık türleri ortaya çıkmıştır. IPTV (İnternet Protokollü Televizyon) televizyon yayıncılığında sayısal teknolojilerin ve internetin bir araya gelmesi ile kullanılan yayıncılık teknolojisidir. OTT (Over The Top) televizyon yayınlarının eş zamanlı/canlı veya daha sonradan içeriğe kişiselleşmiş izleme deneyimi yaratan isteğe bağlı video unsurlarını da içine alan yayıncılık türüdür. IPTV ve OTT yayıncılığıyla birlikte televizyon yayıncılığında, sosyal medya platformları ve video paylaşım sitelerinin kullanımı yeni yayıncılık ekosisteminin bileşenlerini oluşturmaktadır. Farklı yayıncılık türleri ve platformların ortaya çıkması geçmişe göre izleyicilerin içeriğe müdahale edebilerek, TV içeriğini kişiselleştirme özelliğiyle TV içeriğini istenilen yer, zaman ve farklı ekran boyutlarıyla izlemesini sağlamıştır (Çetindağ, 2018, s. 5).

Medya içeriklerini izlemeye ilişkin bu yeni yöntemin bireylerin neyi, nerede, ne zaman ve hangi yöntemlerle izleyeceğine dair kontrolün kendisinde olması yönündeki isteği ile ortaya çıktığına dikkati çeken Büyükarslan ve Yengin, ABD'de insanların dijital yayınları almalarını sağlayan kablolu yayın sisteminden çıkmaya başlamasını örnek gösterir. Amerika'da insanların dizi ve filmleri ardı ardına izleyebildiği Netflix, Hulu ve Amazon Instant Video gibi sitelere kolay erişimin yanı sıra Apple TV ve Amazon Fire

[22] Genellikle 20:00 civarında başlayan diziler özet görüntüleriyle birlikte 23:30 civarına kadar uzamaktadır. 2011-2017 arasında yayınlanan toplam dizi sayısının yüzde 45'lik bölümünün yayın süresi 100 dakikanın üzerindedir. "Son dönemde 60-70 dakikalık dizi sayısı oldukça istisnai bir örnek teşkil etmekte, üretilen yeni dizilerin yüzde 87'lik bir kısmının yayın süresi 120 dakikayı aşmaktadır (Şentürk, 2018, s. 15-16).

TV gibi araçlar sayesinde dizi izleme alışkanlıkları değişmektedir. (Büyükarslan & Yengin, 2019, s. 148). Bu araçların ve internet platformlarının sunduğu imkânlar kişileri "tıkınmalı izleme" (*binge watching*) alışkanlığına yöneltmiştir. "Bir oturuşta ya da belirli bir süreliğine oturup birden çok video ve dizileri izleme" olarak tanımlanan "tıkınmalı izleme" yöntemi, televizyon izleme alışkanlıklarının radikal biçimde değişmekte olduğunun göstergesidir. Neyi, ne zaman, nerede ve hangi yöntemlerle izleyeceğinin kontrolünün kendisinde olmasını isteyen bireyler artık bir diziyi bir hafta beklemek yerine birkaç seriyi veya tüm sezonu bir oturuşta tıkınmalı izleme (binge watch) pratiği ile seyretmeyi tercih etmektedir. ABD'de ülkenin en büyük DVD kiralama şirketi Blockbuster'ı iflasa sürükleyen ve günümüzde de televizyon kanallarının geleceği açısından bir tehdit oluşturduğu düşünülen, çevrim içi medya akışı hizmeti Netflix'in[23] abonelerine "sadece birer izleyici değil aynı zamanda izlemek istediğini seçebilen birer kullanıcı" konumu sunması ile yayıncılık alanına getirdiği yenilik, dizilerin art arda "tıkınırcasına" izlenmesine olanak sağlamıştır. "Karar mekanizmasının tamamıyla bireyin elinde olması, tıkınmalı izleme olgusunu popüler kılmaktadır" (Kınay & Yengin, 2016, s.356-358). Tıkınmalı izleme, izleyenin anlatı dünyasına dahil olma düzeyini arttırması ve izlemeyi roman okuma deneyimine çok yakın kılması nedeniyle de teorik açıdan önemsenmektedir (Gierzynski ve diğerleri, 2015, s. 6). Ancak izleyiciyi bütün bir gece ya da hafta sonu "ekrana yapıştıran" tıkınmalı izleme pratiğinin ciddi sağlık sorunlarına yol açabileceği yönünde tartışmalar da sürmektedir. Tıkınmalı izlemenin izleyici açısından "zaman açısından uygunluk ya da izleyeceklerini isteğe göre düzenleme" meselesi olmadığı, "toplumla bağlantıda kalma" isteği ile de ilişkili olduğu

[23] ABD'de 1997 yılında kurulan Netflix, önce DVD siparişi yapan daha sonra ise video akışı platformu olarak internette VoD hizmeti sağlayan platformlar olarak yer almıştır. Türkiye pazarına 2016 yılında Netflix Türkiye ismiyle giren platforma, bir ay ücretsiz deneme süresinden sonra ücretli olarak abone olunmaktadır (Çetindağ, 2018, s.45). Reklamsız hizmet veren platformun 190 ülkede 148 milyon abonesi bulunmaktadır (Netflix, t.y.).

da belirtilmektedir. Buna göre, sunulan içeriklerin hepsini ekranın karşısına tek oturuşta izlemek, "bir şeyleri kaçırmış olma korkusu" ile ilintilidir; kişileri izledikleri içeriğin hayran kitlesinin ya da toplumun konuşmalarından geri kalmama çabasına itmektedir (Matrix, 2014, s.128).

Geleneksel eğlence formlarına meydan okuyan ve en hızlı büyüyen platformlardan biri olan Netflix'in etki alanı (Novak, 2016, s.33) içeriklerin hızlı, yüksek kalitede ve herkese eşit öncelikle servis edilebilmesi için bireylerin ağ tarafsızlığı taleplerinin artmasına da yol açmıştır (Davies, 2016, s.15). Özetle Netflix, internete erişim, çözünürlük, bant genişliği gibi konularda servis sağlayıcıların ya da hükümetlerin yeni düzenlemeler ortaya koyma gereksinimini ön plana çıkaran (Novak, 2016, s. 33-34), izleyicilerin uçsuz bucaksız sürükleyici seçenek arasından (Matrix, 2016, s. 133) içerik seçici özerk bir konum edinerek tıkınmalı izleme eğilimine yönelmesine olanak sağlayan, bu yeni hızlı tüketim pratiğinin yol açtığı içerik talebini yanıtlama yönünde medya sektörüne yeni bir yön ve şekil verme potansiyeli taşıyan geniş bir etki alanına sahiptir.

Video akışı platformları, Türkiye'de de yeni medya döneminde yayıncılık ekosistemi içinde önemli yer tutmaktadır. Netflix, abone sayısını ülkeler bazında açıklamamaktadır[24] ancak platformun Türkiye'deki üye sayısının 65 bin civarında olduğu ve her üyelikten 5 kişinin yararlanabildiği sistemin Türkiye'deki kullanıcı sayısının yaklaşık 170 bin olduğu öne sürülmüştür (Semercioğlu, 2019). Netflix'in yanı sıra hem televizyon içeriklerini hem de sadece o platformda gösterilen içerikleri sunan yerli "video akışı (steaming)" platformları ise BluTv ve PuhuTV'dir. BluTV, Netflix gibi ücretli

[24] Platformun kurumsal internet sitesinde sadece dünya genelindeki abone sayısının yaklaşık 148 milyon olduğu belirtilmiş, ülkelere göre abone sayısı bilgisine yer verilmemiştir (Netflix, t.y.). Netflix Türkiye, Ortadoğu ve Afrika İletişim Müdürü Artanç Savaş da bir röportajda "Ülkeler özelindeki üye rakamlarını açıklamasak da Türkiye'de gördüğümüz ilgiden son derece memnunuz" değerlendirmesinde bulunmuştur ("Netflix'in İletişim Müdürü", 2019).

üyelik sistemi kullanarak hem yerli ve yabancı içerikleri hem de kendi ürettiği içerikleri sunmaktadır. Doğuş Yayın Grubu tarafından 2012 yılında kurulan Tvyo'nun isim değiştirerek Aralık 2016'da yayına başladığı PuhuTV ise, video akış platformlarından farklı olarak içeriklerin ücretsiz izlenebildiği bir üyelik sistemi ile hizmet vermektedir. PuhuTV'nin finans kaynağı reklamlardır ve reklam engelleyicilerin devre dışı olması koşuluyla yayına izin vermektedir. İnternet sitesinden, Google Play ve App Store mobil uygulamaları ya da Smart TV'lerde bulunan uygulaması üzerinden ücretsiz indirilerek izlenebilen PuhuTV'nin sadece kendi platformunda yayınladığı ilk dizi *Fi*'dir (Çetindağ, 2018, s. 44). Bu tezde ele alınan *Şahsiyet* de platformun ikinci orijinal içeriğidir.

Özetle, dünyada ve Türkiye'de son dönemde televizyon izleme alışkanlığını değiştiren, "televizyon ürünlerinin sadece televizyonda değil, aynı zamanda mobil telefonlar, tabletler ve en önemlisi internet üzerinden sunulan Netflix gibi uluslararası yayın platformlarından izlenebilmesine" (Şentürk, s.30) olanak sağlayan teknolojik gelişmeler dizi sektörünü yakından ilgilendirmektedir. Klasik televizyon izleme pratiklerinin terk edildiği ve yeni izleme alışkanlıklarının benimsendiği son dönemde, Türkiye'deki iki çevrimiçi medya akışı hizmetinden ücretsiz olan Puhu TV'de yayınlanan ve dünyanın en çok izlenen dizileri arasına giren *Şahsiyet*'teki basın pratikleri ve gazeteci temsili, kayda değer büyüklükte bir izleyici kitlesine ulaşmaktadır.[25] Buradan hareketle bu çalışmada; kolay erişilebilen ve bölümleri arka arkaya izlenebilen güncel bir dizide yer alan basın ve gazeteci temsilinin literatüre not düşülmesi, kendisinden önceki temsillerle paralellik gösterip göstermediğine bakılması hedeflenmektedir.

[25] *Şahsiyet* IMDb'nin "Televizyonda En İyi 250" listesine 40. sıradan girmiş, 32. sıraya kadar yükselmiştir ("IMDb Televizyonda En İyi", t.y.).

C. *Şahsiyet* Dizisinin Türü, Künyesi, Konusu ve Karakterleri

1. Suç ve Polisiye Dizisi Şahsiyet

Belli bir olay örgüsü etrafında merak unsuru uyandırarak izleyiciyi bir sonraki bölüm için ekrana bağlayan diziler (Devran, Göksun & İhtiyar, 2018, s.43); "komedi, dram, polisiye ve suç gibi türler içerirken melodram gibi her türe sızabilen anlatı modlarında da takılı kalabilir. Dizi türleri arasında ayrımın azaldığı ve türlerin birbirine girdiği 'Türk TV anlatısı' içinde, mitik suç dramalarının sayısı özellikle de 2000'lerde artmıştır" (Yücel, 2014, s.3).

Film ve dizilerdeki meslek temsillerine bakıldığında gazetecilerin genellikle suç ve polisiye[26] yapımlarda yer bulduğu görülmektedir. Son dönem yerli gerilim, suç ve

[26] Edebiyatta polisiye türünün çıkışına ilişkin iki görüş ortaya atılmıştır. Bunlardan ilki, "polisiye hikâyenin polis teşkilatı ve dedektiflik kurumu kurulmadan önce ortaya çıkmış olamayacağı" ve ilk polisiye hikâyelerin, Edgar Allan Poe'nun hikâyeleri olduğu yönündedir. İkinci görüş ise, polisiyenin tarihinin suç ve insanlık tarihi kadar eski olduğunu savunur (Atalay, 2012, s.110). Bir "muammanın-bulmacanın çözümü" üzerine kurgulanan "polisiye romanda bir suç işlenir, bu suçtan ötürü toplumsal düzen bozulur ve düzenin tekrar sağlanması için suçlunun bulunması gerekmektedir" (Atalay, 2012, s. 5). Üyepazarcı, bir polisiye yapıtta "muhakkak olması gereken iki başat öğenin" suç ve muamma olduğunu belirtir. Bazı polisiye yazarlarının suçun failinin mutlaka bulunması ve cezalandırılmasını amaçladığını, bazılarının ise suça ve suçluya farklı yaklaşarak sempatik suçlu kahramanları ya da suç dehalarını kaleme aldığını vurgular. Polisiyenin ana öğelerinden diye tanımladığı muammanın bilmece ile karıştırılmaması gerektiğini belirten Üyepazarcı, muammanın bilmeceden "söz konusu bilinmezliğin hem gerçekleşmiş bir suç ile birlikte oluşması hem de öykünün kurgusundaki okuyucuyu şaşırtan, heyecanlandıran 'yönlendirici motif' özelliği ile ayrıldığına dikkati çeker, bir polisiye yapıtta muammanın mutlaka çözülmesi gerekmediğini, çözümün okuyucunun değerlendirmesine açık da olabileceğini kaydeder (2008, s.26-27). Polisiye film ve diziler de içlerinde suç, suçlu, kurban, detektif, polis, gizem barındıran ve izleyicinin ipuçlarını gözden geçirerek olayları çözmeye, suçluyu bulmaya çalıştığı yapımlardır. Diğer tür filmlerine göre çok fazla "tipik figür"ün yer aldığı polisiye filmlerin en önemli kişileri dedektif ve suçludur. Polisiye anlatısı dedektif ve suçlunun arasındaki kovalamacaya odaklanır (Holat, 2015, s.93).

polisiye dizilerinden *Sıcak Saatler* (1998), *Behzat Ç.* (2010), *İçerde* (2016), *Fi* (2017) ve *Kuzgun* (2019) gazeteci karakterlerin yer aldığı yapımlara birer örnektir.

Gazeteci karakterinin içinde suç, suçlu, yolsuzluk, çatışma ve aksiyon barından polisiye yapımlarda daha çok görülmesi ise, gazetecilerin haber için takip ettikleri olayların da bu unsurları barındırmasıyla ilişkilidir. Gazetecilerin yer aldığı filmlerin üç alt türde ele alınabileceğini belirten Good, bunlardan ilkini "bombalanmış binalar ve kitle mezarlıkları içinde kalmış öksüz bir ülkede aklını yitirmek üzere olan bir savaş muhabirinin" resmedilmesi olarak tasvir eder. Gazetecilik filmlerinin ikinci türünün "haber yakalamak için hikâye peşinde koşarken masum insanların hayatını mahveden muhabire" yer verdiğini belirten Good, üçüncü türde ise muhabirin "geniş kapsamlı bir komployu çözen araştırmacı gazeteci" olarak görüldüğünü vurgular (1989, s. 5).

Barris de gazeteci temsillerine ilişkin yaptığı sınıflamada "suç avcısı gazeteci"ye yer verir ve gazetecilik filmlerinde polis gibi iz süren muhabirlerin hem polisi hem de rakip meslektaşlarını atlatarak suç mahallinde suçluları ve dolandırıcıları yakaladığı sahnelerin bulunduğuna dikkati çeker (1976, s.22). Alzaymır olduğunu öğrendikten sonra seri cinayetler işlemeye başlayan yaşlı bir adamın ve Cinayet Büro Amirliğinin bu cinayetleri çözme çabasının ele alındığı *Şahsiyet,* bu cinayetlerin işlenmesine yol açan başka suç hikâyelerini de barındıran yerli bir suç ve polisiye dizisidir. Dizide üstü örtülen suçların aydınlatılması, fail ya da faillerin yakalanması için yalnızca polisler değil, gazeteci karakter Ateş Arbay da çaba gösterir. Ateş, haber kaynakları ve araştırmacı gazetecilik pratikleri ile ipuçlarının peşinden gider, zaman zaman polisle iş birliği yapar.

2. Dizinin Künyesi

Senaryosu Hakan Günday'a ait, Onur Saylak'ın yönettiği *Şahsiyet*'in yapımcılığını Ay Yapım şirketinin çatısı altında Kerem Çatay ve Pelin Diştaş Yaşaroğlu üstlenmiştir. İlk bölümü 17 Mart 2018, son bölümü 8 Haziran 2018'de Puhu TV'de

yayınlanan *Şahsiyet*'in hikâyesi, 12 bölümde ve tek sezonda tamamlanmıştır.[27] Üçer bölümlük bloklar halinde 27'şer gün arayla yayınlanan dizinin en kısa bölümü 52 dakika iken, en uzun bölümü 1 saat 36 dakikadır ve her bir bölümü farklı sürelere sahiptir.[28] Bu durum, yönetmen ve senaristin televizyon dizilerinin genellikle tabi olduğu "dizinin yayın süresini doldurma zorunluluğu"ndan azade, sadece olay örgüsü ve anlatı bütünlüğüne odaklanarak bölüm sürelerini ayarladığının göstergesidir.

Agâh karakterinin geçmişteki eylemlerini gösteren ve Nevra karakterinin geçmişi hatırlamaya çalıştığı sahneler ile hikâyenin arka planına ilişkin diyaloglarda sıklıkla geriye dönüş sahnelerini içeren *Şahsiyet*'te doğrusal olmayan, anakronik[29] anlatıya başvurulmuştur. Dizide ayrıca özellikle son bölümde ileri sıçrama ile izleyiciye geleceğe ilişkin bilgi de verilir. Dizinin öykü zamanı Nevra'nın Kambura'da geçirdiği çocukluk dönemine denk gelen 1990'lı yılların ortalarında başlar, Agâh'ın cinayetleri işlediği ve polis Nevra'nın onun peşine düştüğü 2018 yılına ve hatta ileri sıçrama tekniği ile bir yıl sonrasına, 2019 yılına kadar uzanır. Yaklaşık 25 yıl olan öykü süresi, Agâh'ın cinayetleri işlemeye başladığı 2018'de başlayan ve 2019'da sona eren yaklaşık bir buçuk yıllık ana olay örgüsü zamanı ile anlatılır. Dizinin ekranda süresi ise toplam 13 saat 3 dakikadır.

[27] *Şahsiyet*'in 1-2-3. bölümleri 17 Mart 2018'de, 4-5-6. bölümleri 13 Nisan 2018'de, 7-8-9. bölümleri 11 Mayıs 2018'de, 10-11-12. bölümleri 8 Haziran 2018'de yayınlanmıştır.

[28] Birinci Bölüm 1 saat 12 dakika, ikinci bölüm 1 saat 3 dakika 34 saniye, üçüncü bölüm 52 dakika 31 saniye, dördüncü bölüm 1 saat 7 dakika 49 saniye, beşinci bölüm 1 saat 1 dakika 58 saniye, altıncı bölüm 57 dakika 31 saniye, yedinci bölüm 1 saat 29 saniye, sekizinci bölüm 1 saat 4 dakika 20 saniye, dokuzuncu bölüm 1 saat 10 dakika 47 saniye, onuncu bölüm 59 dakika 41 saniye, on birinci bölüm 1saat 11 dakika 13 saniye, on ikinci bölüm 1 saat 36 dakika 47 saniye sürmektedir.

[29] Gezer, doğrusal bir sebep- sonuç ilişkisini gösteren anlatıyı "kronolojik", göstermeyen anlatıyı ise "anakronik" anlatı olarak tanımlar ve sinemada anakronik yapıya "geriye dönüş" (flashback/analepse) ve "ileri sıçrama" (flashforward/prolepse) ile ulaşılabileceğini belirtir (2018, s. 23).

3. Hikâye, Olay Örgüsü ve Dizinin Konusu

Şahsiyet, adli kâtip memurluğundan emekli olmuş, eşini kaybetmiş ve Beyoğlu'nda çoğu dairesini sattığı ve kiraladığı, eşinin adını taşıyan Mebrure Apartmanı'nda elinde kalan iki daireden birinde yaşayan Agâh Beyoğlu'nun hikâyesi üzerinden birçok konuya değinir. Dizinin ana olay örgüsü, kendisine alzaymır başlangıcı teşhisi konulmasından dolayı Agâh'ın "yapacaklarını unutacak olmayı" bir fırsat bilip yıllardır planladığı ancak bir türlü cesaret edemediği cinayetleri işlemesinin etrafında şekillenir. İzleyici, dizi boyunca katilin kim olduğunu bilse de Agâh'ı cinayetleri işlemeye iten asıl hikâyeyi bulmaya çalışır. Dizinin son bölümlerinde anlaşılır ki, Agâh Kambura'daki memuriyeti sırasında 53 kişinin iki yıl boyunca 12 yaşındaki Reyhan Şahin'e (Naz Karaca) tecavüz ettiğini öğrenmiştir ve suçluları öldürerek intikam almaktadır.

Agâh, Reyhan'ın hamile kalıp, yaşadıklarına dayanamayarak 1996 yılında intihar etmesinden bir süre sonra eline geçen, Reyhan'a ait günlüğü okuyarak öğrendiği bu toplu tecavüz suçunu işleyenlerin arasında polis, hâkim, savcı, öğretmen gibi kişilerin bulunduğunu ve suçun örtbas edildiğini öğrenir. Ancak hukuki yollarla ceza almalarını sağlamaya kendisinin gücünün yetmeyeceğini anlar. O dönem korktuğu ve elinden bir şey gelmeyeceğini bildiği için suçluları şikâyet edemeyen Agâh, Reyhan'ı hiç unutmaz, zaman zaman ona tecavüz edenleri öldürmeye teşebbüs eder ancak kendinde bir insanı öldürebilecek cesareti bir türlü bulamaz. Agâh'ı cinayetleri işlemek için harekete geçiren ise bir gün ona her şeyi unutturacak olan hastalığıdır. Hastalığı ilerlediğinde Reyhan'ı unutup intikamını alamamaktan korkan Agâh, aynı zamanda yaptıklarını unutacak olmanın verdiği cesaretle apartmandaki 8 numaralı daireyi işleyeceği cinayetleri planladığı bir ofise çevirir. Reyhan'a tecavüz edenlerin fotoğraflarını 8 numaralı dairedeki duvara asıp onları tek tek öldürmeye başlayan Agâh, kimliğini gizlemenin yolunu ise kendi diktiği kedi kostümünü giymekte bulur. Hikâyenin bu arka planını çok

sonra öğrenen izleyici, temelde Agâh'ın işlediği cinayetleri ve cesetlere bıraktığı notlarda adı geçen polis memuru Nevra Elmas (Cansu Dere) ile Cinayet Büro Amirliğinin katili yakalama çabalarını izler. Dizide bir yandan Agâh'ın cinayetleri incelikle planlayarak iz bırakmadan işlemeye çalışması yer alırken, diğer yandan Agâh'ın Nevra ile bağlantısına ilişkin bir merak unsuru oluşur. Dizinin sürekli ipuçları ve gölgede bırakmalarla oluşturulan senaryosunda olay örgüsü zamanla çözüldükçe anlaşılır ki, Nevra da çocukluğunda kısa bir süre annesiyle birlikte Kambura'da yaşamıştır ve o süreçte Reyhan'la arkadaşlık etmiştir. Agâh'ın işlediği cinayetlerde geride bıraktığı notlarla Nevra'ya mesajlar göndermesinin nedeni, Reyhan'ın günlüğünden Nevra'nın da çocukken Kambura'da Cemil Havran'ın (Hüseyin Avni Danyal) tecavüzüne uğradığını öğrenmiş olmasıdır. İzleyici bunu dizinin sonlarında öğrenir ve dizi boyunca Nevra'nın ne kadar hatırlamaya çalışsa da geçmişi neden hatırlayamadığı, Kambura'ya ait hatıraları çocukken yaşadığı büyük travma yüzünden tamamen sildiği anlaşılır.

Dizi boyunca tıpkı hikâyedeki polisler gibi izleyici de işlenen cinayetlerin yıllar önce içindeki aile ile birlikte Kambura'da yanan evle alakalı olup olmadığını anlamaya çalışır. Nevra cinayetlerin tecavüze uğrayan bir kadının intikamının alınması için işlendiği yönünde soruşturmayı ilerletmeye başladığında, Cemil'in direktifleriyle hareket eden kasabalılar ağız birliği yapar ve polisi yanlış yönlendirerek soruşturmanın odağına bu evi çekmeye çalışır. Kasabalılar polise, 1990'lı yıllarda Kambura'ya sonradan taşınan ve "çingene" olduğu dillendirilen Tayyar adlı adamın bir kadına tecavüz ettiğini, bunu öğrenen kızgın kalabalığın Tayyar'ın evinin önünde toplandığı sırada bir yangın çıktığını ve tüm ailenin can verdiğini anlatır. Dizi ilerlediğinde anlaşılır ki, bu hikâye Reyhan'a yönelik toplu tecavüzün kamufle edilmesi için uydurulmuştur. Tayyar aslında Reyhan'a yapılanları dile getirdiği, kasabalılara tepki gösterdiği ve adalet istediği için kasabalılarca susturulmuş ve cezalandırılmıştır. Tayyar'ı ailesiyle birlikte yakarak öldüren ve bu olayı kayıtlara kaza olarak geçirten kasabalı, neredeyse unutulan bu olayı Cinayet Büronun

dikkatini dağıtmak için manipüle eder. İzleyici de Agâh'ın işlediği cinayetlerin Tayyar'ın tecavüz ettiği kadının intikamının alınması için işlendiğini düşünmeye başlamıştır ki, cinayetlerin ardındaki asıl hikâye ortaya çıkar.

Dizide olayların aydınlatılması için polisler kadar koşturan gazeteci Ateş Arbay (Metin Akdülger) da önemli karakterlerden biridir. Ateş önceleri sadece sabun köpüğü haberler yazıp gazetedeki yerini korurken, işlenen cinayetlerin arkasında asıl yatanın toplumsal bir suç olduğunu, bunun siyasiler ve bürokratlar eliyle örtbas edildiğini ortaya çıkarır. Soruşturma ve sürecin haberleştirilmesi sırasında gazeteci Ateş'in polisler, haber kaynakları ve çalıştığı gazetenin editörü ile ilişkilerin yansıtıldığı dizide, Ateş ve Nevra arasında romantik bir ilişki de gelişir. Ateş ve Nevra "kaçtıkları ve kovaladıkları benliklerini" birbirlerine açar. Nevra artık geçmişinden kaçmamaya, Ateş ise okul yıllarında hayal ettiği gibi idealist bir gazeteci olmaya karar verir. Bu süreçte Ateş, yürütülen soruşturmanın haberleştirilmesi için gerçeklerin peşini bırakmazsa susturulacağı yönünde tehdit telefonları alır ancak geri adım atmaz. Ateş, araştırdığı dosyaya dair çok önemli bulgulara erişmişken, bunları polis amiri Tolga'ya (Necip Memilli) götürmek üzere arabasına bindiğinde araca konan bombanın patlaması sonucu ölür.

Agâh'ın işlediği cinayetlerin altında yatan gerçeklerin tam olarak anlaşılması ve olay örgüsünün çözülmesi, Ateş'in öldürülmesinden bir hafta sonra Nevra'nın evine gelen bir kargo ile başlar. Nevra polislikten istifa etmiştir, evine gelen kutudan çıkan kedi maskesini gördüğünde katilin kendisiyle doğrudan temasa geçmek istediğini anlar. Maskeyi alıp belirtilen adrese tek başına gider ve kendini Beyoğlu'ndaki bir apartmanın 8 numaralı dairesinde bulur. Daireye girdiğinde duvardaki fotoğrafları ve masadaki günlüğü görür. Nevra günlüğü okudukça Kambura'da yaşadıklarını hatırlar ve geriye dönüş sahneleri aracılığıyla izleyici de Agâh'ın cinayetlerinin nedenini ve Nevra ile bağlantısını açıkça öğrenir. Nevra, katilin kendisine bıraktığı notu izler ve kedi

kostümünü giyerek buluşma yerine, dev akvaryuma gider. Orada Agâh ile yüzleşir. Agâh cinayetlerin nedeninin Reyhan'ın ve Nevra'nın yaşadıkları olduğunu anlatır, Nevra'ya gönderdiği notların amacının da ona geçmişi hatırlatmak olduğunu belirtir. Agâh, tuzağa düşürüp elini kolunu bağladığı Cemil'in yanına Nevra'yı götürür ve onu öldürmeye ikna etmeye çalışır. Nevra başlarda bu fikre direnir, birini öldüremeyeceğini söyler ancak sahnenin sonunda iki el ateş sesi duyulur. Cemil'i Agâh ya da Nevra tek başına mı öldürmüştür, yoksa hem Agâh hem de Nevra birer el ateş mi etmiştir; izleyici açıkça göremez. Ancak Nevra'nın, Agâh'ın 8 numaralı dairede kendisine bıraktığı "Bu akşam saat 9'da Cemil Havran öldürülmek için müsait olacak" notu üzerine kedi kostümünü giyerek Cemil'in "öldürülmek için hazır" bulunduğu yere gitmesi; Cemil'in kendisine yaptığı kötülüğü hatırladığı ilk anda onunla yüzleşmek ve ondan intikam almak istediğinin göstergesi sayılabilir. Agâh, iyi bir insan olmak istediğini söyleyen Nevra'yı, "Bu bir ölüm kalım meselesi. Ya beni öldüreceksin ya da Cemil'i" diyerek; Reyhan gibi masum ve iyilerin öldüğü, Cemil gibi kötülerin ise yaşadığı bir düzende kimin kalmasını istediğine karar vermeye zorlar. Agâh'ın Nevra'ya Cemil'in taciz ya da tecavüzüne uğradığı yaştayken bir silahı olsaydı kendini savunmak için ateş edip etmeyeceğini sorması da ikna edicidir. Nevra Cemil'i vurmasının geç kalmış bir nefsi müdafaa olacağına ikna olmuşçasına onaylar şekilde başını sallar. İzleyici, önce Cemil'i dışarda bırakarak akvaryumdaki balıklara yönelen, daha sonra siyaha düşen sahnede silah seslerinin aynı ya da farklı tabancalardan veya yönlerden geldiğine dair kesin bir izlenim edinemez. Ancak Nevra'nın geçmişi hatırlaması üzerine yaşadığı duygu durumu ve Agâh'ın Cemil'i vurmak ile iyi bir insan olmak arasında kurduğu ikna edici bağ, Cemil'i vuran kurşunlardan en az birinin Nevra'nın silahından çıktığı imgesini kuvvetlendirir. Dizinin bu aşamasında Agâh'ın cinayetleri neden işlediği ve olayların Nevra ile bağlantısı çözülmüştür. Ancak bundan sonra ne olacağı dizide zamanda ileri sıçrama ile bir yıl sonraya gidilerek gösterilir. Bu sahnede anlaşılır ki Nevra Ateş'ten bir çocuk

doğurmuştur, Agâh'ı ve babasını kaldıkları yaşlı bakımevinde bebeğiyle ziyaret eder. Nevra, bu sahnede izleyicinin karşısına saçlarını geriye doğru taramış, koyu göz makyajı yapmış, siyah pantolon gömlek giymiş halde yenilenmiş bir görünüm ile çıkar; alt kamera açısıyla yapılan çekimde kendine güvenerek yürüyen bir kadın imgesi oluşturur. Agâh, bakımevinde bir koltukta örgü ören, hastalığı ilerlemiş şekilde görünür. Belli ki yakalanmamış ve ceza almamıştır. Bir sonraki sahnede ise 8 numaralı dairenin duvarında fotoğrafı olanların hâlâ öldürüldüğü görülür. Nevra'nın polislikten istifa etmesi ile gece, karanlık, suç ve cinayet ile ilişkilendirilebilecek siyahlar içindeki yeni görünümü, muhtemelen bu cinayetleri artık Nevra'nın işlediğini ve hem Reyhan'ın hem de kendisinin intikamını aldığını ima eder. Agâh hastalığı nedeniyle kötüler listesini unutsa da artık Nevra geçmişi hatırlamıştır ve cinayetleri işlemeye devam ederek adaleti sağlama, iyi bir insan olma çabasını sürdürür.

Şahsiyet, polisiye türünde bir dizidir ancak dizinin senaristi Günday, eserini "insana dair temel kavramlar hakkında sorular sormayı sağlayan bir hikâye" olarak tanımlar. Günday, Özdemir'e verdiği röportajda, "Eğer bir hikâye, insan denen varlığı sorguluyorsa o hikâyenin türü şudur: İnsani" ifadesini kullanır (2018, s. 26). Unutmak ve hatırlamak kavramlarının ana ekseni oluşturduğu dizi; şahsiyeti korumak ya da şahsiyeti yitirmek, geçmişten kaçma ya da geçmişe dönme isteği, yalnızlık, adalet ve hukuk gibi insana dair kavram ve arayışları konu alır.

4. Karakterler

Ryan ve Lenos, göstergelerin kültür içinde nasıl işlediğini inceleyen yapısal eleştiri perspektifinden bakıldığında, filmlerin de göstergelerden oluştuğuna dikkati çeker. Buna göre ekranda görünen oyuncu kurmaca bir hikâyede "karakteri" temsil eder ve bu karakter de genellikle belirli bir düşüncenin temsilcisi olur. Karakterler, filmin yapım dönemine hâkim kültürel söylemlere de hayat verir (2012, s.200). *Şahsiyet*'teki karakterler de birer emekli, polis, gazeteci, kasabalı temsili olarak dizinin gerçek hayatla

aynı döneme denk gelen kurmaca zaman dilimi içinde iyi ya da kötü yanları, eksiklikleri ve zayıflıkları ile gerçeğin birer taklidi olarak bu dönemin mesleki, ahlaki ve insani durumuna ışık tutar. Agâh Beyoğlu karakterinin eski İstanbul'un gittikçe değişen haline ayak uydurmakta zorlanan halleri, Nevra karakterinin Cinayet Büro Amirliğindeki tek kadın polis olarak hem iş yerinde hem de özel hayatında kendini ispatlamak zorunda hissetmesi, Ateş karakterinin gazetecilik meslek ilkeleri ve idealleri ile ticarileşen basın sektörünün talepleri arasındaki sıkışmışlığı; bu karakterlerin dizinin yapım dönemine hâkim sosyal ve kültürel durum ve söylemleri yansıtmasına birer örnektir.

Field, karakteri "senaryonun en temel iç dayanağı, temel taşı, kalbi, ruhu ve sinir sistemi" (2013, s. 66) olarak tanımlar. Bir öykülemede kurmacanın temel öğesi karakterdir, olay örgüsü karakterler olmadan düşünülemez. Karakter, "öykünün tutarlılığını ve sürekliliğini sağlayan temel betidir, bir başka deyişle, anlatının lokomotifidir" (Kıran & Kıran, 2003, s.141). Karakterleri en iyi yansıtan yolun onların öyküdeki bir olaya nasıl tepki verdiğinden, söylediklerinden ve yaptıklarından geçtiğini belirten Field (2013, s.64), iyi karakter yaratma sürecinin en temel dört niteliğini ise, karakterlerin güçlü ve tanımlanmış bir dramatik gereksinimlerinin olması, kişisel bir bakış açılarının olması, bir tavırlarının olması ile bir tür değişim ya da dönüşüme uğramaları olarak anlatır (s.88).

Öykü içerisinde karakterlerin işlevsel olarak yer alması gerekir. Bu işlevsellik de karakterin kendine has özellikler taşıması, inanılır olmasıyla ilgilidir. Filmlerdeki karakterler içerisinde en önemlisi kahramandır (protagonist). Kahramanın karşısında ise onun erişmek istediği amaca ulaşmasını engellemeye çalışan yani dramatik gereksiniminin önünde engel olarak duran rakibi vardır (antagonist) (Karadoğan, 2016, s.111). Karadoğan, karakter ve kahraman değerlendirilirken "anti-kahraman"ın da ele alındığına, Vogler'in, anti-kahramanı kahramanın karşısında değil, onun özel bir türü olarak konumlandırdığına dikkati çeker. Buna göre anti-kahraman ya alışageldik

kahramanlar gibi davranan ama kinik yanı çok güçlü şekilde veya kusurlu nitelikleriyle karşımıza çıkmaktadır ve öykünün hoşlanılmayacak merkezi figürüdür, ya da daha çok klasik trajik kahramana benzer ve kusurlarının yanı sıra çekici nitelikleri de vardır, içindeki şeytani dürtüye yenilmiştir (s. 114). Bunların dışında bir gruba bağlı olmayan kahramanlar olduğu gibi, yalnız kahramanlar ve kendileri değişmeyen ama diğerlerinin dönüşümünü sağlayan katalizör kahramanlar da vardır (Vogler'den aktaran Karadoğan, s. 114).

Olay örgüsü karakterlerin eylemleri ile ilerlediği ve hikâye bu yolla anlatılabildiği için, karakterlerin anlatıdaki boyutu önemlidir. Gezer, E.M. Forster'ın (1927) anlatıda karakterleri "üç boyutlu karakterler" (*round characters*) ve "iki boyutlu karakterler" (*flat characters*) şeklinde tanımladığını hatırlatarak; üç boyutlu karakterlerin birtakım insani özelliklere daha derinlemesine değindiğini, "tahmin edilemez davranışlara sahip, kendilerine has sıkıntıları, tavırları olan karakterler" olduklarını vurgular. İki boyutlu karakterler ise "davranışları, olaylara tepkileri önceden tahmin edilebilen veya bir kültüre ait ideal davranışları sergileyen karakterlerdir" (Gezer, s. 26).

Anlatının en önemli eylemlerinin ana karakterler üzerinden ilerlediği (Gezer, s. 26) göz önünde bulundurulduğunda, Agâh ve Nevra *Şahsiyet*'in ana kahramanları olarak öne çıkar. Agâh'ın işlediği cinayetlerin etrafında gelişen olay örgüsü, polisiye kurguların temelini oluşturan dedektif ve katil arasındaki kaçma ve kovalama hikâyesini yansıtır. Bu iki karakter ayrıca, bir tahterevallinin iki ucu gibi hikâyenin başından sonuna dek olay örgüsünde birer denge unsurudur. Dizinin senaristi Günday bu iki karakterin ana karakter olarak eşdeğer sunumunu Özdemir'e verdiği röportajda şöyle anlatır:

> Aslında Şahsiyet, iki yalnız insanın hikâyesi. Nevra da en az Agâh Beyoğlu kadar yalnız. Bunun yanında, bazılarımız geçmişten kaçmaya çalışır, bazılarımız da geçmişe dönmek ister. Nevra ise bugününü, sanki dünü yokmuş gibi yaşıyor. Dolayısıyla Agâh Beyoğlu ne kadar geçmişte yaşıyorsa Nevra da bir o kadar geçmişinden uzak. Ve bu zıtlık, hikâye süresince unutmak ve hatırlamak kavramlarını tartışmak adına gerekliydi (2018, s. 25).

Agâh Beyoğlu ve Nevra Elmas'ın yanı sıra katilin ve onun işlediği cinayetlerin peşine bir dedektif gibi düşen gazeteci Ateş Arbay karakteri de dizinin en önemli kahramanlarının başında gelir. Cinayetlerin üzerindeki gizemin çözülmesi için bir dedektif gibi çalışan Ateş, anlatının kritik noktalarında olay örgüsüne yön verir. Ateş de tıpkı Agâh ve Nevra gibi duyguları, geçmişten şimdiye taşıdığı hayalleri, korkuları, cesareti, olumlu ve olumsuz yanlarıyla üç boyutlu tasvir edilmiş, derinlemesine analiz edilebilen bir karakterdir. Ateş, geçmişteki deneyimlerini de yansıtan kişilik duygusuna sahip, erişmek istediği bir amacı olan, dramatik gereksinimini gerçekleştirmek için motivasyonu bulunan, öykü boyunca iniş ve çıkışları, sorunları ve çözüm arayışları olan ve bir değişimden geçtiğini gösteren karakter eğrisi ile, gazetecilik ve basın pratiklerinin dizideki temsilini incelemeye imkân kılmaktadır.

Kurmaca sanatında karakterlerin adına ilişkin tüm çağrışımlar olanaklıdır yani ad bir gösterge işlevi görebilir, o adı taşıyanla örtüşebilir (Kıran & Kıran, 2003, s.144). *Şahsiyet*'te de karakterlerin isimleriyle özdeşleşen özellikler taşıdığı görülür. Farsça kökenli bir kelime olan Agâh, "bilen, bilgili, haberdar" ve "uyanık, kalbi uyanık, basiretli, vakıf" anlamını taşır. Agâh Beyoğlu, Kambura'da işlenen suçlardan haberdardır, kalbi de suçlulardan hesap sormak için uyanış içindedir. Öte yandan, tam da yıllardır oturduğu Beyoğlu semtinin hep tasvir edilegelen eski hali gibi nezih, düzenli ve özenlidir, hal ve tavırları onun nazik, zarif ve kültürlü biri olduğunu gösterir. Agâh, eşini kaybettikten sonra yalnız yaşayan, 60'lı yaşlarında emekli bir adliye memurudur. Eşinden kalan apartmanda emekli maaşının yanı sıra kira geliri ile geçinen, sevilen ve sayılan biridir.

Nevra Elmas, komiser yardımcısıdır. Yüksek maaşlı işini bir anda bırakıp polis olmaya karar veren ve Cinayet Büro Amirliğinde çalışan tek kadın olan Nevra, aynı zamanda medyanın da ilgi odağıdır ve sık sık "kadın polis olmak" hakkında röportaj verir. Nevra'nın aniden polis olma yönünde verdiği karar annesi tarafından onaylanmamıştır, Nevra ve annesi arasında yakın bir ilişki yoktur. Nevra, Cinayet Büro Amirliğindeki erkek

polisler tarafından da dışlanır. Dışarıya soğukkanlı ve sakin bir görünüm çizer, olayların üzerine gitmekte tereddüt etmez ancak aslında hassas ve kırılgandır. Çocukken maruz kaldığı istismarı hafızasından tamamen sildiğinin farkında olmadan, sadece içinde bulunduğu ana odaklanır, geçmişten kaçar.

Ünür, 2011-2012 yayın döneminde en fazla izlenen ilk 5 dizi üzerinde yaptığı incelemede, Türk televizyon dizilerindeki mesleki kimlikleri de mercek altına almıştır. Bu çalışmasında Ünür, dizilerde erkeklere güç ve iktidarı yansıtan mesleki kimliklerin atfedildiğine, kadınların genellikle kamusal alandan uzak bir biçimde veya sekreterlik, aşçılık, terzilik, hemşirelik gibi ev hanımlığının özelliklerini taşıyan mesleklerde temsil edildiğine dikkati çeker; erkeklerin ise yoğun olarak iş adamı, polis veya yasadışı işlerle ilgilenir şeklinde yansıtıldığını belirtir (2013b, s. 40). *Şahsiyet*'te Nevra önce cinayetleri soruşturan, katillerin peşinde koşan bir kadın polis olarak, daha sonra Agâh'ın bakımevine yatmasının ardından cinayetleri işlemeyi üstlenen gözü pek bir kadın olarak resmedilir. Nevra karakterine hem güç ve iktidarı yansıtan bir mesleki kimlik atfedilmiş, hem de asayişi bozan suç işleyen yasa dışı bir kimlik biçilmiştir. Bu bakımından *Şahsiyet*'in, egemen kadın ve erkek rolleri yeniden üreten bir konumu reddettiği ileri sürülebilir.

Ateş Arbay, mesleğinde başarılı ve ünlü, ancak kolay ve sansasyonel haberler yapan genç bir gazetecidir. Cinayet haberleri vesilesiyle Nevra ile tanışan Ateş, bu süreçte üniversiteden gazeteciliğe dair büyük ideallerle mezun olduğunu hatırlar, ülkenin ve sektörün mevcut durumuna kapılıp gerçek gazetecilik yapmadığı gerçeğiyle yüzleşir. Uzun zamandır rahatsız olduğu bu durum karşısında harekete geçen Ateş, mesleğinin gereklerini tam olarak yerine getirmeye karar verir; adının işaret ettiği üzere, ateşli gibi bir gazeteciye dönüşür. Rüşvet ve bürokratik güçlerle üstü örtülmüş suçların ortaya çıkması için çabalayan Ateş hem çalıştığı gazete ile hem de suçlular ve onların

koruyucularıyla karşı karşıya kalır. Ateş ve Nevra soruşturma ve haber çalışmaları sırasında yakınlaşır ve sevgili olurlar.

Dizinin önemli yardımcı karakterlerinden biri de Cinayet Büro Amirliğinin Başkomiseri Tolga Yazgan'dır. Tolga, işini disiplinle yapan, çalışanlarının saydığı, adil ve eşitlikçi bir amirdir. Ekibinin arkasında durur ve gerektiğinde Nevra'yı koruyup kollar. Ancak soruşturma ilerledikçe, cinayetlerin ardında yatan asıl meselenin aydınlatılmaması için devreye giren karanlık güçler onun açığa alınmasına yol açar.

Dizide zengin bir iş insanı olarak resmedilen Cemil Havran, yetim bir çocuk olarak Kambura'da büyümüştür. Kasabalıların desteği ile okuyup meslek sahibi olan Cemil, Kambura ile derin bir bağ kurar ve kendini kasabanın hamisi konumunda görür. Kambura'nın karanlık geçmişinde Cemil'in rolü büyüktür, kendisinin ve kasabalıların işlediği toplu tecavüz suçunun ortaya çıkmaması için tüm gücünü kullanır. Cemil, Agâh'ın kızı olduğundan habersiz işe aldığı Zuhal (Şebnem Bozoklu) ile sevgili olur.

Nevra'nın iş arkadaşları arasında ön plana çıkan iki karakterden biri Firuz'dur (Fırat Topkorur). Kadın olduğu için Nevra'ya pozitif ayrımcılık yapıldığını, Nevra'nın aslında Cinayet Büro Amirliğinde çalışmayı hak etmediğini düşünür. Nevra'ya başından beri kötü davranan Firuz, hırslı bir polistir ancak oğlunun hastalığının tedavisini üstlendiğinden, Cemil için çalışır. Cemil'in asıl yüzünü tam olarak bilmese de Cemil'i sevmez ancak oğlunun sağlığı için Cemil'in direktifleri doğrultusunda Cinayet Büro Amirliğinden bağımsız olarak katili bulmaya çalışır. Firuz Agâh'ın katil olduğunu anlar ve Agâh'ı yakalar ancak, Agâh'ın anlattıkları ile Cemil'in gerçek yüzünü öğrenir. O sırada oğlunu kaybettiği haberini alması üzerine, Agâh'ı Cemil'i öldürmesi şartıyla serbest bırakır.

Nevra'nın iş arkadaşlarından biri de Sefa'dır (İbrahim Selim). Başlarda o da Firuz gibi Nevra'yı ciddiye almasa da soruşturma sırasında Nevra'nın ortağı olur ve onunla

yakın çalışmaya başlar. Firuz'un Cemil için çalışması gibi, Sefa da dışarıya bilgi sızdırır. Sefa'nın para karşılığı bilgi sızdırdığı kişi ise, gazeteci Ateş'tir.

Agâh'ın kızı Zuhal Avustralya'daki evliliğinin kötü gitmesi üzerine eşiyle ayrılma kararı alır, oğlu Deva ile birlikte İstanbul'a babası Agâh'ın yanına taşınır. Zuhal iyi okullarda eğitim görmüştür ancak hep yatılı okullarda okuttuğu ve ona yakın ilgi göstermediği gerekçesiyle babasına olan öfkesini sık sık dile getirir. Zuhal aynı zamanda alkoliktir, alkolden uzak kalmaya çalışır ancak zaman zaman bu zaafına yenik düşer. İstanbul'da iş görüşmesine gittiği Cemil'in babası ile Kambura'dan tanıştığını tesadüfen öğrenir. İşe başlar, Cemil ile sevgili olur ancak dizinin ileri bölümlerinde eşinin barışma teklifini kabul edip Deva ile birlikte Avustralya'ya geri döner.

D. Gazeteci Ateş'in Karakter Özelliklerinin Analizi

Şahsiyet dizisinin gazeteci temsili ve basın pratikleri açısından incelenmeye değer bulunmasındaki en önemli nedenlerden biri, dizideki gazeteci Ateş Arbay karakterinin olay örgüsünde yan bir unsur olarak değil; güçlü bir karakter, olay örgüsünün ilerlemesinde önemli rol üstlenen bir kahraman olarak dizinin çoğu bölümünde yer alması ve gazeteci kimliği ile öne çıkmasıdır. Ateş'in senaryodaki yeri, dizi henüz yayına girmeden önce karakterin izleyiciye takdimi sırasında kendini gösterir. İlk üç bölümü birden 17 Mart 2018'de yayınlanan dizinin tanıtım sürecinde, *Şahsiyet*'in Twitter hesabında önce Agâh, ardından Nevra tanıtılır. Bu ana karakterlerin hemen ardından 10 Mart 2019'da izleyiciye tanıtılan karakter, gazeteci Ateş Arbay olur. Artık ortada bir katil, bir polis ve bir gazeteci vardır. Ateş, bir polisiye dizi olan *Şahsiyet*'in olay örgüsünde tamamlayıcı bir unsur, kritik dönüm noktalarını tutan ve hikâyenin akışına katkıda bulunan önemli bir karakterdir. Ateş'in izleyiciye takdiminde kendi ağzından yer alan cümle, Nevra ile ilk temasında sarf ettiği cümledir: "Sizden tek ricam, benimle bir röportaj yapmanız. Evet. Sana çok sorular soruldu ama henüz doğru sorular sorulmadı"

(Şahsiyet Dizi Resmi, 2018). Ateş'in dizide "doğru sorular soran" bir gazeteci temsili olacağının işareti, dizi henüz başlamadan verilir.

1. Genç, Bekar, Özgüvenli ve Azimli Gazeteci

Çalışmanın bu bölümünde Ateş karakterinin, sinema ve televizyonda yer bulan gazeteci temsillerine dair literatürdeki sınıflandırmalardan hangilerine uyduğuna, hangi gazeteci temsillerinin tekrarı olduğuna ve özgün yanlarına odaklanılacaktır.

Ateş İletişim Fakültesi mezunu, genç, bekar, gece hayatını seven ve geceleri DJ'lik yapan, derli toplu ve çağdaş kıyafetler giyen, havuzlu müstakil bir evde oturan ve kendine ait arabası olan, maddi zorluk çekmeyen, mesaisini büroda değil de daha çok dışarda geçiren, yazdığı sansasyonel haberler ile tanınan ve işinde iyi olarak bilinen, özgüvenli bir gazeteci olarak temsil edilir. Nevra ile tanıştığında sergilediği rahat tavırlar kadınlarla rahat ilişki kurabilen, dışa dönük, enerjik bir karakter olduğunun göstergesidir.

Polis adliye muhabiri olan Ateş, dizinin ilk bölümlerinde gazetecilik meslek ilkelerine sıkı sıkıya bağlı değildir, haber toplama pratikleri sorunludur ve manipülatif haberler yaptığının farkındadır. İçten içe bu durumdan rahatsız olsa da çalıştığı gazetenin yayın politikasına aykırı davranmaz, içinde bulunduğu şartlarla uyumlu hareket eder. Nevra ile tanıştıktan sonra ise öğrencilik yıllarında benimsediği mesleki idealleri hatırlar ve mesleğine hakikati öncelikli tutan bir gazeteci olarak devam etmeye karar verir.

Ateş'in dizide ilk çizdiği resim Good (1989, s.9) ve Zynda'nın (1979, s.17) işaret ettiği; "genç, bekar, vurdumduymaz, içkiye düşkün, haber yazarken başkalarının hayatına zarar verip vermediğini umursamayan, şehrin zor koşullarında ayakta kalmayı beceren, aşırı hırslı, ahlaki değerleri tamamıyla hiçe sayan, ilkesiz ve haber için yapmayacağı şey olmayan" gazeteci stereotipine uygundur. Ancak Ateş daha sonra gençlik ideallerine, özüne dönmeye karar verir ve özel hayatını düzene sokmasının yanı sıra duyarlı, vicdanlı, gerçeklere değer veren ve doğruluğu ön planda tutan bir haberciliği benimser.

2. Skandal Taciri Gazeteci

Barris'in gazeteci karakterlerinin analizine yönelik skandal taciri gazeteci, suç avcısı gazeteci, mücadeleci gazeteci, deniz aşırı ülkelere giden gazeteci, insan olarak gazeteci, okurlarını ağlatan yazılar yazan gazeteci, editörler ve yayıncılar, kötü adam olarak haberciler kategorileri (1976) göz önünde bulundurulduğunda; Ateş bu kalıplardan "suç avcısı gazeteci, skandal taciri gazeteci, insan olarak gazeteci ve mücadeleci gazeteci" özelliklerini gösterir.

Filmlerin adlarının gişe hasılatını arttıran bir etkisinin olduğunu belirten Barris, sesli filmlerin ortaya çıkmasını takip eden 25 yıl içindeki filmlerin adlarında yer alan kelimelere ilişkin; "*Haber, manşet, özel haber* kelimeleri işe yarardı ancak bunların arasında bir kelime vardı ki, tam anlamıyla karşı konulamazdı: *Skandal*" değerlendirmesinde bulunur. Özellikle 1930'lu yıllarda senaryo yazarlarının filmlerdeki gazetecileri ünlülerin özel hayatlarının peşinde koşarken tasvir ettiğini belirten Barris, "skandal taciri gazeteci"nin sanatçıların ve/veya sosyetik ünlülerin evliliklerini, boşanmalarını, aşk kaçamaklarını, kimlerle görüştüklerini, hangi partilere katıldıklarını ve benzeri tüm eylemlerini takip edip haberleştirdiğini vurgular (1976, s.55-56).

Gazeteci Ateş karakteri, izleyicinin karşısına ilk çıktığında Barris'in skandal taciri gazeteci kategorisine uygun bir şekilde tasvir edilir. Bir yandan açılış ve davetlere katılan, sansasyon ve skandal haberler yazan, bir yandan da geceleri bir kulüpte DJ'lik yapan, yazdığı "ses getiren skandal haberler" ile tanınan genç bir gazetecidir. Ateş dizide izleyici karşısına ilk çıktığı sahnede bir gece kulübünde DJ'lik yapmaktadır. Siyaset, dış politika, sağlık haberleri değil, gündemde kolayca yer bulacak ilgi çekici magazin haberlerini yazan, sürekli gece kulubü, açılış, galalara katılan insanlarla içiçe olarak bu dünyaya ilişkin haberler yazan bir gazeteci olarak resmedilir.

Ateş'in dizinin ikinci bölümünde gazeteci yanıyla, yazdığı haberin başlığıyla görünür olduğu sahne de bu karakterin Barris'in skandal taciri gazeteci tanımına

uyduğuna bir örnektir. Ateş'in haberine attığı "Katilden Mesaj Var" başlığı olabildiğince dikkat çekicidir, kurbanların yakınlarının değil de cinayet işleyen tarafının sesini duyuran, katili meşru muhatap alan sansasyonel bir başlıktır. Ateş, cinayet haberinin ortaya koyduğu gizemin tirajları arttıracağının farkında olan, alıcısı bol skandal haberlerin peşinde koşarak ünlenmiş bir gazeteciyi temsil eder.

Ateş, sansasyonel bir haber hikâyesi için sorunlu haber pratiklerine başvurmaktan çekinmez. Dizide kişilere para vererek ya da gazeteci kimliğini saklayarak bilgi topladığı, Emniyet Büro Amirliğince "skandal taciri gazeteci" olduğu izlenimiyle itibarsız görüldüğü ve hatta "soytarı" diye tanımlandığı sahneler yer almaktadır.

Ancak Ateş dizi boyunca bu özellikleri taşımaz. Nevra ile tanıştıktan sonra bir "uyanış" yaşar ve dördüncü bölümde yaptığı işin gazetecilik değil, "gösteri işi" olduğunu dile getirerek, bu noktadan sonra skandalları değil, gerçekleri yazmaya karar verir.

3. Suç Avcısı Gazeteci

Barris, "suç avcısı gazeteci"ye giden yolu, "Atılgan, girişimci bir gazete muhabiri (eğer gazetecilik okulunda öğrenmediyse) kariyerinin en başında 'haberi bulmayı' öğrenir" diye anlatır. Barris, bir gazetecinin siyasilerin açıklamalarıyla yetinmeyip derinlemesine araştırması gerektiğini, ünlüleri yakından takip ediyorsa önüne çıkan tüm engelleri aşmak için elinden geleni yapması gerektiğini, örneğin bir yangını takip ediyorsa mutlaka bir görgü tanığı bulması gerektiğini erkenden öğrendiğini vurgular. Suç hikâyelerini kovalayan gazetecilerin ise zaman zaman polisi atlatmaya çalıştığını işaret eden Barris, filmlerde yer bulan bu tür gazeteci temsillerini "suç avcısı gazeteci" olarak niteler (1976, s.22).

Şahsiyet'nin ilk bölümlerinde "sansasyonel haberleriyle tanınan Ateş", dizinin ana ekseninde işlenen cinayetleri ise yüzeysel olarak haberleştirmez. Konunun derinliğini soruşturur ve cinayetlerin ardında yatan gerçek suçları araştırarak haberin gerçek

hikâyesinin peşine düşer. Kimi zaman karakolda arşiv dosyalarını tek tek tarar, kimi zaman olay yerine polis ekiplerinden çok daha önce giderek delillerin izini sürer. Ateş tıpkı bir dedektif, bir avcı gibi yüzeyde görünenle yetinmez ve haberin altında yatan sebepleri kovalar.

Barris'in tarif ettiği atılgan, haber bulmayı bilen, engelleri aşmak için elinden geleni yapan suç avcısı gazeteci özelliklerini sergilediği sahnelerden biri dizinin altıncı bölümde yer alır. Ateş Agâh'ın öldürdüğü trans birey Naz'ın evine polislerden önce gider. Haber için polisleri bile atlatmıştır, onlardan önce olay yerine gelerek cinayet mahalinin fotoğraflarını çeker. Apartman görevlisinden gelen ihbar telefonunu hemen değerlendirmiş, iyi bir haber hikâyesi yakaladığını sezmiştir. Halıdaki kan izlerini, delilleri fotoğrafladıktan sonra polis sirenlerini duyar duymaz olay yerini terk eder.

Dizinin 10. bölümünde Ateş'in Kambura'da yakılan ve daha sonra yıkılan evin enkazına gitmesi de avcı gazeteci özelliği taşıdığına bir örnektir. Aslında bu konuda yazdığı haberi çalıştığı gazete yayınlamak istememiş, Ateş de bunun üzerine istifa etmiştir ancak yine de engel tanımaz, konuyu araştırmak için yine olay yerine gider. Gazete bürokrasiden büyük baskı göreceği endişesiyle haberi yayınlamasa da Ateş tehdit edilse de işin peşini bırakmaz ve haber avına devam eder.

Bir haberi diğer gazetecilerden önce yakalayıp haberleştirmek gazeteciler arasında "haber atlatmak" olarak nitelenir. Polis ve gazeteci farklı meslek mensubudur, aralarında böyle bir rekabet söz konusu değildir ancak Ateş polisten önce olay yerine giderek ve kimi zaman onların erişemediği ayrıntılara kaynakları aracılığıyla ulaşarak onlara "haber atlatır". Ancak zaman zaman da Ateş polisle iş birliği de yapar, polisin olaylara ilişkin ipuçlarına ulaşmasına yardımcı olur. Ateş'in soruşturmaya verdiği önemli katkıların sonucunda cinayetlerin ardında yıllar önce Kambura'da işlenen çocuk istismarının ve bir ailenin evinin yakılması suçlarının yattığı ortaya çıkar.

4. İnsan Olarak Gazeteci

The Front Page filminin en büyük başarısının "kusursuz kahramanlar ya da salt kötü adamlar yerine karmaşık duyguları, hedefleri ve kusurları olan inandırıcı, yaşayan, nefes alan ana karakterler" yaratması olduğunu öne süren Barris, bazı yönetmenlerin "önce insan, daha sonra gazete muhabiri olabilen karakterler" yarattığını vurgular. Barris bu sayede izleyicinin gazetecileri "herkes gibi eşleri, çocukları, borçları, sorunları, evleri, alışkanlıkları, ilişkileri, zevkleri ve üzüntüleri olan kişiler" olarak keşfetme zevkine vardığını ifade eder (s.117).

Ateş karakteri de Barris'in "insan olarak gazeteci" diye adlandırdığı gazeteci temsiline kısmen uyar. Ateş'in ailesi, akrabaları, arkadaşları ve onlarla ilişkileri dizide yer almaz ancak evinde nasıl zaman geçirdiği, geçmişinden bugüne taşıdığı hedefleri, mesleğine duyduğu tutku, gençliğindeki idealist haline dönüş sürecinde kaygıları ve hedefleri, Nevra ile yaşadığı romantik ilişki; Ateş'i salt gazeteci yanının ötesinde iç dünyası, duyguları, düşünceleri ve vicdanı ile "insan olarak" resmeder.

İnsan olarak gazeteci temsili Ateş karakterinde dizinin birçok sahnesinde ortaya çıkar. Ateş'in ev ortamı ve evinin duvarında asılı olan suikastlere kurban gitmiş meslek büyüklerinin fotoğrafları, öğrencilik yıllarında ne kadar "ateşli ve idealist" olduğunu sıklıkla dile getirdiği sahneler, sansasyon haberleri yazarak ünlü biri olsa da içinde hissettiği derin pişmanlığın farkına varması, daha sonra Nevra'nın idealistliğinden etkilenip kendi özüne, hayallerine, amaçlarına yönelmesi onun iç dünyasını, özel yaşamı ile profesyonel yaşamını ortak noktalarda buluşturma çabasını yansıtır.

Nevra ile yaşadığı romantik ilişkide Ateş'in içten, samimi, duygusal özellikleri Nevra'nın fotoğraflarını çektiği sahnede olduğu gibi evde piknik yaptıkları sahnede de sergilenir. Ateş mesleğinin hızlı temposuna kendini kaptırdığını ve eski halini özlediğini açıkça dile getirir, seyircinin karşısına duygu ve düşünceleriyle, insani halleriyle çıkar. Ayrıca istifa sahnesinden sonra rahatlayıp arabasında müziğin sesini açarak sevinçle yeni

hayatına ilerlediği sahne, Nevra'ya onu sevdiğini söyledikten uzun bir aradan sonra aynı yanıtı aldığında "oh be" diyerek endişelerinden kurtulup sevindiği sahne gibi örnekler de Ateş'in herkes gibi sevinçleri ve üzüntüleriyle, günlük yaşamın akışındaki gelişmelerle bezenmiş bir karakter olduğunu gösterir.

Ateş'in bazı durumlarda kişisel yaşamına ve hayata bakışına ilişkin ipucu veren sözlerine de dizide yer verilmiştir. Bu duruma bir örnek, trans birey Naz öldürüldükten sonra haber için olay yerine gittiğinde apartman görevlisinin Naz'a ilişkin "belki de kendini satıyordu" yorumu karşısında verdiği tepkidir. Ateş, para karşılığı kendisine bilgi sızdıran, haberi satan adama parayı verir ve "Onun kendisini sattığını hiç sanmıyorum da senin sattığın belli" der. Bu sahne, insan olarak Ateş'i, onun kişisel bakış açısını yansıtır. Ateş bu sahnede trans bireylere yönelik ön yargıları, cinayete kurban gitmiş ve kendini savunamayacak birinin arkasından konuşmayı kınayan ve reddeden, tavır ve tutum sahibi vicdanlı, insani özellikler sergileyen bir gazetecidir.

Ateş salt iyi ya da salt kötü resmedilmemiştir. İnsan olarak gazeteci tanımı çerçevesinde iyi yanlarının yanı sıra hatalarıyla da yansıtılır. Duyarsız, sadece kendisine ün ve para getirecek haberler peşinde koşan, sadece kendi dünyasına odaklanmış bir karakter olarak temsil edildiği sahnelerin yanı sıra, sadece gerçeğin peşinde koşacağını belirttikten sonra bile para karşılığı haber satın alma, gazeteci kimliğini saklayarak ajan gibi haber toplama, elde ettiği önemli bilgileri haber yapmak yerine polisle paylaşmayı öncelikli tutma gibi kusurlu ve etik olmayan mesleki yöntemlere başvurduğu da görülür.

5. Mücadeleci Gazeteci

Barris, yolsuzluk yapan bir politikacının suçunun ortaya çıkacağı ya da bir mafyanın yasa dışı faaliyetlerinin deşifre olacağı endişesiyle gazetecilerin gözünü korkuttuğu, onları türlü tehdit ve suçlamalarla sindirmeye çalıştığı hikâyeleri konu edinen filmleri örnek göstererek, gazeteci karakterinin karşılaştığı zorluklarla ne pahasına olursa olsun mücadele ettiği filmleri hatırlatır (1976, s.78-95).

Ateş karakteri de önce editörü tarafından gerçekleri sorgulayan haberler yazmaya devam ederse gazetedeki işinden kovulacağı yönünde uyarılır ve bunun üzerine istifa eder; daha sonra da arkasına hem bürokrasiyi hem de mafya türü bir kaba kuvveti alan suçlularca gerçekleri yazmakta ısrarcı olursa öldürüleceği yönünde tehdit edilir. Ateş hem gazetesinden hem de suçlulardan kendisine yönelen meydan okumalara karşı mücadele verir.

Vogler, öyküyü başlatanın çoğunlukla kahramanın bir kararı ya da eylemi olduğunu, öykünün onun arzuları ve istekleri doğrultusunda geliştiğini vurgular. "Kahraman öykünün en sorumluluk isteyen ve en çok risk almayı gerektiren, can alıcı eylemini gerçekleştirmelidir" (aktaran Karadoğan, 2016, s. 114). Ateş, "artık hiçbir şeyi unutturmayacak" gerçekleri gün yüzüne çıkaracak bir gazeteci olmayı hedefleyen bir kahramandır. Bu dramatik gereksinimini yerine getirmek için risk alır, mücadele eder.

Dizinin 9. bölümünde Ateş'in editörüyle olan diyaloğu, senaryoda "olayı geri dönülmez bir biçimde etkileyen ve olası sonuca götüren" (McKee'den aktaran Karadoğan, 2016, s. 115) vurucu anlardan biridir. Ateş, yazdığı haberin yayınlanması için direnir ve editörünün kendisini işten atmakla tehdit etmesi üzerine iradeli duruşunu sürdürür. İlkeli gazetecilik yapmak hedefi doğrultusunda risk alır, istifa ederek mücadelesine devam eder.

Ateş, Barris'in gazetecilerin gözünün korkutulduğu, tehdit ve asılsız suçlamalarla sindirilmeye çalışıldığı durumlar için dile getirdiği mücadeleci gazeteci temsiline tehdit telefonları aldığı zaman da uyar. Onun peşine düştüğü gerçeklerin ortaya çıkmasını istemeyen bürokrotik güçler, 11. bölümde Ateş'i tehdit eder. Savcı'nın Ateş'e "hem kendinin hem de arkadaşının başını yakmaması"nı söylediği sahne de Ateş için bir sınamadır. Risk alır, dramatik gereksinimini gerçekleştirmek, ilkeli bir gazeteci olmak için kaybetmeye hazırdır. Tehditlere boyun eğmez ve mücadelesine devam eder.

Sistemle, bürokrasiyle karşı karşıya gelen "mücadeleci gazeteci" Ateş, sonunda bu karanlık güçler tarafından öldürülür. Ancak mücadelesinin ardından geride temiz ve onurlu bir isim bırakır.

6. Muhabir ve Araştırmacı Gazeteci

Gazeteci temsillerine yönelik çalışmalarıyla ön plana çıkan Ehrlich ve Saltzman (2015) ile Good'un (1989) öne sürdüğü kategoriler ise "muhabir, acemi muhabir, kadın muhabir, editör, kötü adam, medya patronu, yabancı gazeteci, araştırmacı gazeteci" şeklindedir. Bunlar gazetecinin çalıştığı kurumdaki kadrosuna ve pozisyonuna yönelik sınıflandırmalardır.

Bu noktada Ateş "muhabir" kategorisine girer. Aslında bir polis adliye muhabiri olan Ateş, izlediği olayları güvenlik ve adli makamlarca yapılan rutin açıklamaları aktararak değil, derinlemesine araştırarak haberleştirir. Bu açıdan da Ateş karakteri "araştırmacı gazeteci[30]" kategorisinde resmedilir.

Ancak bu sınıflandırmalar karakterin gazetecilik mesleğindeki pozisyonuna dair tek boyutlu bir tasvir sunar. Bu bakımdan da bu kategoriler *Şahsiyet*'te aksiyonun yükseldiği ve olay örgüsünün çözüldüğü noktalarda önemli rol alan Ateş'i derinlemesine tahlil etmeye tek başına yetmez.

[30] Gazeteciliğin zaten gerçeklerin ortaya çıkarılıp haber haline getirilmesi için araştırmaya dayanan bir iş olduğunu öne sürenler olsa da araştırmacı gazeteciliği rutin haberlerin izlenmesinden ayrı kılan bir nokta vardır. "Araştırmacı gazetecilik bir olayın/olgunun derinlemesine araştırılması, belgelenmesi, arka planda olup bitenlerin açığa çıkarılmasını anlatan bir gazetecilik türüdür" ve "daha çok araştırma çabası gerektiren bir gazetecilik pratiği"dir. Bu tür gazetecilik, araştırma yöntemlerinin iyi bilinmesini, ipuçlarının izlenmesini, hangi bilginin nereden nasıl elde edileceğinin öğrenilmesini gerektirir (Alemdar & Uzun, 2019, s. 258).

7. *Front Page*/Skandal Gazetecisi

Bu tezde, basın tarihi boyunca dile getirilen gazetecilik etik kodlarının, ulusal ve uluslararası boyutta herkesçe benimsenmiş ortak meslek ilkelerinin bir kurmacada gazeteci karakter üzerinden nasıl yansıtıldığının incelenmesi de amaçlanmaktadır. Tüm dünyada kabul görmüş basın meslek ilkelerine damgasını vuran ortak öğelerin yani "doğruluk, objektiflik ve toplumsal sorumluluğun" dizide ne kadar yer bulduğunun anlaşılması için gazeteci karakterin şeklen ya da iş yerindeki pozisyonuna göre analizinden çok mesleğe bakışı ve habercilik pratikleri açısından kategorize edilmesi yararlı olacaktır.

Gazetecileri sıfatları, çalışma alanları, cinsiyetleri gibi özellikler üzerinden değil, "baskın karakter özellikleri ve haberlere yaklaşım tarzlarına göre kategorileştirmenin daha uygun olacağı" (Ünal, 2018b, s. 47) göz önünde bulundurularak, Ünal'ın ortaya koyduğu "*Front Page*/Skandal Gazetecisi" ve "Demokrasinin Savunucusu/Hakikati Araştıran Gazeteci" kategorilerinde Ateş karakteri analiz edilecektir.

> Filmlerde baskın yer alan birinci gazeteci karakteri *Front Page* gazetecisidir. *Front Page* Gazetecisi, haberi her şeyin üzerinde tutan, hiçbir etik değerleri tanımayan, ilkesiz, sadece sansasyon peşinde koşan, gerçek yerine skandal haberler isteyen, bu nedenle yalan söyleyebilen, küfürbaz, şöhret düşkünü, masumlara zarar verebilen, takım elbiseli, elinden sigarası düşmeyen, poker oynayan ve bol içki içen, haber yakalamak dışında otorite, gerçekler, adalet ve aşka ve her şeye yönelik rahat tavırları olan gazeteci şeklinde temsil edilmektedir (Ünal, 2018b, s. 48).

Ünal, "Skandal Gazetecisi"nin kodlarını "çıkar odaklı, sansasyonel, meslek ilkeleri konusunda esnek, etik değerlere bağlı değil, serseri/güvenilmez ve alkol düşkünü" olarak sıralar (2018b, s. 48). *Şahsiyet*'te, Ateş karakteri bu kategoride yer alan bazı özelliklere sahiptir. Dizinin ikinci bölümünde Ateş'in imzasını taşıyan "Katilden Mesaj Var" başlıklı gazete haberi Ateş'in "skandal gazetecisi" olduğuna işaret eden önemli bir unsur işlevi görür. Nevra'nın gazeteyi alıp Başkomiser Tolga'ya ve ekibe gösterdiği

sahnede, Ateş'in polislerin zihninde olumsuz bir imaja sahip olduğu görülmektedir. Tolga onu "soytarı" diye tanımlar.[31]

Ateş para karşılığı sızdırma bilgi elde ederek haber yapar. Haber toplama pratiği bu açıdan son derece sorunludur. Attığı ilgi çekici başlık da skandal haber peşinde koşarak gazetede var olabildiğinin göstergesidir. Ateş'in para karşılığı bilgi toplayışı, ikinci bölümde bir başka sahnede daha görülür. Ekranın merkezinde Nevra vardır, Ateş'in verdiği bilgileri gece kulübündeki bilgisayarda inceler, bir yandan da Ateş'in bir haber kaynağı ile yaptığı telefon görüşmesi duyulur. Ateş'in konuştuğu kişi bilgiyi paylaşmadan önce "Bak para vereceksin ama" der. Ateş de "evet" yanıtını verir ve bilgileri alır. Bu bilgi, üçüncü bölümde buluşacakları kafede Ateş Nevra'yı beklerken, arkasında oturan biri tarafından çalıştığı *Şimdi* gazetesinin içine konan sarı zarftadır. Ekranda sadece eli görünen haber kaynağı, para karşılığında Ateş'e istediği bilgileri temin eder ve gizlice zarfı uzatır.

Ateş'in Cinayet Büro'daki polisler tarafından güvenilmez ve olumsuz algılandığına ilişkin bir başka gösterge de üçüncü bölümde Ateş ve Nevra'nın bir kafede buluşma sahnesinde yer alır. Ateş, geciktiği için özür dileyen Nevra'ya bu durumu "Asıl sen kusura bakma gelemedim sizin şubeye kadar maalesef. Biliyorsun benden pek haz etmiyorlar sizin orada. Ancak bu kadar yaklaşabiliyorum" sözleriyle dile getirir.

Ateş'in diğer karakterlerin gözündeki skandal ve sansasyon peşinde koşan gazeteci imajı beşinci bölümde, Ateş'in Cinayet Büro'da sorgulandığı sahnede de öne

[31] Bkz. *Şahsiyet*, 2. Bölüm, 00:41:00
Tolga Başkomiser: Haberim var benim ondan. Gördüm onu. Ama bu adam böyle işte.
Nevra: Kim?
Tolga Başkomiser: Ateş Arbay denen soytarı gazeteci. Ama ben ona kızmıyorum. Ben ona kızmıyorum! Hangi gerizekalı, hangi aptal üç kuruş para için bu haberi satıyorsa benim derdim onunla!

çıkar. Sefa Ateş'i sorgularken sorgu odasına giren Başkomiser Tolga'nın sözleri bu imajın göstergesidir. Tolga Ateş'i sürekli azarlar, soru sorulmadıkça konuşmaması yönünde uyarır. Kamera açısı da Tolga'nın Ateş'e üstten bakan bir pozisyonda konumlandığı şekilde ayarlanmıştır. Ateş çerçevenin sol kenarında üst kamera açısından, sorgu sandalyesinde otururken; Tolga ise çerçevenin merkezinde alt kamera açısından ve ayakta dikilirken çekilmiştir. Ateş Tolga'ya "Sizin suçluları aramanız gerekmiyor mu? Ben niye buradayım?" diye sorduğunda ekranda Tolga'nın sıkılan yumruğu ve Ateş belirir. Bu sahnede Tolga Ateş'i hem tehdit eder hem de onun "insanların hayatlarıyla oynayan soytarıların tarafında" olduğunu söyler. Bir skandal gazetecisi olarak Ateş, Tolga için başka bir grubun mensubudur, değersiz biridir.[32] Bu sahnenin hemen ardından Başkomiser Tolga, Ateş'i bir kez de Nevra ile konuşurken "soytarı" diye niteler. Nevra'ya, "Bu Ateş Arbay denen soytarıya bilgi sızdıran sen misin?" diye sorar.

Dizinin ikinci bölümünde Ateş Nevra'yı arayıp bir "hediye bilgi" karşılığında röportaj yapmak ister. Ateş'in burada da haber toplama pratiğinin sorunlu olduğu; haber kaynağı ile ilişkisini bir "al-ver" ilişkisi üzerine kurduğu görülür. Nevra, Ateş ile telefonda konuşurken bir yandan da bilgisayarda arama motorunda Ateş'i araştırır. Ateş'in dışardan bakıldığındaki imajı ve sürdüğü hayat da skandal gazetecisi tasvirine uyar. Nevra'nın karşısına çıkan bilgi, "Gazeteci, Müzisyen ve DJ Ateş Arbay" başlığını taşır. Ateş gazeteciliğin dışında başka bir iş daha yapmaktadır. Gece hayatı ve eğlence dünyasının içinde genç, düzensiz bir hayat süren gazeteci stereotipine uymaktadır. Nevra'ya ilk görüşme randevusunu da gece 22.30'dan sonraya, "İsyan Sanayi" adlı bir gece kulübüne verir. Bu görüşme bir gazeteci ve kaynağının profesyonel görüşme

[32] Bkz. *Şahsiyet*, 5. Bölüm, 00:17:40
Ateş: Napacaksın? Vuracak mısın? Vur. Hadi.
Tolga: Ateş Arbay, ben bugüne kadar bu odada hayatım boyunca hiç kimseye tek bir fiske bile vurmadım. Seni temin ederim. Ama eğer bu olayla ilgili bir şey biliyor ve bizden saklıyorsan senin ağzını yüzünü dağıtırım işte o zaman. Ayrıca şu meseleye de gelelim, sen bizim tarafta falan değilsin Ateş Arbay. Sen ne taraftasın biliyor musun? Oturduğu yerden hiçbir halt bilmeden insanların hayatıyla oynayanların tarafındasın. O taraftasın sen. Ben o tarafa ne diyorum biliyor musun? Soytarıların tarafı. Bak biz burada insanların hayatıyla oynamayız, biz burada insanların hayatını kurtarırız anladın mı?

yapabileceği alışıldık bir mekân ve zamana ait değildir. Gazeteci Ateş Arbay'ın dizide ikinci bölümde ilk görüldüğü sahnenin mekânı gece kulübüdür. Ateş gazeteci gibi çıkmaz izleyicinin karşısına, DJ kimliğiyle çıkar. Renkler, kalabalık yüksek seste müzik içinde bu kalabalıkların ne dinleyeceğine karar veren Ateş'tir. Gece kulübündekiler Ateş'in seçtiği müzikleri dinlerler, Ateş'in seçtiği müziğe göre dans ederler. Işıklar, renkler içinde bir ilüzyon dünyası şeklinde resmedilen gece kulübü ile Ateş'in gazetecilik kariyeri bu noktada benzeşmektedir. Ateş renkli, ilgi çekici manşetler atarak kalabalıkların ne okuyacağına karar veren kişidir. Tıpkı gece kulübünde dinlettiği şarkılarda kendini kaybeden kalabalıklar gibi; okurları da Ateş'in gazete sayfasına kendi deyimiyle "uzay boşluğunda dolaşan bilgilerden biri"ni seçip yazdığı haberleriyle oyalanır. Bu baş döndürücü düzenin içinde Ateş bir "skandal gazetecisi"dir.

Ateş izleyici karşısına çıktığı ilk sahnede gece kulübünde DJ'lik yapmasının yanı sıra sahne boyunca peş peşe içki içer, Nevra ile diyaloğundan da anlaşılır ki aynı zamanda kokain de kullanmaktadır. Bu özelliği, gazetecilerin daha önceki filmlerdeki temsillerine, bu temsillere ilişkin akademik çalışmalarda dile getirilen stereotiplere uymaktadır.

8. Demokrasinin Savunucusu/Hakikati Araştıran Gazeteci

Ünal, "Demokrasinin Savunucusu/Hakikati Araştıran Gazeteci" temsilinin *All the President's Men* filmi ile ortaya çıktığını belirterek, bu gazetecilerin "gerçeklerin güvenilir kaynağı basının sembolü ve taşıyıcıları" olarak sunulduğunu belirtir.

> Akıllı, işini gereğince yerine getirmeye çalışan, tüm zamanını habere ayıran, elde ettiği bilgileri mutlaka iki kaynağa teyit ettirmeye çalışan, baskılara karşı direnen, kamuoyunun bilme hakkının peşinden giden ve masumları savunan gazetecilerdir. Özetle, Demokrasinin Savunucusu gazetecilere dair kodları "kamuoyu odaklı, güvenilir, dürüst, etik değerlere bağlı, kaynaklarla doğru ilişkiye sahip, baskılara direnen ve masumların yanında" şeklinde tanımlayabiliriz (Ünal, 2018b, s.48).

Dizide Ateş'in sansasyonel haberler yazan gazeteciden, üniversite yıllarından beri içinde taşıdığı iddialı ve idealist gazeteciye dönüşü açıkça görülür. Ateş'in bu yanı, henüz izleyicinin onu görmediği ancak sesini duyduğu bir telefon görüşmesi aracılığıyla da

izleyiciye hissettirilir. İkinci bölümde Ateş Nevra'yı arar ve kendini tanıtır. Ancak Nevra Ateş'e daha önce yazdığı haberden dolayı kızgındır, telefonu Ateş'in yüzüne kapatır.[33] Ancak bunu takip eden sahnede Ateş Nevra'yı bir kez daha arayarak onunla röportaj yapmakta ısrar eder. Nevra ile arasında geçen diyalog, Ateş'in haberin peşinde koşan, ısrarla haber kaynaklarına ulaşmaya çalışan yanının, içinde yatan "gerçeğin peşinde koşan gazeteci"nin de işaretidir. Nevra Ateş'e zaten daha önce birçok yere röportaj verdiğini ve kendisine "sorulmamış soru kalmadığını" söyler. Ancak Ateş, "Sana çok sorular soruldu ama henüz doğru sorular sorulmadı" der.

Gece kulübündeki görüşmelerinde Nevra Ateş'e gazetede yer alan "Katilden Mesaj Var" başlıklı haberinin kaynağını sorar. Ateş, gazetecilerin haber kaynaklarını gizli tutma ilkesini işaret edercesine "Adımı ilk söylediğin anı hep böyle hatırlayacağım. Benden imkânsız bir şey istediğin bir an" yanıtını verir. Ateş, haber kaynaklarıyla para karşılığı bilgi almak gibi meslek etiği açısından çok sorunlu bir ilişki kurmuştur ama "gazeteci haber kaynağını açıklamak zorunda değildir" ilkesini benimsediğini iddia eder.

İkinci bölümde Ateş, Nevra'ya röportaj teklifini kabul etmesi karşılığı bir "hediye bilgi" verebileceğini söyler. Ateş burada polisle iş birliği yapmaktan çok Cinayet Büro'nun tek kadın polisi ve işlenen cinayette maktulün alnındaki mesajda adı yazan Nevra ile röportaj yapmanın derdindedir. İzlediği yol, sansasyonel bir gündem yaratacak bir hikâye peşinden gitmektir. Ancak başlarda sansasyonel haber peşinde koşan gazeteci Ateş, olay örgüsü ilerledikçe elde ettiği bilgileri Nevra'nın dikkatine sunar ve polisi, olayın çözülmesini sağlayacak dönüm noktalarına götürür. Aslında her ne kadar başlarda

[33] Bkz. *Şahsiyet*, 2. Bölüm, 00:47:00

Nevra: Kiminle görüşüyorum?
Ateş: Ben *Şimdi* gazetesinden. Ateş Arbay. Nasılsınız Nevra Hanım?
Nevra: Nereden buldun numaramı?
Ateş: Biliyorum bana kızgınsınız ama inanın… (Nevra telefonu kapatır)

sadece kendi ünü için çalışıyor olsa da derinlerde bir yerde Ateş iyi bir gazetecidir, işlenen cinayetlerin yüzeysel hikâyesine kapılmaz, altında yatan hakikati araştırır ve bulur.

Ateş aslında tam istediği haberleri yazamasa da gerçeğin peşindeki gazeteci olmak istediğini davranışlarıyla ifade eder. Üçüncü bölümde kafede buluştuklarında Nevra'nın iş yoğunluğu nedeniyle geç kalması ve kahvenin soğuması üzerine eskiden kendisinin de Nevra gibi özveriyle çalıştığını "Ben de böyleydim. Deli gibi çalışırdım. Bütün kahveler soğurdu. Oradan öyle öyle görünmese de ben de bir zamanlar ateşli ve idealist bir gazeteciydim" sözleriyle dile getirir. Ateş'in "bir zamanlar öyleydim" diye anlattığı "ateşli ve idealist gazeteci"yi hâlâ içinde barındırdığı, olay örgüsü ilerledikçe ortaya çıkar. Ateş, faillerce sümen altı edilen ancak Cinayet Büro'nun peşinde olduğu katilin neden cinayet işlediğini aydınlatacak olan dosyaya ulaşmasında Nevra'ya yol gösterir.

Dördüncü bölümde Ateş'in meslek ilkelerine bağlı, tutkulu bir gazeteci olduğu Nevra ile kendi evinde röportaj yaptığı sahnede ortaya çıkar. Ateş'in evi özel alanını, iç dünyasını yansıtır. Evin içini gösteren ilk sahnede duvarda gerçeğin savunucusu olan ama öldürülen gazetecilerinin fotoğrafları asılıdır. Ateş hayata ve mesleğine ilişkin düşüncelerini, iç dünyasını Nevra'ya açar. Artık kendisi dahil hiçbir şeye inanmadığını, sarhoş olmak için gittiği gala ve açılışlarda yavaş yavaş çürüdüğünü, bu duvarın önünden geçerken başını çevirdiğini söyler.[34]

[34] Bkz. *Şahsiyet*, 4. Bölüm, 00:24:31
Nevra: O katili mutlaka yakalayacağım. Nereye kaçarsa kaçsın, nereye saklanırsa saklansın o katili mutlaka bulacağım ve tutuklayacağım. İnanmıyor musun bana?
Ateş: Ben artık hiçbir şeye inanmıyorum ki Nevra. Ben en başta kendime inanmıyorum. Ama birine inanmaya o kadar ihtiyacım var ki. Ben senelerdir gazetenin üçüncü sayfasında, o dj kabininde sadece kafa bulmak için gittiğim o açılışlarda, b.ktan filmlerin b.ktan galalarında yavaş yavaş çürüyorum. Bu duvarın önünden geçerken başımı çevirip öyle yürüyorum Nevra.
Nevra: Ama yine de kaldırmıyorsun bunları. Orada duruyorlar.

Ateş'in sansasyonel haberler ve ün peşinden koşan skandal gazetecilikten doğru haber verme, hakikate ve halkın hakikate ulaşma hakkını öncelikli tutan, gerçeğin peşinde koşan gazeteciliğe geçişi dizinin dördüncü bölümünde gerçekleşir. Ateş Nevra'nın cinayetleri aydınlatma tutkusundan etkilenir ve bir uyanış yaşar. Halihazırda yaptığı gazeteciliğin bir "gösteri işi" olduğunu, gerçeklerin üstünü örttüğünü dile getirir, kendinin farkına varır, kendini keşfeder. Okuldan mezun olduğu günlerdeki gibi meslek ilkelerini öncelikli tutan idealist gazeteci haline, içindeki gerçeğin peşinde koşan gazeteciye dönmeye karar verir. Bu an, Ateş karakterinin kendi hikâyesindeki dönüm noktalarından biridir.[35]

Dizinin beşinci bölümünde Başkomiser Tolga ve ekibinin basın toplantısı düzenlediği sahnede kalabalık gazeteci grubunun içinden sadece Ateş Tolga'ya hakikate dair bir soru sorar. Ateş bu sahnede hala Tolga'nın gözünde sansasyon, ün ve şöhret peşinde koşan bir gazetecidir ancak sorduğu soru, işlenen cinayetlerin aydınlatılmasına dair Emniyet Genel Müdürlüğü'nün hangi adımları attığı ve hangi delillere ulaştığı yönündedir. Ateş bu sahnede kamu yararını gözeten, güvenlik birimlerini kamuoyuna yeterli bilgilendirme yapmadığı için eleştiren, art arda işlenen cinayetler yüzünden endişe

[35] Bkz. *Şahsiyet*, 4. Bölüm, 00:28:00

Ateş: Böyle işte. Buluyorum seri katil hikâyesi gibi bir şey. Masal gibi anlatıyorum. Herkes oturup ağzı açık dinliyor. O katil yakalanıyor başka bir katil ortaya çıkıyor. O yakalanıyor, başka biri çıkıyor. O yakalanıyor, başka biri. Ben onların da hikâyelerini anlatıyorum. Ama ne yapmıyorum biliyor musun? Herkesin belinde nasıl bu kadar ruhsatlı silah olabiliyor, nasıl oluyor da insanlar bu kadar kolay silaha ulaşabiliyorlar asla bununla ilgili haber yapmıyorum. Anlatabiliyor muyum? Eğer bir silahı unutturmak istiyorsan o silahın kimi vurduğunu anlatacaksın. Ama bitti artık. Ben bütün bunlardan o kadar çok sıkıldım ki.

Nevra: Napacaksın?

Ateş: Küfredebilir miyim? Hepsinin a.k. Hiçbir şey unutturmayacağım artık!

içinde olan halkın bilgi edinme hakkını savunarak soru soran bir gazeteci olarak resmedilir. Ateş'in sorusu, hakikati araştıran gazeteci temsiline hitap eder.[36]

Olay örgüsü ilerledikçe, Ateş aslında hep gerçeğin peşinde koşan gazeteci olmak istediğini, inançla mesleğine bağlı bir gazeteci olamayışının kendisi için bir "yara" olduğunu dile getirir. Sekizinci bölümde Nevra'nın evinde birbirlerine iç dünyalarını açtıkları sahnede, Ateş kendini şöyle anlatır: "Ben her şeyimi anlattım sana. Yıllardır aslında ben çürüyorum dedim. Tek istediğim yeniden o eski Ateş olabilmek dedim. Üniversiteden yeni mezun olmuş, hala gazeteciliğe inanan o Ateş olabilmek… Nerem ağrıyorsa anlattım sana, bütün yaralarımı açtım" (*Şahsiyet*, 8. Bölüm, 00:22:01).

Ateş'in içinde yatan "Hakikati Araştıran Gazeteci"yi yaşatmaktaki kararlılığı istifa ettiği sahnede pekişir. Dokuzuncu bölümde editör odası ilk kez izleyicinin karşısına çıkar. Bu sahnede editör masasında otururken, "yöneten ve talimat veren kişi" şeklinde konumlandırılmış; Ateş ise masanın önünde ayakta dikilirken, editörün uyarı ve talimatlarını bekleyen konumunda resmedilmiştir. Editörün arkasında plaketler ve klasörler varken, Ateş'in arkasındaki fonda duvarda gazetenin adı, *Şimdi* yazısı büyük şekilde görülmektedir. Muhabirin gazetenin adının önünde konumlanması gazetede asıl taşıyıcı unsurun haberleri toplayan ve yazanlar olduğunun göstergesi iken; gazete

[36] Bkz. *Şahsiyet*, 5. Bölüm, 00:48:56
Ateş: Farkındasınız değil mi? Siz de farkındasınız değil mi? Bir saattir konuşuyorsunuz ama hiçbir şey söylemediniz. Bir hafta içerisinde dört insan öldürüldü. İnsanlar korkuyorlar, insanlar sokağa çıkamıyorlar ve siz bu insanları yatıştırmak için şunu söylüyorsunuz ki, gereken ne ise yapılıyor. Şimdi buradaki bütün arkadaşlar ve bu yayını izleyen milyonlarca insan şunu biliyor ki eğer bir devlet görevlisi gereken ne ise yapılıyor diyorsa hiçbir şey yapılmıyordur. Şu an bir şey yapıyor olsaydınız bize söylerdiniz. Demek ki elinizde hiçbir şey yok.
Tolga: Ateş Arbay'dı değil mi? Bitti mi? İyi. Şimdi burada bu kadar mesleğini layıkıyla yapan basın mensubu arkadaşım varken sizin gazeteciliğiniz hakkında konuşmak bana yakışmaz. Ama kurumumu ve beni tahkir edici sözlerinizden dolayı da sizi kınıyorum.

yöneticisi olan editörün ödüllerin önünde konumlanması gazete çıktılarının ün, takdir, para gibi getirilerinin büyük oranda gazeteyi yönetenlerin payına düştüğünün göstergesidir. Bu ödüller, basın kuruluşunun işletilmesinin ötesinde editöryal kararlara da yön veren gazete yöneticileri için kolay vazgeçilir nitelikte değildir. Ateş'in yöneticisi de, haberin içeriğinin birilerini rahatsız etmesi sonucu konumunu kaybetmeyi riske atmak istemez ve Ateş'in yazdığı makaleyi yayınlayamayacağını söyler.

Öte yandan, gazete yöneticisi için Ateş de vazgeçilmez bir elemandır. Yazdığı sansasyonel haberler bir yandan ciddi ve sakıncalı konulara değinmezken diğer yandan gazetenin daha çok satılmasını sağlamaktadır. Bu sahnede yönetici, Ateş'in yazılarındaki değişimi işaret ederek önce Ateş'e "babacan yönetici" rolüyle yaklaşır ve Ateş'in iyi olmadığı yönündeki endişelerini dile getirerek onun nasıl olduğunu, kendini iyi hissedip hissetmediğini sorar. Yöneticinin bu sözde "şefkatli ve düşünceli" tutumu yerini Ateş'e cazip bir teklif sunmaya bırakır. Yönetici, Ateş'e gazeteye tur şirketlerinden gelen tekliflerden birini değerlendirip seyahate gitmesini ve seyahat yazıları yazmasını teklif eder. Ateş bunu kabul etmeyip, "doğruları" yazdığı makalenin yayınlanmasında ısrarcı olduğunda ise onu eskiden yazdığı tarzda haberler yazmaya ikna etmeye çalışır. Ancak Ateş'in tüm bunları reddetmesi üzerine "babacan yönetici" "kızgın yönetici"ye dönüşür. Editör Ateş'in yazısını yayınlayamayacağını söyler, Ateş ısrarında devam ederse onu işten atmakla tehdit eder. Ateş istifa eder. Ancak bu kez de editör, Ateş odayı terk ederken ardından ısrarla "Ateş gel buraya" diye seslenir. Bu sahne, gazetenin çıkarları için genç muhabirleri manipüle eden editör klişesinin bir tekrarını sunar. Sisteme entegre olmuş bir gazete ve yöneticisi, bu doğrultuda alınan editöryal kararlara uyan ve tirajı arttıran Ateş gibi bir "sansasyon habercisi" elemanı kaybetmek istemez.[37]

[37] Bkz. *Şahsiyet*, 9. Bölüm, 00:17:18
Editör: Ne bu?
Ateş: Yarının yazısı işte.

Daha önce Nevra ile diyaloglarının olduğu sahnelerde artık gerçeğin peşinde koşan bir gazeteci olacağını dile getiren Ateş, istifa sahnesinde bunu eyleme geçerek gösterir. Ateş'in dönüşümü Nevra ile tanıştıktan sonra kendini sorgulaması ve "bundan sonra hiçbir şeyi unutturmayacağına" dair kendine verdiği sözün ötesine geçer. Ateş, Kambura'ya ilişkin gerçekleri tüm taraflarıyla araştırıp doğruları işaret eden bir haber

Editör: Sence bunun için mi çağırdım ben seni buraya? Başka şeyler soracağım ben sana.
Ateş: Ne soruyorsun?
Editör: 'İyi misin?' diye soruyorum.
Ateş: İyiyim, sağol.
Editör: Yok yani, eğer tatile filan ihtiyacın varsa gönderelim seni.
Ateş: Yoo.
Editör: Valla bak. Yani imkânlarımız da var. Kırk tane tur var. Her gün arıyorlar. Birini gönderin de gezdirelim diyorlar. Reklam için tabi. Fena mı? Gidersin üç beş günlüğüne. Orada gezersin, dolaşırsın, yersin, içersin. Buraya geldiğinde de oturur onları yazarsın. Hem kafanı da toparlamış olursun. Kötü mü?
Ateş: Benim kafam dağınık değil ki.
Editör: Dağınık değil ha? Dağınık değil ha? Peki bunlar ne böyle ya? Bir sürü şey yazmışsın. Hale bak. Sahte itfaiye raporları. Sahte sağlık raporları. Rüşvetçi ağır ceza hakimleri. Onlarla da bitmiyor, daha bir sürü şey var. Bak bulayım da okuyayım şimdi sana dur. Neredeydi o? 'Belki de mülki idare amiri olmak üzere ilçenin bütün önde gelenlerinin bu kundaklama olayından haberi vardı. Dolayısıyla bu sadece Kambura'yı ilgilendirmiyordu. Eğer ortada bir suç var ise ve o suç örtbas edilmişse bu bütün ülkeyi ilgilendiriyor. Hele de o suç 7 kişilik bir ailenin yakılıp öldürülmesi ise, o yangında biz hepimiz ölmüşüz de haberimiz yok.' Ne oldu oğlum sana?
Ateş: Ne olacak? İşimi yapıyorum işte.
Editör: Yahu, sen ne güzel yazıyordun.
Ateş: Evet, hiçbir b.ka yaramayan haberler yapıyordum. Doğru.
Editör: Bak Ateş, ben bu yazıyı basamam. Ben bu yazıyı basarsam başıma neler geleceğini çok iyi biliyorum. İki dakika içinde kırk yerden telefon gelir. Bunlarla uğraşamam ben. Kusura bakma.
Ateş: O zaman, sen de kusura bakma.
Editör: Bak Ateş, ben senin anlayacağın dilde anlatayım o zaman bunu. Eğer bu yazıyı basmakta ısrar edersen bu gazetede çalışamazsın. Tamam mı?
Ateş: Ben hiç çalışmadım ki bu gazetede. Ben yeni çalışmaya başladım. Ben yıllardır çalışmıyorum. Ama aynı sektörde değiliz. O yüzden size hayırlı işler, bol kazançlar.

yazar. Bu haberin gazetede basılmaması karşısındaki dik duruşu ise, Ateş'in skandal gazetecisinden gerçeğin peşinde koşan gazeteciye dönüşümünün en keskin göstergesidir. Ateş doğruları yazmayı para kazandığı işi kaybetmeye tercih eder. İstifa kararı, kendi hikâyesi içindeki doruk noktasıdır. Bu yolda kayıp verecek olsa bile doğruları yazmaya karar vermiştir. Ateş'in uyanışı, istifa ettiği sahnedeki sözlerine de yansır. Editöre "aynı sektörde olmadıklarını" söyler, "Hayırlı işler, bol kazançlar" sözleriyle gazetenin bir ticarethane olduğunu dile getirir. Yöneticinin odasından "kapıyı çarpıp" çıktıktan sonra haber merkezi boyunca yürür, gazetenin kapısından çıkarken de hala orada çalışanlara bir ticarethanede çalıştıklarını ima eder; "Hayırlı işler arkadaşlar" der. Ateş, artık ticarileşmiş basın "sektör"ünde değildir.

Ateş istifa ettiğinde özgürleştiğini hisseder. Editörle görüşmesinin ardından gazeteden ayrılırken yüzünde bir gülümseme ve memnuniyet hali vardır. Bu ferahlamanın bir işareti olarak, istifanın ardındaki sahnede elinde iş yerindeki eşyalarını koyduğu bir karton kutuyla, dış mekânda görülür. Gökyüzünün, ağaçların ve kuş seslerinin yer aldığı bu sahne, Ateş'in özüne, doğal haline döndüğünün, tutsaklıktan kurtulduğunun bir göstergesidir. Nitekim, ilk iş Nevra'yı arar ve istifa ettiğini haber verir. Nevra Ateş'i tebrik eder ve kendini nasıl hissettiğini sorar. Ateş'in verdiği yanıt, aslını bulduğunun işaretidir: "Kendim gibi. Uzun süredir ilk defa kendim gibi hissediyorum." Ateş bir yandan uykudan uyanmışçasına gerinir, bir yandan da neşe içinde güler. Arabaya gülerek biner, yüksek sesle "Oh be!" diye bağırır ve arabasını doğanın içinde hızla sürer. "Doğaya ait metaforlar genellikle sinemacıların aktarmaktan oldukça hoşlandıkları durumları dile getirirler. Doğa genellikle özgünlük, kendiliğindenlik ve doğruluk ile ilişkilendirilir" (Ryan & Lenos, 2012, s.163). Bu sahnede Ateş de hızla kendi doğasına, özüne geçiş yapar. Bir yandan aracı kullanır, bir yandan da elini camdan çıkarıp rüzgârı hissederek onu ilk gördüğümüzde gece kulübünde çaldığı müzik eşliğinde ritim tutarak dans eder. Ateş'in büyük bir rahatlama ve neşe ile aracını hızla sürmesi, daha önce kitleleri uyuttuğu

müziği bu kez onları uyandırmak için çalacağının, hakikate giden yoldan son sürat ilerleyeceğinin göstergesidir.

Ateş sistemin taleplerine yanıt vermeyen, doğruların peşinde koşan gazeteci olmanın bedelini ödemiş, işsiz kalmıştır. Dizi, gazeteciliğin en kırılgan meslek gruplarından biri olduğunu da işaret etmektedir. Gazetecilerin çoğu hem çok az hem de düzensiz maaş alarak ve sosyal güvencelerden yoksun çalışmaktadır. İletişim Fakültesi mezunlarının çoğu sektörde iş bulamamakta, sektördeki gazeteciler de ekonomik kriz dönemlerindeki tasarruf tedbirleri nedeniyle işsiz kalmaktadır. Ateş'in Nevra'ya söylediği şu sözler, bu durumu işaret eder: "Aslında hazır buraya kadar gelmişken seni annenden bir isteyeyim dedim de… Şimdi kadın soracak, 'Evladım ne iş yapıyorsun?' diyecek. Ben de diyeceğim ki, İşsiz gazeteciler ordusunda bir neferim" (*Şahsiyet*, 11. Bölüm, 00:10:00).

Dizinin 9. bölümünde Nevra ve Ateş evdedir. Ateş koltukta, dizüstü bilgisayarında çalışır. Nevra ona ne yaptığını sorduğunda, "Kendime bir medya imparatorluğu kuruyorum. Youtube'da kanal açıyorum" der. Ateş artık bir basın kuruluşu çatısı altında, çalıştığı yerin kurumsal kimliği ve kararları doğrultusunda ya da siyasi ilişkileri çerçevesinde haber yazmak zorunda değildir. Kendi medya imparatorluğu sermaye ve güç odaklarından bağımsızdır, editöryal kararları bundan sonra Ateş verecektir.

Dizinin 10. bölümünde Ateş, Nevra ve Sefa Kambura'daki yakılan ve daha sonra yıkılan evin enkazının başındadır. Ateş istifasının ardından gazetede yayınlanmasına izin verilmeyen haber dosyası üzerinde tek başına çalışır. Sefa ve Nevra Ateş'in olay yerinde ne işi olduğunu sorduğunda Ateş, "geleyim göreyim dedim evi" yanıtını verir. Bu sahnede hakikati arayan gazeteci özelliklerini sergileyen Ateş, artık masa başında haber üretmeyen, olay yerine giderek kendi tanıklığını fotoğraf makinesiyle kayıt altına alan, hakikati yerinde arayan muhabir olarak temsil edilir.

Başkomiser Tolga'nın Ateş'ten yardım istediği sahnede ise, Ateş daha önce skandal gazetecisi olduğunu kabul eder. Tolga'nın kendisini daha önce "soytarı" diye nitelemekte haklı olduğunu ama artık kendisinin değiştiğini söyler.[38]

Ateş'in aldığı tehdide rağmen doğruları ortaya çıkarmakta kararlı olduğu, dizinin son bölümünde Ankara'daki arkadaşı ile internet kafede bir araya geldiği sahnede de açıktır. Cinayetler hakkındaki soruşturmayı karartmak isteyenleri bulmasına yardım eden arkadaşı Ateş'e "çok tehlikeli olan bu işi bırakmasını" söyler. Ateş ise üniversitede kurdukları "dünyayı değiştirmek" hayallerini hatırlatır, "üniversitedeki dünyasına geri dönmek" istediğini belirtir.[39] Ateş, arkadaşı internet kafeden ayrıldıktan sonra bilgisayarının klavyesinin altından sarı bir zarfı etraftan sakınarak gizlice alır. Böylece Ateş, "üniversitedeki dünyasına" döner.

Ateş dizinin son bölümünde suikasta uğrar. Nevra'ya cinayetlerin arka planına dair "öyle böyle değil, çok büyük bir şey" bulduğunu ancak bunu önce Başkomiser

[38] Bkz. *Şahsiyet*, 11. Bölüm, 00:12:55
Tolga: Ateş öncelikle geldiğin için teşekkür ederim. Sağol.
Ateş: Rica ederim. Dedim herhalde mühim bir mesele var. Yoksa Tolga Başkomiser niye bir soytarıyı arasın değil mi?
Tolga: Ateş, bak…
Ateş: Ya, hayır hayır. Haklısın sen. Ben soytarılık yapıyordum. Hem de senelerdir yapıyordum. Ama artık bitti.

[39]Bkz. *Şahsiyet*, 12. Bölüm, 00:12:00
Ateş: Ee, Ankara'dan neredeyse imkânsız diyordun. Nasıl buldun?
Ateş'in Arkadaşı: Yanlış katlarda aramışım. Daha üst katlara baksam bulabilirmişim.
Ateş: Ne kadar daha üst katlara?
Ateş'in Arkadaşı: Baya üst katlara. Onun için diyorum zaten. Bırak bu işi çok tehlikeli.
Ateş: Üniversiteyi hatırlıyor musun? Üniversitede kurduğumuz hayalleri hatırlıyor musun?
Ateş'in Arkadaşı: Hatırlıyorum tabi. Dünyayı değiştirecektik.
Ateş: Peki ne oldu sonra? Biz dünya değiştirdik. Ben nefes alamıyorum abi burada. Oksijen yok burada. Bırak beni ben üniversitedeki dünyamıza geri döneyim. Olur mu?
Ateş'in Arkadaşı: Sen bilirsin.

Tolga'ya söylemesi gerektiğini anlatır. Nevra Ateş'e onu sevdiğini söyler. Ateş'in son sözleri "Oh be. Nevra, hayat güzel ha." olur. Kamera yavaş yavaş Ateş'e odaklanarak yakın plan çekim yapar. Ateş'in sahnenin merkezinde olması, izleyicide de bir an bir şey olacağı hissini uyandırır ve araç patlar. Patlama aslında anlık ve büyük gürültü ile olan bir olaydır ama yönetmen bu anı tamamen sessiz ve ağır çekim tekniği ile izleyiciye yansıtır. Belki de 1 saniye süren patlama uzun bir sahne ile dramatik bir şekilde ekrana gelir. Ateş de evinin duvarına fotoğrafını astığı gazeteciler gibi hakikatin peşinde koşmanın bedelini canıyla öder. Ateş'in arabasına konan bir bomba ile öldürülmesi 1993'deki gazeteci Uğur Mumcu cinayetine bir göndermedir. Ateş de Mumcu ve diğer öldürülen gazeteciler gibi meslek etiği ve ilkeleri çerçevesinde doğruları dile getiren, hakikatin peşinde koşan bir gazetecidir, sonunda onlar gibi öldürülür ve ardında onurlu bir mücadele bırakır.

E. Dizide Anonim Gazeteci Temsilinin Analizi

Şahsiyet'te gazeteci karakter Ateş Arbay'ın yanı sıra başka gazeteci temsilleri de yer alır. Bu karakterler dizinin bazı sahnelerinde televizyon haberlerini aktaran, röportaj yapan ve basın toplantısında soru soran muhabirlerdir. Tek boyutlu, arada bir görünen ve isimsiz olan bu gazeteci karakterlerin senaryodaki işlevi ana ve yardımcı karakterlerin olan biteni televizyon haberlerinden öğrenmesini sağlamaktır. Bu anonim gazeteci temsilleri olay örgüsünde odak noktasında olmasalar da giyim kuşamları, çalışma ortamlarında kullandıkları ekipmanlar, sordukları sorular gibi ayrıntılar üzerinden izleyiciye bir gazeteci imajı sunar.

Dizinin ilk bölümünde, bir kadın gazeteci ve kameraman Nevra ile Cinayet Büro Amirliğinde tek kadın polis olması temalı bir röportaj yapar. Gazeteci kadın ve kameraman profesyonel bir görünüm çizer. Nevra'ya yaka mikrofonu takılır, ses kontrolü yapılır ve muhabirin "hadi başlayalım" demesiyle röportaj başlar. Nevra ile röportaj yapan ekibin kamera, kamera üstü monitör, ışık hazırlığı yaptığı görülür. Dizide bu açıkça

belirtilmemiştir ancak bu detaylı hazırlık, ekibin bir haber bülteninden ziyade bir televizyon programı için röportaj yaptığı izlenimi de vermektedir. Gazeteci kadın soruları kaynağına yani Nevra'ya tek tek soran, yanıtları dinleyen ve not eden işinin ehli bir gazeteci olarak resmedilir. Giyim kuşamı da önceden randevu alınıp planlanarak gidilen iç mekânda yapılan bir çekime uygun şekilde gündelik ve spor değil, şık ve özenlidir.

Dördüncü bölümde Ateş Arbay bir televizyon muhabirine röportaj verir. Muhabir erkektir ve gündemdeki sıcak konuları, dış mekanlardaki haberleri takip bir haberci olduğunu işaret eden spor bir kıyafet giymiştir. Bu muhabir, Ateş'e cinayetler hakkında yazdığı haberlerle ilgili peş peşe sorular sorar. Muhabirin sorularından biri, "Ateş'in haberlerinin cinayetleri gündemde tutarak katile iyilik yapmak olup olmadığı" yönündedir. Bir gazetecinin bir başka gazeteci ile röportaj yaptığı bu sahne, Ateş'in sansasyonel haberlere imza atarak kendisinin de haberlere konu olduğunun belirgin bir göstergesidir. Cinayetlere ve katile ilişkin ayrıntıların sansasyonel bir şekilde haberleştirilmesi kamuoyunu paniğe ve korkuya da sevk edebilir. Böyle şiddet ve istismar içeren konularda sadece tiraj ve reyting kaygısıyla sansasyonel haberler yapılması kamu yararı taşımaz ve kamuoyunu bilgilendirme amacından sapar. Bu sahnedeki anonim muhabir sorduğu soru ile bir meslek ilkesi olan "kamuoyunu bilgilendirme"nin sınırlarını hatırlatma işlevi görür.

Anonim gazeteciler dizinin beşinci bölümünde Başkomiser Tolga'nın düzenlediği basın toplantısında da görülür. Amacı cinayetlerin artması nedeniyle halkın duyduğu endişeyi yatıştırmak olan Tolga, soruşturmaya ilişkin bilgileri özetlediğini söyler ve soruları alır. Karşısında çok sayıda muhabir, kameraman ve foto muhabiri vardır. Bu sahnede canlı yayın aracının içi de gösterilerek izleyiciye bu konunun gündemin en önemli maddelerinden biri olduğu, basın toplantısının canlı yayınlandığı ve herkesçe takip edildiği yansıtılır. Başkomiser Tolga ve ekibi gazetecilerden daha yukarda bir platformda konumlanmıştır, Tolga'nın gazetecilere söz hakkı veriş ve hitap ediş şekli

kendini onların da amiri gibi gördüğünün işaretidir. Basın toplantısındaki gazetecilerden bir kadın muhabir cinayete dair sorulabilecek başka sorular olsa da katilin neden kedi kostümü giydiğini sorar. Bu sahnede gazeteciler konunun derinliğini aydınlatacak sorular yerine olayın daha çok magazin ve gösterişe yönelik yanlarıyla ilgilenir şekilde resmedilmiştir. Toplantıda sadece Ateş herkesi susturur ve "Emniyet'in elinde gerçekten bir delil olup olmadığını" ısrarla sorar. Bu sahnedeki anonim gazeteciler medyaya hâkim iklimin sansasyonel, dikkat çekici, renkli konuların peşinde koşmak olduğunun göstergesi iken, Ateş bu iklimi terk etmiş, doğru soruyu soran gazeteci olarak ön plana çıkar.

Bir başka anonim gazeteci ise sekizinci bölümde ekrana gelir. Agâh, televizyonda yaşlı bakım evinde kalan Feza Hanım ile yapılan bir röportajı izler. Bu röportajı deri ceket giyen, kulağında küpe olan bir erkek muhabir yapmaktadır. Gazeteci soru sorar ancak Feza Hanım tepkileri donuk bir halde sadece Agâh'ın cinayet günü kendisine anlattığı hikâyeyi ezbere aktarır. Ancak gazeteci, Feza Hanım'ın sözlerini kendi sorularına yanıt olarak algılar. Bir yaşlı bakım evinde oradaki sorumluların izni, yönlendirmesi ve gözetimi olmaksızın röportaj yapmak mümkün değildir. Bu sahnedeki alzaymır hastası biriyle röportaj yaptığından haberdar olmayan, soru yönelttiği kişinin duygu durumunu anlamayan anonim gazeteci, işine gerekli ihtimamı göstermeyen, sorumsuz gazeteci temsilidir. Dizinin son bölümünde Agâh'ın kızının izlediği televizyonda bir kadın televizyon muhabiri Nevra'nın istifa ettiği haberini anons eder. Bu anonim muhabir de televizyonda aktardığı bilgi aracılığıyla seyirciyi senaryodaki gelişmeden haberdar etme unsuru olarak dizide yer alır.

F. Basın Pratiklerinin Dizide Temsilinin Analizi

1. Haber Kaynağı Edinme: Temas, Mesafe ve Özdeşleşme

Haber toplama sürecinin en önemli unsurlarından biri gazetecinin telefon defterinde kayıtlı haber kaynaklarının çeşitliliği ve sayısı, habere dair bilgi edinmek için ulaşabildiği ve güven ilişkisi kurduğu kişilerdir. Gazeteci haber kaynaklarıyla sürekli

temas halindedir, bağlantı ağını genişletir ve ilişkilerini sıcak tutmaya çalışır. Ancak haber kaynağı ile ilişkilerde, "belirli bir mesafeyi korumak zorunludur. Mesafeye dikkat edilmez kaynaktan çok uzaklaşılırsa da haber yapılamaz, çok yaklaşılırsa da…" (Bildirici, 2018, s. 404).

> Ekonomi muhabirleri, ekonomi bürokrasisiyle içli dışlı olurken, her gün polisle birlikte yaşayan polis-adliye muhabirleri de aynen polis gibi düşünebilmektedir. Sanatçılarla birlikte olan magazin muhabirleri de farklı bir tutum sergileyememektedir. Bu çerçevede gazeteci mesleğinin etik değerlerini unutmuş, uzmanlık alanındaki insanların kişiliğine bürünmüştür (Uysal'dan aktaran Özsever, 2004, s. 59).

Haber kaynakları ile fazla yakınlık gazetecinin tıpkı kaynakları gibi düşünmesine ve farkında olarak ya da olmayarak onların menfaatlerini öncelikli tutmasına yol açabilir ya da gazetecinin kaynaklar tarafından kolayca yönlendirilmesinin önünü açabilir. Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nin Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi'nde ek olarak yer alan "Gazetecinin Doğru Davranış Kuralları" çerçevesinde, "özdeşleşme" başlığı altında "gazetecinin ihtisas alanı ne olursa olsun öncelikle gazeteci olduğunun" altı çizilir. Bildirgede, "Polis muhabiri, polis yahut sözcüsü, spor muhabiri kulüp yöneticisi yahut sözcüsü, herhangi bir partiden sorumlu muhabir onun üyesi yahut sözcüsü gibi davranamaz, yayın yapamaz" ilkesi yer alır ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

Şahsiyet'te gazeteci Ateş Arbay'ın haber kaynaklarıyla kurduğu ilişkiler bu ilkeler çerçevesinde değerlendirildiğinde, dizide "haber kaynağı ile meslek ilkeleri açısından sorunlu ilişkiler kuran gazeteci" temsili yer alır. Ateş mesleğinin davranış kurallarının dışına çıkarak haber kaynaklarından biri olan Nevra ile aşk ilişkisi kurar, temas-mesafe dengesinin dışına çıkar.

Dizinin dördüncü bölümünde Nevra ile röportaj yaptığı sahnede Ateş ilk kez elinde fotoğraf makinesiyle, gazeteciliğe dair sembolik bir görüntü ile temsil edilir. Nevra'nın çeşitli açılardan fotoğrafını çeker. Bu sahnede Ateş ve Nevra arasındaki

yakınlık ve uzaklık kamera açıları ile vurgulanır. Bir çerçevede Ateş Nevra'nın saçını çok yakınlaşarak düzeltirken, bir diğer çerçevede her iki karakter de karşılıklı olarak yerleştirilmiş, aralarındaki duygusal mesafe kamera açısı ile aktarılmıştır. Ateş ve Nevra'yı yakınlaştıran, Ateş'in fotoğraf makinesinin odağıdır. Burada Ateş ve Nevra arasındaki gazeteci – haber kaynağı ilişkisine gönderme vardır.

Meslek etiği göz önünde tutulduğunda haber kaynağı ve gazeteci arasındaki temas ve mesafe gözetilmelidir. Dizide röportaj mekânı Ateş'in evidir. Bahçede fotoğraf çekimi tamamlandıktan sonra röportajı Ateş'in evinin içinde tamamlarlar. Bu durum da gazetecilik pratikleri açısından gazeteci ile kaynağı arasındaki temas mesafe kriterine uygun değildir. Ateş meslek ilkelerine ilişkin kodlara uymayan bir gazeteci olarak temsil edilir. Bu durum bir yandan da Ateş ve Nevra arasındaki profesyonel ilişkinin aşk ilişkisine dönüşeceğine ilişkin güçlü bir sinyaldir.

Dizinin dördüncü bölümünde Nevra Kambura'da evi yakılan aileye dair hikâyeyi annesinin eşinden dinler. Hem hikâye hem de annesinin eşinin de linç edilen aileye taş attığını itiraf etmesi Nevra'yı sarsar. İstanbul'a doğru yola çıkan Nevra, Ateş'in evine gider. Ateş ve Nevra o gece yakınlaşırlar ve sevgili olurlar. Artık aralarındaki ilişki salt gazeteci- haber kaynağı ilişkisi olmaktan çıkar. Bu durum, gazetecinin kendi kişisel çıkarları ve özel yaşamı ile gazeteciliğin gereklerini yerine getirmesi arasında olması gereken temas mesafe çizgisinin aşıldığını göstermektedir.

Dizideki gazetecilik pratiklerinden bir diğeri de haber kaynaklarıyla içli dışlı olmanın bir sonucu olarak gazetecinin ısmarlama haber yazmasıdır. Üçüncü bölümde Nevra peşine düştüğü katile medya üzerinden bir mesaj vermek ister ve Ateş'ten bir haber yayınlamasını talep eder.[40] Ateş haberi gazetenin internet sitesinde "ismini vermek

[40] Bkz. *Şahsiyet*, 3. Bölüm, 00:26:00
Nevra: "Bir haber, yayınlayabilir misin?"
Ateş: "İsmini vermek istemeyen bir Emniyet yetkilisi mi?

istemeyen bir yetkili"yi kaynak göstererek yayınlayacağını belirtir. Gerçek hayatta da sıklıkla başvurulan bu gazetecilik pratiği dizide de temsil edilmiştir. Tokgöz, "anonim olarak kaynağı belirtme" şeklinde tarif ettiği bu pratiği, "haber sızdırılan gazetecilere kendilerine haber vereni bildirmemeleri fakat haber yazmaları söylenir" diye tarif eder (2017, s. 285-286). Oysa haberde kaynağın açıkça adının geçmesi haberin doğruluğu ve güvenirliği açısından önemlidir. Kaynağın belirsiz bir şekilde tanımlanması ise gazetecinin haberi aldığı kurum tarafından kullanılmasına ve habere konu olayın manipüle edilmesine açık bir durum olarak değerlendirilir. "Emniyet kaynaklarından edinilen bilgiye göre", "üst düzey bir yetkiliye göre" ya da "diplomatik kaynaklardan edinilen bilgiye göre" gibi atıflarla kaynağın gizli tutulduğu haberlerde haberin doğruluğunun sorumluğu tamamen gazeteciye yüklendiği unutulmamalıdır. Dizide de haber kaynağını anonim bir tanımlama ile verme pratiği "gazetecinin polis tarafından kullanıldığı" yönünde temsil edilmiştir.

Ismarlama haber, Ateş sansasyonel haberciliği bırakmaya karar verdikten sonra da dizinin sekizinci bölümünde polis ve gazeteci ilişkisi içinde görülür. Nevra Ateş'in karşısında hem polis hem de sevgilidir ve çekinmeden Ateş'i arayarak bir haberi acilen yayınlamasını ister. Aynı bölümde bir başka sahnede görülür ki, Ateş bu isteği yerine getirmiştir. Nevra'nın bilgisayarında Hamza Kaymak'ın arandığına ilişkin haber açıktır, Nevra bu haberin ses getirmesi üzerine Cinayet Büro'ya gelen ihbar telefonlarını yanıtlamaktadır. Dizide, sorunlu bir basın pratiği olan polisin kişisel ilişkileri de kullanarak gazeteciden bir haber yazmasını talep etmesi, gazetecinin bunu kabul ederek polisle iş birliği yapması yer almıştır.

Ateş, Sefa ve Nevra'nın Kambura'daki karakolun arşivinde yürüttükleri çalışmaya da katılır. Gazetecinin işi polisin işini ya da muhbirliğini yapmak değildir. Bu

Nevra: Tam da ondan.

tür haber çalışmaları, aynı zamanda gazetecinin bir haber kaynağı olan polislerle temas mesafe kuralının ihlal edilmesine, hatta çıkar ilişkisinin doğmasına yol açabilir. Bir gazetecinin polislerin çalışmalarında bizzat bulunup gelişmelere tanık olması başka, polislerle iş birliği yapıp sürece dahil olması ise başkadır. Ateş her ne kadar hakikatin peşinde koşan gazeteci kimliğini benimsemiş olsa da bu örnekte sorunlu haber pratiklerini izler.

Başkomiser Tolga'nın "cinayetlere ilişkin soruşturmayı kimin engellediğini bulması" konusunda Ateş'ten yardım istediği sahne de polis-gazeteci ilişkisinin sınırlarını sınayan bir sahnedir. Bu sahne, Ateş'in haber kaynağı olan Tolga'nın güvenini kazandığını gösterir. Ancak asıl yardıma ihtiyaç duyan Tolga olmasına rağmen "olay açıklık kazanana kadar haber yapmak yok" kuralını koyan da Tolga'dır. Tolga, desteğine muhtaç olduğu gazeteciye kendi kurallarına göre hareket etmesini dayatır. Araştırmayı yapan, bulgulara erişen, haberini doğrulatan taraf olan Ateş ise haberi yayınlamadan önce Tolga ile konuyu tekrar gözden geçirmeye söz verir. Gazetecinin kaynağı ile haberin ne zaman yayınlanacağına dair bir mutabakata varması, belli bir süre haberi ambargolu tutması soruşturmanın zarara uğramaması açısından anlaşılır bir durumdur. Ancak polis ve muhabir arasındaki ilişkide makul mesafe sınırı aşılmış, muhabir polise bir çeşit muhbirlik edeceğine söz vermiş, polis de muhabirin gazetecilik faaliyetine karışmıştır. Bu örnekte ayrıca, Ateş bir haberin doğru olmasının yanı sıra en hızlı şekilde kamuoyunun bilgisine sunulması yönündeki meslek ilkesini göz ardı eder. Ateş elindeki bilgileri Tolga'ya götürmek üzere yola çıkarken suikasta uğradığında anlaşılır ki, araştırması sonucunda elde ettiği bilgileri açtığı Youtube kanalında bir an önce yayınlamış olsaydı hakikatler ortaya çıkacaktı. Ateş, yaptığı anlaşma ile haberin yayınlanma sürecini erteler ve düzenlenen suikastta kendisiyle birlikte elde ettiği bilgiler de yok olur.

Özetle, Ateş hakikati araştıran bir gazeteciye dönüşmüş olsa da sorunlu basın pratiklerini terk etmez. Bu da doğrulara ulaşmış olsa bile Ateş'in hakikati gün ışığına çıkarmasını engellemiştir. Dizi, Ateş karakteri üzerinden doğru, dürüst ve ilkeli gazeteciliği yüceltmiş, bu yolda haber toplama ve yazma sürecinde izlenen pratiklerin de gazetecilik meslek ilkeleri doğrultusunda olması gerektiğini vurgulamıştır.

2. Haber Toplama Pratikleri: Haber İçin Para Vermek

Dizideki basın pratiği temsilleri incelendiğinde, Ateş'in para karşılığı bilgi toplayarak haber yazdığı görülür. Oysa Basın Meslek İlkeleri'ne (1997) göre "gazeteci görevini taşıdığı sıfatın saygınlığına gölge düşürebilecek yöntem ve tutumlarla yapmaktan sakınır" ifadesi yer alırken, Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi'ndeki (1998) "Gazetecinin Doğru Davranış Kuralları"na göre de "Açık ve kesin kamu yararı olmadıkça, gazeteci belge yahut görüntü temini amacıyla, bir başka suçla ilgili sanık, tanık veya onların yakınlarına para veremez" ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

Ateş haber kaynaklarıyla etik çerçevede ilişki kurmaz. Habere dair bilgiyi para karşılığı edinir. Bu bilgileri Ateş'e satan kişiler deşifre olmamak için bilgiyi gizli yollarla kendisine ulaştırır. Bu paralı haber kaynaklarından biri üçüncü bölümde bir kafede Ateş'e çalıştığı *Şimdi* gazetesinin arasına saklanmış bir zarf içinde bilgiyi uzatırken görülür. Hiç konuşmazlar, arka koltuktan gazeteyi uzatan kaynağın yüzünü izleyici de göremez.

Ateş'in para karşılığı bilgi aldığı kaynaklardan biri de Cinayet Büro Amirliği'ndedir. Ateş, evindeki havuzda ceset bulunmasının ardından olaya ilişkin sorguya çekilir. Polis Sefa ve Ateş'in sorgu odası sahnesindeki diyalog para karşılığı haber satın alan gazetecinin, haberi satanlar tarafından kullanıldığının ve sorunlu bir haber toplama pratiği izlediğinin göstergesidir.[41]

[41] Bkz. *Şahsiyet*, 5. Bölüm, 00:15:30

Olay örgüsü ilerlediğinde görülecektir ki, aslında Ateş'e Cinayet Büro içinden para karşılığı haber sızdıran kişi de Polis Sefa'dır. Bu sahnede Ateş'e gözdağı verdiği, daha fazla para istediği ve aksi halde Ateş'i "satacağı" yönünde tehdit ettiği o zaman anlaşılır. Sefa'nın Ateş'e ilkeli olması yönünde yaptığı uyarı aslında tam tersi bir anlam içermektedir, Sefa Ateş'e göz dağı vermektedir.

Altıncı bölümde, Ateş'in Agâh'ın öldürdüğü trans birey Naz'ın evinde fotoğraf çektiği sahne de dizideki basın pratiklerine bir örnektir. Ateş polisten önce olay yerindedir, olay yerinin fotoğraflarını çeker. Halıdaki kan izini, cesedi fotoğraflar. Gazeteci temsiline ilişkin önceki çalışmalarda belirtildiği üzere, birçok filmdeki gazeteci stereotipine uygun şekilde yakası dik yağmurluk giymiştir, bir dedektif gibi izleri kaydeder. Ateş bu sahnede de gazetenin ihbar hattını arayarak polise haber vermeden önce olayı basına sızdıran apartman görevlisine ihbarı karşılığında para verir. Aralarındaki diyalog, Ateş'in para karşılığı bilgi almaktan mutlu olmadığını ancak içinde bulunduğu düzenin böyle işlediğini ve Ateş'in de istemese de haber toplama pratiğine başvurduğunu gösterir. Ateş, para karşılığı haber satan apartman görevlisini "kendisini satmakla" itham eder.[42]

Sefa: Sana bu haberleri servis eden kim ve sen bunun için ona ne veriyorsun?
Ateş: Ben kimseye bir şey vermiyorum. Haber kaynaklarım var benim ve onların da kim olduğunu açıklamak zorunda değilim.
Sefa: Kaynak… Tamam, peki. Yalnız Ateş Arbay, bu tehlikeli bir mesele. Size bu dosyaları satan her kimse yarın öbür gün bu verdikleriniz ona yetmeyebilir. Daha fazlasını isteyebilir, belki sizi de satar.

[42] Bkz. *Şahsiyet*, 6. Bölüm, 00:38:00

Apartman Görevlisi: Adı çıkacak şimdi gül gibi apartmanın. Uğursuz. Kendi rezil, bizi de rezil etti. Ateş Bey kardeşim ya, gazetenin ihbar hattından para veririz dedilerdi. Kaç para alacağız biz şimdi?
Ateş: Vereceğim.
Apartman Görevlisi: Dostu vardı belki de o yaptı. Kim bilir artık, kendini mi satıyordu, ne b.klar yiyordu. Ha, ne dersin?

Nevra Kamburalı kadınları bir spor salonunda toplar ve onlardan Kambura'daki gelişmelere dair bildiklerini anlatmalarını ister. Salona geçmeden hemen önce Nevra, Sefa ve Ateş birliktedir. Sefa, Ateş'e "Yalnız Ateş Bey, basına kapalıyız." der. Bu uyarının para karşılığında haber için gazeteci Ateş'e istihbarat sızdıran polis Sefa'dan gelmesi ironiktir. Nevra ise "Nasılsa öğrenemeyecek mi? Yani, içimizden o meçhul kişi her şeyi anlatmayacak mı ona? Ha şimdi ha sonra ne farkeder?" der ve Ateş'in spor salonuna girmesine izin verir. Ateş ve Sefa, yüzlerinde birbirlerine karşı alaycı bir gülümseme ile içeri girer. Bu noktada artık para karşılığı haber sızdırma bitmiş, Ateş haber kaynağı olan polislerin güvenini kazanarak olay yerinde kendi gözlemleriyle haber toplama pratiklerini hayata geçirmiştir. Bu özellik de Ateş'in hakikatin peşinde koşan gazeteci özelliklerine karşılık gelmektedir. Ateş'in dönüşümü tamamlanma yolundadır.

Ateş, para karşılığı haber için istihbarat toplama pratiğini çalıştığı gazeteden istifa ettikten sonra terk eder. Bunun nedeninin gazeteden ayrılarak para kaynağını yitirmesi mi, yoksa sadece mesleki ilkeleri öncelikli tutması mı olduğu açıkça vurgulanmaz ancak, 11. bölümdeki ilgili sahne Ateş'in idealindeki gazetecilerin fotoğrafının bulunduğu duvarın önünde geçer. Bu da Ateş'in artık etik yolları takip ederek hakikatlerin peşinde gittiğinin bir işaretidir. Ateş Ankara'daki arkadaşından cinayetlere ilişkin davayı kimin kapatmak istediğini araştırması ister ama bunun karşılığında aracı olacak kişilere para ödemeyeceğini belirtir.[43]

Ateş: (Cebinden çıkardığı parayı uzatır) Valla ben onun kendini sattığını hiç sanmıyorum da senin sattığın belli.

[43] Bkz. *Şahsiyet*, 11. Bölüm, 00:44:00

Ateş'in arkadaşı: Valla Ateş, bakanlıklardan sordurdum ama bir şey çıkmadı. Kesenin ağzını biraz açman gerekiyor.
Ateş: Kese falan yok. Hatır işi bu, dedik ya.

3. Haber Toplama Pratikleri: "Gazeteci mi? Casus mu?"

Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi'ndeki (1998) "Gazetecinin Temel Görevleri ve İlkeleri"nin 6. maddesi uyarınca "Gazeteci, bilgi, haber, fotoğraf, görüntü, ses, belge elde etmek için yanıltıcı yöntemler kullanamaz" ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

Bir olayın haber yapılabilmesi için öncelikle bilginin tümüyle gazetecilik yöntemleriyle elde edilmiş olması gerektiğini vurgulayan Bildirici de konuya ilişkin şunları kaydeder:

> Her şeyden önce gazetecilik şeffaf yöntemlerle, dürüstlükle yapılması gereken bir meslek. Ne ajanlık yöntemleri kullanmak yakışır biz gazetecilere, ne de kimliğini gizleyip insanları yanıltmak. Nitekim UNESCO'nun belirlediği 10 temel ilkeden birinde "Gazetecilik, dürüstlük kavramının en yüksek standartlarını korumak zorundadır" denir. "En yüksek dürüstlük standartlarını koruma"nın yolu da gazetecilik faaliyetlerini kimliğini gizlemeden, insanları yanıltmadan yürütmekten geçer (s. 357).

Şahsiyet'te gazeteci Ateş Arbay'ın başvurduğu basın pratiklerine bakıldığında para karşılığı bilgi elde etmenin yanı sıra para karşılığı gizli ses kayıtları topladığı da görülür.

Polis Sefa'nın Ateş'e Cinayet Büro Amirliği'nden bilgi sızdırma yollarından biri telefonla Ateş'i arayarak ortamdaki konuşmaları canlı olarak Ateş'e iletmektir. Beşinci bölümde Emniyet'te maktullerin fotoğraflarının bulunduğu duvarın önünde Nevra'nın olayları baştan anlatarak Tolga Başkomiser ve Sefa ile değerlendirme yaptığı toplantı sırasında Sefa'nın telefonunda "Çöp" diye kaydedilmiş birini aradığı ve gizlice toplantıyı karşı tarafa dinlettiği görülür. Karşı taraf ise Ateş'tir. Evde koltuğuna oturmuş bir halde gelen aramayı dinler ve notlarını alır. Oysa gazeteci, meslek ilkeleri gereği kimliğini açık ederek haber toplamalı, kendini tanıtarak meşru yollardan bilgiye erişmelidir. Ateş'in izlediği bu yöntem bir nevi casusluktur. Ateş'in dizinin bir önceki bölümünde "artık hiçbir şeyi unutturmayacağını" söyleyerek gerçeğin peşinden koşacağını vurgulaması

sansasyonel gazetecilikten gerçeğin peşinde koşan gazeteciliğe geçişinin dönüm noktası olmuştur ancak bu sahnede görülmektedir ki Ateş hala skandal peşinde koşan gazetecilerin haber toplama pratiklerine başvurur. Ateş telefondan polislerin toplantısını dinleyip not alırken, duvardaki hakikatin peşinden koşan gazetecilerin fotoğrafı ile birlikte aynı çerçevede de gösterilir. Bu noktada Ateş'in hakikate ulaşmayı hedeflediği vurgulanır ancak bunun için meşru yolları değil, meslek etiği açısından sorunlu yolları tercih eden bir gazeteci olarak temsil edilir.

Öte yandan bu sahnede Ateş, etik olmayan habercilik faaliyetini yani para ile bilgi toplamayı gazeteciliğin etik kurallarına sığınarak savunma yoluna gider ve haber kaynaklarının kim olduğunu açıklamak zorunda olmadığını vurgular. Ateş bu tavrı ile skandal gazetecisinin bir özelliğini sergiler; etik kurallara ve meslek ilkelerine işine geldiği zaman ve işine geldiği çerçevede bağlıdır.

Sefa'nın Ateş'e bilgi sızdırmaya devam ettiği dizinin altıncı bölümünde de görülür. Sefa ve Nevra Kambura'da 10 yıl önce yakılan eve giderler ve olay yerinde yaptıkları incelemeyi Sefa Çöp'ü arayarak telefondan gizlice Ateş'e dinletir. Ateş burada da artık kamu yararı için haber peşinden koşsa da hala para karşılığı ve casusluk yöntemleriyle haber toplamaktadır.

4. Davet Gazeteciliği

İşletmelerin gazetelere reklam vermek yerine gazeteci davet edip reklamdan daha etkili ve daha ucuz yolla tanıtım yaptıklarını, gazetecilerin tüm masraflarını karşıladıklarını ve söz konusu davete katılan gazetecilerin o etkinliğe ilişkin yazdıklarının genelde olumlu ve tanıtıcı nitelikte olduğunu belirten Bildirici, "Davet gazeteciliği, gazetecilik meslek etiği açısından problemlidir. Çünkü gazetecilik gerçeği, ama yalın gerçeği hiçbir çıkar ilişkisine dayanmadan aktarma mesleğidir" değerlendirmesinde bulunur (s. 169-170). Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluklar Bildirgesi'ne göre de (1998) "Gazeteci, gazetecilik mesleğini, reklamcılıkla, halka ilişkilerle veya

propagandacılıkla karıştıramaz ve ilan-reklam kaynaklarından herhangi bir telkin, tavsiye alamaz, maddi çıkar sağlayamaz." ilkesi yer alır ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019).

Şahsiyet'te, editörünün Ateş'e "Kırk tane tur var. Her gün arıyorlar. Birini gönderin de gezdirelim diyorlar. Reklam için tabi. Fena mı? Gidersin üç beş günlüğüne. Orada gezersin, dolaşırsın, yersin içersin. Buraya geldiğinde de oturur onları yazarsın." sözleriyle yaptığı teklif, gerçek hayatta davet usulü gazeteciliğin ne kadar yaygın olduğuna da bir göndermedir. Oysa "Gazetecinin Doğru Davranış Kuralları" gereği, "Kararlarla ve yayınlarla ilgili önyargı, kuşku yaratacak her cinsten kişisel hediye ve maddi menfaat reddedilmelidir" ("Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi", 2019). Ateş bu teklifi reddeder, ancak editörü bu sorunlu basın pratiğini fazlasıyla benimsemiş ve yadırgamayan bir gazeteci temsilidir.

G. Gazetecinin Dizideki Diğer Karakterle Ortaklaştığı Noktalar

Dizide gazeteci Ateş Agâh, Nevra ve Başkomiser Tolga karakterleri ile onurlu ve şahsiyetli bir yaşam sürme arayışı ve iyi insan olma arzusu gibi bazı ortak duygu durumlarını paylaşırlar. Dizide karakterlerin "kendileri gibi olma" uğrunda ortaya koyduğu çabalar olay örgüsünde bir yandan aksiyonu yükseltirken, bir yandan da gazeteciliğin en temel ilkelerinden biri olan "doğruluk" ile bağdaşır.

1. Şahsiyeti Korumak ya da Şahsiyetsizleşmek

Dizinin her bölümünde önce siyah fonun üzerinde etiket makinesinin fontları ile büyük harflerle "HATIRLA" yazısı belirirken Agâh'ın sesinden "Şahsiyeti Hatırla" cümlesi duyulur. Yaklaşık 1 dakikalık önceki bölüm tekrarı, ardından yaklaşık 1 ila 6 dakika arasında seyreden bir süre ile yeni bölüme ilişkin sahneler yer alır ve bundan sonra jenerik girer. *Şahsiyet*, adı ile bütünleşmiş bir hikâyeyi anlatır. Başta ana karakter Agâh

olmak üzere dizideki karakterler kendi yaşantılarını anlamlı kılma, iyi bir insan olma, "şahsiyet"lerini koruma arayışındadır.

Agâh, hastalığı nedeniyle her şeyi unuttuğunda "şahsiyetinin ne olacağı" kaygısını taşır. Agâh'ın her şeyi unutmadan önce şahsiyetini kurtarma hikâyesi, gazeteci Ateş Arbay'ın meslek ilkelerine yeniden tutunarak onurlu bir yaşam sürme ve şahsiyetini kurtarma hikâyesini de barındırır. Şahsiyetini korumak uğruna Agâh'ın yıllardır perdelenen hakikat karşısında sessiz kalmayı reddedip eyleme geçmesi gibi Ateş de kolay ve sansasyonel haberler yapmayı bırakıp gerçekleri yazmayı seçer. Nevra ve Tolga da şahsiyetlerini kaybetmeden onurlu polislik yapma derdindedir.

Birinci bölümde Nevra röportaj verirken kendini, "Polislik benim için sadece bir meslek değil, hiç olmadı. Bir iyilik var ya hani, iyilik diye bir kavram. Benim için polislik, o iyiliğin bir parçası olmak anlamına geliyor. Amacım bu: İyi bir insan olmak" diye ifade eder.

Dizinin son bölümünde Agâh'ın Nevra'ya Cemil'i öldürmesi için fırsat sunduğu dev akvaryumdaki sahnede de iyi ve kötü, adalet ve hukuk arasındaki farka dikkat çekilir. Nevra Cemil'e silah doğrultur ama onu vurmanın yanlış olduğunu söyler.[44] Birini vurmak için polis olmadığını belirtir, "Ben sadece iyi bir insan olmak istedim" der. Agâh da "Ben de onu istiyorum evladım. Ben de iyi bir insan olmak istiyorum" yanıtını verir.

Nevra ve Agâh şahsiyetlerini korumak için iyi insan olmayı rehber edinirler. Agâh'ın "iyi insan olma" isteğini dile getirdiği bir başka sahne de ilk cinayeti işledikten sonra öldürdüğü kişinin eşi, ileri derecede alzaymır hastası olan Feza Hanım'a yemek

[44] Bkz. *Şahsiyet*, 12. Bölüm, 01:26:30
Nevra: Bu adamın tutuklanması lazım. Mahkemeye çıkması lazım. Hapse girmesi lazım.
Agâh: Yok ama sen karıştırıyorsun. Sen adaletle hukuku birbirine karıştırıyorsun. Adalet başka bir şey, hukuk başka bir şey. Senin söylediğin hukuken olması gereken şey. O da hukuk varsa. Ama adalet başka bir şey. Adalet bu. Zaten adalet dediğin ne ki? Nefsi müdafaa. İntikam? Geç kalmış bir nefsi müdafaa.

yedirdiği sahnedir. Cinayetin hemen öncesindeki sahnede eşinin Feza Hanım'a kötü davrandığı da görülür. Agâh, cinayetin hemen ardından Feza Hanım'a şefkatle yemek yedirirken bir çocukluk anısını anlatır ve "65 yaşıma geldim, geçen doğum günümde yine bir dilek tuttum çocuk gibi. Yine imkânsız bir dilek tabi. Ne diledim biliyor musunuz? İyi bir insan olmayı" der. Agâh'ın bu dileği, iyi insan olmak için cinayet işlediğinin göstergesidir.

Mesleki ilkelere, iyi bir insan olmaya, hakikat ve adaletin gerekliliğine inanan karakterlerden biri de Başkomiser Tolga Yazgan'dır. Tolga Kambura ile bağlantılı cinayetleri çözmeye yaklaştıkça çalışmalarının engellendiğinin farkındadır. Dizinin 10. bölümünde konuya bakan savcı ile pavyonda konuştuğu sahnede "Benim davamla uğraşan kim?" diye sorar. Savcının "memuriyette yükselmek istiyorsan soru sormaman gerekir" şeklindeki tehdidini umursamaz.[45] Savcıya pavyonda olduğundan eşinin haberi olup olmadığını sorar, savcı ise "Sen iyi bir adamsın Tolga. Öyle şey yapmazsın. Sende o kötülük yok" der.

Tolga'nın da tıpkı Agâh ve Nevra gibi önceliği iyi bir insan olmak ve şahsiyeti korumaktır. Savcı Tolga'ya soruşturmaya dair emirleri kimin verdiğini bilmediğini, Adalet ve İçişleri Bakanlığından aranarak talimat aldığını ve uyguladığını söyler ve Tolga'dan bunları kimseye anlatmamasını ister. Tolga, "Her insanın zaafı var be sayın savcım. O zaafa düşüp düşmemek, bakın işte o şahsiyet meselesi. O da sizin meseleniz. Beni ilgilendirmez" yanıtını verir.

[45] Bkz. *Şahsiyet*, 10. Bölüm, 00:43:10
Tolga: Bu kadar tehdit demişken, saygıdeğer eşiniz hanımefendinin sizin burada yediğiniz nanelerden haberi var mı acaba?
Savcı: Sen iyi bir adamsın Tolga. Öyle bir şey yapmazsın. Sende o kötülük yok.
Tolga: Doğru. Bende o kötülük yok. Ama şu kapıdan çıktıktan sonra belli olmaz ki sayın savcım. İnsan oğlu şaşar, beşer. Değişken bir mahluk yani.

Dizinin son bölümünde, görevden alınmasının ardından Tolga cinayet bürodan ayrılmadan önce ekibine bir konuşma yapar. Konuşmada hiç tanımadığı insanların huzuru için huzursuz bir hayat seçen polislere hitap eder ve şöyle der: "Hayatını adalete adamak şahsi bir mesele değil, bir şahsiyet meselesidir." Tolga, cinayetlere ilişkin soruşturmaya müdahale edenlerin peşine düşmesinin, soru sormasının bedelini görevden alınarak öder ancak doğrudan ayrılmayan bu karakter, boynunda boks eldivenleri, elinde eşyaları ile muzaffer bir şekilde, yüzünde bir gülümseme ile cinayet bürodan ayrılır.

2. Fotoğrafları İzlemek: Katilin, Gazetecinin ve Polisin Duvarı

Dizide yer alan üç duvar iyi insan olmak yolunda karakterlerin içinde bulunduğu durumla yüzleştiği, kendilerini hesaba çektiği bir motif olarak işlev görür. Agâh'ın duvarı, Ateş'in duvarı ve Cinayet Büro Amirliği'nin duvarı bir fotoğraf albümünün anıları hatırlatması gibi, karakterlere kendilerini ve amaçlarını hatırlatır.

Agâh duvarına astığı fotoğraftakileri masumların intikamını almak, hukuk yoluyla elde edilemeyen adaletin yerini bulmasını sağlamak, "iyi bir insan olmak" için öldürür. Polis ise duvarına astığı fotoğraflardaki kişilerin neden öldürüldüğünü bulmak, olayı aydınlatmak, "iyi bir insan ve iyi bir polis olmak" için çabalar. Gazetecinin duvarında ise, kendisine cinayetlerin ardında yatan gerçeği ne pahasına olursa olsun ortaya çıkarma cesareti verecek "hakikatin peşinde koşan" gazetecilerin fotoğrafı asılıdır.

Agâh'ın 8 numaralı dairedeki duvarı, ilk kez birinci bölümde görülür. Agâh ilk öldürdüğü şahıs, Ağır Ceza Hâkimi Mehmet Yurtgil'in fotoğrafına çarpı işareti koyar, kameranın odağında bu fotoğraf vardır. Agâh'ın planı seyirciye ilk kez bu kadar açık şekilde takdim edilir. Kamera açısı genişledikçe görülür ki, duvarda bir harita ve o haritanın etrafında 40'ı aşkın kişinin fotoğrafı vardır.

Ateş'in duvarı, dördüncü bölümde ekrana yansır. Ateş'in Nevra ile evin içinde röportaj yaptığı sahnede evin salon duvarında öldürülen gazetecilerin fotoğraflarının yer

aldığı çerçeveler göze çarpar. Fotoğraflarda Uğur Mumcu, Sabahattin Ali, Çetin Emeç ve Hrant Dink vardır. Bu sahne, Ateş'in mesleğe ilk başladığı yıllarda olduğu gibi ideallerine ve hakikate olan bağını hala koparmadığının göstergesidir. Duvarda fotoğrafı bulunan gazeteciler ne pahasına olursa olsun hakikatin peşinden koştukları ve doğruları aktarmak istedikleri için öldürülen gazetecilerdir. Bu sahnede Ateş aslında istediği gazeteciliği yapamadığını, gün geçtikçe "çürüdüğünü" anlatır. Oysa Ateş'in öykündüğü, örnek aldığı meslek büyükleri gerçeğin peşinde koşan ve bunun bedelini canıyla ödeyen gazetecilerdir. Ateş sansasyon peşinde koşan bir gazeteci olmuştur ama aslında iç dünyası ona öykündüğü meslek büyükleri gibi gerçeğin peşinde koşan bir gazeteci olduğunu hatırlatmaktadır.

Dördüncü bölümdeki bu sahnede Nevra katili mutlaka yakalayacağını ve cezalandırılmasını sağlayacağını söyler. Bu sözleri sarf ederken çerçevede sadece duvardaki fotoğraflar ve Nevra vardır. Dizi, bu sahnede toplumsal hafızaya kazınan gazeteci infazlarını hatırlatır. Bu sahnede polis Nevra peşine düştüğü katili mutlaka bulacağını söylemektedir, arkasındaki duvarda ise ülkenin yakın tarihinde aydınlatılmayı bekleyen faili meçhul gazeteci cinayetleri durmaktadır. Ateş'in duvarı bu noktada toplumsal bağlamda bir utanç duvarıdır. Katillerin bulunacağı sözü defalarca verilmiştir ama bu gazeteci cinayetlerinin gerçek katilleri, azmettiricileri bulunmamış, bu cinayetler cezasız kalmıştır. Ateş'in duvarı, o cinayetleri ve verilen sözleri unutmayan ve hatırlatan bir duvardır.

Ateş'in duvarı, bir hatırlama ve hatırlatma duvarı olmasının yanı sıra bir uyanış duvarıdır da. Dördüncü bölümde Ateş bu duvardaki fotoğrafların önünde Nevra'ya "artık hiçbir şeyi unutturmayacağını" söyler, sansasyonel haberlerin değil, hakikatin peşinde koşacağını dile getirir. Ateş için bu bir dönüm noktasıdır. Artık duvarına fotoğraflarını astığı gazeteciler gibi canı pahasına da olsa gerçeği dile getirmeye ve kötülerden hesap sormaya kararlıdır. Ateş'in evindeki duvar, onun uyanışını ve skandal gazeteciden

gerçeğin peşinde koşan gazeteciye dönüşünü teşvik eden bir unsurdur. Ateş'in evindeki duvarın önünde geçen önemli sahnelerden biri dizinin 11. bölümündedir. Bu sahnede Ateş, öykündüğü gazetecilerin fotoğraflarının önünde gerçekleri sorgulayan bir gazeteci olarak resmedilir. Ateş Kambura'daki olayları örtbas edenlerin peşine düşmüştür, Ankara'daki bir arkadaşı ile internet üzerinden yaptığı görüntülü görüşmede cinayetlere ilişkin davaya müdahale eden kişileri ortaya çıkarmak için çabalar.

Ateş'in duvarı, 11. bölümde Ateş'in gazeteci olarak sınandığı sahnelerden birinde daha ön plana çıkar. Ateş, tıpkı duvarda fotoğrafı olan gazeteciler gibi hakikatin peşinden gitmek ya da tehditlere boyun eğmek seçeneği ile karşı karşıya kalır. Ateş evinde koltukta dizüstü bilgisayarı ile çalışırken çalan telefonu açar. Arayan kişi Ateş'e "hem arkadaşının hem de kendisinin başını yakmamak için" bir daha Ankara'daki arkadaşı ile görüşmemesini söyler. Arayan kişi Ateş'e kimliğini açık etmez ama izleyici arayanın savcı olduğu görür. Bu sahnede gazeteci, sistemle karşı karşıya gelir. Bürokrasi istemediği şeyleri yapan gazeteciyi onun elini kolunu bağlamakla tehdit eder.[46]

Bu tehdit telefonu sona erdiğinde sahnede sadece Ateş ve duvardaki gazeteci fotoğrafları vardır. Ateş döner, duvara bakar ve düşünceli bir yüz ifadesi ile kameranın odağına yerleşir. Bu sahnede Ateş, hakikatleri açığa çıkarmak uğruna can veren gazetecilerin mücadelesi ile derinden yüzleşir.

[46] Bkz. *Şahsiyet*, 11. Bölüm, 01:26:30
Ateş'i telefonda tehdit eden ses (Savcı): Otur bildiğin işi yap. Üçüncü sayfa haberi yaz. Çünkü biliyorsun, gazetenin ortalarına geldikçe politika sayfalarına, işler biraz değişir. Durup dururken cezaevine girme şimdi. Masum olduğunu kanıtlayana kadar uğraş dur ondan sonra. Mahkemeydi, duruşmaydı falan filan en az bir yıl yatarsın içerde. Tamam mı? Sen karışma karışık işlere, boşver. Çünkü o telefon bir kere daha çalarsa bu sefer uyarı için olmaz.

Dizide olay örgüsünde önemli yer tutan bir diğer duvar ise Cinayet Büro Amirliği'ndeki duvardır. İlk kez dördüncü bölümde Başkomiser Tolga Yazgan'ın cinayet kurbanlarını ve son durumu değerlendirdiği sırada görülen duvardaki siyah tahtada tebeşirle alınmış notlar, maktullerin ve cinayet şüphelisinin fotoğrafları yer alır. Bu duvar, görünüşte kurbanların fotoğraflarının yer aldığı bir duvardır. Ancak dizinin sonunda anlaşılır ki, bu duvarda kurban olarak yer alan kişiler "masum" değildir, Kambura'da işlenen toplu tecavüz olayının "suçlu"larıdır. Agâh 8 numaradaki duvara yapıştırdığı fotoğrafların üzerine çarpı attıkça Cinayet Büro Amirliği'ndeki duvara yeni fotoğraf eklenir.

Dizideki üç duvar birbiriyle eş zamanlı mesajlar verir. Ateş'in duvarında fotoğrafı olanlar hayatlarını doğruluk uğruna kaybetmiş, katledilmiş masum gazetecilerdir. Aslında "yaşaması gereken iyiler"dir. Agâh'ın duvarında fotoğrafı olanlar ise bir küçük kıza toplu tecavüz edip ölümüne neden olan ancak yıllardır bu hakikatin üstünü örterek yaşayan ancak "ölmesi gereken kötüler"dir. Cinayet Büro Amirliğindeki duvar ise iyilerin değil, katillerinin peşindedir. Dizideki duvar motifi ve duvardaki fotoğraflar, gazeteci karakterin ideallerini sergilemenin yanı sıra, karakterin katil ve polis arasındaki kovalamacaya en az onlar kadar titizlikle odaklanmasının da temsilidir. Duvarda fotoğraflarla kurulan şemayı çözmek, gazeteci için sansasyonların ardında yatan hakikatlerin su yüzüne çıkabilmesi için yüzeysel değil, derin bir çaba sarf edilmesi gerektiğini işaret eder.

3. Hakikatle imtihan: Unutmak, Hatırlamak, Hatırlatmak

Şahsiyet, alzaymır hastası bir seri katilin hikâyesini anlatır. Bu hastalığın en önemli özelliği kişide hafıza kaybına yol açması ve tüm anılarını, kim olduğunu unutturmasıdır. Ana karakter Agâh'ın bu hastalığı, dizi boyunca "unutmak" ve "hatırlamak" fiillerini hikâyenin odağında tutar. Dizinin senaristi Günday bu durumu Özdemir'e verdiği röportajda şöyle anlatır:

> İnsanın, unutmak ve hatırlamaktan ibaret olduğunu düşünüyorum. Ve politikadan ticarete kadar her türlü ilişkinin bu ikisi üzerinden yürütüldüğünü görüyoruz. Bunun için de toplumla uyumlu bir yaşam sürdürmemiz için unutmamız ve hatırlamamız gereken olayların listesi veriliyor bize. Üstelik bu liste sürekli güncelleniyor. Ve esas soru da bu noktada geliyor: Ya o listeye uygun davranmaz ve hatırlanmaması gerenleri hatırlarsanız? O zaman ne olacak? Bunun cezası nedir? Hepimiz biliyoruz ki bunun cezası, en iyi ihtimalle toplumdan dışlanmak, en kötü ihtimalle de linçtir (2018, s. 25).

Unutmak, hatırlamak ve hatırlatmak dizide Agâh, Nevra ve Ateş karakterlerinin yüzleştiği ve sınandığı durumlarla doğrudan ilgilidir. Agâh Reyhan'ı intihara sürükleyen sebepleri yıllardır içinde tutarak "toplumla uyumlu" yaşar ancak alzaymır olduğunu öğrendiğinde bu hakikati unutmaktan korkar. Her şeyi tamamen unutmadan eyleme geçer, cinayet işleyerek Reyhan'ın intikamını almaya koyulur. Bir yandan da Reyhan'ın hikâyesini Nevra'ya hatırlatmaya çalışır. Dizinin tüm bölümleri Agâh'ın sesinden Nevra'ya yönelik bir mesajla, "hatırla" sözüyle başlar.

Nevra da Kambura'ya ait her şeyi unutur. Geçmişinden kaçar, eski Nevra'yı hatırlamak istemez. Ne zaman ki Agâh ona Kambura'da yaşananları hatırlatır, Nevra "toplumla uyumlu bir yaşam sürdürmeyi" bırakır ve Agâh ile birlikte yıllar önce işlenen suçların faillerinden intikam almaya başlar.

Ateş'in "unutmak" ve "hatırlamak" ile imtihanı ise geçmişiyle yüzleşme sürecinde ortaya çıkar. Ateş unuttuğu ama hep içinde taşıdığı "idealist gazeteci"yi hatırlar, basın meslek ilkelerine bağlı bir gazeteci olmaya ve "artık hiçbir şeyi unutturmamaya", hakikatleri hatırlatmaya karar verir.

Dizide, unutmanın ilk kurbanı Agâh'ın kedisi Münir Bey olmuştur. Agâh ona su vermeyi unutur. Uzun süre susuz kalan hasta ve yaşlı kedi ölür. Unutmak bir masumun ölümüne yol açar. Dizide unutmak, bir başka masumun, Reyhan'ın ölümüne sebep olanların cezasız kalmasına da yol açar. Agâh 22 yıl boyunca aklında Reyhan'ı tutar, onun intikamını almaya çalışır ama beceremez. Ne zaman ki hastalığı yüzünden Reyhan'ı

tamamen unutacağını anlar, o zaman adaletin sağlanması için yaşananları unutmama ve hatırlatma çabasına girer.

Nevra, dizinin 10. bölümünde Kambura'da yaptığı arşiv çalışmasında intihar eden genç kadınların dosyalarını araştırırken Reyhan'ın fotoğrafını görür. Reyhan ile ormanda yürüdükleri sahneyi hatırlar ama hatırladıkları o kadarla sınırlıdır. Zihnini zorlar ve zamanla hatırlamaya başladıkça cinayetlerin arkasında yatan gizemi de çözer, hakikate ulaşır. Dizide Reyhan'ın fotoğrafı, üstü kapatılan, unutturulan gerçekleri su yüzüne çıkaran bir hatırlatma notu işlevi görür. Nevra Kambura'ya dair zihninde geriye ittiği hatıraları yavaş yavaş hatırladıkça işlenen cinayetlerin Reyhan ile bağlantılı olduğunu fark eder. Tam olarak bu bağı kuramasa da Reyhan'ın üzerinde "Beni hatırladınız mı?" yazan fotoğraflarını Kambura'nın merkezindeki duvara asar. Reyhan'ın fotoğrafı, ona kötülük yapanların paniğe kapılmasına yol açar.

Son bölümde Nevra ve Agâh dev akvaryumun içinde yüz yüze geldiklerinde Nevra "Hatırladım. Her şeyi hatırladım" der. Agâh'ın yanıtı "Çok sevindim. Ben yavaş yavaş unutmaya başlamıştım çünkü" olur. Agâh, "Başımıza gelen her şeyi hatırlıyor olsak delirirız değil mi? Ama bazen de delirmemek için hatırlamak gerekiyor işte böyle" diye konuşur. Agâh ve Nevra Kambura'da işlenen suçları unutmayarak failleri cezalandırma yoluna gider. Konuya dizideki gazeteci temsili açısından bakıldığında "unutmak, hatırlamak ve hatırlatmak" toplumsal hafızaya yaşananları olduğu gibi not düşmekle doğrudan ilgilidir.

Dördüncü bölümde Agâh bardaki televizyondan Ateş Arbay'ın röportajını izler. Bu sahnede, Ateş "cinayetleri her gün haberleştirerek kamuoyunu bilgilendirdiğini" öne sürer. Televizyonun asılı olduğu duvarda ise "Unutmak, insana verilmiş en büyük hediyedir" yazar. Hakikati hatırlamamanın insanı o gerçeğe dair sorumluluklardan özgür kıldığı anlamına gelen bu söz, Ateş'in sansasyonel haberciliği ile bağlantılıdır. Çünkü

Ateş cinayet haberlerini gündemde tutarak, kamuoyunu sansasyonel bir gündemle meşgul eder, çok daha ciddi konuları insanlara unutturur.

Bu durum, aynı röportajı Nevra ve Ateş'in birlikte izlediği sahnede Ateş karakterinin ağzından ekrana yansıtılır. Ateş yaptığı işin "gösteri işi" olduğunu söyler, gazeteciliği ise "unutturma sektörü" olarak tarif eder.[47] Basın aslında toplumun hafızasına not düşen, günlük tutan bir mekanizmadır. Ama olayları ve olayların ardındaki gerçeği değil de sansasyonel konuları haber yaptığında hakikati perdelemiş olur, "unutturur". Bu durumun dizideki temsili Ateş'tir.

Toplum nezdinde unutmanın ve unutturmanın basın yoluyla işletilen bir mekanizma olduğuna, gündemi belirlediğine ve toplumsal hafızayı şekillendirdiğine yönelik bir gönderme de dizinin son bölümünde polis Firuz ve Agâh arasındaki diyalogta yer alır. Cemil'in tanıdığından da kötü biri olduğunu öğrenen Firuz o ana kadar oğlunun sağlığı için katlandığı Cemil'e artık itaat etmek zorunda değildir ve Agâh'tan Cemil'i

[47] Bkz. *Şahsiyet*, 04. Bölüm, 00:28:00
Ateş: Görüyorsun işte benim yaptığım iş bu. Gösteri işindeyim ben aslında ve bu gösterinin bir tane amacı var. O da unutturmak. Unutturma sektörü aslında.
Nevra: Haksızlık ediyorsun bence kendine.
Ateş: Yok yok, öyle. Diyelim bir yerde bir katliam oldu, bir suikast oldu ama faili meçhul kaldı. Ben bunu unutturuyorum. Çok büyük bir yolsuzluk oldu. Yapan belli, her şey belli. Ben onu da unutturuyorum.
Nevra: Nasıl? Nasıl unutturuyorsun?
Ateş: Böyle işte. Buluyorum seri katil hikâyesi gibi bir şey. Masal gibi anlatıyorum. Herkes oturup ağzı açık dinliyor. O katil yakalanıyor başka bir katil ortaya çıkıyor. O yakalanıyor, başka biri çıkıyor. O yakalanıyor, başka biri. Ben onların da hikâyelerini anlatıyorum. Ama ne yapmıyorum biliyor musun? Herkesin belinde nasıl bu kadar ruhsatlı silah olabiliyor, nasıl oluyor da insanlar bu kadar kolay silaha ulaşabiliyorlar asla bununla ilgili haber yapmıyorum. Anlatabiliyor muyum? Eğer bir silahı unutturmak istiyorsan o silahın kimi vurduğunu anlatacaksın. Ama bitti artık. Ben bütün bunlardan o kadar çok sıkıldım ki.
Nevra: Ne yapacaksın?
Ateş: Küfredebilir miyim? Hepsinin a.k. Hiçbir şey unutturmayacağım artık!

öldürmesini ister. Agâh'ın tereddüt ettiğini görünce gündemin ve insanların ilgisinin hızla değiştiğini, "herkesin alzaymır olduğunu" söyler.[48] Bu sahne, hakikatlerin toplumsal hafızaya not düşülmesinin önemini ve gerekliliğini işaret eder.

Şahsiyet'te, hakikatin peşinde koşan gazetecinin gerekliliği vurgulanır. Dizide Kambura kurgu bir kasabadır, Ateş'in çalıştığı *Şimdi* gazetesi kurgu bir basın kuruluşudur, dizide adı geçen "Hayat Bir Trafiktir" kitabı kurgu bir kitaptır. *Şahsiyet*'te geçen kişiler, yerler, kuruluşlar kurgudur ama sadece Ateş'in duvarındaki fotoğraflar gerçek hayatta var olmuş kişilerdir. Uğur Mumcu, Sabahattin Ali, Çetin Emeç ve Hrant Dink katledilmiştir. Öldürülen gazeteciler hakikatin ta kendisidir ve hatırlanmaları o kadar elzemdir ki, dizide onlara kurgu bir atıfta bulunulmamış, onlara gerçek kimlikleri ile yer verilmiştir. Dizinin gerçek hayatla kurduğu tek bağ hakikati arayan gazetecilerdir ve bu da doğru, objektif ve toplumsal sorumluluğu öncelikli tutan gazetecilere her zaman ihtiyaç olduğunun altını çizen bir mesajdır.

Hakikatin ortaya çıkması ve adalet için toplumun her daim basına ihtiyaç duyduğuna ilişkin bir işaret de Başkomiser Tolga'nın Ateş'ten yardım istemesinde yatıyor. Tolga her ne kadar daha önce Ateş'i "soytarı" diye adlandırmış ve Ateş gibilerle aynı tarafta olmadığını söylemiş olsa da soruşturmayı yürütürken eli kolu bağlandığında bir gazeteciye, Ateş'e ve onun haber kaynağı ağına başvurur.[49]

[48] Bkz. *Şahsiyet*, 12. Bölüm, 00:50:00
Agâh: Oğlum ben bir sürü adam öldürdüm. Bütün gazetelerde çıktı. Polis bırakmaz ki benim peşimi.
Firuz: Sen zannediyor musun ki bir tek alzaymır olan sensin? Herkes hasta. Hepsi hasta. Yarın bir gün bir milli maç olur, herkes her şeyi unutur. Bu millet neleri unuttu, seni mi unutmayacak? Ha? Sen kimsin ki ulan? Alt tarafı bir katil, alt tarafı bir cinayet haberi.

[49] Bkz. *Şahsiyet*, 11. Bölüm, 00:12:55
Tolga: Şimdi bu seri katil mevzusunu biliyorsun. Buna yukarıdan müdahale eden birisi var. Ben bunun kim olduğunu bulamıyorum. Ya da bu kim, bunu niye yapıyor anlamış da değilim. Senin bağlantıların kuvvetli, bunu biliyorum. Bana bu adamı bulmamda yardımcı olabilir misin?

Bu sahnede dikkate değer bir unsur ise, güç elindeyken basın toplantısı düzenleyerek halka yanlış bilgi vermek için gazetecileri kullanan Tolga'nın, elindeki gücü yitirdiğinde ise soruşturmasını sağlıklı bir şekilde tamamlayabilmek ve kendisini engelleyen güç odaklarını ortaya çıkarabilmek için basından yardım istemesidir. Tolga, özellikle de haksızlığa uğradığında yanında bulacağı tek kurumun, sesini duyurabileceği ve hakkını arayabileceği tek mecranın basın olduğunu fark eder. Bu durum, basının toplumsal açıdan gerekliliğine hitap eder, özgür basın mitini destekler.

Dizide Kambura'daki yangın meselesi de toplumsal olayların toplumsal hafızadaki yerine ilişkin önemli bir göndermedir ve 2 Temmuz 1993 tarihinde 37 kişinin öldürüldüğü, Sivas'taki Madımak Katliamını çağrıştırmaktadır. Dizi bir noktada kendi konusunun altını çizmekte, Sivas'taki linç ve katliamı "hatırlatmaktadır". Dördüncü bölümde Nevra'nın annesinin eşi Selim, Kambura'da 10 yıl önce bir evin yakıldığını, Tayyar Kaymak ve eşi Songül Kaymak'ın beş çocuğuyla birlikte o evde can verdiğini anlatır. Geriye dönüş (flashback) ile gösterilen sahnede büyük bir kalabalık toplanmış, taşlarla sopalarla ev sahibini linç etmek isterken resmedilir. Ancak Selim, evi yaktığını öne süren Ufuk ve tutanaklar Kambura'daki yangını farklı anlatır. Beşinci bölümde Başkomiser Tolga ve Nevra Kambura'ya gider ve olaya ilişkin dosyayı arşivden çıkarır. Olayın kayıtlara kaza olarak geçtiğini görürler. Nevra anlar ki, ortada bir tanık ve suçu üstlenen biri varken yaşananların tutanaklara kaza diye geçmesi işlenen suçun kasaba halkı, itfaiyesi, polisi, savcısı tarafından sümen altı edildiğinin göstergesidir. Hakikat, o tutanaklara olduğu gibi kaydedilmemiş, gerçekler çarpıtılarak not tutulmuştur. Bu da aradan yılların geçmesine, suçluların cezasız kalmasına, adaletin yerini bulmamasına yol

Ateş: Denerim.

Tolga: İyi, güzel. Ama bir şartla: Bu olay açıklığa kavuşana kadar haber yapmak yok. Anlaştık mı?

Ateş: Tamam.

vermiştir. Dizide bu vesileyle, gazetecilerin tarihe ve toplumsal hafızaya yaşanan gelişmeleri not düştüğü göz önünde bulundurulduğunda, hakikatin tahrif edilmeksizin haberleştirilmesinin önemi vurgulanır.

Dizide önemli bir hatırlatma unsuru da Reyhan'ın geride bıraktığı günlüğüdür. Agâh, dizinin son bölümünde Firuz'a yakalandığında günlüğün nasıl eline ulaştığını, Reyhan'ın kendisine tecavüz eden 53 kişiyi tek tek not ettiğini okuduğunu anlatır. Reyhan intihar etmiş olsa da geride bıraktığı defter yaşadıklarının belgesidir. Aynı bölümde, Nevra Agâh'tan gelen kutudaki adrese, 8 numaraya gittiğinde masanın üstünde defteri bulur. Oturup okumaya başladığında Reyhan'ın not tuttuğu o defter sayesinde hem Reyhan'a olanları öğrenir hem de bilinçaltına hatırlamamak üzere ittiği, Cemil'in kendisine tecavüz ettiği ya da kendisini taciz ettiği günü hatırlar. Nevra'nın tacize mi yoksa tecavüze mi uğradığı izleyiciye açık olarak aktarılmaz ancak Reyhan'ın da tecavüze uğramış olması izleyicide Nevra'nın da Cemil'in tecavüzüne uğradığı yönünde kuvvetli bir kanıya yol açar. Öte yandan, Reyhan'ın günlüğü ile gün yüzüne çıkan öyküsü senaryonun gerçek hayattaki toplumsal hafızaya hitap eden göndermelerinden biridir. Dizideki kız çocuğu karakterinin Kambura'da yaşadıkları, gerçek hayatta Mardin'de 13 yaşındaki N. Ç.'ye aralarında asker ve kamu görevlilerinin de bulunduğu 25 kişinin tecavüz ettiğinin ortaya çıkmasıyla 2002 yılında gündeme gelen davayı hatırlatmaktadır.

Günlük, gazeteci Ateş Arbay'ın ve basın pratiklerinin analizinde de yol gösterici bir metafordur. Gazetecilikte de esas olan pratik, not tutmaktır. Gazeteciler gün be gün yaşanan olayları kaydeder, haberleştirir ve toplumsal hafızanın günlüğüne, gazete, televizyon radyo gibi medyaların haber bültenlerine kaydeder. Basın, toplumsal hafızanın günlüğüdür. Dizide Reyhan'ın günlüğü yıllardır üstü örtülen hakikatlerin ortaya çıkmasında kilit rol oynamıştır. Gazetecilerin gerçekleri doğru, objektif ve sorumluluk duygusuyla kaydetmesi de kötülüklerin üstünün örtülmesinin, hakikatin gizlenmesinin

önünde bir engeldir. Bu noktada dizi, meslek ilkelerine dürüstçe bağlı gazetecilerin ve basının varlığının gerekliliğini işaret etmektedir.

SONUÇ

Medyanın toplumsal yaşama ve belli gruplara ait temsilleri üretip tekrarlayışı ve gerçeklerin anlamlandırılıp ve yorumlanmasındaki etkisi yadsınamaz. Ancak "temsilin üretimi üzerinde söz sahibi" olan medya, kendi temsilini üretmekten de bağımsız değildir. Toplum gazetecilere ve basın sektörüne ilişkin fikirlerinin önemli bir kısmını medyanın özellikle film ve dizilerde sunduğu temsiller üzerinden edinir. Gazetecilerin ve basın pratiklerinin medyadaki temsilinin incelenmesi, dünyada kabul görmüş basın meslek ilkeleri ışığında doğruluk, objektiflik ve toplumsal sorumluluk bilinciyle halkın haber alma hakkı için var olduğu öngörülen bu meslek grubunun ve sektörün toplum nezdindeki imajı ve güvenilirliği açısından önemlidir. Bu bağlamda, gazeteciliğin ve basının siyaset, ekonomi ve sahiplik ilişkilerinden bağımsız ele alınamayacağı perspektifindeki bu çalışmada *Şahsiyet* dizisindeki gazeteci ve basın pratiklerinin temsiline odaklanıldı.

Çalışmada, nitel yöntem izlenerek, dizi metinindeki görsel ve sözel unsurlar üzerinden Ateş karakteri ve basın pratikleri analiz edilirken, bu karakterin temsilinin, daha önceki sinema ve televizyon dizilerinde yer alan gazeteci karakterlerin temsilinden hangi noktalarda farklı olduğu, hangi noktalarda benzerlik taşıdığı tartışıldı. Karakterin temsiline bakılırken, kuramsal çerçevede yer verilen evrensel gazetecilik ilkeleri ve meslek etiği çerçevesinde karakterin karşılaştığı sınamalar ve sorunlu basın pratikleri de ele alındı. Karakterin analizi yoluyla, gazetecinin tanımına, sorumluluklarına, haklarına, görev ve ilkelerine ilişkin çerçevelerin dizide nasıl temsil edildiği de incelendi.

Güncel, çok izlenen, başarılarıyla gündemde olan ve ücretsiz bir dijital platform olan PuhuTv'den erişilebilen *Şahsiyet*'te, basın pratikleri ve gazeteci temsili açıkça yer bulmaktadır; Ateş karakteri dizide gazeteci kimliğiyle ön plana çıkar. Dizinin "şahsiyet, unutmak, unutturmak ve hatırlamak" odaklı öyküsünde alzaymır teşhisi konan Agah Beyoğlu'nun her şeyi unutmadan önce şahsiyetini kurtarma hikayesinin içinde gazeteci

Ateş'in de kendi şahsiyetini ve meslek onurunu hatırlama ve kurtarma çabası ile ön plana çıktığı, ana karakterlerden biri olarak sunulduğu ifade edilebilir.

Gazeteci Ateş karakterinin, polisiye türünün suç-muamma öğeleri içinde ilerleyen dizinin öyküsünde olay örgüsünün ilerlemesinde önemli rol üstlendiği; türün suçlu ve dedektif kovalamacası içinde "dedektif gibi çalışan gazeteci" olarak ön planda olduğu görülmektedir. Fiziksel özellikleri, kişisel yaşamı, mesleğine bakış açısından ele alınan Ateş karakteri, dizinin başında izleyiciye bir yandan gazetecilik yaparken diğer yandan DJ'lik yapan, magazin ve sansasyonel haberler yazan bir muhabir olarak sunulmuştur. Ateş karakterinin, dizinin ilk bölümlerinde, gazetecilik konulu film ve dizilerde sıklıkla görülen genç, yakışıklı, alkol düşkünü, alaycı gazeteci stereotipinin tekrarı olduğu görülmektedir. Ateş, Good (1989) ve Zynda'nın (1979) öne sürdüğü gazeteci temsillerinden "genç, bekar, vurdumduymaz, içkiye düşkün, haber yazarken başkalarının hayatını umursamayan, aşırı hırslı, ilkesiz ve haber için yapmayacağı şey olmayan" stereotipini sürdüren; ayrıca Good (1989) ile Ehrlich ve Saltzman'ın (2015) gazetecileri ofisteki görev dağılımına göre belirleyen temsillerden "muhabir ve araştırmacı muhabir" kategorilerine uyan bir gazeteci temsilidir.

Dizinin ilk bölümlerinde izleyicide "ne yapar eder bir haber hikayesi bulmayı bilir" izlenimi uyandıran Ateş, Barris'in (1976) daha önceki film ve dizilerde görülen gazeteci temsillerine ilişkin tanımladığı "suç avcısı gazeteci" temsilini de yansıtmaktadır. Ayrıca Ateş, Barris'in ünlülerin, sosyetiklerin hayatlarının peşinde koşan ve sansasyonel haberler yazan gazeteci temsilleri için belirlediği "skandal taciri gazeteci" kategorisinin özelliklerini taşır.

Dizinin ilk bölümlerinde mesleği ve başkalarının hayatlarını önemsemeyen, vurdumduymaz genç gazeteci temsili klişesinin tekrarı olduğu görülen Ateş, ilerleyen bölümlerde gençlik ideallerine dönmeye karar vermesiyle birlikte özel hayatını düzene sokar, duyarlı, vicdanlı, gerçeklere değer veren ve doğruluğu ön planda tutan bir

haberciliği benimser ve "insani ve mücadeleci yanı ön plana çıkan" bir gazeteci temsiline dönüşür.

Dizide Ateş'in, polis Nevra ile yaşadığı romantik ilişki çerçevesinde salt gazeteci yanının ötesinde günlük yaşamı, iç dünyası, duyguları, düşünceleri ve vicdanı ile "insan olarak" gazeteci temsilinin de bir örneği olduğu da görülmektedir. Ateş'in, sansasyonel haberleri bırakıp gerçekleri sorgulayan haberler yazmaya devam ederse gazetedeki işinden kovulacağı yönünde uyarılması karşısında ilkeli gazetecilik yapmak uğruna işini kaybetmeyi göze alması ve istifa etmesi ile gerçekleri araştırmaya devam etmesi halinde öldürüleceği yönündeki tehditlere rağmen hedefinden sapmaması gibi örnekler göz önünde bulundurularak; kahramanın sınamalar ve engeller karşısında geri adım atmayan "mücadeleci gazeteci" yanının ön plana çıktığı söylenebilir. Dizinin gazetecilik filmlerindeki muhabir, haber hikâyesi ve haber merkezi öğelerini barındırdığı, senaryoda "muhabir-editör tartışması" ile "bürokrasi, karanlık güçler ve yazı işleri arasındaki ilişkilere" yer verdiği de görülmektedir.

Bu çalışmada, Ateş'in daha önceki dizilerde görüldüğü gibi tek boyutlu temsillerden ayrışarak evrensel meslek ilkelerini önemseyen, mesleki sınırlamalar ve sınırlılıklar bağlamında gerçekçi bir resim çizdiği varsayımı da sınandı. Bu bağlamda, gazeteci karakterin şeklen ya da iş yerindeki pozisyonuna göre analizinden çok mesleğe bakışı ve habercilik pratikleri açısından kategorize edilmesine odaklanıldı. Bu noktada, Ünal'ın ortaya koyduğu "*Front Page*/Skandal Gazetecisi" ve "Demokrasinin Savunucusu/Hakikati Araştıran Gazeteci" kategorilerinde Ateş karakteri detaylı analiz edildi.

Ateş karakteri, dizinin ilk bölümlerinde Ünal'ın "çıkar odaklı, sansasyonel, meslek ilkeleri konusunda esnek, etik değerlere bağlı değil, serseri/güvenilmez ve alkol düşkünü" olarak tarif ettiği "skandal gazetecisi" temsiline ait unsurlar taşımaktadır. Dizideki sahne ve diyaloglarla örneklendirilen bu kategorinin ardından, olay örgüsü

içinde karakter, eski idealist günlerine dönme kararı ile değişir. Ünal'ın "akıllı, işini gereğince yerine getirmeye çalışan, tüm zamanını habere ayıran, elde ettiği bilgileri mutlaka iki kaynağa teyit ettirmeye çalışan, baskılara karşı direnen, kamuoyunun bilme hakkının peşinden giden ve masumları savunan gazeteciler" diye tanımladığı "hakikati araştıran gazeteci" (2018b, s.48) temsilinin özelliklerini de sergiler.

Gazeteci Ateş karakterinin skandal gazetecisi temsilinden hakikati araştıran gazeteci temsiline geçiş süreci belirgin şekilde görülse de Ateş karakterinin eski sorunlu basın pratiklerini net ve keskin bir şekilde terk etmediği de açıktır. Ancak Ateş, ısmarlama haber yapıp yayınlatma, istihbarat için kişilere para ödeme, gizli dinleme yapma, gazeteci kimliğini saklayarak yanıltıcı yöntemlere başvurma gibi sorunlu kabul edilen basın pratiklerini izlemeye devam etse de bu eylemlerini sansasyonel haberlerle gündemi belirlemek amacıyla değil, hakikatlerin ortaya çıkması amacıyla gerçekleştiri. Bu açıdan bakıldığında, çalışmada karakterin dönüşüm sürecinde de farklı gazeteci temsillerine ait unsurları birlikte barındırdığı söylenebilir.

Öte yandan, dizideki tek boyutlu, arada bir görünen ve isimsiz olan gazeteci temsillerinin de giyim kuşamları, çalışma ortamlarında kullandıkları ekipmanlar, haber kaynaklarına sorduğu sorular gibi ayrıntılar üzerinden izleyiciye kimi zaman sorumlu ve işini titizlikle yapan gazeteci, kimi zaman ise haber yaptığı konuya özensiz yaklaşan gazeteci imajı sunulmuştur. Bu temsillerin senaryodaki işlevi, ana ve yardımcı karakterlerin olan biteni televizyon haberlerinden öğrenmesini sağlamak olmuştur.

Çalışmada ayrıca, gazeteci karakterin ve basın pratiklerinin analizi üzerinden gazetecilik meslek ilkelerinin ve davranış kodlarının "doğruluk, objektiflik, toplumsal sorumluluk" çerçevesinde nasıl temsil edildiği de incelendi. *Şahsiyet*'te gazeteci Ateş Arbay'ın haber kaynaklarıyla kurduğu ilişkiler meslek ilkeleri perspektifinden değerlendirildiğinde, dizide "haber kaynağı ile meslek ilkeleri açısından sorunlu ilişkiler kuran gazeteci" temsilinin yer aldığı görüldü. Ateş karakteri mesleğinin davranış

kurallarının dışına çıkarak haber kaynaklarından biri olan Nevra ile aşk ilişkisi kurmuş ve kaynağı ile temas-mesafe dengesinin dışına çıkmıştır. Ayrıca, gazeteci Ateş'in haber kaynağı polislerle özdeşleşerek onlarla birlikte olayları çözme çabası, bir talep üzerine ısmarlama haber yapıp yayınlatması, haber toplama pratikleri içinde haber istihbaratı için kişilere para ödemesi, haber kaynaklarını gizlice dinlemesi ve gazeteci kimliğini saklayarak yanıltıcı yöntemlerle bilgi, haber, fotoğraf, görüntü, ses, belge elde etmesi, editörün masrafları bir turizm şirketinin karşılayacağı bir geziye katılıp davet üzerine reklam unsurları içeren haber hazırlama teklifinde bulunması gibi gerçek hayattaki gazetecilik açısından sorunlu kabul edilen basın pratikleri de dizide yer almaktadır. Gazeteci Ateş'in katil Agâh, polis Nevra ve Başkomiser Tolga karakterleri ile "onurlu ve şahsiyetli bir yaşam sürme, iyi bir insan ve kendileri olma" uğrunda ortaya koyduğu çabaların ve ortak özelliklerin de gazeteciliğin temel ilkelerinden biri olan "doğruluk" ile bağdaştığı söylenebilir.

Gazeteci ve basın pratiklerinin nasıl temsil edildiği analiz edilirken, dizide yer alan bazı öykülerin gerçek hayattaki toplumsal olaylara göndermede bulunduğu düşünülmektedir. Senaryonun gerçek hayatla bağ kurduğu bu öyküler aracılığıyla hakikati arayan, doğru, objektif ve toplumsal sorumluluğu öncelikli tutan gazetecilerin önemli ve gerekli olduğunun vurgulandığı çıkarımı da yapılmıştır. Ateş karakterinin duvarındaki fotoğraflar her şeyin kurgu ve hayali olduğu dizide öyküde gerçek hayattan yer verilen tek unsurdur. Ateş'in duvarındaki Uğur Mumcu, Sabahattin Ali, Çetin Emeç ve Hrant Dink fotoğrafları ülkedeki gazeteci cinayetlerini hatırlatmaktadır. Kambura'daki yangın sahnesi 1993'te Sivas'taki Madımak Katliamını çağrıştırmakta, Reyhan'ın öyküsü ise 2002'de Mardin'de 13 yaşındaki N. Ç.'nin aralarında asker ve kamu görevlilerinin de bulunduğu 25 kişinin tecavüzüne uğramasına ilişkin davayı akıllara getirmektedir. Bu tezde, gazetecilik film ve dizilerinde sıklıkla tekrarlanan "özgür basın miti"nin

Ş*ahsiyet*'te de desteklendiği ve hakikati dile getiren gazetecilere duyulan gereksinimin dizide vurgulandığı sonucuna varılmıştır.

Özetle, bu çalışmada *Şahsiyet* dizisindeki basın pratikleri ve gazeteci temsilinin analizi sonucunda, dizide hakikati ile getiren ve meslek ilkelerine dürüstçe bağlı gazetecilere duyulan gereksinimin vurgulandığı görülmüştür. Dizinin gerçek hayatla kurduğu tek bağ Ateş'in duvarında fotoğrafları asılı olan ve hakikati arayan gazetecilerdir. Böylelikle, doğru, objektif ve toplumsal sorumluluğu öncelikli tutan gazetecilere her zaman ihtiyaç olduğunun altı çizilmektedir. Öte yandan, gazetecilerin tarihe ve toplumsal hafızaya yaşanan gelişmeleri not düştüğü göz önünde bulundurulduğunda, hakikatin tahrif edilmeksizin haberleştirilmesinin önemi vurgulanmaktadır.

Dizide, toplumsal sorunlara ve üzeri kapatılan toplumsal yaralara işaret edilmektedir. Öte yandan, Nevra karakterine hem güç ve iktidarı temsil eden bir mesleki kimliğin atfedildiği, hem de suç işleyen ve yasa dışı bir kimlik biçildiği görülmektedir. Bu nedenle, dizinin, egemen kadın ve erkek rollerini yeniden üreten bir konumu reddettiğini ileri sürmek mümkündür.

Filmlerdeki gazeteci karakterlerinin temsiline ilişkin bu çalışmanın, başka dizilerdeki basın ve gazeteci temsillerinin de incelenmesine yol açabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, bu çalışma, senaryo yazarları ya da yönetmenlere gazeteci karakterlerin yer alacağı çalışmalarında, hangi klişelerin tekrarına düşecekleri ya da hangi noktalarda özgün ve gerçeğe yakın temsiller sergilemiş olacakları açısından da fikir sunan bir kaynak olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, diziler yoluyla gazeteciler hakkında inşa edilen olumlu ve olumsuz temsillerin, kamuyu doğrudan ilgilendiren bir iş alanı olan bu meslek grubuna yönelik düşünceleri ve güveni nasıl etkilediğine dair izleyici odaklı çalışmalar yapılabilir.

KAYNAKLAR

Agence France Presse. (2016). Editorial Standards and Best Practices. https://www.afp.com/communication/chartes/12_april_2016_afp_ethic_final.pdf (Erişim Tarihi: 10 Mart 2019).

Akarcalı, S. (1989). Basının Görevleri ve Basın Özgürlüğü. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi 44* (1), 265-287.

Akdal, T. (2018). Haberciliğin Etik Kodları Bağlamında Gazetecilerin Polis Adliye Haberlerine ve Haber Öznelerine Bakışıyla İlgili Bir Derinlemesine Mülakat Çalışması. *ulakbilge, 5* (18), 2067- 2085. doi:10.7816/ulakbilge-05-18-08

Alemdar, K. & Uzun, R. (2019). *Herkes İçin Gazetecilik*. Ankara: Siyasal.

Anadolu Ajansı. (2017). *Muhabir*. Ankara: Anadolu Ajansı.

Anadolu Ajansı. (t.y.) Yayın İlkeleri. https://www.aa.com.tr/tr/p/yayin-ilkeleri (Erişim tarihi: 24 Mart 2019).

Aristoteles. (2019). *Poetika-Şiir Sanatı Üzerine-*. (A. Çokona & Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Associated Press. (t.y.) News Values and Principles. https://www.ap.org/about/news-values-and-principles/ (Erişim Tarihi: 10 Mart 2019).

Atalay, Selin. (2012). *Polisiye Romanlarda Cinsiyetçilik: Eleştirel Feminist Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Ay Yapım. (t.y.) Oyuncular Metin Akdülger. https://www.ayyapim.com/tr-tr/sahsiyet (Erişim Tarihi: 27 Eylül 2019).

Barris, A. (1976). *Stop The Presses! The Newspaperman in American Films.* New Jersey: Barnesano Co Inc.

Basın Konseyi. (t.y.) Basın Meslek İlkeleri. http://basinkonseyi.org.tr/basin-meslek-ilkeleri/ (Erişim tarihi: 18 Mart 2019).

Basın Mesleğinde Çalışanlarla Çalıştıranlar Arasındaki Münasebetlerin Tanzimi Hakkında Kanun. (1952, 20 Haziran). *Resmi Gazete* (Sayı: 8140). Erişim adresi: http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/8140.pdf

Bildirici, F. (2018). *Günahlarımızda Yıkandık Örneklerle Gazetecilik Meslek Etiği*. İstanbul: Ayrıntı.

Bildirici, F. (2019, 3 Mart). Ayrılık Zamanı. *Hürriyet Gazetesi.* http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/faruk-bildirici/ayrilik-zamani-41136604 (Erişim Tarihi: 16 Mart 2019).

Bolan, B. (Yönetmen). (1961). *Yaman Gazeteci* [Film]. Türkiye: Efe Film.

Büyükarslan, S. & Yengin, D. (2019). İzleyicilerin Dizi İzleme Süreci İçindeki Etkileşiminin Analizi. *Yeni Medya Elektronik Dergisi, 3*(2), 146-163. http://yenimedya.aydin.edu.tr/wp-content/uploads/2019/05/ejnm_v03i2106.pdf (Erişim Tarihi: 5 Haziran 2019).

Campbell, W. J. (2010). *Getting it Wrong: Ten of The Greatest Misreported Stories in American Journalism.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Cankaya, Ö. (2015). *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi TRT*. Ankara: İmge.

Çaplı, B. (2002). *Medya ve Etik*. Ankara: İmge.

Çelenk, S. (2010). Aşk-ı Memnu'dan Aşk-ı Memnu'ya Yerli Dizi Serüvenimiz. *Birikim Dergisi*, 256/257, 18-27.

Çetindağ, S. (2018). *Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Yeni Medya Ortamlarıyla Dönüşüm Süreci: İçerde ve Çukur Dizisi Örneğinde Yeni Yayıncılık Ekosisteminin İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Kültürel Çalışmalar ve Medya Bölümü, Ankara.

Daniel, D. K. (1996). *Lou Grant The Making of TV's Top Newspaper Drama.* New York: Syracuse University.

Davies, L. (2016). Netflix and the Coalition for an Open Internet. K. McDonald & D. Smith-Rowsey (Ed.). *The Netflix Effect Technology and Entertainment in the 21st Century* (s. 14-31). New York: Bloomsbury Academic.

Demiröreen Grubu Yazılı Medya Basın Yayın İlkeleri (t.y.). http://imagehk.hurriyet.com.tr/UserFiles/ilkeler/Demir%C3%B6ren%20Grubu%20Yaz%C4%B1l%C4%B1%20Medya%20Yay%C4%B1n%20%C4%B0lkeleri%202018.pdf (Erişim tarihi: 24 Mart 2019).

Devran, Y., Göksun, Y. & İhtiyar, B. (2018). İhracatta Yeni Bir Alan: Değer İhracı. Y. Göksun (Ed.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam ve İşlevleri* (s. 39-67). İstanbul: Kaknüs.

Digital 2019 Turkey. (2019). https://datareportal.com/reports/digital-2019-turkey (Erişim tarihi: 23 Eylül 2019).

Doğan Yayın İlkeleri. (t.y.) http://www.doganholding.com.tr/is-alanlari/dogan-yayin-ilkeleri.aspx (Erişim tarihi: 24 Mart 2019).

Dünyanın En İyi Dizileri Listesinde Bir Türk Yapımı: Şahsiyet. (2018, 20 Kasım) https://www.gzt.com/hayat/dunyanin-en-iyi-dizeleri-listesinde-bir-turk-yapimi-sahsiyet-3464680 (Erişim tarihi: 23 Mart 2019).

Edelman Trust Barometer 2019 Global Report. (2019). https://www.edelman.com/sites/g/files/aatuss191/files/2019-03/2019_Edelman_Trust_Barometer_Global_Report.pdf?utm_source=website&utm_medium=global_report&utm_campaign=downloads (Erişim tarihi: 26 Aralık 2019).

Ehrlich, M. C. (2004). *Journalism in the Movies* (*Filmlerde Gazetecilik*). Chicago: University of Illinois.
Ehrlich, M. C. (2006). Facts, Truth and Bad Journalists in the Movies. *Journalism 7*(4), 501-519. doi: https://doi.org/10.1177/1464884906068364

Ehrlich, M. C. & Saltzman, J. (2015). *Heroes and Scoundrels: The Image of the Journalist in Popular Culture (Kahramanlar ve Kötü Adamlar: Popüler Kültürde Gazetecinin İmajı)*. University of Illinois.

Faruk Bildirici'nin Hürriyet ile Yolları Ayrıldı (2019, 3 Mart). *Birgün Gazetesi*. https://www.birgun.net/haber-detay/hurriyette-faruk-bildirici-ile-yollar-ayriliyor-iddiasi.html (Erişim Tarihi: 16 Mart 2019).

Field, S. (2013). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri*. (Ş. Erol, Çev.). İstanbul: Alfa.

Gezer, S. (2018). Sinema Filminde Anlatı Kuramı ve Diriliş'te Anlatı. S. R. Öztürk, H. Akbulut (Der.), *Perdeyi Aralamak* (s. 15-39). İstanbul: Ayrıntı.

Gezici'nin Anketine Göre Türkiye'nin En Güvenilir İsimleri (2019, 18 Şubat). https://tr.sputniknews.com/turkiye/201902181037718993-gezici-anket-turkiye-guven-siyasi/ (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019).

Ghiglione, L. & Saltzman, J. (2005). Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News. *Hollywood Looks at the News: the Image of the Journalist in Film and Television Exhibit Newseum*. https://www.ijpc.org/uploads/files/hollywoodlooksatthenews2.pdf (Erişim tarihi: 12 Nisan 2019).

Gierzynski, J. A., Weichselbaum, S., Aydelott, H., Banach, E. ve diğerleri. (2015, Nisan). *Game of Thrones, House of Cards and the Belief in a Just World*. Midwest Political Science Association Yıllık Toplantısı'nda sunulan bildiri, Chicago, IL. https://www.researchgate.net/publication/283908504_Game_of_Thrones_House_of_Cards_and_the_Belief_in_a_Just_World/download (Erişim tarihi: 12 Nisan 2019).

Good, H. (1989). *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film.* Metuchen, N.J.: Scarecrow.

Good, H. (1998). *Girl Reporter: Gender, Journalism and Movies.* Lanham: Scarecrow.

Good, H. (2000). The Drunken Journalist: The Biography of a Film Stereotype. Lanham: Scarecrow.

Good, H. (2008). Journalism Ethics Goes to the Movies. Lanham: Rowman & Littlefield.

Gözen, O. (Yönetmen). (1995). *Yaman Gazeteci* [Film]. Türkiye: As Film.

Gülgen, M. (Yönetmen). (1988). *Gazeteci Kız* [Film]. Türkiye: Gözde Film.

Günday, H. (Senarist), Saylak, O. (Yönetmen). (2018). *Şahsiyet* [Dizi]. K. Çatay (Yapımcı). Türkiye: Ay Yapım.

Gürkan, H. (2017). The Portrayal of Journalists in Turkish Cinema: A Study About Journalism Ethics Through Cinema. *Media Studies, 16*, 41-60. doi: 10.20901/ms.8.16.4

Haluk Bilginer Medyascope'a konuştu: "Uluslararası Emmy Ödülleri'ne aday gösterilmem biraz da özgür medyada çalışmanın başarısı" (2019, 20 Eylül). https://medyascope.tv/2019/09/20/haluk-bilginer-medyascopea-konustu-emmy-odullerine-aday-gosterilmem-biraz-da-ozgur-medyada-calismanin-basarisi/ (Erişim tarihi: 23 Eylül 2019).

Haluk Bilginer 47. Uluslararası Emmy Ödülleri'nde 'en iyi erkek oyuncu' seçildi (2019, 26 Kasım). https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/haluk-bilginer-47-uluslararasi-emmy-odullerinde-en-iyi-erkek-oyuncu-secildi/1655377 (Erişim Tarihi: 05 Ocak 2020).

Hanehalkı Bilişim Teknolojileri (BT) Kullanım Araştırması, 2018. (2018, Ağustos). *Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni, 27819*. http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=27819 (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019).

Holat, O. (2015). *Türk Sinemasında Polisiye Filmlerde Değer Temsili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Hürriyet Gazetesi'nde Bomba Gelişme! Hangi saygın isimle yollar ayrıldı? (2019, 3 Mart). https://www.medyaradar.com/hurriyet-gazetesinde-bomba-gelisme-hangi-saygin-isimle-yollar-ayrildi-medyaradarozel-haberi-2004878 (Erişim Tarihi: 16 Mart 2019).

IMDb Televizyonda En İyi 250 Listesi (Top Rated TV Shows). (t.y.). https://www.imdb.com/chart/toptv?sort=rk,asc&mode=simple&page=1 (Erişim Tarihi: 10 Mart 2019)

İlic, D.T. (2014). *Habercilikte Editoryal Bağımsızlık Sorunu: Türkiye'deki Anaakım Televizyon Kanalları Üzerine Bir İnceleme.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

İllere ve Faaliyet Alanlarına Göre Dernekler. (t.y.) Erişim adresi: https://www.siviltoplum.gov.tr/illere-ve-faaliyet-alanlarina-gore-dernekler

İnal, A. (2010). Tarihsel Gelişimi İçinden Gazetecilik Etiğini Yeniden Düşünmek. B. Çaplı & H. Tuncel (Ed.). *Televizyon Haberciliğinde Etik* (s.27-44). Ankara: Fersa.

Kaçar, İ. (2018). *Medya Çalışanlarının Sosyo-Ekonomik, İş Tatmini, Sendikalılaşamama Sorunu Bağlamında İstanbul'da Çalışan Polis-Adliye- Ring Muhabirleri Üzerine Bir Çalışma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kamu Diplomasisi Aracı Olarak Türk Dizileri Çalıştayı düzenlendi (2019, 13 Mart). https://www.iletisim.gov.tr/turkce/yerel_basin/detay/kamu-diplomasisi-araci-olarak-turk-dizileri-calistayi-duzenlendi (Erişim tarihi: 23 Eylül 2019).

Kamuyu Aydınlatma Platformu. (2018, 6 Nisan). Doğan Şirketler Grubu Holding A. Ş. Finansal Duran Varlık Satışı. https://www.kap.org.tr/tr/Bildirim/674710 (Erişim tarihi: 24 Mart 2019).

Karadoğan, A. (2016). *Senaryo ve Anlatı Senaryo İçin Anahtar Kavramlar.* Ankara: De Ki.

Kaya, R. (2016). *İktidar Yumağı: Medya-Sermaye- Devlet.* Ankara: İmge.

Kellner, D. (2011). *Sinema Savaşları Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Metis.

Kınay, Ö. & Yengin, D. (2016). Transformation of Leisure Time in New Media: Binge Watch. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication- TOJDAC, 6*(4), 146-163. http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME6-ISSUE4_files/tojdac_v06i4_OCTOBER.pdf (Erişim Tarihi: 5 Haziran 2019).

Kıran, A. & Kıran, Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin.

Lippmann, W. (1965). *Public Opinion*. New York: Free Press. (Özgün eser 1922 tarihlidir).

Lule, J. (2001). *Daily News, Eternal Stories: The Mythological Role of Journalism*. New York: Guilford.

Matelski, M. J. (2000). *TV Haberciliğinde Etik*. (B. Ö. Düzgören, Çev.). İstanbul: YKY.

Matrix, S. (2014). The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures, 6(*1), 119-138. doi: 10.1353/jeu.2014.0002

McNair, B. (2010). *Journalists in Film: Heroes and Villains (Journalists in Film: Heroes and Villains)*. Edinburg University.

Milestone, L. (Yönetmen). (1931). *The Front Page (Ön Sayfa)* [Film]. ABD: The Caddo Company.

Murdock, G. & Golding, P. (1974). For a Political Economy of Mass Communications. R. Milliband & J. Saville (Ed.). *The Socialist Register* (s. 205-234). London: The Merlin.

Mutlu, E. (2017). *İletişim Sözlüğü.* Ütopya.

Ness, R. R. (1997). *From Headline Hunter to Superman: A Journalism Filmography*. Lanham, Md.: Scarecrow.

Netflix. (t.y.). About Netflix. https://media.netflix.com/en/about-netflix (Erişim tarihi: 7 Haziran).

Netflix'in İletişim Müdürü Medyatava'ya konuştu! Yapımlar neye göre seçiliyor, Türkiye'de en çok hangi diziler izleniyor? (2019, 30 Mart). https://www.medyatava.com/haber/netflixin-iletisim-muduru-medyatavaya-konustu-yapimlar-neye-gore-seciliyor-turkiyede-en-cok-hangi-diziler-izleniyor_16574 (Erişim Tarihi: 7 Haziran 2019).

Novak, A. N. . (2016). Netflix and the Coalition for an Open Internet. K. McDonald & D. Smith-Rowsey (Ed.). *Framing the Future of Media Regulation through Netflix* (s. 33-47). New York: Bloomsbury Academic.

Özdemir, Ö. (2018). Özel Röportaj: Hakan Günday ve Onur Saylak. *221B Polisiye Dergi* (15), 24-28.

Özsever, A. (2004). *Tekelci Medyada Örgütsüz Gazeteci*. Ankara: İmge.

Özsoy, A. (2015). Yerli Televizyon Dizilerinde Farklılaşan Toplumsal Cinsiyet Temsilleri Üzerine Bir Tartışma. Ş. Yavuz (Der.), *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri* (s. 226-246). İstanbul: Heyamola.

Pakula, A.J. (Yönetmen). (1976). *All the President's Men* (*Başkanın Tüm Adamları*) [Film]. ABD: Wildwood Enterprises.

Pieper, A. (1999). *Etiğe Giriş*. (V. Atayman & G. Sezer, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Profesyonel. (t.y.). Türk Dil Kurumu *Güncel Türkçe Sözlük* içinde. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=profesyonel (Erişim Tarihi: 11 Mart 2019).

PuhuTv. (t.y.). *Şahsiyet*. https://puhutv.com/sahsiyet-12-bolum-izle (Erişim tarihi: 24 Mart 2019).

Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkındaki Kanun. (2011, 3 Mart). *Resmi Gazete* (Sayı: 27863). Erişim adresi: http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2011/03/20110303.htm

Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkındaki Yönetmelik Taslağı (2018). https://www.rtuk.gov.tr/assets/Galeri/Haberler/radyo-televizyon-ve-istege-bagli-yayinlarin-internet-ortamindan-sunumu-hakkinda-yonetmelik-taslagi.pdf (Erişim Tarihi: 6 Eylül 2019).

Radyo, Televizyon ve İsteğe Bağlı Yayınların İnternet Ortamından Sunumu Hakkındaki Yönetmelik (2019, 1 Ağustos). *Resmi Gazete* (Sayı: 30849). Erişim adresi: http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/08/20190801-5.htm

Radyo ve Televizyon Üst Kurulu. (2018). Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması-2018. https://www.rtuk.gov.tr/assets/Icerik/AltSiteler/televizyonizlemeegilimleriarastirmasi2018.pdf (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019).

Reuters. (t.y.) Handbook of Journalism. http://handbook.reuters.com/index.php?title=Standards_and_Values (Erişim Tarihi: 10 Mart 2019).

RTÜK Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırmasının Sonuçları Açıklandı. (2018, 12 Aralık) http://basin.ktb.gov.tr/TR-220845/rtuk-televizyon-izleme-egilimleri-arastirmasinin-sonucl-.html (Erişim tarihi: 4 Haziran 2019).

Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera.* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. (E. S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki.

Sağnak, M. (2010). *Amca Size Gazeteci Diyebilir Miyim?* İstanbul: İletişim ve Kültür Dizisi.

Saltzman, J. (2002). *Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film.* Los Angeles, CA: Norman Lear Center, The Annenberg School for Communication.

Saltzman, J. (2005, Mart ve Ağustos). Analyzing the Images of the Journalist in Popular Culture: a Unique Method of Studying the Public's Perception of Its Journalists and the News Media. *Media History and History in the Media*. Los Angeles: Norman Lear Center Annenberg School for Communication University of Southern California. https://www.ijpc.org/uploads/files/AEJMC%20Paper%20San%20Antonio%20Saltzman%202005.pdf (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019).

Saltzman, J. & Mitchell, L. (2018). The Image of the Journalist in Silent Film, 1890 to 1929: Part One: 1890 to 1919. *The IJPC Journal 7*, 35-244. http://ijpc.uscannenberg.org/journal/index.php/ijpcjournal/article/view/83/97 (Erişim tarihi: 12 Nisan 2019).

Sandvine 2018 Internet Phenomena Report. (2018). https://www.sandvine.com/2018-internet-phenomena-report (Erişim Tarihi: 23 Mart 2019).

Schudson, M. (1997). The Sociology of News Production. Dan Berkowitz (Ed.). *Social Meanings of News A Text-Reader* (s. 7-22). California: Sage.

Semercioğlu, C. (2019, 21 Şubat). Roma'nın zaferi Yılmaz'a yarar. *Hürriyet Gazetesi.* http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/cengiz-semercioglu/romanin-zaferi-yilmaza-yarar-41123889 (Erişim Tarihi: 7 Haziran 2019).

Sözeri, C. & Güney, Z. (2011). *Türkiye'de Medyanın Ekonomi Politiği: Sektör Analizi-Medya Raporları Serisi 2.* İstanbul: TESEV.

Steiner, L., Guo, J., McCaffrey, R. & Hills, P. (2012). *The Wire* and repair of the journalistic paradigm. *Journalism 14*(6), 703-720. doi: 10.1177/1464884912455901

Stevenson, N. (2008). *Medya Kültürleri Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*. (G. Orhon & B. E. Aksoy, Çev.). Ankara: Ütopya.

Şahsiyet. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=%C5%9EAHS%C4%B0YET (Erişim Tarihi: 11 Mart 2019).

Şahsiyet bir ilki gerçekleştiriyor. (2019, 21 Eylül). https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/sahsiyet-bir-ilki-gerceklestiriyor-meksika-uyarlamasi,KWgNDB3k5UWTOKQJd_UNTg/Knn7RPbP6EuqmTF5MhFUHA (Erişim tarihi: 23 Eylül).

Şahsiyet Dizi Resmi [Şahsiyet dizisi resmi Twitter Hesabı]. (2018, 10 Mart). #Şahsiyet Ateş. Şahsiyet 17 Mart'da @puhutv'de @ayyapim @MetinAkdulger [Tweet]. Erişim adresi: https://twitter.com/sahsiyetdizi/status/972400683390504960

Şahsiyet Tüm Zamanların En İyi Dizileri Listesinde. (2018, 19 Kasım). https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/sahsiyet-tum-zamanlarin-en-iyi-dizileri-listesinde-imdb-verileri,GXa1KOYo80ui2IYarDjDZw (Erişim tarihi: 23 Mart 2019).

Şentürk, R. (2018). Türk Televizyon Dizileri Efsanesi ve Gerçekler. Y. Göksun (Ed.). *Televizyon Dizilerinin Keşfi: İçerik, Anlam ve İşlevleri* (s. 11-39). İstanbul: Kaknüs.

Taş, O. (2010). Medya Etiğinin Tarihsel Temelleri ve Gelişimi. B. Çaplı & H. Tuncel (Ed.). *Televizyon Haberciliğinde Etik* (s. 3-23). Ankara: Fersa.

Taş, O. (2012). *Gazetecilik Etiğinin Mesleki Sınırları Profesyonellik, Piyasa ve Sorumluluk*. İstanbul: İletişim.

Taş, O. (2017). *İletişim, Medya ve Kültür Anahtar Kavramlar.* Ankara: Ütopya.

Tibet, K. (Yönetmen). (1988). *Uyanık Gazeteci* [Film]. Türkiye: Cem Film.

Tokgöz, O. (2017). *Temel Gazetecilik*. Ankara: İmge.

Toktaş, S. (2010). 1980 Sonrası Değişen Medya Ortamında Gazeteci: Zanaatkar mı, Profesyonel mi? *Mülkiye Dergisi 34* (269), 147-170.

Tutkun, Ö. F. & Koç, M. (2008). Mesleklere Atfedilen Kalıp Yargılar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi 41* (1), 255-273. doi: 10.1501/Egifak_0000000198

Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi. (2019). (https://www.tgc.org.tr/bildirgeler/t%C3%BCrkiye-gazetecilik-hak-ve-sorumluluk-bildirgesi.html (Erişim tarihi: 23 Eylül 2019).

Türkiye Yeterlilikler Çerçevesine Dair Tebliğ (2016, 2 Ocak). *Resmi Gazete* (Sayı: 29581). Erişim adresi: http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2016/01/20160102-3-1.pdf

Uçanoğlu, Y. (Yönetmen). (1979). *Gazeteci* [Film]. Türkiye: Sezer Film.

Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO). (2012). International Standard Classification of Occupations ISCO-08. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/@publ/documents/publication/wcms_172572.pdf (Erişim Tarihi: 9 Nisan 2019).

Ulusal Meslek Standartlarına Dair Tebliğ (2015, 20 Ağustos). *Resmi Gazete* (Sayı: 29451 (Mükerrer)). Erişim adresi: http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2015/08/20150820M1-1-7.pdf

Uluslararası Gazeteciler Federasyonu (IJF). (t.y.) Global Charter of Ethics for Journalists. https://www.ifj.org/who/rules-and-policy/principles-on-conduct-of-journalism.html (Erişim Tarihi: 10 Mart 2019).

Uzun, R. (2007). *İletişim Etiği Sorunlar ve Sorumluluklar*. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.

Ünal, B. (2018a). Amerikan Gazetecilik Filmlerinde Anlatı Yapısı, Dönemsel Yansımalar ve Özgür Basın Miti. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, *47,* 111-140.

Ünal, B. (2018b). *Amerikan Sinemasında Gazeteci İmajı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ünal, B. (2018c). *The Post*'ta Kadın Gazeteci İmajı ve "Özgür Basın" Miti. *SineFilozofi* 3, 67-101.

Ünal, B. (2018d). Kahraman Gazetecinin Mitik Yolculuğu: *Spotlight*. S. R. Öztürk ve H. Akbulut (Ed.). *Perdeyi Aralamak* (s. 114-130). İstanbul: Ayrıntı.

Ünür, E. (2013a). *Popüler Kültür Ürünü Olan Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsili*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ünür, E. (2013b). Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsili. *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, *3*(2), 32-42.

Üyepazarcı, E. (2008). *Korkmayınız Mister Sherlock Holmes! Türkiye'de Polisiye Romanın 125 Yıllık Öyküsü 1981-2006*. (Cilt I). İstanbul: Oğlak.

Vergi Kanunları ile Bazı Kanun ve Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılması Hakkında Kanun (2018, 27 Mart). *Resmi Gazete* (Sayı: 30373, (2. Mükerrer)). Erişim adresi: http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2018/03/20180327M2-1.htm

Wilder, B. (Yönetmen). (1974). *The Front Page* [Film]. ABD: Universal Pictures.

Yaylagül, L. (2013). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar.* Ankara: Dipnot.

Yücel, V. (2014). Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Zaman Kullanım Araştırması, 2014-2015. (2015, Aralık). *Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni, 18627.* http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=18627 (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019).

Zynda, T. H. (1979). The Hollywood Version: Movie Portrayals of the Press. *Journalism History* *6*(1), 16-23 ve 32. http://www.ijpc.org/uploads/files/Thomas%20Zynda%20Hollywood%20Version.pdf (Erişim tarihi: 25 Mart 2019).

ÖZET

Gazetecinin ve basın pratiklerinin *Şahsiyet* dizisindeki temsilini konu alan bu tez temel olarak üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde basının ve gazetecinin konumu ile tarihsel dönüşümü ele alınmış, evrensel basın meslek ilkeleri ve pratiklerine dair kodlar incelenmiştir. Dizideki gazeteci karakterin polis adliye muhabiri olması nedeniyle mesleğin bu alanına ilişkin bilgi aktarılmıştır. İkinci bölümde ise sinemada gazeteci temsilleri ve bu temsillerin dizilere yansıması tartışılmış; gazetecilik filmlerindeki anlatı yapısına, karakter ve sektöre dair mitlerin inşasına bakılmıştır. Üçüncü bölümde de Türk dizilerinin tarihçesi, alternatif yayın platformları ve dizilere erişim konusunda bilgi verilmiş; *Şahsiyet* dizisinin türü, künyesi, konusu ve karakterleri mercek altına alınmıştır. Dizideki gazeteci karakterin, sinema ve dizilerde şimdiye kadar sergilenen gazeteci temsillerinin tekrarı olup olmadığı tartışılmıştır. Bu bölümde ayrıca, kuramsal çerçevede ele alınan evrensel gazetecilik ilkeleri ve meslek etiği perspektifinden, haber kaynağı edinme, haber toplama ve yayınlama süreçlerine ilişkin basın pratiklerinin dizideki temsili de analiz edilmiştir. Özetle bu tezde, çalışmanın temel varsayımı olan, *Şahsiyet*'teki gazeteci ve basın pratikleri temsilinin, film ve dizilerde bugüne kadar başvurulan stereotip özelliklerin bazılarını taşıdığı; ancak karakterin aynı zamanda kişilik duygusu yaratan, gelişim gösteren özellikleriyle tek boyutlu ve yapmacık temsillerden ayrışarak evrensel meslek ilkelerini önemseyen, hakikatin peşinde koşan gazeteci olarak yansıtıldığı ve mesleki sınamalar ve sınırlılıklar bağlamında gerçekçi bir resim çizdiği iddiası araştırılmıştır. Ayrıca, gazeteci karakterin ve basın pratiklerinin analizi üzerinden, tüm dünyada kabul görmüş basın meslek ilkelerinden öne çıkan "doğruluk, objektiflik, toplumsal sorumluluk" ile "özgür basının gerekliliği" vurgusunun dizide nasıl yer aldığı da değerlendirilmiştir.

ABSTRACT

This thesis, consisting three main chapters, focuses on the portrayal of journalists and press practices in the Turkish tv series, *Şahsiyet.* In the first part, the study discusses the position and historical transformation of the press and journalists, analyses universal principles and ethical codes of journalism, and since the journalist character in *Şahsiyet,* Ateş is covering crime stories, this study also presents information about this specific field of journalism, the nature of crime and court reporting. In the second chapter, this thesis discusses the representations of journalists in the movies and their reflection to the tv series, and examines the narrative structer, characters and sector myths in journalism films. In the last chapter, this study gives information about the history of Turkish tv series, emerging alternative broadcasting platforms and the ways to get access to the series in these digital platforms. This work also examines *Şahsiyet* in all aspects from its type to subject and characters, and discusses whether Ateş is a repetition of the stereotypes that took place in the films so far or not. Within the framework of universal principles of journalism and ethic codes, this study deals with the representation of press practices in *Şahsiyet* such as networking for news source, gathering news and publising process. To sum up, this study focuses on the portrayal of the journalist and press practices in *Şahsiyet* to test its assumption that represantation of the journalists and press in films and series has some sterotype characteristics as well as having a multi dimentional, ambitious journalist pictures who has a sence of personality and a realistic feature, caring about the universal principles of journalism and taking risks in order to carry them on. Thus this thesis elaborates the representation of journalists and the press in terms of the most known and acknowledged principles which are accuracy, objectivity, social responsibility and the emphasize on the need of a free press.