

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

**GÜLMECEDE MODERN-GELENEKSEL KARŞITLIĞININ
KULLANIMI: “AVRUPA YAKASI” ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
Sibel ÇELİK SÖZER**

Ankara-2010

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

GÜLMECEDE MODERN-GELENEKSEL KARŞITLIĞININ
KULLANIMI: “AVRUPA YAKASI” ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

Sibel ÇELİK SÖZER

Tez Danışmanı

Doç. Dr. SEVİLAY ÇELENK

Ankara-2010

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

GÜLMECEDE MODERN-GELENEKSEL KARŞITLIĞININ
KULLANIMI: “AVRUPA YAKASI” ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sevilay ÇELENK

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Doç. Dr. Sevilay Çelenk Özen

Yrd. Doç. Dr. Serife Gönül

Yrd. Doç. Dr. Burcu SİNER



Tez Sınavı Tarihi:

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
------------	---

1. BÖLÜM

1. GÜLMECE VE GÜLMECENİN TEMEL UNSURLARI	10
--	----

1.1. Komedide Anlatı Yapısı	15
-----------------------------------	----

1.2. Gülmede Karşıtlıkların Kurulması.....	23
--	----

1.3. Modern ve Geleneksel Karşıtlığı.....	29
---	----

1.3.1. Gülmede “Modern”in” Temsili.....	36
---	----

1.3.2. Gülmede “Geleneksel”in Temsili.....	46
--	----

2. YERLİ DURUM KOMEDİLERİNDE MODERN-GELENEKSEL KARŞITLIĞI: AVRUPA YAKASI.....	53
--	----

2.1. Yerli Durum Komediğinde Modern ve Geleneksel	53
---	----

2.2. Avrupa Yakası’nda Modern ve Geleneksel	62
---	----

2.3. Karşıtlıkların Kurulma Biçimleri	70
---	----

2.3.1 Aile İlişkileri.....	71
----------------------------	----

2.3.2 Komşuluk İlişkileri.....	73
--------------------------------	----

2.3.3 Sorun Çözme Yaklaşımları.....	73
-------------------------------------	----

2.3.4 Kadınlık-Erkeklik Konumları.....	75
--	----

2.3.5 Mekân.....	81
------------------	----

2.3.6 Dil Kullanımı.....	85
--------------------------	----

2.3.7	Tüketim Alışkanlıkları.....	89
2.3.8.	Karakter Karşıtlıkları	105
SONUÇ	124
KAYNAKÇA	130
EKLER	134
ÖZET	150
ABSTRACT	151

GÜLMECEDE MODERN-GELENEKSEL KARŞITLIĞININ KULLANIMI: “AVRUPA YAKASI” ÖRNEĞİ

GİRİŞ

Dramadaki anlatı metinleri karşıtlıklardan beslenir. Komedyaya ve tragedya gibi en eski anlatı türlerinde genel olarak kentsoylu-topraksoylu, varlıklı-yoksul, eğitilmiş-cahil, zeki-saf gibi karşıtlıklar kullanılmıştır. Televizyondaki anlatı metinlerinde ise benzer bir şekilde varlıklı-yoksul, eğitilmiş-cahil, zeki-saf, köylü-kentli gibi karşıtlıklara yer verilmektedir. Bu karşıtlıkların yanı sıra daha genel bir çerçeveden geleneksel-modern karşıtlığının temel karşıtlıklardan biri olduğu da görülmektedir. Yerli dizi yayınındaki artış bu tür, kolayca kurulabilen karşıtlıkların da kullanımında bir çoğalma ile sonuçlanmıştır. Yerli dizilerin birçoğunda, bir yanda töre, ağa ya da büyük aile gibi geleneksel figürler, diğer yanda yalnızlaşmış bireyin, çekirdek ailenin “modern hayat”ının temsilleri görülmektedir. Televizyon dizilerinde, çiftlikte yaşayan ve her şeyi yöneten yaşlı kuşakla, şehrin hızlı temposu ve iş dünyası arasında mekik dokuyan genç kuşak karşıtlıkları, onların yaşam biçimlerindeki ve algılarındaki farklılıklar birbirine benzer şekilde işlenmiştir. Durum komedilerinde (*sit-com*) ise lüks hayat, çekirdek aile, kent yaşamı gibi daha çok şehir hayatına yönelik konu ve mekânlar yer almaktadır. Gerek durum

komedilerinde, gerekse dramalarda, yerli yapımlar geleneksel-modern karşıtlığından beslenmektedir.

Geleneksel-modern karşıtlığı Türkiye'nin kendine özgü koşullarında diğer ülkelerden farklı olarak Doğu-Batı karşıtlığını da karşımıza çıkarmaktadır. Bu durum bir yandan başta kültürel olmak üzere bir zenginliğe işaret ederken, diğer yandan da “sıkışmışlığa” ve “arada kalmışlığa” vurgu yapmaktadır. Burada “sıkışmışlık” ve “arada kalmışlık” kavramları, modern yaşama geçiş sürecindeki hızlı dönüşümden etkilenen ve gerek ekonomik, gerekse kültürel anlamda dönüşümü tam sağlayamayan bir kesim için, yani geleneksel-modern arasında kalan kesim için kullanılmaktadır.

Tanzimatla başladığı kabul gören Batılılaşma süreci, Cumhuriyetin kurulması ile hız kazanmış ve yukarıdan aşağıya Türkiye'nin toplum yaşamında günümüze kadar süren yeniliklere yol açmıştır. Yeniliklerin benimsenmesi ve hayata geçirilmesi noktasında Türkiye bu süreci tıpkı İran, Rusya ve Japonya gibi kültürel köklerinden güç alarak kendi koşulları içerisinde deneyimlemiştir. Bu toplumlar, “[b]atılılaştıkça kendilerini ve kendilerini ifade eden geleneklerini üretmişler” ve gelenekçiliğin anlaşılmasında karşıtlık ya da uzlaşma olarak Batıcılık¹ kavramına da ihtiyaç duymuşlardır. “Türk Batılılaşması, Osmanlı olarak kalmayı, Türk olarak kalmayı, Müslüman olarak kalmayı talep etmiştir” (Çiğdem, 2002:69). Ancak Türk Batılılaşması, bir yanda Osmanlı modernleşmesinin kazanımları, bir yanda örf, adet, gelenekler, bir yanda İslamcılık ve diğer yanda da “Türklük” ve Türkiye Cumhuriyeti'nin yapılanması gibi birçok değişkeni ve tartışmayı içinde barındırmaktadır. Tartışmalar, “Türk başkılığı” etrafında kurulmaktadır. “Başkalık”,

¹ “Batıcılık: Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikirsal bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım” (Mardin, 1997: 9).

bir taraftan “öteki” olma, diğer taraftan “kendisi olarak kalma” iddiasını içinde barındırır. Batı medeniyetinin algılanması noktasında Orhan Türkdoğan’ın yorumuyla, milli değerlerini gündeme getirecek aydın kadrolarla “köklerinden kopmadan geleceğe sarılmak” yerine, “dış kaynaklı önerme, inanç ve normlar düzeninin ithal edilmesi” durumu yaşanmış ve bu durum, aydınlarımızı Doğu-Batı sentezi yapabilecek kilit noktadan alıkoyarak, taklitçi bir yapı doğurmuştur (Çiğdem, 2002: 80).

Hala özgünlüğünü koruyan bir Batılılaşma yorumu da Batılılaşma-kapitalizm ilişkisi ve Batılılaşmanın yarattığı hayal kırıklığı üzerinedir: “Batılılaşmanın yaratması umulan toplumsal dönüşüm başarısız kaldıkça, bu dönüşüme ilişkin ideolojik, kültürel ve politik vurgu ağırlık kazanır. Batılılaşma ideolojisi giderek bir hâkim sınıf söylemi olarak somutlaşır ve vaat ettiği özgürleştirici misyonunu yitirir” (Çiğdem, 2002: 75).

Batı ile modernlik arasında tarihsel ve medeniyetsel bir denklik olduğu kabul görmektedir. Ancak modernleşme süreci sadece “batılılaşma” olarak anlaşılmalıdır. Tarihsel, kültürel ve medeniyetlere özgü bağlamlar, özgün modernlikler yaratabilmektedir. Türkiye bu anlamda Batı ve Doğu’ya karşı konumlanmış “tekil” bir örnektir (Kaya, 2006: 9-11). Doğu’dan bakınca Batı’nın imajı, Batı’dan bakınca Doğu’nun imajıdır. Bir taraftan Avrupalı İslam, diğer taraftan Ortadoğu’daki modernleştirici bağlamdır (Kaya, 2006: 28). Türk deneyimini Doğu-Batı karşıtlığı olarak açıklamaya çalışmak yetersiz kalacaktır. İslamiyet, geleneklere bağlılık, çok kültürlülük, coğrafi ve stratejik konum gibi temel unsurlara bağlı olarak özgül koşullara sahip Türkiye, modernleşme sürecinde kendi dinamiklerini de geliştirmiştir. Toplumsal hayattaki yansımaları öncelikle, köyden

kente göç, teknolojinin yaygın kullanımı, hızlı nüfus artışı, gelir dağılımındaki uçurumun artması vb. durumlarla kendini göstermiştir. İlerleyen süreçlerde kırsal nüfus azalmış, orta sınıf yerine yeni orta sınıftan² söz edilmeye başlanmıştır. Kitle iletişim araçları ile desteklenen yeni yaşam biçimlerine uyum sağlama yeteneği yükselen değer olmuştur. Alışveriş yapmak, “marka giymek”, belli mekânlara gitmek, vitrine yansımayan kültürel birikimlerden daha önemli gözükmektedir. Herşeye kolayca ulaşılabilen bu dönemde, alışveriş merkezlerinin hayatlarımızın da merkezi haline gelmesi kültürel bir karmaşa yaratmıştır. Alışveriş alışkanlıkları, yaşam biçimleri, ilişkiler alım gücü tarafından belirlenir ve tanımlanır hale gelmiştir. Türkiye’de 1980 sonrasında yaşanan dönüşüm, toplum hayatında “postmodern” bir görünümün de belirginleşmesine yol açmıştır. Postmodern toplum olarak tarif edilen toplum yapısında benzer özellikler göze çarpmaktadır.³

Toplum hayatındaki bu dönüşümler, televizyon yayınlarına da yansımıştır. Ticari yayıncılığın başlaması ve kısa sürede sayılarının artması ile televizyonlarda prodüksiyon ihtiyacı doğmuştur. Bu ihtiyaç yerli yapımlarla giderilmeye çalışılmış, Anadolu’nun kültürel zenginliği ile beslenen çok sayıda yapım (dizi, durum komedisi) üretilmiştir. Çelenk’e göre, “televizyon draması bu anlamda Türk toplumsal-kültürel yaşamının en belirgin eğilimi olan ‘sentez’ üretme formunu yeniden inşa etmektedir” (2005: 305). Bir tarafta Batılı yaşam tarzı üzerine kurulu durum komedileri, diğer tarafta “otorite” kabul edilen gelenekçi kahramanlar yer

² “Yeni Orta Sınıf: Alt-orta sınıf çocuklarından eğitim yoluyla oluşan bir sınıf. Beyaz yakalı çalışanlar” (Şimşek, 2005: 13)

³ “Postmodern Toplum: Toplumsal cinsiyet, yaş, etnisite ve kültür dahil bir dizi boyutlarıyla birlikte sosyal yapının son derece karmaşık hale gelmesi ve kronik olarak parçalanması nedeniyle sosyal sınıfların artık önemli olmadığı bir toplumdur. Bu toplumda sosyal ayrımlara ilişkin odak noktası toplumsal üretim alanından tüketime ve kültüre doğru bir kaymayı içermektedir” (Yanıklar, 2010: 211).

almıştır. “Geleneksel taşra yaşamı ve toplumsal ilişkilerini tanımlama biçimiyle, bütün Anadolu’yu ya da Anadolu insanını ‘otantik öteki’ olarak konumlayarak seyirlik hale getiren yeni bir anlatsal trend” (Çelenk, 2005: 310) doğmuştur. *Asmalı Konak* bu trendin en kabul gören ürünüdür.

Çalışmaya konu olan *Avrupa Yakası*, modern hayata geçişten sonraki Türkiye manzaralarını etkili ve belirgin bir biçimde ve farklı bir söylemle ortaya koyması bakımından önemli bir örnektir⁴. Komedinin doğasında varolan sınır-ötesi olma durumu, televizyonda evcilleşerek sıradanlaşsa da (Mutlu, 1991: 230) *Avrupa Yakası*’nda tekrar kendi çizgisine doğru yaklaşmıştır. *Avrupa Yakası*’nı bu anlamda komedi dizileri içinde alışıldık olanı kıran bir yapım olarak kabul etmek mümkündür.

Gülmeceye dair en eski tanım Aristoteles’in *Poetika*’sında yer almaktadır. Aristoteles, Antik Tiyatro’nun iki dramatik türü olarak komedy ve tragedyadan söz ederken tragedyada yer alanları ortalamanın iyisi, komedyadakileri ise ortalamanın altı olarak tanımlamaktadır. Ortalamanın altı, her zaman kötü olan değil ama her zaman gülünç olandır. Aristoteles’e göre gülmece, soylu olmayan ve kusurlu olan üzerinden yaratılmaktadır (Şener, 2007: 129). Antik çağ eleştirmenlerine göre komedy, günlük hayatın bir yansımasıdır. Televizyonda gülmece ise önce kısa skeçler ardından durum komedileri ile kendini var etmiştir. Komedyanın asiliği durum komedisinde evcilleşse de, komedinin zıtlıklardan beslenmesi yabani ve evcil olanı bir arada tutmaktadır (Mutlu, 1991: 230). Durum komedileri de komedy gibi günlük olayları anlatmaktadır. Zıtlıklardan beslenerek, günlük olayların etrafında şekillenen durum komedileri geleneksel-modern, eski-yeni, zeki-aptal, evli-bekâr

⁴ Avrupa Yakası öykü ve karakter ayrıntıları için bkz. Ek 1

gibi pek çok karşıtlığı bir araya getirerek gülmece yaratmaktadır. Bu durum dönemlere ve kültürlere göre sürekli değişkenlik göstermektedir.

Aile hayatı etrafında şekillenen durum komedileri özellikle 80'lerden sonra bireysel sorunlara, ikili ilişkilere eğilmiş ve insanların iç dünyalarını yansıtmaya özen göstermeye başlamıştır. Durum komedilerinde alışık olduğumuz aile ya da komşuluk ilişkileri de *Avrupa Yakası* ile farklı bir bakış açısı kazanmıştır. *Avrupa Yakası*, giderek çeşitlenen toplum kesimlerini, içinde bulunduğu şekliyle ekrana taşımıştır: Dergi yayını üzerinden işlenen iş ilişkileri, dergi çalışanları üzerinden işlenen ilgi alanları, hobi ya da bireysel tercihler, ikili ilişkilerdeki yaklaşımlar vb. modern hayattaki ilişkilerde gözlenen yeni durumlar dizide bir arada işlenmiştir. Geniş yelpazedeki karakter zenginliği ve geleneksel olanı değil, "modern" olanı merkeze alması ile benzerlerinden ayrılmaktadır. *Avrupa Yakası*, moderniyi yükseltirken, arada kalmış, sıkışmış insan portrelerine de yer vermiştir.

"Gülmece Modern-Geleneksel Karşıtlığının Kullanımı: *Avrupa Yakası* Örneği" adlı bu çalışmada, durum komedilerinde karşıtlıkların kullanımı noktasında geleneksel ve modern tartışılmaktadır. Çalışmada, geleneksel ile modern tarifinin bu iki karşıtlıktan beslenen komedi türü veya komedinin farklı alt türlerinde nasıl üretildiği, Türkiye'deki durum komedilerinde ya da gülmece hikâyelerde bu iki kavramın nasıl karşı karşıya getirildiği, orta sınıf, yeni orta sınıf yaşam biçimlerinin durum komedilerinde nasıl temsil edildiği, anlatının çatışma-uzlaşma noktalarının neler olduğu üzerinde durulmaktadır.

Çalışmada, Türkiye'nin modernleşme sürecinde -özellikle 1980 sonrası- geleneksel ve modernin nasıl ve hangi değerler üzerinden ayrıştırıldığı, geleneksel-

modern kimlik kurgularının ne olduğu sorularına yanıt aranmaktadır. Türkiye’de, sosyo-kültürel ve ekonomik değişimlerin türe nasıl yansıdığı konusunda da bir izlek oluşturulmaya gayret edilen çalışmada; yaşanan değişimlerin televizyon dizilerine hangi karakterler aracılığıyla aktarıldığına da dikkat çekilmektedir.

Tezin temel kavramları; geleneksel, modern, yaşam tarzı, yaşam biçimi, tüketim kültürü, popüler kültür, orta sınıf, yeni orta sınıf, tartışma odağı ise “geleneksel-modern kimlik kurguları”dır. Tezde “geleneksel” sözcüğü; klasik davranış kalıpları, toplumsal olarak sahip olunan yaygın değer yargıları, örf ve adetleri, “modern” sözcüğü ise; özellikle 1990’lı yıllardan sonra benimsenen yeni yaşam biçimlerini ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Yeni orta sınıf ve yeni yaşam biçimleri, bu yaşam biçimleri içindeki standartlar ve davranış kalıpları, modern dünyanın zorunlulukları olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni orta sınıf; gelir seviyesi yüksek, eğitilmiş, yenilikleri takip eden bir grubu, bir kesimi temsil etmektedir. Yeni yaşam biçimleri daha genel anlamda bakıldığında tüketim kültürünün yarattığı sonuçlar olarak da yorumlanabilir.

Çalışmada, *Avrupa Yakası* örneği, anlatı yapısındaki özgünlüğü, karakter zenginliği ve işlediği konulardaki farklılığı nedeniyle tercih edilmiş ve dizinin toplumsal alanda yaşanan dönüşümün dinamiklerini en iyi yansıtan durum komedisi olduğu düşünölmüştür. Dizi, farklı ekonomik ve kültürel düzeyden insanları, ilgi alanları, beğenileri, alışkanlıkları hayata bakışları ile ekrana taşımaktadır. Durum komedileri arasında gerek konuları gerek karakter zenginliği ve gerekse modernin yanında duruşu ile farklılık gösteren bir örnek olarak değerlendirilen *Avrupa Yakası*, odağa Nişantaşı hayatını almıştır. Dizide, *Avrupa Yakası* adlı bir moda dergisi çalışanlarının (İstanbul’da yaşayan) yaşam biçimleri

ve tercihleri konu edilmiştir. Dizide, sık sık kentli-taşralı, kentli-geleneksel, modern-geleneksel vb. karşıtlıklar kullanılmıştır. Bu çalışma ile değişen toplumsal yapının, kültürel algının, popüler bir tür olan durum komedilerine nasıl aktarıldığına bakılarak, “modern” olduğu kabul edilen değerlerin durum komedilerinde ne şekilde temsil edildiği incelenmiştir. Toplumsal dinamiklerin değişmesi ile ortaya çıkan yeni “orta sınıf” ve arada kalmış, sıkışmış kimlikler çalışmanın dikkat çektiği önemli bir konudur.

“Gülmece Modern-Geleneksel Karşıtlığının Kullanımı: *Avrupa Yakası* Örneği” başlıklı bu tez “modern” ve “geleneksel”e ilişkin kurguyu ve bu karşıtlığın kullanılma biçimlerini çözümleyebilmek amacıyla, iki bölümden oluşmaktadır. Tezin birinci bölümünde yapılan tartışma ışığında geliştirilmiş kavramsal kategorilere dayanarak, eleştirel bir metin analizi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. 2004-2009 yılları arasında yüz doksan dokuz bölüm yayınlanan *Avrupa Yakası*’nda, otuz bölümden oluşan bir örneklem üzerinde çalışılmıştır. İki bölümden oluşan tezde, örnekleme oluştururken karakterlerin ve dizinin tipik örneklerinin sergilendiği, karakteristik özelliklerin yoğun bir şekilde işlendiği ilk beş bölüm ve hikâyenin geldiği son noktayı görmek anlamında da son yirmi beş bölüm incelenmiştir. Dizinin farklı dönemlerinden rastgele izlemelerle de tespitler güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde gülmece kavramı üzerinde durulmuştur. Gülmece yaratmanın temel unsuru olan çatışma, türün özellikleri ve türün televizyona yansıyan yüzü olarak durum komedisi ve Türkiye’de ilk örnekler değerlendirilmiştir. Toplumsal algılamanın değişkenliği ve gündelik hayatta yaşanan gelişmelerin yansımaları noktasında, karşıtlık konusu önem kazanmıştır. Çalışmanın bu bölümünde modern ve geleneksel kavramları üzerinde durulmuş, yükselen

değerler, modern ve gelenekselin tanımı ve bu tanımların dizideki temsillerine bakılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise modern-geleneksel karşıtlığı ve modern-geleneksel kimlik kurguları ele alınmıştır. *Avrupa Yakası* örneğinde, geleneksel-modern karşıtlığı aile, tüketim alışkanlıkları, sorun çözme yaklaşımları, kadınlık-erkeklik konumları, aile-komşuluk ilişkileri, dil ve mekân kullanımı bağlamında incelenmiştir. Karakter özellikleri (tüketim alışkanlıkları, yaşam biçimleri vb.) ve karakterlerin üstlendikleri roller üzerinde durulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.GÜLMECE VE GÜLMECENİN TEMEL UNSURLARI

Komedyaya, komik olanı barındırır ve tiyatronun bilinen en eski türlerinden biridir (Nutku, 2001: 57). Komedyaya, Yunanca'da halk, cümbüş, curcuna anlamına gelen "comos" ile ezgi anlamına gelen "oidia" sözcüklerinin birleşiminden doğmuştur. *Poetika*'da Aristoteles Antik tiyatronun iki dramatik türü olan tragedya ile komedyayı karşılaştırırken, "komedyaya ortalamadan daha kötülerini, tragedyaya ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri yansıtması ister" demektedir ve komedyanın "kötü olan her şeyi değil, gülünç olanı yani soylu olmayana yansıladığını" belirtmektedir. *Poetika* bu bakımdan gülünç olanı, soylu olmayışa ve kusura dayandırmaktadır (Nutku, 2001: 57).

Komedyaya, [...] aşağı karakterli insanların taklididir. Ne var ki kötülüğün tümünden değil, yalnızca gülünç olanından söz eder; bu da çirkinliğin yalnızca bir bölümüdür. Çünkü gülünç olmak kusurdur; çirkinliktir, ama ne acı ne de zarar getirir insana. Komedyaya maskesi bunu çok iyi simgeler: Çirkin ve biçimsizdir ama herhangi bir acı belirtisi yoktur bu yüzde (Aristoteles, 2008: 30).

Antik ve Ortaçağ klasik akım eleştirmenlerine göre komedyaya; yaşama ayna tutar, günlük yaşam biçimini yansıtır. Oyun kişileri, toplumun yapısını, bu yapıda yer alan belli başlı grupları, giysileri, tavırları, davranışları, konuşma biçimleri ile temsil eden tiplerdir (Şener, 2007: 129).

Şener (2003: 84), gülüncü doğuran kötülüğü, ölümü içermeyen, acı vermeyen, sadece kusurlu ve çirkin olan bir kötülük olarak tarif etmekte ve komedyanın zarar vermeyen bir eksikliği, çirkinliği konu aldığını söylemektedir.

Komik olan gülme eylemini de beraberinde getirmektedir. Bergson'a göre, gülme, doğada değil, insandadır. Yani, "insan bedeninin çeşitli durumları, jest ve devinimleri, bu bedeni bize basit bir makine olarak düşündürdüğü ölçüde gülünçtür" (2006: 23). Şener'e göre, insanoğlunun hangi durumlarda nelere ve niçin güldüğü konularında çeşitli açıklamalar yapılmışsa da genellikle gülme, "toplumsal cezalandırma" ve "bireysel rahatlama gösteren doğal tepki" olarak açıklanmıştır. Komedyanın ritüel kökenini dikkate alarak gülmenin "yenileme", "canlılık, kıvraklık, özgürlük" kazandırma işlevlerini de saymak mümkündür (2007: 130).

Nutku, *De Re Publica*'da Cicero'nun komedyayı "güncel yaşamın yansıması, törelerin görünüşü, gerçeğin aynası" olarak tanımladığını ve bu tanımın komedyanın bugüne dek yapılan en önemli tanım olduğunu belirtmektedir. Ortaçağ incelemecisi Aelius Donatus'un *De Comaedia et Tragaedia (Komedy ve Tragedya Üzerine)* adlı yapıtındaki "toplumsal-kişisel görenek ve gelenekleri işleyen tür" olarak yapılan komedyanın da bundan etkilendiğinin altını çizmektedir. Nutku, Cicero'nun komedyanın için belirlediği uygun tiplerin; huysuzlar, evhamlılar, kuşkulular, böbürleneler ve budalaların, Donatus'ta orta sınıf halk olarak daha genel bir tanımlama ile ifade edildiğine de dikkat çekmektedir. Buna göre "komedyanın halkın dramıdır" (2001: 60-61).

Tiyatro tarihi boyunca komedyanın geçirdiği evrimi belirten bir sıralama yapıldığında, Antik komedyanın (Eski komedyanın, Orta komedyanın, Yeni komedyanın evreleri ile), Klasik komedyanın, Romantik komedyanın ve Modern komedyanın kümelerinden söz edebiliriz. Ayrıca komedyanın, Töre komedyası, Karakter komedyası, Durum komedyası, Dolantı komedyası, Tartışma komedyası, Salon komedyası gibi farklı amaçları ve kurgulama yöntemleri olan alt türleri vardır (Şener, 2007: 130).

Gülünç olanı gözler önüne seren komedyada Nutku'ya göre gülünç olmanın aşamaları vardır ve bu aşamalar “düşünce ve kapalı mizahla gelişen komedyaya, karakter özellikleri ve kara mizahla gelişen komedyaya, söz komiğine dayanılarak geliştirilen komedyaya, dolantı ve gülünç durumlarla geliştirilen komedyaya, patırtı, kütürtü, dayak, sopa ile geliştirilen dış hareketlere dayandırılan komedyaya ve son olarak da gülünç öge olarak en çok açık saçıklığı kullanan kalın çizgili komedyaya” (2001: 62) olarak sıralanmıştır.

Komedi, anlatılar evreninin ele avuca sığmayan, haşarı çocuğudur. Neyi ne zaman söyleyeceği, üstelik nasıl bir hınzırlıkla söyleyeceği pek kestirilesi değildir. İnsanal varoluşumuzun koşulları saydığımız düzen, incelik, saygı, sevgi, kurallar, görenekler, gelenekler, tüm bunlar hakgetiredir komedide; çünkü komedi böylesi düzgünlüklerle, sürekliliklerle, uyumlarla dalaşmak için vardır (Mutlu, 1991: 228).

Mutlu, sınır-ötesini yaşam alanı olarak benimseyen komedinin, aklın değil, arzuların, yasaların değil, yasa-kırcıların yanında olduğunu söylerken bu durumun değişkenliğinin altını çizmiş, arzuların egemen olduğu bir dönemde de aklın yanına geçebileceğini belirtmiştir. Bu durumun komedinin doğasının bir zorunluluğu olduğunu söyleyen Mutlu, “çünkü komedi karşıtlıktır” demektedir (1991: 229). Dolayısıyla temel gücünü karşıtlıktan alan komedi çerçevesinde yaratılan tüm eserler (tiyatro oyunu, durum komedisi metinleri, sinema filmleri vb.) anlatılarına referans olacak karşıtlıkları da üretmek zorundadır. Karşıtlıklar, eserin yaratıldığı dönemin özelliklerine göre değişkenlik göstermektedir. Tiyatro tarihinin ilk eserlerinde iyi-kötü, soylu-köylü, güzel-çirkin gibi temel kavramlar söz konusu iken bugün yaratılan metin ve senaryolarda çevreci-duyarsız, mesleki

uzmanlığı olan-olmayan, trend takip eden-etmeyen, teknolojiye düşkün-teknojiden uzak gibi daha spesifik karşıtlıklar görmek mümkündür.

Komedyacı, insanın nasıl davrandığını gösterir. Bu davranışlar da çoğu kez toplumsal ölçütlere, törelere, göreneklere ve eğilimlere bir tepkidir. Bu nedenle komedyacı içinde bulunduğu çağa ve topluma göre değişir. Belli bir dönemde gülünç olan şeyler, bir başka dönemde gülünç olmayabilir (Nutku, 2001: 64).

Gülmece yaratma noktasında değişkenlik meselesinin gerek tiyatrodaki gerek televizyonda altını çizmek gerekmektedir. Değişen toplumsal ve kültürel yapılarla ilgili olarak insanoğlunun komik olan anlayışı da değişmektedir. Nutku, kişiyi aksiyon içinde gösteren, gülünç durum ve konuşmalarla geliştiren komedyacı seyircinin güldüğü kişiyi kendisi ile değil, tanıdığı biri ile özdeşleştirdiğini belirtmektedir (2001: 61-62). Yani, seyirci, yakın çevresinde gördüğü, tanıdığı, bildiği insanlara benzettiği “gibi birilerine” gülmektedir. Bu nedenle kültürel değişimler, güldüklerimizin de niteliğini değiştirebilmektedir. Benzer şekilde Miller da komedide özdeşleşmenin az olduğunu söylemektedir (2009: 210).

Seyler, komediyi “bozulmuş gerçeklik” olarak tanımlamakta (2003: 8) ve komedinin üzerinde bir gözlemin yapılacağı başka bir zihnin, yani seyircinin işbirliğine ihtiyaç duyduğunu söylemektedir. Bergson da doğallığı bozulmuş her düşünce ve davranışta komik bir yan bulabileceğimize dikkati çekmektedir (2003). Miller “komedi bizim saçma davranışlarımızın aynasıdır” diyerek komedinin insanın kusurlu olma karşısındaki bilinçle başladığına dikkati çekmektedir. Miller’e göre komedi zayıf yönlerimizi rahat, hoşgörülü bir tarzda göstermeye çalışır ve bize üstünlük duygusu verir. Kendimizi komik olandan üstün hissederiz ve komedilerde

çoğunlukla karakterlere güleriz. Karakterin bir olaydan kılıpayı kurtuluşu, karakterin aptalca hareketlerde bulunması, karakterin seyircinin bildiği konuları sonradan öğrenmesi ve şaşkınlık geçirmesi, kazalar, aksilikler, yanlış anlamalar gibi durumlarla komedi yaratılır. Miller, komedi tekniklerini sayarken öncelikle abartı, saçmalık, uyumsuzluk, komik yapılanma, bindirme⁵, tersine hareket⁶, anımsatma, geciktirme⁷, tekrarlanan espri, yanlış anlama, espriler, tek replikli espriler, kelime oyunu, satire, cinsel mizah, hakaret, kendini beğenmişin havasını bozmak ve üçlü kural⁸ gibi tekniklerden söz etmektedir (2009: 218).

Miller'e göre, komedi kültürümüzün ve toplumumuzun değer yargılarını yıkmakta ve çoğunlukla geleneklere karşı durmaktadır. Komedi, doğası gereği değerler karşısında kaba ve saygısızdır (2009: 211). Mutlu'nun deyimiyile "haşarı" ve "anarşist"tir. Komedinin kökünde ne var sorusuna Seyler ve Haggard'in verdiği yanıt bu anarşist olma durumunu desteklemektedir. "Komedinin kökünde ne var? Söyleyelim, şunlar var: Dengesizlik, bozma, gereğinden fazla ya da gereğinden az gösterme, bir de sürpriz. Bütün bunlar ancak başka bir şeye göredir. O şey de gerçektir" (2003: 15). Yani komedi gerçeğe göre değişen durumlarla yaratılmaktadır.

Çalışmamızın konusunu oluşturan *Avrupa Yakası*, toplumun çeşitli kesimlerinin yaşadığı değişimleri, değişim taleplerini ve güncel tiplmeleri izleyici ile buluşturan bir durum komedisidir. Modern-geleneksel karşıtlığını kullanarak işlediği toplumsal değişimi, komedi çerçevesinden sunmaktadır. *Avrupa Yakası*,

⁵ Bindirme: Vurucu repliğin arkasından gelen ikinci güçlü replikle seyirciyi kahkahaya boğmak, birinci repliğin aldığı tepki azalırken, seyirciyi ikinci bir espriyle yakalamak (Miller, 2009: 222).

⁶ Tersine Hareket: Gelişen bir beklenti ya da tutarlı bir eylemde görülen ani değişim (Miller, 2009: 222).

⁷ Geciktirme: Bir espri ya da vurucu repliğe hazırlanırken, bunun kısa ya da uzun bir aradan sonra gerçekleşmesidir (Miller, 2009: 226).

⁸ Üçlü Kural: Genellikle iki hazırlık repliğini bir vurucu repliğin (hepsi üç replik) izlemesi ve etki yaratmasıdır (Miller, 2009: 224).

farklı profilleri ekrana taşıyarak ve alışılmışın dışında modernden yana bir tavrı benimseyerek özgün bir yaklaşım sergilemektedir. Dizi, televizyonun temsiller dünyasında, son dönemin arada kalmış profillerine yer verirken, toplumun bir zamanlar güldüğü, klişeleşmiş kalıpları da hatırlatarak “gülme hafızamızı”⁹ tazelemektedir.

1.1. Komedide Anlatı Yapısı

Tiyatronun komedyası, televizyonda durum komedisi olarak kendini bulmuştur. Teatral köklerinden kopmayan durum komedilerinde de alt türler açısından bakıldığında benzer bir çeşitlilik görmek mümkündür. Ayrıca tiyatrodan olduğu gibi seyirciye karşı oynama duygusu vermek için durum komedilerinde de uygun yerde gülen ve alkışlayan bir izleyici kitlesinin varlığı hatırlatılmaktadır. Gülmecenin tiyatrodan televizyona uzanan gerçek anlamdaki ilk örneği 15 Ekim 1951’de yayınlanmaya başlayan *I Love Lucy*¹⁰ adlı televizyon dizisidir. *I Love Lucy* anlatı yapısı ve seyircinin önünde oynanması nedeniyle komedyaya benzese de, film tekniğinin kullanıldığı ilk durum komedisidir. “Gülmeceyi ön plana çıkarıp, didaklikten olabildiğince uzak, ahlakçılık taslamamaya çalışan yapısı” ile *I Love Lucy* kısa zamanda taklitlerini üretmiştir (Mutlu, 1991: 237-238). “Durum komedisinin geleneksel evcilliğinin tutsağı Lucy Ricardo’nun kontrolden çıkmış bir halde evcillikten ve evin içindeki halinden kurtulmaya çalışması ve bunu yüzüne gözüne bulaştırmasıyla komiklik yaratılan (Modleski, 1998: 122) *I Love Lucy*’de, olaylar her seferinde benzer şekillerde tekrarlanır.

⁹ Gülme Hafızası: Geçmişte güldüklerimizi hatırlama, eskiden güldüğümüz her ne varsa onlara ulaşmak için, zihnin bu anlamda çalıştırılması kastedilmektedir.

¹⁰ Dizinin uyarlaması Türkiye’de *Sen Harikasin* ismiyle yayınlanmıştır. *I Love Lucy* “durum komedisinde kadınların edilgenleştirilmesi” nin de önemli bir örneğidir (Modleski, 1998: 115)

Televizyon komedilerini Steve Neal ve Frank Krutnik (1994) öykülemeci (*narrative*) ve öykülemesiz (*non-narrative*) komedi biçimleri olarak ikiye ayırmaktadır. Öyküleme mantığına göre yazılan televizyon komedileri serim, düğüm, çözüm bölümünden oluşurken, öykülemesiz televizyon komedileri çoğunlukla eğlence amaçlı sahneleme özelliği taşımaktadır. Klasik öyküleme komedilerinde neden-sonuç ilişkisinden ziyade, yanlış anlamaların açıklığa kavuşması, tesadüfler ve olağandışı olaylarla çözüme gidilmektedir. Öykülemeci televizyon komedilerinin en belirgin örneği sit-com yani durum komedileridir (aktaran Çam, 2001: 76-77).

Durum komedisi; önceden düşünülmüş belirlenmiş bir zaman dilimi içinde incelik ve ustalıkla çözüme bağlanan bir çatışma ya da sorun üzerinde odaklanır. Bu “çatışma-çözüm” modeli tüm sorunların varolan düzen içinde çözülebileceğini ima eder. Bu bakımdan durum komedileri, diğer televizyon anlatı biçimleri gibi -ve kimi Marxist ve eleştirel yorumcuların iddialarının tersine- “halkın afyonlu ilacı” değil, halkın “etkin bir öğretmeni ve eğiticisi” olmaya çalışır (Kellner’den aktaran Mutlu, 1991: 231).

Bu noktada sorumluluk üstlenen komedi, kendi doğallığından uzaklaşmakta, televizyonun doğasından kaynaklanan zorunluluklar sonucunda uysallaşmış bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönüşüm halkın yaygın duygularına cevap vermek, popüler olmak gibi kaygılara da bağlı olarak bazı gereklilikleri yerine getirmek zorundadır. İzler kitleye benzeyen karakterler yaratmak, olaylar dizisini dramatize etmek, yaşantımızı nasıl sürdüreceğimizi anlatmak gibi zorunluluklardır bunlar ve bu komedinin doğasındaki vahşiliğin, yabanlığın tam tersine düzen yanlısı, ahlakçı bir tavidir (Mutlu, 1991: 232-234).

Durum komedilerinin anlatı yapısı, değişmezlik hali, mutlu son ve gündelik konuların işlenmesinin yanı sıra, karakter seçimi, mekân kullanımı ve biçimsel yapı

gibi temel başlıklar altında ve bir bütünlük içinde ele alınabilir. Her senaryo yapısında karşımıza çıkan çatışma ve bu çatışmaları oluşturan karşıtlıklar ise diğer anlatı metinlerinde olduğu gibi durum komedilerinde de “olmazsa olmaz”lar arasındadır.

Genellikle karakterlerin değişmezlik hali üzerine kurulan durum komedilerinde, karakter seçimi önemlidir. Karakter ne kadar sevilirse komedinin başarısı da o oranda artar. Değişmezlik halinde, karakterler, başlarına gelen olaylar yüzünden değişim geçirmezler. Karakter özelliği –çok özel durumlar ya da senaryoda bilinçli bir tercih dışında– dizinin başında ne ise sonunda da odur.

Avrupa Yakası genel olarak bu değişmezlik ilkesine uymaktadır. Ancak dizinin en geleneksel iki karakteri olan Dilber Hala ve Meryem’in sonradan ortaya çıkan ikili-ilişkiler konusundaki yaklaşımları, bu durumdan ayrılmakta ve bu iki karakter özelinde izleyicinin gözündeki namus algısı değişkenlik göstermektedir. Yine dizinin başından beri geleneksel ve evcimen bir karakter olan Makbule’nin sonradan iş hayatına girmesi -göründüğü kadar ev kadını olma isteği ve beceriksizlik içinde olmadığına- dair bir işarettir. Makbule, sonunda yine ev hayatını tercih etse de kendisindeki potansiyeli ortaya çıkarmıştır. *Avrupa Yakası*’nda bu durumu geleneksel karakterlerin modernin karşısındaki yenilgisi olarak düşünmek mümkündür.

Mutlu son, durum komedilerinin vazgeçilmezidir. Bu durum, dizinin başında sakin bir hava varken olayların birden karışması, dağılması ve sonra normale dönmesi (karışma, dağılma, uzlaşma) şeklinde kendini gösterir.

Mintz'in de belirttiği gibi, tipik durum komedisi örgüsü, normal ortamın döngüsel olarak stres ve değişim tehdidi altında kalması ve final itibariyle her şeyin yeniden rayına oturması üzerine kuruludur. Durum komedisi “durum normal statükosu” ile açılır. Ardından, kişilerin veya grupların olağan huzurlarını kaçırarak bir dizi olay gerçekleşir ve sonunda her şey Newcomb'un “normalliğe dönüş” şeklinde adlandırdığı gibi, yeniden düzgün bir hal alır (Çelenk, Z., 2007: 33).

Genel olarak tüm bölümlerde olduğu gibi son bölümde de “mutlu son”la noktalanarak *Avrupa Yakası*, Burhan'ın düğünden kaçması ve Osman'ın tutuklanması gibi iki sürprizi de izleyiciye yaşatarak, durum komedilerinin başat özelliklerinden biri olan mutlu son çizgisinden de biraz uzaklaşmıştır.

Durum komedilerinde, gündelik tiplerin tipik ve atipik özelliklerinin abartılı bir şekilde ekrana taşınarak, renkli ve ilginç karakterler yaratılır. Karakter seçimi dizinin hem sürekliliği hem de izlenebilirliği açısından önemli bir unsurdur.

İzleyici durum komedileriyle en çok, tanıyıp benimsediği karakterler aracılığıyla ilişki kurar, bu yüzden de karakterlere karşı kendisini rahat hissetmesi ve onlarla yeterli miktarda bağ kurabilmesi önemlidir. Gülmece unsuru da en az durumlar kadar, karakterlerin bir takım karmaşık durumları yaratmaya elverişli kişilik özelliklerinden kaynaklanır (Çelenk, Z., 2007: 37).

Avrupa Yakası karakter seçimi konusunda, renkli ve zengin bir durum komedisidir. Alışık olduğumuz karakterler, yeni bir anlayış ve yeni bir tarz içinde karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel ve aksi bir hala tiplmesi pek çok dizide yer alırken, *Avrupa Yakası*'ndaki Dilber Hala'nın gerek dış görünüşü gerekse kullandığı dil, olaylar karşısındaki pratik çözümleri ve kendine has zekâsı izleyiciyi şaşırtmaktadır. Bu şaşkınlık izleyicinin karaktere bağlanmasına yardımcı olmaktadır. Şahika tiplmesi ise yeni Anadolu zengini, lüks içinde yaşayan ve paranın verdiği

gücü sonuna kadar kullanan, atipik tavırlarıyla daha önce benzerini görmediğimiz bir tiplendir. Dizide Burhan seçkinliğe özenen bir karakter olarak geçirdiği buhranlarla, Fatoş, Türkiye'nin komedi dizilerinde az rastlanan zeki, özgür, seksi kadın imajıyla benzer durum komedilerindeki tiplemelerden hemen ayrıştırılabilir. Dizinin diğer tiplemelerindeki zenginlik de *Avrupa Yakası*'nın güçlü yanlarından biridir.

Özellikle 1980'ler sonrası serbestleşme ve 2000'lerden sonraki hızlı tüketimin etkilerinin görüldüğü, kendi içinde çelişkiler yaşayan, sıkışmış, arada kalmış karakterlerin bu anlatı yapısını güçlendirdiğini, beslediğini söylemek mümkündür. *Avrupa Yakası*'nın sıra dışılığına, geniş yelpazesinde her kesimden insan ve hayat olmasına rağmen, dizinin son sezonunda Dilber Hala, Meryem, Osman, Şahika gibi karakterlerin ağırlıklı olarak görüldüğü de dikkatlerden kaçmamalıdır.

Durum komedilerinin bir başka özelliği olan gündelik konular işleme, Nişantaşı Cumhuriyeti¹¹'nde yaşanan gündelik olaylar çerçevesinde *Avrupa Yakası*'nda da karşımıza çıkmaktadır. Genellikle kolay baş edebileceğimiz durumlarla karşılaştığımız olaylar zincirinde, bir olay dizinin tek bölümü içinde sonlanır ve bir sonraki bölüme sarkmaz. Bu noktada *Avrupa Yakası*'nda, özellikle son dönemde farklı bir yaklaşım izlenmiştir. Bir önceki bölümün son sahnesi ya da durum devamının işlendiği olaylar konu edilmiştir. Makbule ile Burhan'ın evlilik hazırlıkları, uzun süre hazırlığı yapılan diyaloglarda öngörülen Osman ile Meryem'in

¹¹ Nişantaşı Cumhuriyeti; *Avrupa Yakası* dizisinde kullanılan bir ifadedir ve Nişantaşı'nın her şeyiyle kendine has bir semt olduğunu, bu semtten hiç dışarı çıkmayanlar olduğunu ifade etmek için kullanılmaktadır.

birlikteliği, Aslı'nın Cem ile ikinci kez birleşmesi ve tekrar evliliğe giden yolun son bölümde noktalanması durum devamına verebileceğimiz birkaç örnekten biridir.

Türkiye'de ortalama süresi bir saati bulan durum komedilerinde, sabit kamera ve açılar bize durağanlık hissi vermektedir. Ayrıca mekân kullanımı da oldukça sınırlıdır. Çelenk, Feuer'in durum komedilerinin kısa tarihi içinde evrimleşip belli yapısal dönüşümlerden geçerek, "serial" biçimine doğru kaydığı görüşünü aktarırken, 1990'ların en popüler dizisi *Friends*'i örnek göstermektedir (2007: 35). *Friends*, bir sezona yayılan aşk öyküsünü pembe dizi niteliğinde başarıyla işlemiştir. Pek çok yerli durum komedisinde de seriale yakın anlatı yapısı görmek mümkündür. Ancak "ülkemizde Batı tarzı durum komedilerinin format ve anlatı özelliklerine bütünüyle uyan bir komedi programından söz etmek mümkün değildir" (Özsoy, 2005: 137).

Avrupa Yakası, dizi arasına alınan reklam kuşaklarının uzunluğu ve bölüm sayısının fazlalığı nedeniyle, biçimsel yapıda bazı zorunlu değişimler göstermiştir. Konu devamlılığının yanı sıra, özellikle son iki sezonda dış mekân kullanımında artış gözlenmiştir. Durum komedilerinin klasik yapısı dışında renkli, içeriğine uygun, şık mekânlarda geçen olaylar ve ilişkiler dizisi *Avrupa Yakası*'nın kendine özgü anlatı yapısının oluşmasında önemli yer tutmaktadır. Dizinin bir moda dergisinde geçmesi, karakterlerin zengin kimlikleri, Sütçüoğlu muhallebicesi, Burhan'ın "postmodern" garip zevksizlik ifadesi karmaşık evi, Cem'in şık ve zevkli döşenmiş evi, Tanrıverdi'nin mütevazı evi, kapıcının hiçbir ayrıntısı atlanmamış dairesi, SoHo, kafe vb. mekânlar gibi dizide pek çok mekân görünmektedir. Bu da 199 bölümden oluşan bir dizi için sürdürülebilirlik açısından önemli bir dayanak noktası olmuştur. Dizinin ilk bölümlerinde "Nişantaşı Cumhuriyeti"nden dışarı çıkmayan insanların,

Şahika ve Osman gibi İstanbul'un en zengin aileleriyle Nişantaşı'nı paylaşmaları, Türkiye'nin değişen yapısını da sergilemektedir. Son dönemde iş dünyasındaki taşra sermayesi hakimiyeti, diziye de hakim olmuştur.

Avrupa Yakası'nda bir komedi unsuru olarak ikonlaşmış popüler imgelerden de faydalanılmıştır. Görsel göstergelerin, ikonik göstergeler olduğunu belirten Hall'a göre; televizyondaki bu temsiller sadece gerçek maddi dünyada zaten mevcut olan şeyleri kodlayan ya da onları yansıtan bir süreç değil, tam da bu anlamlandırma sürecine anlam üreterek ve anlamların değişimine olanak sağlayan -katılımcı- bir süreçtir. Televizyonda dil ve anlam kültüre bağlıdır ve ikonlaştırma aracılığıyla hem anlam üretilmekte hem de üretilen anlamlar yeniden dolaşıma girmektedir. Kısacası; "anlamlandırma sistemi olmadan kimlik edinemez, ortak yaşam dünyası kuramayız" (Çelenk, 2005: 81-82). *Avrupa Yakası*, geleneksel ve modern karşıtlığı noktasında, günlük hayatta karşılığı olan, tanıdık karakterleri yeni bir kimlikle karşımıza çıkarmaktadır. Bu kimlik kimi zaman yan komşumuz kimi zaman da bir film kahramanı ya da ona özenen biri olabilmektedir. Geleneksel bir tipleme olan Osman'ın -belinde silahla dolaşması, karanlık işlere bulaşması nedeniyle- *Kurtlar Vadisi*'nin ana karakterlerinden biri olan "çakma Polat Alemdar" olarak tanımlanması, Dilber Hala'nın Dilber Hala karakteri ile, televizyon reklamlarına çıkması yaratılan "ortak yaşam" dünyasının bir sonucudur.

Televizyonun temsil yeteneğini, basit bir yansıtma süreci olarak değil, yoğun göstergeler aracılığıyla, ayrıntılarda kurulan ve kültürün uzlaşısı ve kodlarının üretimine katılan bir süreç olarak anlamak gerekir (Çelenk, 2005: 84).

Fatoş'u seksi kadın yapan sadece dekolte kıyafetleri değil, cilveli tavırları, Osman'ı geleneksel yapan elindeki tesbihin yanı sıra, kullandığı dil ve üslup, Bülent Bey'i salon adamı yapan düzgün giyiminin yanı sıra anlattığı yurtdışı hikayeleri, ses tonu, ağdalı konuşması ve kendine olan özeni, Burhan'ı zavallı ve kimliksiz yapan ise kıyafetine de yansıyan dağınık halidir. Kıyafetleri, kullandıkları dil, tepki ve tercihleri ile tüm bu karakterler, toplumda karşılığı olan yapıları temsil etmekte, onların yaşam koşullarına ve tercihlerine gönderme yapmaktadır. Bu durumu Çelenk (2005), bir örnekle açıklamaktadır:

Türkiye'deki toplumsal ve ekonomik göstergeler bakımından orta ya da alt tabakadan insanların öykülerinin anlatıldığı yerli dramalarda kadın karakterlerin pek çoğu el örgüsü, önden düğmeli koyu renk yelekler giyerler. Bu tarz yelekler, televizyonun ikonik gösterge sistemi içinde, bir ev giysisi olmanın ötesinde bir anlama sahiptirler. Bu yelekler, merkezi bir ısıtma sistemi olmayan ve yalnızca oturma odası gibi ortak kullanım mekânlarının ısıtılabilirdiği sobalı evlerde yaşayan kadınların yoğun olarak kullandıkları gündelik giysilerdir.[...] örgü bir yelek, Türkiye kadın toplumunun büyük bir kısmının ekonomik olanaklar tarafından uzun bir süreç içinde belirlenmiş yaşam kültürü ve giyim tarzını uzlaşımına uygun biçimde yeniden kuran ve üreten bir göstergedir. Her yanı eşit olarak ısıtılma olanağına sahip bir konakta yalnızca evde çalışan kadınların bu giysiyi kullanmaları ise çok sayıda insan çalıştıracak konuma sahip ayrıcalıklı bir kadın zümrenin, çalıştırdıkları kadınlarla olan farklılıklarını basit biçimde kuran gösterenlerden biri olarak da işlev görür (84).

Avrupa Yakası'nda, Çelenk'in örgü yelek figürü üzerinden anlattığı bu durumun çeşitli örneklerini görmek mümkündür. Fatoş'un kişisel bakımı önemsemesi ve kadınsı yanına masasında duran ayna ile, Makbule'nin evcimen haline permalı saçları ve konuşma tarzıyla, Tanrıverdi'nin şehirde tutunma çabalarına aksarıyla, Sertaç'ın köşe dönmece haline gözlerindeki ifade, kafa hareketleri ve seçtiği kelimelerle, Osman'ın kabadayı haline sürekli siyah takım

tercihi ve belindeki silahla, Dilber Hala'nın gelenekçi yanına sık sık kullandığı atasözleri ile dikkat çekilmiştir.

Avrupa Yakası, 2000'li yılların yaşam biçimleri bağlamında geniş bir yelpazede farklı tipler ve statülerle bizi karşı karşıya getirmektedir. Dizideki karakterlerde toplumun sahiplendiği klişelerin yanı sıra yaşanan toplumsal-kültürel dönüşümün etkileri de gözlemlenebilmektedir. *Avrupa Yakası*, toplumun her türlü kültür kodlarını içinde taşıyan tipik ve atipik karakterleriyle dikkatleri çekmiştir.

1.2. Gülmede Karşıtlıkların Kurulması

Anlatılar evreni içindeki “haşarı” çocuk komedi (Mutlu, 1991) “düzgünlük, süreklilik ve uyumla” sürekli bir çatışma ve uğraşma halindedir. Sınırlarımızı zorlar yıkıcı, kavgacı ve anarşisttir (1991: 228).

Mutlu, “komedi karşıtlıktır” derken, bu karşıtlığın duruma göre değişkenliğinin de altını çizmektedir. Doğallıktan beslenen komedinin, ders vermek gibi bir amacı olmadığını, aklın değil arzunun, yasanın değil, yasa kırıcının yanında durduğunu ancak hakim olan arzu ve yasadışı olunca komedinin karşı tarafa geçebileceğini söylemektedir (1991: 229). Nutku'nun komedyaya için söylediği “değişkenlik” Mutlu'da televizyonun “başat” türlerinden biri olan durum komedilerinde de kendini göstermektedir.

“İdeal” dünyadan çok, “fiili” dünyayla denklikleri olan bir tür olarak komedi, törel olanı değil törelere karşı olanı kutsar, kendi kendini üretir, kendi kendini tanımlar (Berman'dan aktaran Mutlu, 1991: 230).

Düzene karşı duruşu ve arzuları kutsayan yapısı ile isyankar ruhlu komedi, törellikle kuşatıldığı zaman törel komedi, duygusallık alanına hapsedildiği zaman “sentimental” komedi türüne dönüşür. Ancak esas olan komedinin yaban doğasıdır. Komedinin yaban ve evcil unsurları yanyanadır. Komedi türü televizyona aktarıldığı zaman ister istemez evcilleştirilmiş olacaktır (1991: 230).

Televizyon komediyi gelenekselcilik ve değişmeye karşıtlık değerlerini eksenine alan anlam haritalarıyla formüle etmiştir. Televizyonun güldürüleri varolanın sınırları içinde yer alan, bu sınırları sıkı sıkıya tanımlayıp pekiştiren durumlardan, karşıtlıklardan türetilmiş gülütlerle örülür (Mutlu, 1991: 230-231).

Komedinin sınırları kırmak, -izleyiciyi şaşırtmak, zaman zaman onun canını sıkı, bildik gündelik olaylara yeni ve farklı bir bakış açısı sağlamak- için varolmasına karşılık durum komedisinin gülmecesi sınırlar içinde tutulur. Formülleri derli toplu ve ılımlıdır (Sklar’dan aktaran Mutlu, 1991: 231).

Durum komedisi; “eskilerin ünlü komedilerinin ve onların dünya görüşlerinin daraltılmış, aile ve problem komedisi haline indirgenmiş biçimidir” (Berman’dan aktaran Mutlu, 1991: 231).

Değişen toplumsal yapılar ve koşullara, eğlence ve televizyon türleri içindeki tercihlere göre durum komedilerinin, kendi içinde alt türlere ayrıldığı gözlenmektedir. Horace Newcomb, tür ayrımı yaparken durum komedisi ve evcil komedi (aile komedisi) şeklinde iki ayrımdan söz etmektedirler. Newcomb’a göre, durum komedileri, gücünü mizahtan alırken, evcil komedi, insani değerlere ve sıcak ev atmosferine dayanır. Televizyon komedileri konusundaki tür ve alt tür ayrımları konusunda farklı görüşler vardır. Kimine göre durum komedisinin yapısal kurallarına uyan evcil komedileri ayrı bir tür olarak görmeye gerek yokken, kimine göre evcil

komediler “bekar ebeveyn”, “erkek-bekar ebeveyn”, “zeki-aptal”, “erkek-kadın”, “ev komedileri” şeklinde ayrılabilir. Durum komedileri ise John Bryant’a göre; ev, erkek-kadın, ebeveyn-çocuk, bekar-adam, bekar-kadın, profesyonel/askeri, etnik, hick, fantezi, kasaba (mahalle, topluluk odaklı) ve parodiler şeklinde on iki alt kategoriye ayrılır. Rick Mintz’e göre ise aile, çocuk, çift, bilim-kurgu, kırsal yaşam, azınlık ve kariyer olmak üzere yedi temel güldürü kategorisinden sözedebiliriz (aktaran Çelenk, Z., 2007: 26-27).

Mutlu, durum komedilerinin “kurulu düzen” değerlerinin savunucusu işlevini yüklemekle birlikte, komedyanın kontrolü zor doğası, televizyon türüne aykırı bazı unsurların sızmasına yol açtığından da altını çizmektedir. Kellner, bu iki karşıt özelliği komedinin “özgürleştirici” kahkaha biçimi ve “uzlaşımçı” kahkaha biçimi olarak formüle eder ve bu iki özellik yan yana dursa da sonunda biri diğerine mutlaka üstün gelir (Kellner’den aktaran Mutlu, 1991: 234). Ancak genelde üstün gelen “uzlaşımçı” kahkaha biçimidir. Çünkü durum komedilerinde anlatı yapısı “mutluluk” üzerine inşa edilmiştir. Durum komedilerinde çoğunlukla “mutlu sorunları olan mutlu insanlar” görürüz (Gitlin’den aktaran Mutlu, 1991: 235).

Televizyonun “iffetli” dünyasına tartışmalı konuları getiren, ırklararası evlilik, iktidarsızlık, çocuk aldırma, boşanma gibi ekran tabularını yıkan, tüm bu “uzlaşımçı” ve uysallaştırılmış karakterlerine karşın yine durum komedisidir. Bu belki, komedinin hırçın doğasının zaman zaman denetimden kurtulması sayesinde; belki de büyük bir olasılıkla, durum komedisinin bu tür konuları hoşgörülebilirlik sınırları içinde (gülmece unsuru olarak) paketleyebilme, diğer anlatı türlerinden farklı olarak bu konuları olabildiğince evcilleştirebilme yetisindedir (1991: 235).

Durum komedileri, anlatı metinlerinde karşıtlıklardan en fazla beslenen türlerden biridir. Karşıtlıkların oluşturduğu çatışmalar, geleneksel anlatı metinlerinde başlama noktasını oluşturmaktadır. “Dramatik sanatın temeli çatışmadır” (Özakman, 2009: 185). Özakman, çatışmayı, “güçlü bir amacın, düşüncenin, beklentinin ya da bir işin önüne engel çıkarma” olarak tanımlar ve harekete dayalı çatışmanın yanında psikolojik, düşünsel çatışma türlerine dikkat çeker ve çatışma türlerini kişi temelli on başlık altında toplar (2009: 185). Miller, Antik Yunan’dan beri gelenek haline gelen yükselen dramatik eğriden söz ederken bu eğrinin basit dramatik öykü taslağını oluşturduğunu söyler. Bu eğriye göre başlangıçta bir çatışma vardır. Çatışma, doruk noktaya çıkana kadar gerilim ve merak dolu bir gelişim izler. Çatışmanın çözülmesi ile öykü biter (2009: 25). Buradan da anlaşılacağı gibi çatışma, dramatik anlatının temelidir ve “iki güç arasındaki zıtlığı ve çözümün kuşkulu olduğunu betimler. Bu belirsizlik öyküye olan ilgimizin sürekliliğini sağlar. İlgimizi yakalar ve çatışmanın nasıl çözüme ulaşacağını bilmek istememizi sağlar” (2009: 28). Miller, kişiye karşı kişi, kişiye karşı grup, kişiye karşı doğal güç, kişinin kendi kendisine ya da değer yargılarına karşı olma durumu gibi zıtlıklar açısından söz eder. Bunlar arasında kolayca çözülemeyecek olan karmaşık kültürel ve sosyal çatışmalar da yer almaktadır.

Karşıtlık, bir anlatım biçimidir. Tiyatroda, sinema ya da televizyon için oluşturulan anlatı metinlerinde “bir şeyi anlatmak için çok sık başvurulan bir yöntem”dir (Chion, 2003: 210). Chion’a göre davranışların, karakterlerin, durumların arasında karşıtlıklar yaratarak seyircinin bunları daha iyi değerlendirmesi sağlanır. Böylece filmde yeni kişilikler, birbirine koştur ya da birbirini tamamlayan durumlar yaratılabilir, bu karşıtlıkların temel işlevi, bir özelliği belirginleştirmektir. Belirginleşmesi istenen durum, olay ya da kişi arasındaki koşutluğun yanı sıra ortak

özelliklere de ihtiyaç vardır. “Kişilerin aralarındaki ortak özellikler ne denli çoksa, belli durumlar karşısında aralarındaki davranış ayrılıkları o denli başarılı gösterilir” Chion, karşıtlıklar kurmanın, senaryonun tüm özellikleri için geçerli bir yöntem olduğunu söylemektedir. Buna göre; mekânlar, düşünceler, sahnelerin ritmi, türlü senaryo teknikleri, dramatik öğeler, vb. durumlarda karşıtlıklar kurulabilir. (2003: 211).

Karşıtlık; sinema ve tiyatrodaki özellikle karakter tanıtımında, kişilikleri iletimde kullanılır. Olaylar her iki sanat dalı içinde farklı ve karşıt kahramanlar arasında ilerler. Temel işlevi bir özelliği belirginleştirmek olan “karşıtlık anlatımın iyi açıklanması ve kesinlik kazanması için etkili bir yol”dur. [...] “Doğanın temelinde aydınlık ve karanlık, kış ve yaz, doğum ve ölüm gibi karşıtlıklar var oldukça, insan ilişkilerinde de karşıtlık hep olacak; kişi ise kaçınılmaz bir biçimde kendini çatışmalar dizisi içinde bulacaktır” (Akyürek, 2009: 188). Karşıtlık kullanımı durum, olay, değer, mekân ya da kişiler üzerinden farklı şekillerde tasarlanabilir. Ancak kişi-karşıtlık kullanımı birkaç özelliği bir arada vermek mümkündür.

Popüler anlatılarda “çatışma” unsuru soyut ve somut olmak üzere iki farklı düzlemde görülür. Soyut düzlem, çatışmanın kavramsal yönünü belirtir ve “iyi-kötü”, “zengin-yoksul” gibi ikililiklerle ifade edilebilir. Çatışmanın bir de karakterlerin eylemleri ile senaryonun her bölümünde ortaya çıkan olay/durumlarla ortaya konan somut yönü vardır (Çelenk, Z., 2007: 59).

Avrupa Yakası, toplumun büyük bir kesiminin alışık olmadığı, durum ve olayları ekrana taşıma açısından diğer durum komedilerinden farklıdır. Dizide, Fatoş’un kendinden yaşça ve eğitim düzeyi kendisinden daha düşük biri ile beraberliği, Bülent Bey’in kadınlara zayıflığını her yerde rahatlıkla sergilemesi,

karısının bu durumun farkında olması ve her seferinde affetmesi, Burhan'ın evli olmadıkları halde Makbule ve ailesi ile aynı evde yaşaması gibi benzer pek çok örnekle karşılaşılmaktadır.

Avrupa Yakası, karakter sayısındaki çokluk, karakterlerin renkliliği ve toplumun tasvip etmediği durumları konu alması açısından, durum komedisinin bütün sınırlarını zorlamış ve komedyanın yaban haline bir dönüş yapmıştır diyebiliriz.

Dilber Hala tarafından istenmeyen modern gelin adayı Aslı'nın, ideal gelin adayı Meryem'in gerçek yüzünün ortaya çıkması ile Dilber Hala karşısındaki zaferi, diziyeye dâhil olduğu günden beri terbiyeli ev kızı Makbule'nin evlilik öncesinde bir başkasına aşık olması ve kaçamakları, Meryem'in evlilik dışı hamileliği gelenekselin modern karşısındaki yenilgileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine evin "geleneksel" bakış açısına sahip oğlu Volkan'ın -arkadaşlarının zoruyla da olsa- ahlaki olmayan işlere bulaşması, etik değerlerinin zayıflığı, Osman'ın tipik geleneksel bir adam olarak lanse edilmesi ancak sürekli yanlış ve karanlık işlerle anılması da geleneksel olanın zaafiyetleri ve yenilgileridir ki dizinin son bölümde Osman'ın tutuklandığı görülmektedir.

Durum komedilerinin, popüler beğeni, eğlence anlayışı ve tüketim yaklaşımları içinde televizyonla tanıştığı günden bu yana kendi içinde bir evrim geçirdiğini söylemek mümkündür. Türün içerik oluşumu kültürel kodlara ve farklı espri anlayışlarına bağlı olarak şekillenmektedir.

1.3. Modern ve Geleneksel Karşıtlığı

Geleneksel ve modern temsilin, Türkiye’de Doğulu-Batılı, Güneyli-Kuzeyli, eğitilmiş-eğitimsiz, şehirli-köylü gibi karşıtlıkları da barındırdığını ya da duruma göre bu karşıtlıklara atıfta bulunduğunu söylemek mümkündür. Doğu ve Batı karşılaştırmasında Gürbilek, Peyami Safa’nın “*Şark-Garp Münakaşasına Bir Bakış*”ta Avrupa’nın “emsalsiz bir fikir makinesi” ya da bir fikir sanayisi olduğunu, karşısında ise bütün hikmetiyle ruh diyarı dışı Asya’nın durduğunu söylediğini aktarmaktadır. “Batı madde, Doğu ruhtur. Batı fikir, Doğu ruhtur. Batı akıl, Doğu yine ruhtur” (2007: 90). Burada modern karşılığını; Batılı, şehirli, eğitilmiş, güneyli olarak bulurken, geleneksel ise; Doğulu, Kuzeyli, eğitimsiz ya da köylü olarak bulmaktadır.

Örneğin, Türkiye’deki Batılı tipi, bir halk dili olan Türkçe’ye kendini daha yakın bulurken ve bizzat bu dilin aktif bir geliştiricisiyken, Doğulu tipi esasen bir saray dili olan esoterik Osmanlıca’yı özler ve ona özenir. [...] Doğulu Türk’ü büyüleyen nihâî kaynak Kâbe iken, Batılı Türk’ü büyüleyen de doğrudan doğruya Batı, Batı’nın metropollerini ve bu metropollerin anıt-ürünleridir (Ekşigil, 1997).

Bu karşıtlıklarda olumlu göndermelerin Batıya yöneltilmiş olmasını Ekşigil, “[b]atının kendi imajını geliştirmek için yarattığı bir kurgu ya da ‘oryantalizm’in bir tuzağı” şeklinde yorumlamaktadır. Ancak Türkiye her iki karşıtlığı, avantajları ve dezavantajları ile yaşayan bir ülke olarak, çeşitli alanlarda bu karşıtlıklardan herhangi birinde yoğunlaşabilmektedir. Bu nedenle Türkiye’nin kendi koşulları içinde kesin tanımlamalar yapmak çok mümkün olamamaktadır.

Küresel ile Yerel Arasında İstanbul’da Keyder, İstanbul’un geçirdiği hızlı değişimi anlatırken benzer biçimde bir Türkiye fotoğrafı çekmektedir. Keyder’e göre

(2009), kentin görünümüne yansıyan mimari değişimler; gecekondulaşma ve uydukentler, yeni yaşam biçimleri ve kültürlerini yaratarak yeni bir şehir dinamiği yaratmıştır. Bu değişim sürecinde, işhanları, bankalar, tiyatrolar, oteller, büyük mağazalar, çok katlı apartmanların, modern yaşamın simgeleri olarak, mimari çevrenin hakim unsurları haline gelmesi bir tarafa, kentsel yenilenme projeleri ile yeni bir ürün keşfedilmiş ve piyasaya sürülmüştür. “1980’li yılların çok reklamı yapılmış bir dizi kentsel yenilenme projesi ile birlikte İstanbul, tüketim konusunda bir seyirlik gösteri haline” getirilmiştir (2009: 24-26).

“Türk”, “Avrupalı”, “modern” olmanın anlamı, neyin “yerel”, neyin “küresel” olduğu gibi konular bu mimari çevre dolayısıyla tartışılır ve mücadele konusu olur. Küresel ve yerel olanın eşzamanlı olarak (yeniden) biçimlenmesi bu binalar çevresindeki söylemsel ve maddi pratik üzerinde yoğunlaşır. Bu binalar bazen “Türk”tür, bazen “Avrupalı”, bazen “Levanten”;¹² bazen “bizim”dir, bazen “öteki”dir, ötekinindir (2009: 57).

Küresel popüler kültür akımları tüketimin, gösterilerin yelpazesini genişletmekte, ama çoğu insan bu akımların biçimlendirilmesine katılma olanaklarından yoksun kalmaktadır. Kentin etrafındaki gecekondulaşmanın yanı sıra bugün şehrin içindeki orta sınıf yerleşimlerinin hem kalitesi yükselmiş hem de kentin coğrafyası içindeki yeri değişmiştir. Kentin mekânsal farklılaşmasında köklü bir değişiklik meydana gelmiştir. Küresel lüks konut modellerinin etkisiyle yeni konut biçimleri, küreselleşmiş orta sınıfa ideal yerleşim biçimi gibi görünen güvenlik kapılı sitelerde villalar gündeme gelmiştir (Keyder, 2009: 52).

¹² Levanten; (Fr. Levantin) Osmanlı Döneminde özellikle Tanzimat sonrasında büyük liman kentlerinde yoğunlaşan ve ticaretle uğraşan, Müslüman olmayan azınlıklara verilen isim. Ortadoğulu, Yakınoğulu, Doğu Akdeniz ülkelerinden olan (Güncel Türkçe Sözlük, tdk). (ing. Levantin) Doğu Akdeniz ülkelerinde yerleşen ve ticari etkinliklerde bulunan Avrupa kökenli kişiler (BSTS / İktisat Terimleri Sözlüğü, 2004).

Gerçekte taraflar küresel ile yerel, Batı ile Doğu arasında hatları belirgin bir tartışmaya tutuşamayacak kadar iç içe geçmiş ve kendi içinde bölünmüştür. Namuslu yaşamı koruma çabası kentte bugün toplumsal dayanışma, sosyal adalet hakimiyet olarak adlandırılırken aslında bu çaba kendini, ezme ilişkilerini sürdüren bir kültürel gelenekçilikte bulmaktadır (Keyder, 2009: 52).

Çeşitli kültürlerin birbirine karıştığı bütün kozmopolit kentler gibi, İstanbul da bir örneklikten ziyade tezatların diyarıdır. Birbirinden ayrı düşen toplumsal grupların ve kültürlerin bir arada varolduğu bir çoğulluktur. Nüfusunun dörtte üçü başka yerde doğmuş bir göçmenler kentidir. İstanbullu sözcüğü, günlük deneyimle zaten “bilinen” ve bu yüzden söylenmeden anlaşılan bir dizi ayrıcalığı, seçkinliği, yetkinliği aynı anda hem yoğunlaştıran, hem de çağrıştıran bir terimdir. Sayısız ve sürekli yer değiştiren bir kültürel hiyerarşiler metropolünde İstanbullu sözcüğü seçkin kültür ile halk kültürü arasındaki sınırdaki nöbet beklemektedir (2009: 117). İstanbul’da yaşanan değişimleri Keyder şöyle özetlemektedir:

Tüketici mallarında ve hizmetlerde bir çeşitlenme yaşanıyor, toplumun kaymağı ile geri kalanı arasındaki tüketim olanakları eşitsizliği, göze batacak kadar belirginleşiyordu. İki bölmeli bir toplum ortaya çıkıyor, hayat tarzları ve tüketim kalıpları mekân içinde birbirinden ayrıştırılabildiği ölçüde aralarındaki mesafe büyüyordu. Konut alanları da bu kopuşu yansıtıyordu: Küreselleşmeciler için inşa edilen yeni siteler pahalıydı, dışarıdan giriş kontrol altındaydı, peyzaj çalışması yapılmıştı. Gecekondu bölgeleri ise, özellikle kente yeni gelenler için mantar gibi artıyordu. Restoranlar, gece klüpleri, konser salonları, sergi mekânları, sınıfların kültürünün tüketim dolayımıyla yeniden tanımlandığı bir sürece katkıda bulunuyordu (2009: 35).

Bu değişimin iki tarafı vardır ve bu temel çatışma noktasını oluşturmaktadır. İstanbullu olanlar ve İstanbul’a gelenler. Bu noktada -özellikle kentli-taşralı

karşıtlığında- “göç” ve göçün yarattığı sosyo-kültürel etkiler, değişimler ve yeni oluşumlar da belirgin bir yer tutmaktadır. Çünkü göç, “emeğin, sermayenin ve pazarın yer değiştirmesi”nin (Tekeli’den aktaran Yıldırım, 2010: 440) yanı sıra kültürel anlamda da yeni sonuçlar doğurmuştur. Keyder, ünlü bir İstanbullu aileden gelen bir büyüğün bu değişim hakkındaki görüşlerini aktarırken aslında ciddi bir çatışmanın ve ikiye bölünmüşlüğün altını çizmektedir:

İstanbul, 1950’li yıllarda, Fatih Sultan Mehmed’in zaferinden beş yüz yıl sonra yeniden fethedildi. Anadolu’nun işgali altında kaldı. Buraya uyum sağlamak yerine bu insanlar benim şehrimde kendi medeniyetlerini getirdiler. Eminim ki bunların hiçbirisi hayatlarında bir kere bile bir sergiye gitmemişlerdir. Bütün düşündükleri bir yazlık alabilmek için yeterli parayı biriktirmektedir. Lahmacun yiyenler memleketi olduk. Elli sene önce İstanbul’da lahmacunun ne olduğunu bilmezdik, bilsek bile pizza derdik ona (2009: 50).

Çalışmada kelimenin güncel anlamı kullanılsa da günceli anlamak ve toplumsal-sosyal dönüşümleri değerlendirebilmek için kelimenin köklerine de bakılmış, “gelenek” ile “modern” in neden ve nasıl karşı karşıya kaldığı ve bunun gülmeceye nasıl yansıdığı ve Türkiye’nin koşulları ele alınmıştır.

Kendi özgün koşullarıyla birlikte Türkiye’de “modernleşme”nin yarattığı etkileri anlamak için “modernleşme kuramı”na da bakmak gerekmektedir. “Batılı olmayan toplumlardaki değişim süreçlerini açıklamak amacıyla geliştirilen modernleşme kuramı; her şeyden önce, “modern” ve “geleneksel” olarak nitelenen iki toplum tipinin karşılaştırılmasına dayanmaktadır” (Köker, 2009;). “Öteki” kavramı bu noktada karşımıza çıkmaktadır. “Modern” geleneksel için, “geleneksel” modern için “öteki”dir.

Modern toplum; yüksek oranda sanayileşme ve kentleşme, yatay ve dikey sosyal hareketlilik, yüksek okuryazar oranı, kitlelerin

yönetime katılması, siyasal gücün geniş gruplara yayılması, etkin-yaygın iletişim olanakları, sosyal ve siyasal yapıda kurumsallaşma, demokratik ve laik yönetim, kültürel çoğulculuk, düşünce-ifade örgütlenme özgürlüğü, insanı bağımsız birey olarak görme anlayışı gibi temel özelliklere sahiptir (Köker'den aktaran Törenli, 2004: 13).

Modernleşme teorisi hem modern hem de geleneksel toplumları istikrarlı ve entegre toplumlar olarak kavramsallaştırırken, modernleşen toplumlarda gelenek ile modernlik arasındaki gerilimlerin ve çatışmaların kaçınılmaz olarak istikrarsızlık yarattığını vurgulamaktadır (Huntington'dan aktaran Kaya, 2006: 64).

“Değişim” modern toplum ve geleneksel toplum arasındaki temel ayrılma noktalarından birini oluşturmaktadır. Tekeli “geleneksel toplumda değişme istenilen bir şey değildir” derken, toplumun insanın özgür olarak kendisini gerçekleştirmesini değil, yaşamını geleneksel kalıplara göre sürdürmesini beklediğinin de altını çizmiştir (2009: 80).

Modernlik ve geleneği radikal zıtlıklar olarak gören, “[m]odernlik bir Batı projesidir” (Giddens, 1991: 174); “[m]odernleşme modelleri Batılı modellerdir” (Turner, 1999: 4) (aktaran Kaya, 2006: 65) diyen modernleşme teorisyenlerine karşı, medeniyetsel yaklaşımlar yeni bakış açılarını ortaya koymuştur. Tarihsel farklılığa vurgu yapan “geç modernlik” kavramı farklı modernliklere dikkat çekmektedir. “Batı modernliğine alternatif olarak tek bir modernlik yoktur, fakat çoğul geç modernlikler söz konusudur; örneğin Rusya, Çin, Japonya ve Türkiye” (Kaya, 2006: 65).

“Türk modernlik projesi Kemalizm, bir anlamda Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'nın yükselişine verdiği tepkilerin bir sonucu olarak düşünülebilir. Türk modernliğinin başlangıcı Tanzimat'ın başlangıç tarihi olan 1839 olarak ele alınabilir” (Kaya, 2006: 88). Türkiye'nin modernleşme sancıları, geleneksel bir toplumun kendi

modernliğini üretebilmesi, her toplumda olduğu gibi kendine özgü koşullar içinde gerçekleşmiştir. Doğu-Batı, gelişmiş-az gelişmiş gibi karşıtlıklar çerçevesinde devam eden süreç 1980'lere kadar uzamış, 1980'lerde bir dönüm noktasına gelmiştir.

1980'lerde Türkiye'de ilk kez Kemalist “yüksek” kültürün dışında bir “aşağı” kültür patlaması yaşanmıştır, kitlelerin umut ve özlemleri de ilk kez bu kadar yoğun biçimde kültür endüstrisinin nüfuz alanına girmiştir. Tüketme özgürlüğünü, teni ve iştahı [...]1980'ler “özel hayat” kavramı ile tanıştırmıştır. Gürbilek'e göre 1980'ler insanlara “o güne kadar feragat ettiği, ertelediği şeyleri; kurumsuzluğun verebileceği serbestliği, o zamana kadar bir misyon adına bastırıldığı her şeyi” vaat ediyordu:

Özel hayatı olabileceğini, çekinmeden taşralı olduğunu söyleyebilmeyi, İbrahim Tatlıses'i utanıp sıkılmadan dinleyebilmeyi, imkânlar dünyasından yararlanabilmek için yüksek kültürden olmak gerekmediğini (Gürbilek, 1993: 14).

Modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkilerin güncel yaşamda hissedilmeye başlanması ve kente göç sürecinde yoğunlaşması kurmaca dünyada da kendini göstermiştir. Modern-geleneksel karşıtlığının kurmaca dünyada kendisini hissettirmesi 1960'lara dek uzanmaktadır. Abisel, sonraki yıllarda da geleneksel ile modern arasındaki çelişkinin neredeyse bütün filmsel anlatıların temel çatışma eksenini oluşturduğunu belirtmektedir Abisel, bu anlatılarda kırsal ortamın, geleneksel olanın net bir biçimde temsil edilmesine olanak verdiğini belirtirken, modern olanın ise bir yandan doktor, öğretmen, mühendisle öte yandan kamyon, biçer döver ve plastik kovayla simgelenerek “hayatı kolaylaştıran yenilikler” şeklinde ele alındığını söylemektedir (2005: 240). Kentler, yeniliğin, modernliğin simgesi olmuştur. Kırsal dünya açısından

bakıldığında devlet, modernlikten yana iken kent açısından bakıldığında ise yoksulluğun neden olduğu sorunlar ortaya çıkmakta ve toplumsal ilişkiler, kurallar çeşitlenmektedir. Abisel, sınıfsal çelişkilerin neden olduğu çatışmaların kurmaca dünyada varıl-yoksul karşıtlığına indirildiğini de belirtmektedir: “Geleneksel modern bağlamında ortaya çıkan bu karşıtlık, “yoksul ama geleneklerine bağlı, iyi ve mutlu” ile “varıl ama yozlaşmış, kötü ve mutsuz” ayrımının yapılmasına olanak vermektedir (2005: 242).

Kentlilik ve kent sorunları 1980’lerden sonraki anlatılarda daha da çeşitlenerek ekrana taşınmıştır. Ancak “dizilerdeki sınıf çatışmasız ve dostane yaşayıp birbiriyle evlenen zengin-yoksul ilişkisi söylemi, bir başka deyişle zenginleri sempatik sunma söylemi, bizzat dizilerde de 2000 yılından sonra başlamıştır” (Dağtaş, 2009: 117).

Mahallelilik ya da geniş aile dayanışmasına dayalı cemaatçilik anlatısı; zengin ve yoksulun sınıf çatışması olmaksızın ve kaynaşarak bir arada yaşadığı anlatısı ve lüks yaşam tarzı anlatısı, 2000 yılından bu yana yaygın televizyonların ana-yayın kuşağında yayınlanan dizilerin tektipleşmiş anlatılarıdır (Dağtaş, 2009: 100).

Zengin-yoksul karşıtlığında artık bir uyum yakalanmış ve geleneksel-modern karşıtlığında bugün sadece kentli ya da taşralı tanımıyla yetinilmeyen, yaşam tarzları, tüketim alışkanlıkları, rolleri ile birbirinden farklılık gösteren çok sayıda ayırım yapma fırsatı doğmuştur.

1.3.1 Gülmece'de “Modern”in Temsili

“Modern” kelimesi *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*'te¹³ “çağdaş”, “çağcıl” olarak tanımlanmakta ve genellikle bir şeyin yeni ve güncel olduğunu ifade etmek için kullanılmaktadır. Modern kelimesi çoğu zaman 18. yüzyılda ortaya çıkan bir dünya görüşü olan; modernite ve bu görüşe paralel olarak gelişen sanatsal ve kültürel bir hareket olan “modernizm” ile karıştırılmaktadır.

Berman'a göre, “modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi” (1994: 11). “Modern, yeninin ya da yakın zamanın eş anlamlısı”dır. Abel Jeanniere'e göre Ortaçağ ve Rönesans'ın ardından modern zamanlar gelmektedir. Gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara “modern” denir. Modern, radikal bir değişimden sonra ortaya çıkanı adlandırmakta ve insana olduğu kadar çevresine de uygulanmaktadır. Modernite ise önce insanı sonra insanın dünyasını etkilemektedir, burada işleyen mantık; yeni bir mantık ve yeni bir dünya görüşünün mantığıdır. Moderniteye geçişin; bilimsel, siyasal, kültürel ve teknik-endüstriyel olmak üzere dört devrim tarafından belirlendiğini söyleyen Jeanniere, bu devrimlerin aynı zamanda (eş zamanlı) olmayabileceğinin de altını çizmektedir. Bu durumda “bir alanda devrim yaşanırken diğerinde yaşanmayabilir”. Yani birey bu noktada bir alanda tutucu iken diğerinde modern olabilmektedir (1994: 15-16).

¹³ Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, www.tdk.gov.tr

Scott Lash “*Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi*” (1994) başlıklı yazısında; modernitenin genellikle 16. ve 17. yüzyıllarda başladığının kabul edildiğini söylerken, modernizmin ise sanat alanında 19. yüzyılın sonunda başlayan bir paradigma değişikliği olduğuna dikkat çekmektedir. Lash, sadece sanatların değil günümüz toplumsal pratiklerinin de modernizm bazında ele alınması gerektiğini belirtmektedir. Lash’a göre, “içinde yaşadığımız dönem “modern” ya da modernite olarak değil, modernizm bazında anlaşılmalıdır” (1994: 47). “Modernizm en basit tanımıyla Aydınlanma ve Sanayi Devrimi’nden ilham alan, geçmişle karşıtlık ilişkisi içinde konumlanan ekonomik, sosyal, teknolojik ve zihinsel düzeyde meydana gelen yenileşme ve gelişme hareketleridir” (B. Arık (edt.) Karakoç E. 2009:5). Bu çalışmada, modern derken, “1980”lerin ilk yıllarından itibaren modernizmin daha özgül doğası ve önemi kastedilmektedir

Köker, modern toplumda varolduğu düşünülen “modern insanı”, Alex Inkeles’in formülasyonu ile aktarmaktadır. Buna göre; “modern insan”, yeni deneyimlere hazır, yenilik ve değişime açık, yalnız kendi çevresinde değil, onun dışında da birçok sorunlar ve konular hakkında kanaatlar edinme ve taşıma eğilimindedir. Geçmişten çok, bugüne ve geleceğe yöneliktir. Bilim ve teknolojiye daha çok inanç duyar (2009).

Modern insan tanımına uygun bir kesimin varlığı Türkiye’de özellikle 1980’den sonra siyasi, ekonomik ve kültürel alanda yaşanan dönüşümle gerçekleşmiştir. 1980’ler, Gürbilek’in saptamasıyla “daha çok ‘taşra’¹⁴ olarak adlandırılabilir bir yaşantının bugüne kadar modern kültürel kimlikler içinde

¹⁴ Gürbilek, burada ‘taşra’ kavramıyla yalnızca büyük şehrin dışını değil, bu toplumun modern olabilmek için bugüne kadar dışarıda bırakmak zorunda kaldığı her şeyi kastettiğini belirtmektedir. (Gürbilek, 1993: 111).

bastırılarak var olabilmiş, kendini onlara tabii kılmış yaşantıların geri dönüşüydü”. Bir özgürlük vaadi olan bu durum 80’lerin ayırtedici özelliği idi ve “taşraya kendi kimliğini koruyarak da büyük şehir hayatına eklenilebileceği” umudunu veriyordu (1993: 111).

Günlük hayata da yansıyan bu değişim ve dönüşüm süreci bir yandan kendi yeni kesimlerini yaratırken bir yandan ülkeyi sonraki yıllarda giderek artan bir şekilde herkesi saracak olan bir kavramla; tüketimle tanıştırmıştır. Bali bu durumu kısaca, “Türkiye’nin tüketim kültürüyle tanışması” şeklinde özetlemektedir:

Kredi kartları ve taksitli satış kampanyalarının yaygınlaşmasıyla birlikte ilk bakışta erişilmez, ulaşılmaz ve ‘lüks’ görünen ürünler zaman içinde orta sınıflar için de erişilebilir hale geldi (Bali, 2009: 350).

1980’lerle başlayan değişim süreci doksanlı yıllarda daha da büyümüş ve modernleşme yolunda –tüketimin özel bir yer edindiği– hızlı bir koşu başlamıştır. Bali’ye göre, bir yandan tüketim toplumu olma yönünde ciddi bir kararlılık gösteriliyor, diğer yandan “geçiş döneminin yarattığı dinamizmle karışık kaos içinde sıradanlıktan kurtulup seçkinler sınıfına terfi etmeye çalışan genç bir kitle” doğuyordu. Bu genç kitlenin seçkinleşme özlemini besleyen en önemli araç ise ilk örneklerine seksenli yıllarda rastlanan basındı. Bali’ye göre basın kitlelere üst düzeyde bir yaşam tarzını sürekli hatırlatma görevini üstlenmişti (Bali, 2009: 58). Keyif odaklı yeni yaşam tarzında, yeni hayatlarda, alışveriş merkezleri önemli bir yer tutuyordu, çünkü alışveriş merkezleri modern olmanın işareti kabul ediliyordu:

Toplumun tüketim, eğlence ve seyir ihtiyaçlarını karşılamak üzere ard arda açılmaya başlayan büyük alışveriş merkezleri Türkiye’nin modernleşme yolunda emin adımlarla ilerlediğini tescil eden anıtlardı. Bu gelişmeye paralel olarak semt pazarı ve hiper market ‘tüketicisi’ haline dönüştü ve toplumsal statüsünü yükseltti. Keyif,

lüks ve teknoloji ürünlerinin satın alınması, modern ve kentli olmanın en belirgin unsurlarıydı (Bali, 2009: 351).

Yaşanan bu değişim ve dönüşüm sürecinde, belli bir kesimin gelir düzeyi artmış, buna göre “yeni sınıflar” oluşmuş, tüketici çeşitlenmiş, beğeniler değişmiştir.

Ailelerinden ayrılıp yalnız yaşamaya başlayan gençler, iş dünyasında daha büyük bir yer edinen, ekonomik açıdan özgürlüklerine kavuşan kadınlar. Bu yeni sınıf, markalı hazır giyim ürünleri satın alıyor, kaliteli lokantalarda yemek yiyor, konser izliyor, geziyor ve reklamlar da öncelikle gelir düzeyi daha yüksek olan bu yeni grupları hedefliyor. Sokaklarda veya havaalanlarında aceleyle yürüyen, koşan, devamlı hareket içinde, dinamik, kentli, genç insanlar (Bali, 2009: 351-352).

Bali, Şimşek’in *Yeni Orta Sınıf*’ta yaptığı tespitlere paralel, yeni bir sınıftan söz etmektedir: “Toplumsal piramidin üst katmanlarında yer alan iş adamları ile finans, medya ve iletişim sektörlerinin yönetici ve çalışanlarından” oluşan bu sınıf, “gündüzleri geç saatlere kadar iş merkezleri ve Medya Tower’larda çalışan, akşamları ve hafta sonları kentin şık ve bohem semtlerinin eğlence ve yemek mekânlarının müdavimleri arasında yer alan”, her türlü konforu kullanan yeni aristokratlardır (Bali, 2009: 361-362).

Yeni orta sınıf kavramı, soyluluk ve ekonomik gücün belirleyiciliği bir kenara özellikle “eğitim” konusu ile yakından ilişkilendirilmiştir. 19. yüzyılda toplumun üst sınıflarına ait olan “yüksek öğrenim” imkânı, 20. yüzyılda alt ve orta sınıflara kadar inmiş, bunun sonucunda alt–orta sınıf çocuklarından eğitim yoluyla, beyaz yakalı (eğitilmiş ofis) çalışanlar, “yeni orta sınıf” oluşmuştur. Geleneksel orta sınıfın yerini, yeni bir orta sınıf almıştır. Geleneksel orta sınıfın tersine, yeni orta sınıfın toplumdaki statüsü giderek artmıştır. Üstelik, bu prestij artışı, gelir artışı ile olduğu

kadar, tüketim biçimlerinin değişmesiyle de bağlantılanmış, mekân tercihleri de yaşam şekilleri de geleneksel orta sınıftan farklılaşmıştır.

Yeni orta sınıf mensupları; işlevler, etkinlikler, insanlar arasında net sınır çizilebilmek için işyerinde ve evde sınıflandırma, farklılaştırma, hudut belirleme ve kategorileri birbirinden ayırmaya büyük önem vermekte, kalabalık mekânlarda sık sık karşılaştıkları zorluk ve rahatsızlıklar konusunda özellikle duyarlılık göstermektedir.

Neoliberalizm sonrası finans-borsa ve bankacılık en parlak iş alanları haline gelmiştir. “Bilgi işlem (IT), bankacılık, finans, medya, reklamcılık, halkla ilişkiler, turizm, yeme-içme, eğlence sektörleri hem yeni orta sınıf için istihdam alanları hem de en ‘şık’ vitrin” olmuştur (Şimşek, 2005: 33). Buradan hareketle iyi isimli bir üniversitenin lisan bilen mensubu olmak ve ihracat, bankacılık, finans, halkla ilişkiler alanında kariyer yapmak yükselen bir değer haline gelmiştir. Türkiye’de geçmişin prestijli mesleği mühendislik yerini işletme-finans ve borsacılığa bırakmıştır. Şimşek, yeni orta sınıfın, çalışkanlık, girişimcilik, iş bitiricilik yönlerinin yanında, kadın-erkek ilişkileri, yabancı kültüre bakışları, eşcinsellik, din gibi konularda geleneksel sağ akımlara göre daha esnek bir kültürel yüzey sergilediğine dikkat çekmektedir (Şimşek, 2005: 35).

Yeni orta sınıf genel özelliklerine bakıldığında Bali’nin “yeni Türk insanı” profili de birbirine benzemektedir. Buna göre “yeni Türk insanı”; İstanbul’da yaşayan, iyi eğitim almış, yüksek öğrenimini Amerika’da yapmış, Amerikan kültürünü iyi tanıyan, evrensel ve yerel değerleri aynı anda benimseyen bir profilden oluşmaktadır. Bali; bu özelliklere uyan kişilerin köşe yazarları tarafından “toplumun

rol modelleri” olarak hep ön plana çıkarıldığına ve geleceğin Türk insanı olarak sunulduğuna dikkat çekmektedir (Bali, 2009: 319-320).

Genç ve güzel insanlar. Hem davranışları, hem fizikleri, kılık ve kıyafetleriyle gelişmiş ülkelerden hiç de geri kalmayan, birçok alanda öne dahi geçen yeni Türkler... Yeni Türk insanının portresi, günümüz kentli elitlerinin portresidir (Bali, 2009: 320).

Yerli durum komedilerinde moderni temsil eden karakterler özellikle son dönem yapımlarında yeni Türk insanı portresine uygun olarak tariflenmektedir. Eğitilmiş, bakımlı, varlıklı ve görgülü olma gibi temel özelliklerin yanı sıra dış görünümünün de iyi olması dikkati çekmektedir. Modern olan, yenilikçidir, zamana ayak uydurur, teknolojiyi kullanır ya da teknolojiye ilgi duyar, dünyayla entegredir, evrensel değerlere inanır, iş dünyasında profesyonel yaklaşımlar sergiler, dış görünüşüne önem verir, trendleri takip eder, bireysel istek ve ihtiyaçları rahatlıkla dile getirir ve tercihlerini açıklıkla ortaya koyar. Modern karakterler, ana hatları ile bu özellikleri taşır, taşımaması halinde de idealize şekliyle bu özellikler tanımlanır.

Yerli ya da yabancı durum komedilerinde, gündelik yaşam konu alındığından, ister istemez her durum komedisi kendi dönemindeki sorunları, değişimleri ve güncel olayları ekrana taşır. Bu anlamda modernin kendi içindeki tanımında da dönemlere göre radikal olmasa da değişimler gözlenmektedir.

Kaynanalar dizisinde Hakmen ailesi moderni temsil etmektedir. Yüksek eğitimli, varlıklı bir aile olan Hakmenlerde anne Tijen Hakmen, ön planda ve baskın karakterdir. Kocasını Timur Hakmen, top sakalı ve şık giyimiyle beyefendi biridir. Ancak eşinin baskın karakteri altında ezilen yapısı ile “kılıbık”¹⁵ olarak tanımlanır.

¹⁵ Kılıbık kavramı, *Kaynanalar* dizisi ile Türkiye'nin gündemine girmiştir.

Arkeolog oğulları, iyi yetiştirilmiş, kibar ve kültürlüdür. Tijen Hakmen, tercihlerinde hassas, seçimlerinde bilinçli ve bakımlı bir kadındır. Titizliği ve sinirlendiği zaman çıkardığı abartılı “niiiiiniiii” sesiyle dikkati çekmektedir. Evden ayrılan gelininin geri dönmesi için oğluna cesaret verirken “Tijen Hakmen’in oğlu olduğunu göster ona” demekte ve kendine olan özgüvenini ortaya koymaktadır. Kendi ayakları üzerinde durabilen, güçlü, akıllı ve bilgili bir anne profili çizmektedir.

Kuruntu Ailesi'nde de şehirli bir aile ile karşılaşırız. Kuruntu ailesi şehirde yaşayan ve kent değerlerini bilen görgülü bir memur ailesidir. Dizinin jeneriğindeki gemi figürü içine bütün aile yerleştirilmiş, bu jenerikle İstanbul ve şehirlilik vurgusu yapılmıştır. Fötr şapka ve pardesüsü ile Hüsnü Kuruntu, tipik bir memur portresi çizmektedir. Dizinin jeneriğindeki üst üste yığılmış kutular da alışveriş tutkusuna dikkati çekmektedir.

Türsel özelliklerine göre bakıldığında pek çok kişi tarafından gerçek anlamda ilk yerli dizi olarak da kabul edilen (Çelenk, Z., 2007: 53) 1994 TRT yapımı *Gülşen Abi* ise modern zaman sorunlarının Güzin Abla olarak değil, Gülşen Abi olarak dinlendiği bir dizidir. Can Barslan'ın yazdığı ve Haluk Bilginer'in başrolünü oynadığı dizide, modern zaman kavramları absürd bir şekilde ekrana taşınmıştır. Reklamcılık bunlardan biridir. Abidin, her işadamının mutlaka reklamı düşünmesi gerektiğinden ve reklamın öneminden söz etmektedir.

*Tatlı Hayat*¹⁶ ise modern dünyanın kavramları ile bizi tanıştırmaktadır. *Tatlı Hayat*, kuru temizlemeden zengin olan ve bu zenginlikle “sınıf atlayan” İhsan ve Sevinç'in hikayesini ekrana getirmiştir. Bir gece kondudan İstanbul'un lüks bir

¹⁶ *Tatlı Hayat*, 1975-1985 yılları arasında Amerika CBS Televizyonu'nda yayınlanan *The Jeffersons* adlı komedi dizisinden uyarlanmıştır.

semtinde lüks bir siteye taşınan İhsan ve Sevinç, özlem duydukları “tatlı hayata” kavuşmuşlardır. Girişimci ruha sahip İhsan’ın para kazanma hırsını komik bir şekilde ortaya koyan diziyile izleyici, borsa, hisse senetleri, arsa değerleri vb. kavramlarla da sık sık karşılaşmıştır. Dizide, 2000 sonrası yeni yaşam biçimleri, yeni iş ve sosyal statü anlayışı, toplumsal değişimlere de vurgu yapılmaktadır.

Bizim Evin Halleri’nde ise daha orta halli bir ailenin günlük yaşamları ekrana taşınmıştır. Evin kızları üzerinden ağırlıklı olarak özel hayatların işlendiği dizi, gelenek ve otorite arasında sıkışan genç kızların yaşadıkları zorlukları esprili bir dille anlatırken, geçerli olan modern ilişki biçimlerine dikkati çekmektedir.

Çocuklar Duymasın’da ise belirgin bir modern kadın, geleneksel erkek vurgusu vardır. Dizinin temel çatışması kadın-erkek arasındadır. Karakter karşıtlığına dayanan bu durum “modern” olanın temsilinde Meltem karakterini ön plana çıkarır. Kadın erkek arasında kurulan temel karşıtlık ise geleneksel-modern ayırımına dayanır ve burada kadın modern olanı temsil etmektedir (Özsoy, 2005: 284).

Son dönemin geleneksel-modern karşıtlığına en belirgin örnek olarak 2010 yapımı *Türk Malı*’nı gösterebiliriz. Şafak Sezer (Erman Kuzu) ve Binnur Kaya (Abiye Kuzu), Kuzu Ailesi olarak iki çocuklu geleneksel bir aileyi, Bekir Aksoy (Volkan) ve Devlin Özgür Çınar (Seval) da henüz evli genç bir çift olarak modern aileyi canlandırmaktadır. Volkan ve Seval, iyi eğitilmiş, kariyer basamaklarını tırmanan, zevkli döşenmiş evleri ve mesafeli ilişkileri ile modern bir aile portresi çizerler. Aile, akraba ve komşuluk ilişkilerinin sınırlı bir çerçevede yürütüldüğü bu

ilişki biçimi, Kuzu ailesinin hayatlarına girmesiyle alt üst olur. Kuzu ailesi, genç çiftin tüm tahammül sınırlarını zorlamaktadır.

Kaynanalar'la başlayan ve bugüne uzanan çizgide yerli durum komedilerinin, genel söylemleri ve konuları itibarıyla değişim gösterdiğini söylemek mümkündür. Konular, aile ve komşuluk ilişkilerinden, ikili ilişkilere kaymış ve modern karakterlerin sayısı artmıştır.

Modern temsilinde mekânlardaki sadelik dikkatleri çekmektedir. Duvarlar renklenmiş, evlere özel aydınlatmalar girmiştir. Dantel örtüler kalkmış ve şık biblolar evlerin başköşelerine yerleşmiştir. Koltuklar, desensiz, düz renk, kontrast ya da çizgilidir. Genç bir çizginin hakim olduğu bu tarzda, konfor önemlidir. Daktilo bilgisayara, evin başköşesinde yer alan tüplü televizyon, plazmaya dönüşmüştür.

İlişki biçimlerinde bireysel yaşam, özel hayat, kişisel tercihler önem kazanmıştır. Kişisel kararların kolaylıkla alındığı ilişki biçiminde, anne babanın çocuklar ve diğer aile sakinleri üzerindeki otoritesi azalmıştır. Sorunlar daha bireysel ve spesifik çözümlerinde de bireyler yalnızdır.

Modern temsilde, kadınlık-erkeklik konumlandırmalarında eşitlikçi bir yaklaşım dikkati çekmekte hatta kadınlar pek çok yapımda ön planda ve belirleyici konumdadır. Kadının aktif bir çalışma hayatı ve sosyal yaşamı vardır. Kadının bu konumsal değişikliği, yerli durum komedilerinde anlatı yapısını güçlendiren renkli karakterlerin eklenmesi fırsatını doğurmuştur. Bu kişiler gerçek hayatta da karşılaştığımız şekilde ya evin maaşlı çalışanı ya da anneanne, babaanne gibi evin büyüğüdür. Çoğunlukla geleneksel bir kimlik yüklenen bu kişiler üzerinden pek çok dizide (*Tatlı Hayat, Çocuklar Duymasın, Dadı, Bez Bebek* vb.) komedi üretilmiştir.

Yardımcı kadın olmasa da ev işlerinde becerikliliği ve kendini eve adanması ile Makbule *Avrupa Yakası*'nın renkli yardımcı karakterlerinden biridir. Modern tip olarak ilk dikkati çeken kişi Cem'dir. Cem'in ideal damat adayı, Aslı'nın hayalindeki erkek ve "beyaz Türk" olarak sunulma sebeplerinden biri de Amerika'da eğitim görmüş olması ve iyi bir aileden gelmesidir. Fiziksel özellikleri ve düzgün giyimiyle özellikle kadınların ilgisini çeken Cem üzerinden, modern dünyanın geçerli kurallarına, yeni yaşam tarzlarına dair göndermeler yapılmıştır. Bali, "Batılı bir yaşam tarzına ayak uydurmak isteyen ve Özal'lı yıllarda servete kavuşan yeni kesim, yeni yaşam tarzının daha çok simgesel yanıyla ilgilenmiştir" derken dizinin ilerleyen bölümlerinde Selin, Kubilay ve Şahika karakterleri üzerinden daha da keskinleştirilecek bu durumu doğrulamaktadır.

Lüks araba sahibi olmak, markalı kıyafetler giymek, sık sık yurtdışına seyahate çıkmak, pahalı ve markalı saat ve mücevhere sahip olmak gibi toplumsal statü sembolleri bu kesim tarafından çabucak benimsendi (Bali, 2009: 321).

Dizide, "moda ikonası" Şahika'nın aklına estiği bir anda alışveriş için günübirliğine Milano'ya gitmesi, Kubilay'ın sosyete dergilerinde boy göstermesi, Selin'in marka merakı, Fatoş'un ise güzellik kavramını hayatının merkezine alması bu durumun açık bir göstergesi olarak sunulmaktadır.

1.3.2 Gülmece'de Gelenekselin Temsili

Gelenek kelimesi *Türkçe Sözlük*'te¹⁷ “bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon” olarak tanımlanmaktadır. Sözlüklerde kavram, geçmiş yaşam biçimlerinin içinde yaşanan ana taşındığı maddi ve manevi değerler bütünü olarak geçmektedir. Ancak dini göndermesi olan bir başka bakış açısıyla da “zengin ve kutsal değerler içeren bir bütün” olarak da kullanılmaktadır.

Geleneğe yönelik bir başka yaklaşım ise “postmodernist” süreçte geleneğe dönüş bağlamında “aletsel, işlevsel kullanım” yönüyle “geleneğin, bir anlamlar birikimi” olarak ele alınmasıdır. Gelenek, kendisinden her bakımdan yararlanmaya açık bir hinterland'tır. Bu bakış açısı, genellikle, geleneğin sanata yansıyan yönünü oluşturmaktadır.

Modernleşme sürecinde gelenekselliğin mutlak bir reddine karşın postmodernleşme ile birlikte geleneksel olandan yararlanma, geleneksel olanı pazara dahil etme ve iş yapış biçimini “küresel” ölçekte benimsetme anlayışının hakim olduğu, tartışmaya yer vermeyecek biçimde gözlenmektedir (Tellan, 2009: 75).

“Modernleşme kuramı, Batı'nın 1960'lardaki 'bugünü'nü idealleştirerek, bir anlamda dondurulmuş bir tarih felsefesi niteliğinde ortaya çıkmıştır (Köker, 2009: 50). Türkiye, bu sancıları 1980'lerden sonra hissetmeye başlamıştır. Modernleşme kuramı'nda “esas olarak modern toplum tipinin ne olduğu ifade edilmiş, geleneksel toplum ise bir tür 'modern olmayan toplum' biçiminde algılanmıştır” (Köker, 2009).

¹⁷ Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, www.tdk.gov.tr

Geleneksel toplum, modern olmayı ifade eden durağanlık, tarım sektörüne dayalı ekonomik yapı, ilkel düzeyde teknoloji, düşük düzeyde okuryazar oranı, düşük hayat standardı, yüz yüze ilişkilerin yoğun olduğu toplumsal yaşam, yasa ve kurallardan çok gelenek ve göreneklerin hakim olduğu bir yönetim yapısı gibi temel özelliklere sahiptir (Köker'den aktaran Törenli, 2004).

Geleneği, modernitenin temel sorunu olarak tanımlayan Kahraman'a göre (2004) modernitenin gelenekle çatışma halinde olduğunu söylemek mümkündür ancak modern geleneğin belli bir biçimde aşılması irade ve sürecidir. Modern, geleneksel olanla estetik alanda ve belli bir dönem içinde belli bir çerçevede yaşanmış karşılıklı etkileşimdir. Türkiye gibi radikal toplumsal dönüşümler yaşamış toplumlarda "gelenek" kavramı daha da önem kazanmaktadır. Ancak "Türkiye, Batı'dakinin tersine modern geleneğin içinde değil, geleneği modernin içinde tartışmıştır" (2004: 41).

1950'lerde Türkiye'nin hızlı bir değişim geçirmesi, köyden kente göçlerin çoğalması ve göç edenlerin yeni bir hayat biçimine geçme zorunluluğu "geleneksellik" meselesine başka bir boyut kazandırmıştır. Geleneksel değerler, sadece atalarımızdan kalan miras olarak değil, yeni yaşam biçimimizde ayakta kalmamıza yarayan güç unsurları olmuştur. Geleneklerimiz, geleneksel değerlerimiz, kültürel özellikleri, değerleri, inançları ve zihniyet yapıları geleneksel olan insanların, kentlerdeki sığınağı, tutunmaya çalıştıkları anlamlar dünyasını oluşturmuştur. Ne var ki;

Geleneksel olan, sadece şehir bölgelerinde değil, bütün sosyal sistem bazında kendisini yeniden geliştirerek üretmenin imkânını kaybetmiştir. Geleneksel kültürüne sığınan insanlar bu kültürün beşeri zenginliğinin, anlamlar dünyasının kaybolmasıyla,

yozlaşmasıyla folklorik bir değere indirgenmesiyle iç içe yaşamaktadır (Bilgin, 2010: 294-295).

Türkiye 1980'lerle gelen özgürlük ve ekonomik temelli açılımların ardından büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Burjuvazi ilk kez bu tarihlerde devletten kopmuş, piyasa ekonomisi kendini büyütme olanağı bulmuş, kent kültürü yeniden keşfedilmiş, yemek kültürü konuşulur olmuş ve Osmanlı mutfağı hatırlanmış, antika koleksiyonculuğu üzerinden geçmişle yeniden bağ kurulmaya başlanmıştır. Yani, Türkiye gelenekselden moderne değil, modernden geleneğe geçmektedir (Kahraman, 2004: 55).

Türkiye'nin yaşadığı bu dönüşümler, televizyon dizilerine yansımış, konu, mekân ve karakter zenginliği yaratmıştır. Dizilerde gelenek meselesi modern ile karşı karşıya getirilerek işlenmiş ve çatışmaların büyük bir bölümü bu çerçevede kurulmuş karşıtlıklar üzerinden oluşturulmuştur. Geleneksel olanın, modern olanla karşı karşıya getirilmesi üzerinden Türkiye'nin ekonomik, sosyal ve kültürel dönüşümünde yaşanan sancılar anlatılmıştır. Son dönemde yapılmış çok sayıda yerli yapımda, İstanbul'un hızlı ve yorucu hayatı, geleneksel aile hayatı ile karşı karşıyadır. İş dünyasının entrikaları ile geleneksel değerler arasında kalan çok sayıda karakter yaratılmıştır.

Yerli yapımlara, özellikle televizyon dizilerine dikkat çeken bu sürecin 2002 yapımı Abdullah Oğuz ve Çağan Irmak'ın yönetmenliğini yaptıkları *Asmalı Konak* ile başladığını söylemek mümkündür. *Asmalı Konak*, modern bir ailenin kızı Bahar ile geleneksel bir ailenin oğlu Seymen'in aşk hikayesi etrafında şekillenmiştir. Seymen karakteri modern dünyanın iyi eğitilmiş ağıdır. Bahar ise gelenekçi bir aile

ortamında yerleşik düzeni bozan hatta zaman zaman kafa tutan modern bir karakterdir. Gelenekseli sorgulayan yanı ile ön plana çıkan *Asmalı Konak*, bu dönüşümün bir parçası olabileceği gibi, dönüşümün kendisinden de etkilenmiştir.

“Geleneksel-modern” karşıtlığından beslenen dramaların yanısıra komedilerde de benzer bir durumdan söz edebiliriz. Durum komedileri çerçevesinden bakıldığında, bu karşıtlığı daha çarpıcı bir biçimde görmek mümkündür. Günümüz aile yapısı, bireysel ilişkiler, ortak tüketim davranışları, toplumsal kaygılar ve sorun çözme yaklaşımları ekseninde yazılan senaryolarda yaratılan tipler, bize “geleneksel-modern” karşıtlığında yaşadığımız çatışma ve bocalamalar hakkında kolayca fikir verebilmektedir.

Gülmece de geleneksel olan, toplumun alışık olduğu ve dolayısıyla da kolay sahiplendiği bir durum ya da karakterden oluşmaktadır. Geleneksel karakterler, genellikle dizideki modern karakterler tarafından eleştirilir ve ancak dizi sonundaki tavır, çoğu zaman geleneksel olandan yana olur. Yerli durum komedileri arasında en eski kabul edebileceğimiz ve uzun süre devam eden *Kaynanalar*, geleneksel değerlerin açık ve güzel temsil edildiği dizilerden biridir. Dizin baş kahramanı Nuri Kantar, geleneksel bir iş adamıdır ve modern değerlerin temsilcisi dünürlerine karşın her türlü çözümü üreten adamdır. Herkes ona akıl danışır, herkes ondan yardım ister. Nuri Kantar’ın her şeye hakim olan bu duruşu, ev halkında da korkuyla karışık saygı yaratmıştır. Öyle ki Nuriye Kantar, yanlış ilaç verdiği için bayılan dünürü Tijen Hakmen’i uyandırmaya çalışmak yerine Nuri Kantar’ın bu duruma ne diyeceğini merak etmekte ve kendisine kızmasından çekinmektedir.

En Son Babalar Duyar'da da benzer şekilde hakim bir geleneksel baba figürü vardır. Ailede olan biten her şeyi “en son duyan tutumlu ve tutucu” baba figürü, modern hayatın sunduğu fırsatları değerlendirmek isteyen çocukları ile çatışma yaşamaktadır. Buradaki baba figürü atölyesinde yeni üretim teknikleri kullanmak istemeyen, yeniliğe karşı, teknoloji ile arası çok iyi olmayan bir baba figürüdür ki babanın atölyede gösterdiği bu tutucu tavır, evde çocukları ve eşine karşı olan davranışları için de geçerlidir. Atölyesindeki geleneksel üretim altyapısını değiştirmek istememesi babanın değişime olan direncinin sembolüdür. Aynı şekilde kredi kartı kullanmak istememesi, bankadan kredi çekme ve yatırım yapma konusuna sıcak bakmaması da aynı tutumun örnekleridir. Anne karakteri ise benzer pek çok yerli durum komedisinde gözlemlendiği şekilde arabulucu ve anlayışlı anne olarak, geleneksel anne figürü ile örtüşmektedir. Anne, çocuklarının ihtiyaçları ile ilgilenen, gizli gizli biriktirdiği mutfak paralarından onlara zor durumlarında harçlık veren, hatalarının üzerini kapatan ve krizleri tatlı diliyle geçiştirmeye çalışan, yeri geldiğinde kızıp bağırır ama anne sıcaklığını hiç eksik etmeyen, kilolu, sempatik tipik bir annedir.

En Son Babalar Duyar'da evin tutucu babası Mehmet Usta ile çocukları arasındaki uçurum jenerik şarkısında da özetlenmiştir. “Babam ve biz ayrı dünyalardayız” cümlesiyle katı ve kuralcı baba ile çocuklar arasındaki görüş ve tutum farklılıklarına dikkat çekilmiştir. Dizide geleneksel baba figürü dışında genel söylemde de geleneksellik vardır. Annenin kızlarını evlendirme çabası, komşuların evin kızlarına hayırlı kısmet araştırmaları, eşlerin kendilerine yardım etmemelerinden şikayet eden ev kadınları ilk bakışta göze çarpan geleneksel unsurlardır. Dizide her ne kadar çocuklar ve komşular modern olana özense de, sonunda “biz böyle

mutluyuz” mesajı verilmektedir. Mütevazi hayatlarından ve mutlu ailelerinden şikayetleri yoktur.

2001 yapımı *Tatlı Hayat*'ta Haluk Bilginer'in canlandığı İhsan karakteri, yerli durum komedilerinde sıkça rastladığımız karakterlerden farklıdır. Konusu ve atipik karakterleri ile izleyiciyi şaşırtan dizide, geleneksel ve mütevazi yaşamlarından sıkılmış, zengin hayata alışmaya çalışan bir çiftin şaşkınlıkları konu alınmıştır. Burada geleneksel olan, biraz fakir, biraz çağdışı gösterilse de dizinin ana karakterlerinden olan Sevinç, sık sık eski hayatındaki fakir ama sevgi dolu günlere özlemine dile getirmektedir. Sevinç dizinin geleneksel yüzüdür. Öyle ki evlerine hizmetçi alınması kararına bile “gerek yok, kendi işimi kendim yapabilirim” düşüncesiyle karşı çıkmış ancak lüks hayata alışmaya çalışan İhsan'ın ısrarlarıyla kabul etmek zorunda kalmıştır. Sevinç, değişime karşı tedirgin, dostcanlısı, yardımsever ve konukseverdir.

Gülmede geleneksel olanın ortak ifade ediliş biçiminde genellikle kırsal alana ya da demode olmaya gönderme yapıldığını söyleyebiliriz. Bu demodelik sadece dış görünüme değil, davranış biçimi ve ilişkilere de yansımıştır. Geleneksel ilişki biçiminde sözel kültür hakimiyeti vardır. Söz vermek, sözünde durmak önemlidir. Yardımlaşma ve komşuluk değerlidir. Yardıma ihtiyacı olana el uzatmak, maddi manevi onun yanında olmak, geleneksel ilişki biçiminde belirgin bir özelliktir. Bireyler çoğu zaman akrabalık ilişkileriyle tanımlanır. Pek çok gülmede bu geleneksel bağın bir göstergesi olarak şehirde yaşayan ancak geleneksel değerlerinden kopmamış ailenin köyden gelen akrabasına rastlarız. Geleneksel yaklaşım, bir olay ya da sorun karşısında da, gereken önemin verilmemesi ya da gereksiz özen gösterilmesi gibi iki farklı şekilde kendini gösterir. Her iki durumda

abartılıdır. Biri vurdumduymaz küçümseyici haliyle olayın ciddiyetini kavramaya engel olurken diğeri de gereksiz evhamla durumu zorlaştırıp, kontrolünü güçleştirir.

Kadınlık erkeklik konumlandırmalarında kadın geleneksel çerçevesinden dışarı çıkmamaktadır. Evin içine hakim, ev işlerine ve çocuklarına kendini adanmış, evin dışındaki konulara fazla karışmayan bir pozisyondadır. Erkek eve gelir getirici ana faaliyetleri üstlenmiştir. Erkekler, evin reisi konumunda gözüксе bile altan alta evi idare eden kadındır.

Geleneksellik vurgusu yapılan karakterlerin kıyafet seçimlerinde de klişe yaklaşımlara rastlamak mümkündür. Orta halli bir memuru çoğu gülmecede renksiz süveteri, elinde gazetesi, okuma gözlükleri ve ayağında terliğı ile görürüz.

Mekân kullanımı da ekonomik ve kültürel anlamda önemli bir rehberdir. Evin ya da işyerinin aksesuar kullanımından, mobilya tercihine kadar her şeyiyle ipucu verir. Kimi yapımlarda şark köşesi geleneksellik göstergesi olurken, kimi yapımlarda eski model koltuklar ya da sedir onun yerini alır. Dantel örtüler, reproduksiyonlar ya da duvar halıları görülür. Ancak duvar halısı çoğu zaman eğitim düzeyinin ve ekonomik durumun düşük olduğu geleneksel ailelerin sembolü olarak kullanılır. *Avrupa Yakası*'nda Adana'nın en varlıklı ailelerinden olan Dilber Koçarslanlı'nın evinde şark köşesi kurulmuş, ancak duvar halısı ve sedir, kapıcılık yapan Aksoylar'ın evinde görülen figürler olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

2. YERLİ DURUM KOMEDİLERİNDE MODERN-GELENEKSEL KARŞITLIĞI: AVRUPA YAKASI

2.1. Yerli durum Komediğinde Modern ve Geleneksel

Türkiye'nin televizyon tarihindeki ilk uzun süre yayında kalan yerli durum komedisi 1974 yapımı *Kaynanalar*'dır. Türkiye'nin toplumsal yapısındaki hareketliliğin ekrana yansıdığı bu dönem, komedinin televizyondaki tür arayışlarını da sürdürdüğü bir dönemdir.

Tekin Akmanşoy'un yazıp başrolünü oynadığı *Kaynanalar*, “ayrı kültürden gelen iki ailenin ilişkilerini ve çelişkilerini” (Konduk'tan aktaran Turam, 1996: 256) sergiler. *Kaynanalar*, klasik anlamda bir durum komedisi olmamakla birlikte türün birçok özelliğini de barındırmaktadır. Daha sonra ekranlara gelecek pek çok durum komedisi gibi *Kaynanalar*'da da temel karşıtlık aile üzerine kurulmuştur ki ilk bakışta görgülü-görgüsüz, kentli-köylü, eğitimli-eğitimsiz olmak üzere pek çok iç içe geçmiş karşıtlığı birlikte görürüz. Kantar ailesinin günlük hikayelerinden oluşan *Kaynanalar*'da temel olarak geleneksel-modern karşıtlığı karşımıza çıkmaktadır. *Kaynanalar*, “durum komedisinin çok kullanılan bu ikiliğini, gelenek ile modern çatışmasını, komedisinin eksenine almaktadır” (Mutlu, 1991:274). Öykü; Nuri-Nuriye Kantar ile dünürleri Tijen-Timur Hakmen çiftleri arasında geçen iğneleyici diyaloglar etrafında gelişmiştir.

Ankara'ya yerleşmiş Kayserili bir tüccar olan Nuri Kantar'ın kızı ile avukat Timur Hakmen'in oğlu'nun evlenmesi Kantar ailesi (Nuri-Nuriye Kantar) ile

Hakmen ailesi (Timur-Tijen Hakmen) arasında “dünürlük ilişkisi” başlatmış ve böylece birbirinden kültürel açıdan farklı iki aile bir araya gelmiştir. Her iki aile de aralarındaki kültürel farklılıklarına rağmen çocukları için biraradadır ve birbirlerine alışmak zorundadırlar. Ailenin büyümesi evlilik bağları ile gerçekleşmiştir ve Hakmenler ile Kantarlar arasında geleneksel anlamda bir aile bağı kurulmuştur.

Kaynanalar' da Kantar ailesi gelenekseli, Hakmen ailesi ise modernliği temsil etmektedir. Bu evlilik, modern ile gelenekselin evliliğidir.

Kantarlar ve Hakmenler arasında kurulan ilişki, aslında geleneksel değerlerle modern değerler arasındaki ilişkinin alt yapısını oluşturuyor. Dizide geleneksel olandan yana bir tavır alınıyor. Gelenekçi aile oldukça gerçekçi biçimde çizilirken, modern aile iyice gülünçleştirilerek betimleniyor (Mutlu, 1991: 274-275).

Dizide, Nuriye Kantar ve Tijen Hakmen'in her ikisi de ev hanımıdır. Ancak Nuriye Kantar -evde hizmetçi olduğu halde- ev işi yapmakta, kocasının her zaman yanında ama hep arka planda görünmektedir. Tijen Hakmen ise hep dışarıda ve ön plandadır. Tijen, Nuriye Kantar'ın tam tersine, kocasının her dediğini yapan değil, her dediğini kocasına yaptıran bir kadındır ve karaktere bu anlamda negatif özellikler yüklenmiştir. Gelenekselden yana tavır alındığının dizide çok açık örnekleri bulunmaktadır. Mutlu bu durumu genel olarak şöyle özetlemektedir:

Nuriye Kantar ne zaman Tijen Hakmen'e özenip ya da onun aklına kanıp bir şeyler yapmaya kalksa, sonunda işleri yüzüne bulaştırmakta, üstelik Nuri Kantar da bu olayları örnek göstererek geleneksel olanın doğruluğu, haklılığı üstüne bir söylev vermektedir. Timur Hakmen'in abartılı kılıbıklığıyla dizide egemen erkek ideolojisine “işte modernlik” diyerek göz kırpılmaktadır (1991: 275).

Kaynanalar'dan sonra ekranlara gelen 1983 yapımı *Kuruntu Ailesi*'nde seyirci "çekirdek aile" olan bir memur ailesi ile tanışmıştır. Başrollerini Gazanfer Özcan ve Gönül Ülkü Özcan'ın oynadığı, yönetmenliğini Uğur Erkır'ın üstlendiği *Kuruntu Ailesi*, TRT'de üç yıla yakın bir süre yayınlanmış ve kült diziler arasına girmiştir. Dizi, "dış çekimleri yok denecek kadar az ev içinde geçen bol lafa dayalı" (Turam, 1996: 257) anlatı yapısı ve diyalog seçimleri ile daha fazla durum komedisi özelliği taşımaktadır.

Hüsnü Kuruntu'nun memur oluşu dizide bir kentlilik vurgusu yaratmıştır. Emekli maaşı ile kirada oturan *Kuruntu Ailesi*, daha kentli, daha görgülü bir ailedir. Dizinin ana gülmece unsuru kuruntulu, beceriksiz halleriyle baba Hüsnü Kuruntu'dur. *Kuruntu Ailesi*'ndeki baba figürü *Avrupa Yakası*'ndaki baba figürü ile çok benzer özellikler göstermektedir ki her iki rolü de Gazanfer Özcan canlandırmaktadır. Hüsnü Kuruntu ise, her zaman kocasını destekleyen ideal ev hanımıdır. *Kaynanalar*'da Nuriye Kantar'ın kocasının her dediğini yapması onu cahil gösterirken, *Kuruntu Ailesi*'nde Hüsnü Kuruntu'nun kocasının kararlarını desteklemesi onu değerli kılmıştır. Gelenek ve görenekleri önemseyen, kent değerlerini bilen bir aile olarak Kuruntu Ailesi kendi döneminde "kentli-geleneksel" bir ailedir.

Kaynanalar'daki köy-kent çatışması *Kuruntu Ailesi*'nde aile içine taşınmıştır. Özellikle baba Hüsnü Kuruntu ile çocuklar arasında sık sık çatışmalar yaşanmaktadır. Bu çatışmaların odağında, otoriter baba figürü ile geleneksel babanın modern çocukları yer almaktadır.

Kuruntu Ailesi, iyi ve doğru olmayı kentlilik vurguları ile aktarırken *Perihan Abla*'da bu vurgular biraz daha taşra etkileri taşımaktadır. *Perihan Abla* gerek karakterlerin özellikleri, gerek mekânlar, gerekse konusu itibari ile geleneksel değerlerin yoğun hissedildiği, yoğun yaşandığı bir dizi olma özelliğine sahiptir. Buradaki karşıtlık daha çok varsıl-yoksul şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Aile figürünün tüm mahalle üzerinden işlendiği *Perihan Abla* 1990'lı yılların en popüler dizilerinden biri olarak anılmaktadır. Perran Kutman'ın canlandığı "Perihan Abla" karakteri, televizyon dünyasının yarattığı en sevilen karakterlerden biri olmuştur. Perihan Abla, abla olmasına rağmen kardeşlerine karşı annelik rolünü, Şevket ise evli olmamalarına rağmen sevilen enişte ve babanın boşluğunu dolduran otorite rolünü üstlenmiştir. Perihan Abla'nın otoriter ve girişken yapısına karşın Şevket'in pasif ve çekingen tavrı dizinin en belirgin karşıtlığı olarak verilmiştir.

Kuruntu Ailesi'ndeki çekirdek aile kavramı, çatışmalarını büyüterek, *Perihan Abla*'dan sonra yayına giren 1989 yapımı *Bizimkiler* dizisinde de kendini göstermektedir. 14 yıl boyunca ekranda kalmış olan *Bizimkiler*, yöneticisinden kapıcısına kadar bir apartmanda oturan, 7 farklı ailenin gündelik yaşamını, iş ve ilişkilerini konu almaktadır. *Bizimkiler*'de karşıtlık ağırlıklı olarak dizinin temel karakterlerinden Şevket ve Şükrü arasındaki ilişkide karşımıza çıkmıştır. Birbirinden tamamen zıt özelliklere sahip bu iki kardeş üzerinden, dürüst-düzenbaz, saf-işini bilen, kurallara uyan-kuralları işine geldiği gibi kullanan, vefalı-vefasız gibi daha çok iç dünyamıza dönük, kişilik özelliklerimize dönük karşıtlıklar yaratılmıştır. Şevket-Şükrü çatışması dizinin pek çok noktada taşıyıcısı olmuştur. Dizi,

iyice çözülmekte olan, en azından kentli orta-sınıf yaşam biçimi için tamamen geçmişte kalmış geleneksel aile yapısını niteleyen

hıyerarşik ilışkiler örüntüsünün bir unsurunu, yani saygı ve ekinmeyle birlikte sevgiyle de örülen ağabey-kardeş ilışkisini, kentli orta-sınıfta anımsatarak duygusal bir etki yaratmakta, diğer yandan da bu ilışkinin günümüz koşullarında neden olduğu kaçınılmaz çelişkilerle de gülmece üretmektedir (Mutlu, 1991: 287).

Bizimkiler'de, orta sınıf bir ailenin sorunlarıyla boğuşan şükrü (Erdal zyağcılar) ve Nazan (Ayşe Sarıkaya), her türlü ayrıntıyı titizlikle takip eden yönetici Sabri (Mehmet Akan), ıkarıcı ve duruma göre ağız değiştirebilen muhasebeci Ergun (Erदिn Dinçer), İstanbul'da düzen tutturmaya alışan Kapıcı Cafer (Ercan Yazgan) gibi Türkiye'nin hemen her kesitinden insan ve olayları görmek mümkündür. Bu noktada dizi dönemin yükselen değerlerinin, sorunlarının ve açmazlarının da bir yansıması olmuştur. Turam, *Bizimkiler* dizisi için, "orta sınıf aile yaşamından kesitler veren ve büyük olaylara, gerilimlere, entrikalara başvurmadan son derece yalın anlatımla ve de güldürerek içimizden birilerini sergilediğini" söylemektedir (1996: 258). *Kaynanalar* ve *Kuruntu Ailesi*'ndeki erkek egemen dünya, *Bizimkiler*'de değişmiş, dizide gösterilen ideal aile tanımında, kararlar ortak alınmaya başlanmıştır. Ailede eşit söz hakkı, çalışan kadın kavramları güçlenerek karşımıza çıkmıştır.

Perihan Abıa'dakine benzer bir mahalleli duygusu anlatı yapısındaki farklılığa rağmen *Bir Demet Tiyatro*'da da yer almaktadır. Bir tiyatro oyunu olarak sahneye konan *Bir Demet Tiyatro* (1995-2002), başta Mükremin ıtır (Yılmaz Erdoğan) ve Feriştah / Orkide/ Züleyha / Lütfiye ıtır (Demet Akbağ) olmak üzere Berkant (Tirbşon) / Midyat (Serhat zcan) karakterleri ile dikkatleri çekmiş, aile kavramından çok, şehrin arka sokaklarındaki insanların hayatları üzerine odaklanmıştır. *Bir Demet Tiyatro*'da, şehirli ve varlıklı olmak, baş karakterler tarafından kimi zaman özenilen, kimi zaman eleştirilen, kimi zaman bir tepki olarak

beğenilmeyen bir durum olarak ortaya konmuş, olaylar bu durumun etrafında geliştirilmiştir. *Bir Demet Tiyatro*'da, yukarıda söylenen komedi dizilerinden farklı olarak, izleyici süpriz ve bölünmüş kimliklerle tanışmıştır.

Bir Demet Tiyatro'da köyden kente göçün sonucu olarak tam kentleşemeyen ancak kent değerlerini çok kısa sürede sahiplenen ve daha iyi, daha lüks, daha rahat yeni bir hayata özenen insanlarla karşılaşmaktayız. Lütfiye Çıtır ve Asuman karakterlerinde belirgin olarak görülen bu durum, yer yer Anadolu delikanlısı, kenar mahalle ağabeyi Mükremin Çıtır'da da rastlanmaktadır. Geldiği kültür ile içinde yaşadığı ya da etrafında gördüğü kültürler arasında sıkışan bu karakterler, zaman zaman kendilerini kendilerinden beklenmeyen cümlelerle ifade etmektedir.

2000'li yıllara gelindiğinde, yerli durum komedilerinde, konular daha spesifik hale gelmiş, karşıtlıklar ayrıntılar üzerinden yapılmaya başlanmıştır. Bunda aile figürünün odak noktadan çıkıp, biraz daha bireysel konulara eğilimin etkisi olmuştur. 2002 yapımı *Bizim Evin Halleri* aşk, sevgi, dostluk, dayanışma gibi her yaş grubuna hitap eden konularıyla ekranlara taşınmıştır. Beyhan Saran (Nemide), Meral Niron (Sakız), Ergun Uçucu (Sadık Ali), Nusret Çetinel (Şadan), Emel Göksu (Fincan), Şebnem Gürsoy (Rikkat)'un başrollerde oynadıkları dizide, genç kuşak pek çok oyuncu da rol almıştır.

Bizim Evin Halleri, aile dizilerinden farklı olarak, ailenin birlikteliği, biraradalığı ya da aile sorunlarını bir kenara bırakıp, aynı ev içinde yaşayan insanların da birey olduğunu bize hatırlatmış, bireyin iç dünyasına girmiştir. 2000'lerin kendi kültürel dinamikleri içerisinde, bireylerin dünyalarında neler olup bittiğini ekrana sıcak, samimi bir dille taşımayı başarmıştır.

En Son Babalar Duyar'da, 2002 yapımı dizide her ne kadar geçim sıkıntısı çeken bir orta sınıf aile odakta olsa da, baba figürünün yalnızlaştığı, değişen dünyaya ayak uyduramadığı, çocuklarıyla aynı dili konuşamadığı görülmektedir. Çocukların büyümesiyle oluşan sorunlar, aile içi iletişim problemleri, çocukların hayallerinin ön planda olduğu dizide modern-geleneksel karşıtlığı çarpıcı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Dizideki baba, geleneksel yaklaşımda bir karakterdir. Babanın, geleneksel duruşu, ailenin geçiminin sağlandığı torna tezgahını hiçbir şekilde yenilemek ya da değiştirmek istememesi ile ortaya konmaktadır. Geleneksel duruşlu baba, oğlunun işi büyütme, modern yöntemler kullanmak için yaptığı her türlü öneriye de kapalıdır. Burada da baba-oğul, geleneksel-modern ikiliği olarak sunulmuştur. *En Son Babalar Duyar*' da ise toplumsal yapımızda varolan ama çok dile getirilmeyen bir durum ortaya çıkmaktadır: Baba otoritesinin zayıflaması. Başrollerini Ayşegük Atik (Şükran Yalçın), Ali Erkazan (Mehmet), Arzu Balkan (İpek), Ali Sunal (Mustafa), Levent Ülgen (Kadir) ve Hatice Aslan'ın (Hülya) oynadıkları dizi, farklı çatışmalardan beslenmektedir. Çatışma, çoğu zaman tutumlu, dürüst, çalışkan, tipik orta sınıf baba ile üç kağıtçı, kısa yoldan para kazanma derdinde olan, tembel damat arasında yaşansa da, gelenekçi baba ile yenilikçi oğul, fırlıdak damat ile saf-iyi niyetli eş arasında da görülmektedir. Dizide ayrıca ekonomik durumu parlak ancak bunu görgüsüzce her fırsatta ortaya koyan komşularla da varlık-yokluk, görgülü-görgüsüz çatışması yaratılmıştır. Dikkate değer bir başka unsur da değişen dünyaya ve onun dayattıklarına direnen babanın, kızları ve çocuklarıyla arasında bir denge kurmaya çalışan eşine karşındaki konumudur. Televizyonun kurmaca dünyasında 30 yıl önce "ideal baba" olabilecek bir karakter, 2000'li yıllarda "huysuz-geri kalmış" ihtiyar olarak algılanabilmektedir. Kısaca, *En*

Son Babalar Duyar, 2000'lerden sonra yükselen değerler, gençlerin yaşadıkları iç çatışmalar, varlık-yokluk dengeleri vb. konularda günümüz sorunlarına değinen bir dizidir diyebiliriz.

Benzer şekilde geleneksel baba figürünün modern aile üyeleriyle çatıştığı 2002 yapımı *Çocuklar Duymasın*, durum komedileri arasında, çocuk kavramı üzerinde durması açısından diğer dizilerden ayrılmaktadır. Başrollerini Tamer Karadağlı (Haluk), Pınar Altuğ (Meltem), Furkan Kızılay (Havuç Emre), Ayşecan Tatari'nin (Duygu) paylaştığı dizi, günümüz aile yapıları ve bakış açılarını tüm açıklığı ile sergilemektedir. Dizi; aralarındaki büyük aşka rağmen sürekli tartışan ve bu tartışmaları çocuklarından gizlemeye çalışan bir karı-kocanın sahte mutluluk oyununu anlatmaktadır. Dizide, Haluk, kentli görünümüne rağmen feodal bir yapıya sahip koca, Meltem ise kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan bir iş kadınıdır. Senaryosunu Birol Güven'in yazdığı, Raşit Çelikezer'in yönettiği dizide günümüz iş yaşamına dair ipuçları da yer almaktadır. Meltem karakteri ile çalışan anne figürü ön plana çıkmış, ailede çocuk bakımından yemek yapmaya kadar her konuda eşit iş bölümünden söz edilir olmuştur.

Geleneksel-modern çatışmasını *Çocuklar Duymasın*'da da çok net bir biçimde görmek mümkündür. Dizide, modern hayatta geçerli terimlerin, toplumumuzun lakap takma özelliği ile birleşmesi sonucu "light erkek" ve "dominant teyze" tiplmeleri gibi yeni tip lakaplarla tanışmak, 2000'li yılların değerleri ile karşılaşmak mümkündür.

2008 yapımı *Canım Ailem*'deki yeni aile tipi de eklenebilir. *Canım Ailem*'de anne-baba-çocuklardan oluşan tipik aile kavramı dışında, yeni aile anlayışı üzerinde

durulmaktadır. İzleyici, kızkardeş, arkadaş, yeğen vb. akrabalık bağları ile oluşan iki farklı aile ile tanışmaktadır. Üç kız kardeşin yaşadığı evde büyük abla anne rolüne soyunmuşken, uzak denizlerden gelip ortada kalan yeğenlerine sahip çıkmak üzere yerleşik hayata geçen Samim, hem anne, hem baba rolünü üstlenmiştir.

Farklı ve çok sayıda mekân kullanımına (dış mekân kullanımı) bakıldığında, tipik bir durum komedisi olmayan *Canım Ailem*'de de; büyük şehirde birbirlerine tutunan, birbirlerinden güç alan insanları bir arada tutan bütünleştirici unsurun “aile” kavramı olduğunu söylemek mümkündür.

Kendine özgü anlatım dili ve senaryosu ile sıra dışı bir durum komedisi de 2009 yapımı *Geniş Aile*'dir. *Geniş Aile*'de evin yurtdışı görmüş, görece kibar sorumsuz ve serseri oğlu Cevahir (Ufuk Özkan), mahallenin kabadayısı karayağız, eğitimsiz, kaba Koyu Bilal (Fırat Tanış) ile karşı karşıya gelmektedir. Dizinin temel çatışması varsıl-yoksul, kentli-kırsal özellikler taşıyan iki farklı karakterin aynı kıza aşık olmasıdır. *Geniş Aile*'de üç kardeş, anne ve baba (Rasim Öztekin), *Geniş Aile*'nin dedesi (Halit Akçatepe), babaannesi (Tanju Tuncel) ahşap eski bir İstanbul evinde birlikte yaşamaktadır. Evin kızı Nazan'ın Mürsel (İlker Ayrık) ile nişanlanmasıyla aile giderek genişlemiştir. Son dönem durum komedilerine bakıldığında, olaylar her ne kadar aile üzerinden işlense de *Geniş Aile*'de kişilerin gerek tipler ve gerek aile ile kurdukları bağlar açısından daha bireysel bir hava gözlemlemek mümkündür. Aile bir aradadır ancak ağırlıklı olarak bireysel tercihler ve eğilimlerin üzerinde durulmaktadır. Bu durumun günümüz ailelerindeki iletişim biçimini yansıttığını da söylemek mümkündür. Benzer bir bakış açısıyla *Geniş Aile*'deki “aile” kavramı da farklılaştırılmış bir ailedir. İlk aile komedilerinde toplumun geleneksel değer yargıları nedeniyle –büyük aileler, anneanne, büyükbaba-

torunlar, anne-baba bir arada otururken, bugün benzer ailelerin ekonomik koşullar nedeniyle bir arada oturduğunu gözlemlemek mümkündür.

2.2. Avrupa Yakası'nda Modern ve Geleneksel

Avrupa Yakası, aynı adlı bir dergi etrafında yaşanan olayları anlatmaktadır. *Avrupa Yakası* geleneksel bir aile ve modern bir sevgili arasında kalan Aslı'yı ve onun çevresinde yaşanan olay ve kişileri konu almaktadır. Havalı Nişantaşı hayatına ait olmaya çalışan Aslı, çalıştığı moda dergisini ve yaptığı işi fazlasıyla önemsemektedir. Dizinin başında, Aslı tam bir "beyaz Türk" olan Cem'e aşık olmuş ve uzun bir süre onunla beraber olmanın hayalini kurmuştur. Bu ilişki önce evlilik, daha sonra boşanma ve son bölümde de yeniden evlilikle noktalanmıştır. İlişkinin iniş çıkışı, Aslı'nın modern bir erkek olan Cem ile kentli ancak geleneksel değerlere önem veren ailesi arasındaki denge kurma çabasının da bir yansıması olarak görülebilir.

2004 yapımı olan ve altı sezon boyunca ekranda kalan dizide, Gazanfer Özcan, Hümeysra, Binnur Kaya, Ata Demirer, Rutkay Aziz, Peker Açıkalm ve Gülse Birselle gibi çok sayıda ünlü rol almıştır. Canlandırdığı renkli karakterden dolayı çok sayıda oyuncu da dizi ile ünlenmiştir. Dizinin popüler isimlerden¹⁸ oluşan uzun bir de konuk oyuncu listesi bulunmaktadır. Oyuncuların popülerliği diziye olan ilginin artmasına da katkı sağlamıştır.

Tezin bu bölümde araştırmanın kapsamı, çerçevesi ve türü üzerinde durulacak, araştırma sonuçları ve bu sonuçların yorumlarına yer verilecektir. Araştırmada eleştirel metin analizi yapılmıştır. 190 bölüm yayınlanan dizinin genel

¹⁸ Bkz. Ek 5: Dizide Rol Alan Ünlüler ve Konuklar

özelliklerinin açık bir şekilde görülebileceği ilk 5 bölümü ile değerlendirme açısından daha sağlıklı veriler elde edebileceğimiz son 25 bölüm olmak üzere, toplam 30 bölüm üzerinde çalışılmış, diğer bölümlerinden de genel izlemeler yapılmıştır. Ayrıca dizi karakterlerinin popülaritelerinin artması ile reklam ve yeni projelerde yer almaları gibi sonuçları değerlendirmek üzere gazete ve internet haberleri de gözden geçirilmiştir.

Avrupa Yakası'nın zengin ve atipik karakterleriyle ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Karakterler, farklı özellikleri, alışkanlıkları, farklı yaşam biçimleri ve tarzlarını da diziye taşımaktadır. David Chaney (1996), yaşam tarzı ve yaşam biçimi kavramlarının farklı anlamlar taşıdığını ifade ederken modern hayatta bu kavramların ne gibi karşılıkları olduğunu da açıklamaktadır. David Chaney'nin *Yaşam Tarzları* kitabındaki “yaşam tarzı” ve “yaşam biçimi” arasındaki farkı ortaya koyan görüşleri (1996), tez çalışmasında; kimlik kurguları ağırlık noktasında geleneksel-modern karşıtlığını tanımlamada yol gösterici olmuş, yeni orta sınıf üzerinden modernin tanımını kolaylaştırmıştır. Bu bağlamda karakterlerin özellikleri, konu ve karakter zenginliği, mekân seçimi, dizinin genel özellikleri (dekor, sahne düzenleme, kostüm vb.) noktalarında da detaylı inceleme yapılmıştır. Dizi, birbirinden farklı ve tipik özelliklere sahip karakterlerinin yanı sıra, “geleneksel” ve “modern” kavramlarına örnek olacak zengin olay-karakter zinciriyle çalışmaya sağlam bir zemin sunmuştur.

Çalışmada benimsenen eleştirel metin analizi doğrultusunda dizideki modern geleneksel karşıtlığı, karakterler, mekân, komşuluk, aile ve ikili ilişkiler, dil kullanımı ve alışkanlıklar üzerinden incelenmiştir. Karakterlerin genel özellikleri,

konuşma biçimi, kıyafeti, ilişkileri, tüketim alışkanlıkları ve tercihleri bakımından ele alınmıştır.

Kaynanalar'dan başlayarak uzun yıllar aile etrafında şekillenen yerli yapım durum komedileri, yakın zamanda arkadaşlık ve iş ilişkilerini de konu almaya başlamıştır. Ancak *Avrupa Yakası*, gerek ele aldığı konular gerek karakterler açısından diğer yerli yapımlardan ayrılmaktadır. *Avrupa Yakası*'nın "geleneksel"e önceki dizilere kıyasla daha mesafeli bir duruşu olduğunu söylemek mümkündür.

Avrupa Yakası'nda, sık sık karşımıza çıkan İstanbulluluk vurgusu dizinin temel çatışma unsurlarından birini oluşturmaktadır. Makbule'nin ailesinin Burhan'ı beğenmemesi, Tefik Kral'ın İstanbullu olmasa da ilk gençlik yıllarından itibaren İstanbul'da büyümesinin ve İstanbul terbiyesi almasının vurgulanması, "Nişantaşı Cumhuriyeti"nden sözedilirken kastedilenin gerçek İstanbulluluk olması bu durumun yansımalarıdır. Dizinin ikinci bölümündeki ünlü resim eleştirmeni Reha Saydam'ın "Nişantaşı Cumhuriyeti" dışına çıkmamış olması da bu konuya açık bir örnektir. Yaprak'ın Aslı'nın boş evindeki sergisine gelenlerin, Volkan, Tacettin ve Sertaç'ı futbol maçı seyrederken görmeleri ve bunu serginin bir parçası zannetmeleri de "İstanbulular" ve "İstanbul'a sonradan gelenler" arasındaki uçurumun da çarpıcı ve komik bir ifadesidir.

Dizinin son sezonunda karşılaştığımız Şahika karakterinin lahmacun sevgisi, Keyder'in eski bir İstanbullu'dan aktardığı -"lahmacun yiyenler memleketi olduk"- yorumuna denk düşmektedir. Dizide, Koçarslanlı ailesi -Osman ve Dilber Hala'yı da içine alarak- Anadolu zengin bir ailedir ve Türkiye'nin ondördüncü zenginidir. Son zamanlarda İstanbul'da ciddi yatırımlar yapmış ve işleri daha da büyütülmüştür.

İstanbul, Anadolu lular tarafından fethedilmiştir. Bu ailenin varislerinden olan Şahika Koçarslanlı zenginliğin verdiği gücün etkisiyle kaba ve rahat davranışlar sergilemekte ve bunu abartılı bir şekilde yapmaktadır.

Modern ve geleneksel kavramları *Avrupa Yakası*'nda, *Avrupa Yakası* adlı bir dergi üzerinden anlatılmakta ve gerek dergi çalışanları, gerekse çalışanların yakın çevreleri üzerinden karşı karşıya getirilmektedir. Bu noktada öncelikle “modern” hayatın vitrini olan dergi anlayışının kökenlerine inmek gerekmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ilk örneklerinin Amerika'da görüldüğü ve oradan dünyaya yayılan *Life* gibi dergiler, ilerleyen yıllarda orta sınıf hayat tarzı oluşturmada belirleyici olmuşlardır. Bir yandan film yıldızlarının ve ünlü insanların hayatlarının model olarak gösterildiği, bir yandan kadının ev merkezli tanımlandığı, tutumlu olmanın kutsandığı “hayat tarzı” dergileri, 70'li yılların sonuna kadar orta sınıfların takip ettiği süreli yayınlar olmuştur. Bu yayıncılık anlayışının Türkiye'deki örneği ise, *Hayat*, *Ses* dergileridir.

1985 yılında yayına başlayan *Sabah* gazetesi hedef kitesini “yeni orta sınıf” olarak belirlemiştir. Yeni orta sınıfı daha başarıyla yakalayacak olan gazeteler ise sonraki yıllarda yayınlanan *Yeniüzyıl* ve *Radikal* gazeteleridir. *Sabah* gazetesi ilk çıktığında yeni dönemin yeni vitrinin özlemlerini, yaşam tarzını, stratejilerini çizme yönünden bir ilk olmuştur. Yeni dönemin yükselen yeni değerleri ise lüks araba sahibi olmak, yurt dışına seyahate gitmek gibi bir zamanlar sadece çok varlıklı bir kesimin tekelinde olan ama seksenli yıllarda orta sınıfın da erişmeye çalıştığı bir yaşam tarzıdır. “Bir lokma, bir hırka yeter” felsefesi anlamını yitirmiş, yetinmemek yeni yükselen değer haline gelmiştir. Teknolojiye yakınlık, kozmopolitlik, ince

beğeni “kentlilik” vurgularıdır ve bu vurguların gazete sayfasına taşınması artık bir gerekliliktir. “Gusto Style” hazırlamak, hedef kitlesini “yeni orta sınıf” olarak belirleyen, yükselen değerlerin -tüketim, bireycilik, kentlilik- kutsandığı bir anlayışla yayın yapan *Sabah* gazetesinin işi olmuştur.

Doksanların ortasında yayına başlayan *Yeniyüzyıl* ve *Radikal* gazetesi, üniversiteli, eğitilmiş, laik, liberal, entelektüel ve iyi yaşamayı seven, yüksek gelirli, kendilerini geleneksel orta sınıflardan farklılaştırma hevesi olan profesyonel bir kesimi hedeflemiştir. Yeni orta sınıfın en otantik gazetesi sayabileceğimiz *Radikal*’in en dikkate değer yönü kent vurgusu olmuştur. Özellikle hafta sonu eklerinde yoğunlaşan bu vurgu, kentin bazı “soylulaştırılmış” bölgelerini “yeme-içme ve eğlence cennetleri” olarak tanıtmıştır.

Yeni orta sınıfın kültürel yüzeyinin “üretilmesi” ve “yeniden üretilmesi” de doksanlı yıllarda somutlaşan yeni gazeteci kimliği ile beslenecektir. Geçmişin politik, misyon sahibi ve mütevazî köşe yazarı, yerini, hazzı, apolitik, alaycı, iyi yemekten, iyi mekândan anlayan, özel hayatını okuyucuları ile paylaşan, seçkinciliği vurgulayan yeni pazar tipine bırakmıştır. Yaşanan bu köklü değişimde “gazeteci-patron”ların yerini “sermaye sahibi gazeteci olmayan gazete patronları”nın almış olmasının da etkisi büyük olmuştur (Şimşek, 2005: 75-76).

90’lı yıllarda dergi okuru olarak, geleneksel orta sınıf yerini, yeni orta sınıfa bırakmıştır. Kentli olmayı önemseyen, markalara ve iyi yaşamaya, yemeye içmeye düşkün, cinselliği “dobra dobra” konuşan ve yaşamaya çalışan, iyi kazanma planları olan “genç profesyonelleri” hedefleyen ve kendilerini “geleneksel orta sınıflardan”

ironik bir dışlayıcılıkla ayırmayı sürekli vurgulayan bu dergiler, 90'lı yılların kültürel yüzeyinin “göze batan” unsurları olacaktır.

Bu dergilerden *Erkekçe* ile *Aktüel* arasındaki temel fark “şehir” yaşantısı olmuştur. 90'lara gelindiğinde yeni “şehir” yeni orta sınıfa göre değişmeye başlamış, yine aynı dönemde İstiklal Caddesi İstanbul burjuvazisinin “küresel kent” hayaliyle el ele, trafikten ve yoksullardan “arınıp” New Yorker bir atmosfere kavuşmaya başlamıştır. Yeni orta sınıfın “itirafçılığı” ve samimiyeti geleneksel orta sınıfın “saklayıcılığından” çok farklı bir kültürel yüzeydir (Şimşek, 2005: 60).

Avrupa Yakası, kentli kadının dergisidir. Aslı'nın tanımlamasıyla “rafine” bir dergidir ve moda, sanat, müzik, kent yaşamı gibi konuları ele alır. “30 soruda doğru erkeği bulun” vb. testler ve fazla popülist isimler dergide yer alamaz. Derginin bir çizgisi ve bu çizgiyi takip eden bir hedef kitlesi vardır. *Avrupa Yakası*, yeni orta sınıfın geçerli değerlerinin, *Gusto Style*'in bir yansımasıdır.

Avrupa Yakası, çizgi üstü bir yaşam tarzını, yeni orta sınıfın ilgi alanlarını ve özellikle ekonomik özgürlüğü olan kentli kadının seçimlerini ele almaktadır. Dergi çalışanlarının da dergi içeriğine dönük bir yaşam tarzına özenmeleri ve özendirilmeleri de dizinin sürükleyici unsurlarından biri olmuştur. *Avrupa Yakası* tüketim kültürünü besleyen kaynaklardan biri olarak medya ve medya ilişkilerine ve yeni orta sınıf davranış-düşünce biçimine dair ipuçları da vermektedir. Bu noktada dergi sahipliği ve dergide çalışan profiller üzerinden de bazı mesajların verildiğini görmek mümkündür.

Avrupa Yakası dergisinin sahibi -yer yer hisse satışı olsa da- dizi boyunca Saadettin Bey'dir. Derginin editörü Fatoş ve başyazarı Aslı'dır. Cem dergide genel

müdür, Burhan Altıntop ise idare müdürüdür. Önce Şeyhsuvar, sonra Tanrıverdi derginin taşradan gelip şehirde kendini geliştirmeye çalışan akıllı ve gözüaçık *ofisboy*'larıdır. Saadettin Bey'in derginin sahibi olarak, dergi için çok önemli ve hayati bir kararı -hedef kitle üzerinde değişiklik kararını- derginin üst düzey çalışanları ile paylaşmadan alması da medyada yaşanan benzer sorunlara bir göndermedir. Hedef kitlesi kadınlar olan dergi, Saadettin Bey'in kendi kendine aldığı bir kararla erkek-kadın hedef kitleye dönüşmüştür. Saadettin Bey, derginin erkekler tarafından da satın alınmasını istediğini ve içeriklerinin de buna göre hazırlanması gerektiği yönündeki tercihini ortaya koyarken kapağa da Gizem Deniz'i koyma önerisini getirmiştir. Derginin kapak resminde seksi model Gizem Deniz'in fotoğrafı Aslı, Yaprak ve Fatoş için utanç sebebi iken Şehysuvar için dergiyi satın alma nedenidir. Burada geleneksel-modern ya da kentli-taşralı yaklaşımının yanı sıra kadın-erkek bakış açısı da kendini göstermektedir. Saadettin Bey de tipik erkek bakışı ile konunun satacağını düşünmüş ve kapakta özellikle Gizem Deniz resminin olmasını istemiştir.

Birinci sezonda Saadettin Bey'in kızı Selin'in -Türkçe problemlerine rağmen- köşe yazarı olma hevesi, emektar bir çalışan olan Aslı'nın senelerce hayalini kurduğu odaya Selin'in kolayca gelip oturması, son sezonda Şahika karakterinin "paramla döverim sizi beee" diyerek bağırması, derginin orta yerinde lahmacun yemesi, ağzı dolu dolu konuşması ve aşırı özgüvenli hali medyada yaşanan benzer örneklerin farklı yüzlerdeki ifadesidir. Derginin el değiştirmesi de, Türkiye'deki ekonomi dinamiklerinin bir göstergesidir. Dikkatle okunduğunda tüm bu durumlar, kültür düzeyi yansımaları ve ekonomik gerekçelendirmeleri ile gerçek bir Türkiye yansımasıdır.

Elinden piposu hiç düşmeyen Saadettin Bey, tüm zamanların patronudur. Dergiye giriş ve çıkışlarda daktilo hareketi yaparak “çalışın çalışın” klişesi ile diziyeye damgasını vurmuştur. Sadettin Bey, derginin içeriğine müdahale eden, talepte bulunan tek sahip olmakla birlikte dergi için alınması gereken kritik kararları da alan tek kişidir.

Dizinin birinci sezonundan sonuna kadar *Avrupa Yakası*'nın sahibi olan Saadettin Bey'in aldığı kritik kararlardan bir tanesi de, derginin bir bölüm hissesini satmak olmuştur. Dergi hisseleri farklı dönemlerde farklı kişilere satılmıştır. Diğer patronlar dergiye sadece sohbet için gelip giderken, Saadettin elinde piposuyla sık sık gelip derginin her sorunuyla ilgilenmekte ve genellikle kendi lehine kararlar almaktadır. Sosyete sayfalarından dergi patronluğuna soyunan Kubilay Peynircioğlu ise genç kuşak patronların temsilcisidir. Dizide “Playboy Kubi” olarak da bilinen Kubilay, kendine has bir dil kullanarak dikkatleri çekmiştir. Kendini, “seni ağlarken gördüm” yerine “çok ağlar gördüm seni” gibi cümlelerle ifade etmektedir. İstanbul'un zengin ailelerinden birinin oğlu olan Kubilay'ın, jet sosyete dergilerinde resimleri yayınlanmaktadır. Sadettin Bey'in kızı Selin ile dizinin başında kısa bir beraberliği olmuş, bunu Yaprak'la uzun süreli bir ilişki takip etmiştir. Kubilay Peynircioğlu, dergiye sık sık gelip gitmesine rağmen içeriğine karışmamıştır.

Kendi ifadesiyle moda ikonası Şahika Koçarslanlı; herşeyi parasıyla satın alabileceğini düşünen ve bunu sık sık vurgulayan biridir. Şahika, İstanbul'un en zengin ailelerinden birinin kızı ve tam bir sonradan görmedir. Tipik hareketleri ve sözleri vardır. Türkçe'yi Şahika da Kubilay gibi kendine has bir şekilde kullanmaktadır. “Bebişim”, “takiple beni”, “paramla döverim”, “gerizekâlının başkanı” “salon kadını çizgimden çıktım ha!” gibi argo kelime ve deyimler, gelip

giden agresif haller ve tavırlar sergilemektedir. Tüm bu özellikleri yanında özünde iyi, duygulu biridir. Şahika da, Bülent Bey gibi dergiye vakit geçirmek için gelip giden biridir. Dergi ekibinin patronu değil, daha çok arkadaşı gibidir ancak hoşnut olmadığı bir durum ortaya çıktığında “patron” olduğunu hatırlatmaktan geri kalmamaktadır.

Gerçek bir salon adamı ve diplomat erken emeklisi Bülent Onaran, gerek kendi gerek babasının mesleğinden dolayı dünyanın her yerini gezip görmüş çapkın bir beyefendidir. İtalya’daki zengin dayısından kalan 2 milyon doları nasıl değerlendireceğini bilemediği bir sırada dergiye ortak olmuştur. Dergi, Bülent Onaran için bir sohbet ortamı, “güzel kadınlarla” muhabbet edebileceği eğlenceli bir mekândır. Bülent Onaran, ciddi hiçbir konuyla ilgilenmez. Gezilecek şık mekânlar, güzel kadınlar, farklı lezzetler ve şarap en çok ilgilendiği konulardır.

Bülent Onaran, dizide, farklı ülkelerin mutfak ve kültürleri hakkındaki bilgileri, kendine olan özeni ve zevkleri ile İstanbulluluk vurgusu taşımaktadır.

2.3 Karşıtlıkların Kurulma Biçimleri

Avrupa Yakası, karşıtlıklar bakımından bizi yeni kavramlar ve durumlarla tanıştırmaktadır. Dizide, eski-yeni, moda-demode, görgülü-görgüsüz, kültürlü-kültürsüz, entelektüel-sığ, ya da soylu-köylü, şehirli-taşralı, paralı-parasız, ünlü-ünsüz, yetenekli-yeteneksiz, evcil-özgür, işkadını-evkadını, evli-bekar, iş sahibi-işsiz ve akıllı-akılsız gibi birbirinden farklı ve zengin bir yelpazede birçok karşıtlık bir araya getirilmiştir. Bu karşıtlıklar arasında taşralı-kentli, eğitilmiş-eğitimsiz, bakımlı-bakımsız, yetenekli-yeteneksiz, kültürlü-kültürsüz gibi karşıtlar görülen en belirgin olanlarıdır. Bunun yanı sıra Batılı-Doğulu ya da denk düşen tam ifadesi ile modern-

geleneksel karşıtlığı ele alınmıştır. Ancak burada modern-geleneksel kavramları aile ilişkileri, komşuluk ilişkileri, sorun çözüme yaklaşımları, mekân kullanımı, dil kullanımı ve tüketim alışkanlıkları gibi temel bazı başlıklar altında incelenmiştir.

2.3.1 Aile İlişkileri

“Aile” kavramı durum komedilerinin en önemli kavramıdır. Tüm olaylar aile etrafında düğümlenmekte ve çözülmektedir. *Avrupa Yakası*’nda kavram olarak ön planda olmamasına rağmen farklı farklı özelliklere sahip çeşitli ailelerle de tanışmaktayız. *Avrupa Yakası*, tipik bir durum komedisi olmamasının yanı sıra, aile kavramının işlenişi açısından da tipik durum komedilerinden farklılıklar göstermektedir. Dizinin ideal ailesi Sütçüoğlu ailesidir. Koçarslanlı ailesi topraksoylu, geleneksel bir ailedir. Aksoy ailesi, tipik kapıcı ailesi iken, Onaranlar her biri ayrı bir birey olarak hareket eden birbirinden bağımsız üç kişilik bireyler topluluğudur ve tipik anlamda aile özellikleri taşımazlar. Fazlasıyla bir Avrupalılık vurgusu vardır ancak bu vurgu daha çok Onaranların yurtdışındaki yaşam deneyimlerinden kaynaklanmaktadır.

Sütçüoğlu Ailesi: 1944’ten beri sütlü muhallebi ile geçinen eski ve köklü bir ailedir. Baba Tahsin Bey, anne İffet Hanım, dizinin en görmüş geçirmiş, en sıcak iki karakteridir. Alışkanlıklarına ve tercihlerine bakıldığında üst-orta sınıf bir aile ile karşı karşıya kalmaktayız. Tahsin Bey dizinin birinci bölümün de “en sevdiğim şey, nizam, intizam” derken binanın dış görünüşünün tek tip olması için tüm dairelere aynı model saksı almış ve hepsinin kırmızı çiçek ekmesini planlamış, bunu da bir yazı ile apartmana bildirmiştir. Tahsin Bey’in binanın dışı için planladığı bu durum onun daha çok evin dışı ile ilgilendiğini, evin düzenini sağladığını vurgulamaktadır.

Benzer şekilde kahvaltı masasındaki reçel yeme usulünü kontrol etmeye çalışan İffet Hanım'ın da aynı nizam ve intizamı evin içinde sağlamaya çalıştığını görürüz.

Geleneksel Türk tipi orta sınıf aile özelliği sergileyen Sütçüoğlu ailesi, bir yandan da varlıklı, köklü ve görgülü bir aile kimliğini taşımaktadır.

Sütçüoğlu Ailesi'ni Türkiye'ye benzetmek mümkündür. Hem Doğulu, hem Batılı, hem geleneksel hem modern, hem varlıklı hem değil, hem tutucu hem değil yani tam bir sentezdir. Bu sentezin açık sonucunu ailenin çocukları olan ve dizinin baş karakterlerinden Volkan Sütçüoğlu'nun “geleneksel” ve kızkardeşi Aslı Sütçüoğlu'nun da “modern” olması yansıtmaktadır.

Koçarlanlı Ailesi: Köken itibari ile Adanalı olan Koçarlanlı ailesi, İstanbul'un en zengin aileleri arasındadır. Dizide sık sık Osman Koçarlanlı'nın karanlık işler yaptığı ima edilmektedir. Şahika Koçarlanlı da kendini “moda ikonası” ilan etmektedir. Şahika'nın kafası atınca “paramla döverim sizi” klişesi dizide “sonradan görme”liğin açık bir ifadesi olmuştur. Dilber Koçarlanlı ise diziyeye sonradan girmiş ancak yerel ağzı ve geleneksel tavırları ile kısa sürede izleyici tarafından sevilmiştir. *Avrupa Yakası*'nın birinci sezon izleyici kitlesi ile son sezon izleyici kitlesi arasında Dilber Hala ve benzeri yerel kahramanlar nedeniyle farklılıklar gözlendiğini de söylemek mümkündür.

Onaran Ailesi: Sedef, Bülent ve Cem'den oluşmaktadır. Onaran ailesi, sıradışı ve herkesin kendi hayatını, kendi tercihlerini yaşadığı üç kişilik birlikteliktir. Dizide Onaranlara dair herhangi bir aile vurgusu, aile birlikteliği görülmez. Onaranlar, aile olmaları gereken zamanda bile, aile özelliği gösterememekte ve sanki zorunlu

şartların bir araya getirdiği kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bülent ve Sedef, yurtdışı deneyimleri ile Avrupalı bir çift olmuşlardır.

Aksoy Ailesi: En büyük akşam eğlencelerinin “televizyon karşısında çekirdek yemek” olduğu Aksoy ailesi, benzer ailelerin yaşadığı sıkıntıları dile getiren gerçekçi bir kapıcı ailesidir. Aksoy ailesi, büyük şehirde çok sınırlı imkânlarla tutunmaya çalışan fakir bir ailedir. Sabit Aksoy, her fırsatı değerlendirmeye çalışan tipik tutucu bir babadır. Annenin hiçbir etkisi yoktur ve anne, dizide de evde olduğu gibi fazlaca varlık gösteremez. Nilay ve Hacer Aksoy’un erkek arkadaşları ile yaşadığı ilişkilerdeki sıkıntılar, aile baskısı, dönem dönem ailesinden utanmaları da aldıkları kültürün yansımalarıdır.

2.3.2 Komşuluk İlişkileri

Avrupa Yakası’nda komşuluk ilişkileri geri planda kalmıştır. Dizi komşuluk ilişkilerine çok az yer vermesi ile de benzerlerinden ayrılmaktadır. Dizide yok denecek kadar az görülen komşuluk ilişkilerinin de tarz değiştirdiği gözlenmiştir. Komşuluk, ailecek oturmaya gitme, birbirine yardım etme şeklinden çıkmış, arkadaş ziyareti ya da ayaküstü uğrama şekline dönüşmüştür. Selin’in sık sık Volkan’a gelmesi, Makbule’nin kendini beğendirmek için sürekli pasta, börek, zeytinyağlı vb. yiyecekler yaparak Burhan’ın kapısını çalması, Dilber Hala’nın Tahsin Bey’e ilgi duymasından dolayı her fırsatta kendini Sütçüoğlu evine atması komşuluk ilişkilerindeki bu değişimin basit göstergeleri olmuştur.

2.3.3 Sorun Çözme Yaklaşımları

Avrupa Yakası’nda karakterlerin sorunlar karşısında takındıkları tavır ve tercih ettikleri çözüm yolları da bir kimlik vurgusu yaratmaktadır. Bu noktada daha

çok yaşam tarzını, eğitim-kültür düzeyini yansıtan ve bakış açısı ortaya koyan bir karşıtlıklar zinciri ile karşılaşmaktayız. Bu karşıtlıklar zinciri “Taşralı-İstanbul” tanımları etrafında toplanmıştır. 188. bölüm’deki Dilber Hala -Tevfik Kral arasındaki yöneticilik yarışı bu karşıtlığı belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır.

Yöneticilik için aday olan Dilber Hanım, Meryem ile birlikte apartman sakinlerini dolaşır Adana’nın isotu, bulguru, şalgam suyu ve meşhur rakı vb. erzak dağıtmakta, dağıtırken de oy istemektedir. Bu sırada fonda “büyüksün sen Dilber Hala, yöneticisin sen Dilber Hala” seçim şarkısı duyulmaktadır. Dilber Hala, belediyeden izin alınarak yapılması gereken balkon kapatma durumunu, serbest ve keyfi bir durum olarak algılamakta ve bunu da “herkes balkonunu kapatabilecek gadasını aldığım, apartmana özgürlük gelecek” cümleleriyle ortaya koymaktadır. Yine kendi parası ile yaptırdığı asansör için kullanım önceliği beklemekte ve polemige girildiği ilk anda “parasını ben verdim” diyerek böbürlenmektedir.

Dilber Hala’nın apartman üzerinden “şehirleşme ve mimari doku” konusundaki yerel duruşu karşısında, Tevfik Kral’ın ve Tahsin Sütçüoğlu’nun “nizam, düzen” vurgularıyla dikkatlerimizi çeken şehirli duruşu vardır.

Kentlilik vurgusu -daha önce de belirtildiği üzere- dizinin en temel vurgularından biridir. Bu vurgu, Türkiye’nin özellikle köyden kente göç ile başlayan sosyal değişimlerinden sonra daha fazla önem kazanmıştır. Göçün etkisiyle, Türkiye, yeni bir durum, yeni bir sınıf ve yeni bir yaşam tarzı ile tanışmıştır. Göçün yarattığı sosyal hareketlilik ne köylü, ne kentli “arada” ve “sıkışmış” bir toplum yaratmıştır. Düşünce yapısı, dünyayı algılayışı, kıyafeti ve alışkanlıkları ile köylü ama köyden uzak, yaşadığı yer, zorunluluklar ve tutunmak zorunda olduğu yaşam

alanı kent ama kentin içine girememiş “arada” bir sınıf yaratılmıştır. Dizide bu sınıfı Aksoy ailesi temsil etse de, soyluluk özentileri ile Burhan, varlıklı ama şehir kültüründen uzak haliyle Dilber Hala, kıt kanaat geçinen ve çocuklarını imkânsızlıklar içinde büyötmeye çalışan İzzet, yetiştiği kültür ve aksanıyla Tanrıverdi, dünyaya bakışı ve Karadeniz’in tüm yerelliğini taşıyan Dursun da bu sınıfın birer temsilcileri olmuştur.

Tevfik Kral ise “apartmanı gecekondula yapacak”, “seçim rüşveti vermiyoruz biz” “bahçemizi bir kafeye verecek giren çıkan belli olmaz artık” diyerek rakibini eleştirmektedir. Şehirlilik-taşralılık vurgusu sorun çözme yaklaşımlarında da kendini göstermektedir.

2.3.4 Kadınlık-Erkeklik Konumları

Dizinin genelinde kadın erkek ilişkileri modern-geleneksel şeklinde ayrılmaktadır. Kadın-erkek ilişkileri dizinin önemli bir ağırlığını oluşturmaktadır.

Aslı-Cem: Cem, Aslı’nın hayal ettiği bir erkek tipidir. Yurtdışında eğitim almış, ekonomik durumu yerinde, yakışıklı-bakımlı ve nazik bir adamdır. Aslı Cem’e ilk görüşte aşık olmuş ancak sonra inatlaşmıştır. Evliliğe kadar giden ilişkide her şey rutine binince ayrılmışlardır. Arada Osman ile beraber olan Aslı, bu ilişki bitince tekrar Cem’e dönmüştür. Aslı ve Cem’in dünyaları ortaktır. Aynı dili konuşmaktadırlar.

Geleneksel-modern çatışmasının cinsel kimlik rolleri başta olmak üzere toplumsal rollerle bağlantılı farklı bir tezahürü de Aslı-Cem’in ilişkisidir. Evlilik ya da (üstü örtük biçimde de olsa) cinsellik söz konusu olduğunda Aslı Cem’e göre hep daha geleneksel tarafı temsil eder; ancak “namus” söz konusu olduğunda geleneksel tepkiler gösteren kişi Cem’dir (Çelenk, Z., 2007: 87) .

Aslı-Osman: Dizide Volkan'ın deyimiyle “çakma Polat Alemdar”, “Sicilyalı” gibi lakapları olan Osman tam bir maço'dur. Zengin, güçlü ama geleneksel tarzı olan bir adamdır. Aslı'yı yönetmeye ve yönlendirmeye çalışmaktadır. Farklı hayat görüşleri yüzünden sık sık tartışmaktadırlar. Osman Aslı'nın çevresi ile olan ilişkilerine, kıyafetine müdahale etmektedir. Geleneksel beklentileri olsa da Aslı'nın durumunun farkındadır ve kendince anlayışla karşılamaktadır (Osman'ın ifadesiyle: [...] bi yere kadar!).

Aslı'nın Cem ile olan ilişkisi, Osman ile olan ilişkisinden farklıdır. Aslı baskın ve otoriter bir karakter sergilese de Cem ile kurduğu eşit düzeydeki ilişkiyi Osman'la kuramamaktadır. Cem, Aslı'nın hayalindeki erkektir, Osman ise çevrenin zoru ve “deneyelim” düşüncesiyle kabul ettiği biridir. Ancak Aslı tüm mücadele ve kavgasına rağmen Osman'la “racona ters” düşen hiçbir durumdan istediği sonucu alamaz.

Aslı'nın Cem ile olan ilişkisinde ilişkiye sadece Aslı-Cem yön verirken, Aslı'nın Osman ile olan ilişkisine başta Dilber Hala olmak üzere aile bireyleri de karışmaktadır. Aynı durumu Osman ve Meryem ilişkisinde de gözlemlemek mümkündür. Yöresel ağzı, tipik hareketleri ve aksi tavırları ile dikkatleri çeken geleneksel, zengin görmüş geçirmiş bir kadın olan Dilber Hala, hiç evlenmemiştir ve yeğeni Osman için hayal ettiği, geleneksel tarzda bir gelindir. Amacına ulaşmak için türlü numaralar çevirmekten kaçınmayan Dilber Hala, modern bir iş kadını olan Aslı'yı hiç sevmemekte ve onu Osman'dan ayırmak için çeşitli oyunlar kurmaktadır.

Geleneksel-modern ayrımı burada da açık bir biçimde kendini göstermektedir.

Osman-Meryem: Meryem diziye girdiği andan itibaren halası Dilber Hanım'ın Osman'a düşündüğü ideal gelin adayıdır. Her fırsatta Meryem'in güzelliğinden, hanımlığından ve ne kadar mükemmel bir gelin adayı olduğundan sözedilmektedir. Meryem de önceleri Adana'da Osman'ın yolunu gözlerken sonra Dilber Hala'nın yanına yerleşmiş ve bir süre sonra da duygu sömürülerine başlamıştır. Plan işlemektedir. Hatta Aslı'ya kadın-erkek ilişkileri konusunda öğüt bile vermektedir:

“Erkeğin atına silahına, içkisine, kumarına bir de hovardalığına karşılmaz derler. Biz büyüklerimizden öyle öğrendik. Yerinin ayrı olduğunu bilen kadın duyar, bilir ama unuttur. Size de gelecekte eğer yaşarsanız ilişkilerinizde bunu tavsiye ederim”.

Dizide sık sık Aslı-Meryem kıyaslaması yapılmaktadır. Dizinin son bölümünde Aslı'ya sinirlendiği bir anda aynı kıyaslamayı Osman da yapmaktadır: “Kafam anlaştı. Saygıda kusur etmiyor, geleneğe göreneğe bağlı. Ben de sıkıldım çok bilmişlerden”. Ancak Osman ve Meryem ilişkisinin hızlanmasındaki asıl sebep Meryem'in hamile oluşu ve Osman'ı oyuna getirmesidir. Dilber Hala'nın çabaları ve Meryem'in kurnazlıkları sonuç vermiştir. Osman'la Meryem yüzük takmıştır.

İkili ilişkilerdeki geleneksel-modern karşıtlığına en çarpıcı örnek; Dilber Hala ile Aslı'nın karşılaştıkları sahnedir. Sahnenin belli başlı diyaloglarında “dul bir kadının” hor görülmesi, görücü usulü ile evlilik, gelinlik etme, erkeğin egemen duruşu ve bölge halkının kadına bakışının yansıması ile karşı karşıya kalmaktayız.

- Dilber Hala: Akıllı benim oğlum. [...] Dul kadını alıp na'pacan? Koçarslanlı ailesine yakışıyor mu hiç? Kullan at oğlum, kullan at. Sana Meryem'i alaciiik ya!
- Osman: Ya ben Meryem'e karşı bir şey hissetmiyorum ki!
- Dilber Hala: Bir elleri var... Böyle hamur açmışsın gibi böyle boğuk boğuk. Her bir parnağına bir fındık oturtursun.

İlk karşılaşmada, Dilber Hala, Aslı'yı görünce beğenmemiş ve elini öptürmeye çalışmıştır. Aslı'ya bakarak; "Pek de sıskaymış. Sıskalar da sinsi olur derler" diye kendi kendine konuşur. Yemek tercihleri de bu ayrımın bir göstergesidir: Dilber Hala köfte yerken Aslı "teşekkür ederim kahvem var" demektedir. Geleneksel karakter "köfte" yi tercih ederken, "modern" karakter kağıt bardak içinde yanında taşıdığı "kahve" yi tercih etmiştir.

Dilber Hala Aslı'ya:

- Bak kızım biz bunlara yüksük taktık, kızın anasına babasına söz verdik, derken Aslı'da:
 - Biz de yüzük taktık, dediğinde
 - Sen dulsun, karşılığını almıştır.

Dilber Hala onca çabaya Osman'ı vazgeçiremeyince "Benim oğlum aptal, benim oğlum aptal. [...] Koy koyun oğlum, boy boy boyun oğlum. El kızını almış yuları da takmış" demektedir.

Makbule-Burhan: Burhan dizinin en değişken kimliğe sahip karakteridir. Arada kalmışlığın, sıkışmışlığın, kimliğini kaybetmişliğin sembolüdür. Özentileri olan,

“mış gibi”¹⁹lerle yaşayan bir adamdır. Dergideki “idare m¼d¼r¼” olma g¼revi neredeyse hayatının anlamıdır. Cimriliğine s¼rekli bir kılıf uydurarak yaşayan biridir. Zengin bir hayata ¼zlem duymaktadır. ¼nceleri Makbule’den kaşan Burhan, Makbule’nin zengin olduğunu ¼đrenince parası için onunla evlenmeye razı olmaktadır.

Makbule, biraz safça ama tipik bir ‘iyi aile kızı’ ¼rneđidir. İyi bir aile terbiyesi almış, evine bağlı, ev işlerinde h¼nerli, eşine sadık, kendini eşine-evine adayan bir tiptir. Hizmet etmekten hoşlanmakta ve lezzetli yemekler, mezeler, kekler, b¼rekler yapmaktadır. En b¼y¼k hayali evlenip yuva kurmak olan Makbule, g¼n¼n birinde tesad¼fen bir mutfak ¼r¼nleri programı sunmaya başladığında farkında olmadığı yetenekleri ile tanışır. Kimsenin ciddiye almadığı Makbule’nin -evdeki işlerin aksamasıyla- ¼zellikle Burhan tarafından kıymeti anlaşılmıştır. Modern ve anlayışlı eş kılıfı ile dolaşan Burhan, s¼zde çalışma hayatına desteğini, gerçeklerle y¼zy¼ze kalıp kendine bakamayınca gerçek y¼z¼n¼ ortaya çıkarmıştır:

- Gel lan buraya. Ben kariyer kadını falan istemiyorum. Bundan sonra evde oturacaksın, ¼t¼ yapacaksın, bana bakacaksın. Hiçbir yere gitmeyeceksin. Maoyum, ayıyım ve hiçbir yere gitmiyorsun.

Makbule de, Burhan’ın “evine d¼n”, “bana bak” çağrılarını “benim zaten en zevkli kariyerim sizsiniz Burhan Bey. Şimdi çeşit çeşit yemekler yaparım. Hep bu g¼n¼ bekledim” diyerek b¼y¼k bir memnuniyet ve hasretle karşılamıştır. Makbule bu tutumu ile her ne kadar farklı yeteneklere sahipse de ev kadını olmayı seçmekte ve kendi içinde tutarlı bir davranış sergilemektedir.

¹⁹ Burada “mış gibi” derken Avrupa Yakası dizisindeki Burhan karakterinin soylu olmadığı halde soylumuş gibi, zengin olmadığı halde zenginmiş gibi “¼zenti” davranışlarını kastediyorum.

Fatoş-Tanrıverdi: Fatoş dizinin en seksi kadınıdır. Dekolte kıyafetleri ve bakımlı halleri bir yana, dizide sürekli ilişkileri ile gündemdedir. Masasındaki ayna ile neredeyse yapışık bir halde yaşamaktadır. Sürekli ilişkiler hakkında kafa yormaktadır. Neredeyse oğlu yaşında sevgilileri olan Fatoş, Tanrıverdi ile aralarındaki yaş ve kültür farkı nedeniyle sürekli tereddüt ve tedirginlik yaşamaktadır. Fatoş, modern değer yargıları olan bir İstanbul kadını, Tanrıverdi ise Anadolu'dan gelip kendini geliştirmeye çalışan, Anadolu Rock'la ilgilenen ve şiveli konuşan bir delikanlıdır. Çift, sık sık çatışma yaşamaktadır. Fatoş-Tanrıverdi ilişkisiyle tanımlanan bu çatışma aslında Anadoluluk-İstanbulluluk çatışmasıdır.

İstanbulluluk, Fatoş karakterinde, yalnız yaşayan, kariyer sahibi, cinselliği serbestçe yaşayabilen, hayatın tadını çıkarmaya bakan, pahalı kıyafetler, lüks restoranlar, kişisel bakımın her türlü ayrıntılarına hâkim ve gereğini yapan varlıklı bir kadın olarak tanımlanmıştır.

Fatoş'un kimliğinde temsil edilen bu yeni kadın tipinin izlerini yerli anlatılarda sürmek çok da mümkün değildir. Serbestliği, görmüş geçirmişliği ve cinsel cazibesi ile Fatoş, yer yer Türk sinemasının vamp kadınlarını anımsatsa da bu kadınların trajik kaderini paylaşmaz; olduğu kişi için özür dilemek ya da herhangi bir bedel ödemek zorunda değildir (Çelenk, Z., 2007, 88) .

Tanrıverdi ise zekâsı, yeteneği ve çabası ile Anadolu'dan gelip İstanbul'da tutunmaya çalışan ve kent değerlerini büyük ölçüde benimseyen biridir. Fatoş'la ilişkisinde Fatoş'un bilgisi ve kültürü altında ezilmektedir. Fatoş ve Tanrıverdi ilişkisi dizinin tüm karşıtlıklar içinden fazla iniş çıkışların yaşandığı ve uyumun yakalandığı bir ilişkidir.

Şahika-Volkan: Zengin ama kaba Şahika ile ünlü olma hayalleriyle yaşayan Volkan'ın aşkı, dizinin en tutkulu aşkıdır. Şahika'nın zenginliği altında ezilen Volkan, bir yandan bu zenginlikten hoşlanmakta bir yandan da bunu erkeklik gururuna yedirememektedir. Volkan'ın yazlığa gideceği açıklaması üzerine Şahika'nın “ben nerede kalacağım orda” demesi ve Volkan'ın “misafir odasında kalırsın” cevabı üzerine “olmadı ben tekneyle geliyim” yorumu, Volkan'ın Şahika'ya pahalı hediye alma kaygıları bu ilişkideki ekonomik dengesizlik vurgusunu ön plana çıkarmaktadır.

Varlık-yokluk karşıtlığının açık bir biçimde yaşandığı bu ilişkide daha çok ekonomik dengesizlik üzerinde durulmuştur. Benzer bir sıkıntı Makbule-İzzet, Selin-Volkan, Kubilay-Yaprak ilişkisinde de görülmektedir.

2. 3. 5 Mekân

Avrupa Yakası'nda mekân kullanımı gelir düzeyi, yaşam tarzı, tercih ve geçmiş yaşamların bir göstergesi olarak kurgulanmıştır. Tanrıverdi'nin öğrenci evi, Burhan'ın dağınık odası, İfot'un her zaman temiz ve düzenli evi, Dilber Hala'nın şark köşesi en belirgin örneklerdir. Modern hayat sembolü olan havuzlu vila konusunun da benzer çerçevede yaşam biçimi ve ekonomik durum göstergesi olarak diziye taşındığını görmek mümkündür. Dizinin gerçek kentli karakteri olan Hariciye emeklisi Bülent Onaran'a, dayısından kalan 2 milyon doları değerlendirme noktasında, yine dizinin kentli, “beyaz atlı prensi” olan Cem'in aklına ilk gelen, lüks, havuzlu bir siteden kendine ve babasına iki adet villa satın almak olmuştur. Cem dizi boyunca hem evlerden hem de aklındaki ideal yaşam biçiminden söz etmektedir.

Avrupa Yakası'nda mekânlar dizinin genel konseptiyle örtüşen ve temsil ettiği kültür-gelir düzeyini yansıtan mekânlar olarak seçilmiştir.

Avrupa Yakası Ofisi: Dergi ofisi modern, minimalist, renkli ve şık bir ofistir. Açık ofis şeklinde düzenlenmiş bu şık ofiste çayacağı da modern bir formda açık ofisin içine yerleştirilmiştir. Ofiste statü göstergesi sayılan kapalı bir idareci odası vardır ki bu odanın sahibi zaman zaman değişmektedir. Odayı bir zaman genel müdür olarak Cem, bir zaman idare müdürü olarak Burhan kullanmıştır. Ofisteki toplantıların da genelde Aslı'nın ya da Fatoş'un masasının etrafında ve yarı oturarak yarı ayakta yapıldığı dikkati çekmektedir. Masalarda herkesin ilgi alanını sergileyen objeler görürüz ki en belirgin olanı Fatoş'un masasındaki aynadır.

Sütçüoğlu Muhallebici: Dizinin tüm sezonlarında Sütçüoğlu Muhallebici Volkan ve arkadaşlarının uğrak yeridir. Muhallebici çoğunlukla dizinin ikinci sahnesinde karşımıza çıkmaktadır. İlk sezonlarda Volkan'ı bu muhallebicinin önünde Tacettin ve Sertaç'la ünlü olma planları kurarken son sezonlarda Sacit, Sertaç, İzzet ve Dursun'la yeni iş fikirleri, yeni iş planları üzerinde konuşurken görürüz. Volkan'ın ya da Sacit'in aşk acısı çektikleri dönemlerde yer yer bir meyhane havası da verilen muhallebici, sıcak bir sohbet ortamıdır. Tahsin Bey'in babadan kalma alışkanlık ve muhallebiye vanilya koymamak gibi prensiplerle ayakta kalan işletme, aynı zamanda Volkan'ın sürekli yeni lezzetler denediği bir fırsat yeridir.

Sütçüoğlu Muhallebici, bir kente değer katan -özel lezzet ve özel mekânlar gibi- Nişantaşı'na değer katan özel bir mekândır. Bu anlamda *Avrupa Yakası* dergi ofisi "modern değerlerin" mekânı iken, Sütçüoğlu Muhallebici de "geleneksel" olanın sergilendiği bir mekândır.

Sütçüoğlu Malikânesi: İffet Hanım'ın zevkine göre döşenmiş ev, bakımlı ve süslü bir evdir. Genel olarak dizinin ilk ve son sahnesi Sütçüoğlu malikânesinde geçmektedir. Sütçüoğlu malikânesi, olayların başladığı ve çözüldüğü mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Seramik tablolar, gümüş objeler bölünmüş salon ve küçük bir kitaplık belli bir oturmuş zevkin temsilcileridir. Dizinin ilk sezonunda İffet Hanım'ı sık sık temizlik yaparken, son sezonda ise Makbule'yi sofraya kurarken ya da kaldırırken gördüğümüz bu mekân “evcil” vurgular içermektedir. Aslı ve Volkan da ya koltukta ya da sofrada görülmektedir. Baba Tahsin ise kendine ait baba koltuğundadır. Televizyon ise bir eğlence aracından çok “dünyadan haber alma”, “olup biteni öğrenme” aracı olarak işlev görmektedir.

Dilber Hala'nın Evi: Genel yapısı Sütçüoğlu malikânesine benzese de, salondaki şark köşesi, ortamın bütün havasına bir yerellik katmıştır. Burada Dilber Hala'yı sık sık yeğeni Osman ile dertleşirken ya da Meryem ile plan kurarken görmekteyiz.

Aksoyların Kapıcı Dairesi: Türkiye'deki toplumsal dönüşümün, köyden kente göçün, kıt kanaat geçişinin temel vurgularından biridir “kapıcı dairesi” motifi. Bu motif *Avrupa Yakası* dizisinde de tüm klişeleri ile yerini almış, Gaffur tiplmesiyle de hit olmuştur.

Aksoyların kapıcı dairesi iki gözlü tipik bir kapıcı dairesidir. Sedir, sedirin ortasında ayaklarını uzatmış oturan Hediye genel bir “kapıcı karısı” profili ile karşımıza çıkmaktadır. Dizinin ortalarında ise Gaffur'u çizgili pijamalarıyla dans ederken görmek *Avrupa Yakası*'na damga vuran sahne ve mekânlar arasında yerini almıştır. Kapıcı dairesi, yetmezliğin, fakirliğin, lumpenliğin göstergesidir. Piknik tüpü, kapı

arkasındaki ot süpürge ve televizyon karşısında yenen çekirdek, çizgili pijamalar ise bu sahnenin tamamlayıcılarıdır.

Burhan'ın Evi: Burhan'ın evi, ruhundaki çatışmaların bir yansımasıdır. Özentilerinin, sahip olduklarının ve olmak istediklerinin açık bir ifadesidir. Salonu (dekorasyon dergilerinde bolca gördüğümüz) bordodan özenilmiş kırmızı renge boyanmıştır. Duvarda kendi portresi ve üzerinde dantel örtüsü bulunmaktadır. Leopar desenli, rengârenk ve üst üste bindirilmiş garip objelerle dolu bu ev, tam bir 'buhran'dır. Burhan'ın karşı daireye Aslı'ların evine taşınması ile orada kendisine ayrılan oda da aynı özellik ve zevksizliği görmek mümkün olmuştur.

Cem'in Evi: Dizide tam bir "beyaz Türk"²⁰ olarak tanımlanan Cem'in evi zevkle döşenmiş, her türlü ayrıntısı özel seçilmiş, modern, sade, uyumlu bir evdir. Dekorasyon, spor ve rahat koltuklar, düz ve gösterişsiz halılar ve loş bir ışıklandırmanın yanı sıra özenle seçilmiş soyut objeler ve tablolarla tamamlanmıştır.

Tanrıverdi ve Arkadaşlarının Bekâr Evi: Gri, lekeli, kirli duvarları, yerdeki yatağı, plastik gardrobu ve ortalığa saçılmış kıyafetlerle tam bir bekâr evidir. Merdivenlerin karanlık, soğuk ve kirli oluşu, evin genel görünümü "ekonomik sıkıntıları olan bir bekâr evi" duygusu vermekte ve bir sosyal statü göstergesi olarak tanımlanmaktadır. 188. bölümde Fatoş'un merdivenleri çıkarken her seferinde;

²⁰ Beyaz Türk; İstanbul'da toplumsal eliti oluşturan dar bir kesimi ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Son dönemde çok kullanılmış ve tartışma yaratmıştır. Amerika'da "White, Anglo-Sakson, Protestan" sözcüklerinin baş harflerinin kısaltılmışını ifade eden kesim (WASP), gerçek yönetici eliti oluşturur. Kimine göre "Beyaz Türk" terimi de buradan hareketle üretilmiştir. Ancak, eski Türklerde de sosyal sınıf ayrımlarının çok net olduğu hatta boyların ve soyların "**Ak kemik budunu**", "**Kara kemik budunu**" olarak net bir biçimde ayrıldığı bilinmektedir. Ak budun, varlıklı bey ailelerini, Kara budun, yoksul ve dağınık halk topluluklarını simgelemekteydi. (bkz. Çalışkan, 2010). "Göktürk yazıtlarında halk tabakasına "kara kamış budun" yani "kara kemikli millet" denirdi. "Ak kemikliler" ise hiç şüphe yok ki beyler ve kağanlardı" (Türkdoğan, 1988: 218). "Türkiye'de bazen Batılı tipine atfen "Beyaz Türkler", Doğulu tipine atfen de "Kara Türkler" terimi kullanılır" (bkz. Ekşigil, 1997, Sayı.102).

- Çok sıkıldım hayattan... Platese mi başlasam... Sürekli buraya gel bu pis kokulu merdivenlerden çık... Bu çocuk bu evden taşınmayacak mı? Daha ne kadar geleceğim bu eve! Kaç yaşındayım şu halime bak. Ekonomik durumlar, geçmişlerimiz, zevklerimiz, paylaştığımız ne var ki... Aynı işyerinde olmasak hala bu ilişki sürer miydi? Belki de çok doğru bir ilişki değil.

cümleleriyle gerek yaş, gerek ekonomik durum ve gerekse alışık olduğu standartlar bağlamında ilişkiyi sorgulaması statülerin çatışmasının bir yansımasıdır.

Aynı statü çatışmasına Şahika'nın Volkan'a gelirken çıktığı merdivenlerde tanık oluruz. “Bu apartman ne kokuyor böyle yaa” cümlesiyle Şahika'nın memnuniyetsizliği bir süre sonra varlık-yokluk çatışmasına dönmektedir. Statü çatışmasına bir de varlık-yokluk çatışması eklenmektedir.

Şahika: Bu apartmanın asansörü yok bizim evde bile asansör var belki de Volkan'la birbirimize uygun değiliz. Ekonomik parametreler ilişkide sorun olur mu acaba nereye gidiyor ki bu ilişki [...] ayrılmalı mıyım acaba?

2.3.6 Dil Kullanımı

Gülmece yaratma konusunda “dil kullanımı” oldukça belirleyici ve belirgin bir unsurdur. Dil vurgusu üzerinden gülmece yapılması dilin kullanımı açısından da etkili sonuçlar doğurmaktadır. *Avrupa Yakası*'nda özellikle sıra dışı karakterlerde gözlenen “kendi dilini yaratma” durumu, popüler kültür ürünü olan durum komedisinde “dil bozulması” gibi bir durumu da yaratmaktadır. Dili bozarak üretilen espriler bu çerçevede dillere pelesenk olmuştur. Şahika'nın “geri zekâlının başkanı”, “takiple beni”, “çüşüş” ifadelerinin yanısıra Selin'in “oha falan oldum yani”, Kubilay'ın “çok ağlar gördüm seni” vb. cümlelerin kısa sürede özellikle genç

hedef kitle tarafından kullanıldığı gözlenmiştir. Okuma oranının düştüğü ve günlük (ortalama 300 kelime) sınırlı sayıda kelime ile konuşan bir toplumda özellikle orta sınıf ve alt orta sınıfta dilde fakirleşme ve bozulma riski ile karşı karşıya kalmaktayız.

Dil kullanımı konusundaki bir başka ilgi çekici nokta, dizinin jeneriğinde kendini göstermektedir. Jenerik şarkısı dizinin bir çeşit özeti gibidir. Anadolu'yu geride bırakıp İstanbul'a gelen, baba otoritesi ve kızının mürvet hayalini kuran geleneksel anne figürü, ünlü olmak isteyen bir abi ve kariyer takıntılı bir genç kızın hikayesi “yeni bir üslupla” (kariyeri fullemek, gençliği sollamak, Anadolu'dan kopup gelmek şeklinde) ekrana taşınmıştır²¹.

Avrupa Yakası'nda farklı statü ve özelliklere sahip karakterler, kendilerine özgü dil kullanımıyla da dikkat çekmektedir. Karşıtlıklar kendini bu noktada göstermekte ancak diğer alanlardan farklı olarak “dil kullanımı” sadece sosyal statü ya da eğitim düzeyi olarak değil, kişisel özelliklere dayanan zekâ göstergesi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Burada eğitimsiz görülen ve çaycılık yapan ilk sezonda “Şehsuvar” sonra “Tanrıverdi” nin zekâsı ve kıvraklığının, yurtdışında eğitim görmüş, ideal erkek Cem'den daha parlak olduğu gerçeği ile karşı karşıya kalmaktayız.

Playboy Kubilay: “Çok ağlar gördüm sizi”, “biri bizi durdursun canım ahaha”, “çok paralı gördüm kendimi” vb. cümleleri sıkça kullanmaktadır ve cümleleri kısaltarak oluşturduğu kendine özgü bir dille kendini ifade etmektedir.

²¹ Bkz. Ek 7: Jenerik Müziği Sözleri

Dilber Hala: “Bizim oralarda bir laf vardır” diye başlar ve her seferinde duruma uygun bir atasözü kullanır. “Neden beni ezikliyorsun?” “sıskalarda sinsin olur dirler”, “nassın, iyisin?”, “dipbik gibisin maşallah”, “ben lafımı ortaya korum, begenen alır gider, begenmeyen bırakır kaçar”, “terazi var tartı var, her işin bir vakti var”, “çekticeği damarı kuruyasınca”, “uyh tılandım”, “terledim haa” gibi yöresel tanımlamaları ile ünlüdür. Dilber Hala karakterinin dil konusundaki zenginliği sonucunda “Dilber Hala Sözlüğü”²² bile oluşturulmuş, dilden dile dolaşmış, facebook’ta özel sayfası açılmış, fan klüpleri kurulmuştur.

Dizinin senaristi Gülse Birsel, diziyeye yeni katılan, ancak kısa sürede büyük ilgi gören Dilber Hala’nın bu sözlüğünü köşesinde okuyucuları ile paylaşmış ve Dilber Hala Sözlüğü’ne yer vermiştir. Birsel;

Artık herkesin Dilber hala gibi konuşuyor olduğu gerçeği ve halanın popülaritesi gözden kaçacak gibi değil. Adanalıların favorisi Dilber’in kullandığı yöreye özgü kelime ve deyimler müthiş merak uyandırıyor. Bu vesileyle bir sözlük vermek bir nevi görevim diye düşünüyorum (Birsel, 2008)

diyerek, karakterin yarattığı etkiye dikkat çekmiştir.

Makbule: Saf hallerini ve eğitim düzeyini kelimeleri, atasözlerini sürekli yanlış kullanması ve “farz-ı misal” diye başlayan cümleleri ile ortaya koymaktadır. “Tebi tebi”, “akaaabinde”, “gözlerinlen yidi beni, yidi”, “eşek Sudan’dan gelene kadar döver”, “kardeşceyizim” gibi kelimeleri bozarak ya da yanlış kullanarak sahiplendiği ve sıkça kullandığı ifadeler vardır.

²² Bkz. Ek 6: Dilber Hala Sözlüğü

Şahika: “Takiple beni”, “paramla döverim seni kızım”, “salon kadını çizgimden çıktım haaa!”, “gerizekalının başkanı”, “kenarın dilberi”, “şaşırdımmmm”, “ben senin gibi paçozları donumda sallarım be!”, “kalitemi bozdurdunuz be!” gibi sık sık kullandığı atipik cümleleri ve dağınık bir konuşma tarzı vardır.

Volkan: Küfürlü ve argo konuşmaları ile dikkati çekmektedir. “Ne diyorsun lan kısa metraj” “orjinaliz lan biz”, “lan uzun”, “Cem devesi, kakalak”, “red Sonjam benim”, “Allah belanı versin Sertaç” “ulan Sertaç öfkem büyük olacak” gibi ifadeler kullanmaktadır ve cümleleri tehditkârdır.

Aslı: Aslı modern-geleneksel arasındaki ince çizgide gidip gelirken “yemek yapmam, yapanı da sevmem” cümlesiyle evcimenlikten uzak olduğunu vurgulamakta ve iş kadını rolünü ön plana çıkarmaktadır. “Ben de seni babama söylerim” cümlesiyle de hala evin küçük kızı olduğu, sorumluluk almak istemediği duygusunu vermektedir.

Cem: Kızgınken bile aşırı yüksek sesle bağırılmaz. Taleplerini rica ile belirtir. “Bana deve demeyin yaa Burhan bey” cümlesinde olduğu gibi kızgın olduğu zamanlarda bile son derece kibardır. Dizinin ilerleyen bölümlerinde o da kendini kaptırıp bazı kavga sahnelerinde ve özellikle kıskançlık durumlarında “tipik bir erkek tavrı olarak” kabalaşmaktadır. “Ben de istiyorum Aslı’yı hadi bakalım!” gibi cümleler kurarak meydan okumaktadır.

Sertaç: Diyaloglar genelde “ne dersin abi” “yapsak mı ha!” “abi bu işin ucunda iyi para varmış öyle diolla” vb. kısa yoldan para kazanma üzerine

kuruludur. “Abi proje var. Bilmem sıcak bakar mısın? cümlesiyle başlayan diyaloglarda sürekli bir “proje” yapma telaşı vardır.

Burhan: “Ben de zengin çocuğuyum, ben de üniversite mezunuyum, ben de Nişantaşı’nda oturuyorum, beni de alsaaaza aranızaaaaa” cümlesiyle dışlanmışlığı çok açık bir biçimde ifade etmektedir. “Nişantaşı’nın zengin yakışıklusu” cümlesiyle zenginliğe ve yakışıklılığa duyduğu özlemi dile getirmektedir. Sürekli siyasi konularla ilgilenen Burhan, “ya benim dikkatimi çeken bir konu oldu, bu ülke insanı iyice manyaklaştı haa” gibi genel konulara da yorum yapmakta ve “tutunmanın”, “kabullenilmenin ve onay görmenin” bir yolunu aramaktadır.

2.3.7 Tüketim Alışkanlıkları

Featherstone’a göre “mal ve hizmetlerin kullanım şekilleri” ile oluşan yaşam tarzları “bireyselliği, kendini ifade etmeyi ve usluçu bir özbilinci çağrıştırır. Bir kimsenin bedeni, giysileri, konuşması, boş zamanı kullanması, yiyecek ve içecek tercihleri, ev, otomobil, tatil seçimleri vb.” bireyselliğin işaretleridir (2005: 140). Televizyon dizilerinde tüketim alışkanlıkları daha çok yaşam tarzı ile ilişkilendirilmiş ve belli klişelerle ifade edilmiştir. Kentlilik ve zenginlik, havuzlu villada oturmak, soyluluk konak ya da sarayda yaşamak, köylülük ya da taşralılık, gecekonduda oturmak ya da aksanlı konuşmak şeklinde sembolize edilmiştir. Durum komedilerinde ise tüketim alışkanlıkları espri konusu olabildiği gibi, kişilik özelliklerine de abartılı bir şekilde yansımıştır.

Durum komedilerinde “tüketim” kavramını önce Türkiye’nin köyden kente göç aldığı ve kentlinin para sahibi tüccarlarla tanışmaya başladığı bir dönemin

yansımalarını barındıran *Kaynanalar*'da sonradan görmeliğin bir sonucu olarak görürüz. Bunu kentli bir aile olan *Kuruntu Ailesi* izler. *Kuruntu Ailesi*'nde ise daha çok tutumluluğa vurgu yapılmakta, ailenin babası olan Hüsnü Kuruntu, çocuklarını sürekli tutumlu olmaya çağırmaktadır. Türkiye'nin tek katlı evlerden apartmanlara geçtiği bir dönemin yansımalarını, çatışmalarını aktaran *Bizimkiler*'de "tüketim" varlık-yokluk meselesi olarak ele alınmıştır. *Avrupa Yakası*'nda ise tüketim bugünkü anlamıyla tüketmek ve daha çok tüketmek şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Sadettin Bey'in şımarık kızı Selin'in, Koçarlanlı ailesinin varisi Şahika'nın marka düşkünlüğü, alışveriş için sabah Paris'e gidip öğleden sonra dönmesi, beğendiği bir ayakkabı ya da elbise modelinin her rengini alması, Fatoş'un tüm enerjisini ve parasını güzelliği için harcaması dizideki en belirgin tüketim ifadeleridir. Şahika'nın kıskançlık ve yarışmacı kişilikle karışık bir ruh hali içinde beğendiği bir elbiseyi mağazalardan toplatması tüketim arzusunun diziye yansıyan en çarpıcı örneğidir.

Günümüz toplumunu değerlendirirken tüketim ve bolluk kavramlarına dikkati çeken Baudrillard, bu iki kavramın "insan türünün ekolojisinde bir tür temel dönüşüm oluşturduğunu" belirtmektedir. Nesnelerin, hizmetlerin, maddi malların çoğaltılmasıyla oluşturulmuş akıl almaz bir tüketim ve bolluk gerçekliği ile karşı karşıya olduğumuzun da altını çizmektedir. Baudrillard'a göre, bolluk içindeki insanlar artık, tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, nesnelere tarafından kuşatılmıştır. Nesnelere çağında, nesnelere ritmine, onların hiç kesintisiz art arda gelişine göre yaşadığımızı belirten Baudrillard, nesnelere sık sık değişkenliğine de dikkat çekmektedir:

Geçmiş uygarlıkların tümünde dayanıklı nesnelere, araçlar veya binalar kuşaklarca insandan daha uzun yaşamışken, bugün onların doğmasını, gelişmesini ve ölmesini izleyen bizleriz (2008: 16).

Baudrillard'a göre, bugün nesnelerin çok azı onlardan söz eden bir nesnelere bağlamı olmaksızın kendi başına sunulmaktadır. Bu yüzden tüketicinin nesneyle ilişkisi değişmiştir. Tüketici sağladığı özel fayda bağlamında bir nesneye değil, bütünsel anlamı bağlamında bir nesnelere kümesine yönelir. Çamaşır makinesi, buzdolabı, bulaşık makinesi vb. toplu halde, her birinin alet olarak tek tek sahip olduğundan farklı bir anlama sahiptir. Vitrin, reklam, üretici firma ve burada temel rol oynayan marka parçalanmaz bir bütün, bir zincir gibi bu anlamın tutarlı kolektif vizyonunu dayatır (2008: 18).

Modernizm, Otomobil Kültürü ve Reklam kitabında Aygün Cengiz, tüketimi, bir toplum yaratan toplumsal ilişki; tüketimciliği ise bir yaşam biçimi olarak tanımlamaktadır. Aygün Cengiz, toplumun satın alma ve tüketme ilişkileri etrafında örgütlendiğine dikkat çekerken bu durumun modern yaşam biçiminin evrensel mantığı olduğunu söylemekte ve toplumsal yaşamın, bireyler arasındaki ilişkilerin gelişmişlik düzeyinin, üretim ve tüketim oranlarıyla belirlenen bir durum olduğuna vurgu yapmaktadır (2009).

Tüketim olgusu, toplumsal ve bireysel kimlik oluşumunun simgesel bir biçimde gerçekleştiği bir süreç haline gelmiş, tüketilenin yalnızca nesnelere olmadığı “düşüncelerin de tüketildiği” (Bocock'tan aktaran Cengiz, 2009: 41), bir eksiklik için duyulan arzu üzerine kurulu bir süreç haline dönüşmüştür.

Tüketim fikirlerin, televizyon ve reklamlardaki görüntülerin tüketilmesi anlamını içerir. Sembolik anlamlar modern tüketiciyi, giysilerini, otomobillerini, disklerini, önceden kaydedilmiş video kasetlerini ve ev eşyalarını alırken etkiler (...) Tüketim malları, insanların, kimlik duygularını, tüketim kalıpları içindeki

sembollerin kullanımı aracılığıyla oluşturdukları yöntemin parçalarıdır (Bocock'tan aktaran Cengiz, 2009: 41).

Tez çalışmasının öznesi olan “yeni orta sınıf”ın en belirgin özelliği ciddi tüketici olmaları ve en çok kullandığı mekânların “alışveriş merkezleri” olmasıdır. Alışveriş merkezleri, alışverişin “kutsandığı” modern zaman mekânlarıdır ve bugün artık neredeyse tüketimin sembolü olmuştur. Yeni bir kıyafet, pahalı bir marka, kitapçı, oyuncakçı hepsi oradadır. Yapılan alışverişlerin, geleneksel açıdan bakıldığında “olmayan komşularımıza ayıp olur” düşüncesiyle sohbet konusu yapılmaması ve yapılmasının da “ayıp” karşılanması sözkonusu iken, bugün aldığını göstermek, hava atmak çok sıradan bir hal almış, paylaşım olarak kabul edilmiş ve yaşamımızın doğal bir parçası olmuştur. Bu durum televizyon dizilerindeki karakterlere zıtlıklar temelinde yansımaktadır. Huysuz, geri kalmış, tutucu baba ya da evin büyüğü rollerindeki karakterlerin belirgin özellikleri arasında “alışveriş eleştirme” özelliğini saymak mümkündür. Bu durumun tersi de “evin şımarık kızı, işyerindeki modern kadının belirgin özelliği ise pahalı markaları tercih etmesi, modayı takip etmesi, yeni mekânlara takılması, yeni açılan alışveriş merkezinden mutlaka haberdar olması” şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Baudrillard (2008: 19), alışveriş merkezleri’ni bolluğun ve hesaplamamanın sentezi olarak görmektedir.

Çünkü; alışveriş merkezleri tüketim etkinliklerinin sentezlendiği mekânlardır; alışveriş, nesnelere flört, aylak gezinti vb. alışveriş merkezleri, mal kategorilerini yan yana dizmez, göstergelerin alışımını uygulamaktadır. Kültür merkezi alışveriş merkezinin bütünleyici parçasını oluşturmaktadır. Böylece, metaların kendileri de kültürelleşir. Bu durum yeni bir yaşam tarzı, yeni bir yaşam sanatı, günümüzün modası ve benzeri pek çok kavramla tanımlanabilmektedir. Hoş bir alışveriş yapabilmek, aynı havalandırılmalı mekânda kocalar ve çocuklarla bir film seyredirken besin maddelerini, apartman ya da yazlık için gerekli nesnelere, giysileri, çiçekleri, en son çıkan romanı oracıkta tek bir seferde

satın alabilmek, oracıkta hep birlikte yemek yiyebilmek... vb. Kafe, sinema, oditoryum, incik boncukçular, giysiler ve diğer pek çok şey alışveriş merkezindedir. Bu noktada sadece ürün satışına değil, beyinselleştirilerek sunulan alternatiflerin sonuçlarına da bakmak gerekir. Zekâ ve insan sıcaklığı taşıyan bu yeni tarza bakarken tam bir kent görmek mümkündür (2008: 20).

Tüketim, çağdaş toplumun kendisi üstüne bir söz, toplumumuzun kendisiyle konuşma tarzıdır. Bir anlamda tüketim toplumumuzun tek nesnel gerçekliği tüketim fikridir. Reklam tüketim toplumunun, tüketim fikrinin zafer şarkısıdır. Yaşadığımız çağ, günlük beslenme ihtiyacının dışında prestij harcamalarının da hep birlikte “tüketmek” olarak adlandırıldığı ilk çağdır. Tüketimi, televizyon, reklamlar, kitle iletişim araçları, ünlüler, sanatçılar besliyor (Baudrillard, 2008: 256).

Hayranlık ve onun gibi olma isteğinin tetiklediği bu beslenmenin doğal sonucu tüketimin artması olarak karşımıza çıkmaktadır. Son dönemlerin en çok izlenen ve tartışılan dizilerinden birisi sayabileceğimiz *Aşk-ı Memnu*'da Bihter karakterinin giydiği kıyafetlerin, piyasada Bihter'in adıyla satılması, dizilerde gördüğümüz tarihi konakların yeniden popüler olması, gidilen mekânların kalabalıklara boğulması bu durumun yalın bir göstergesidir. Ayrıca dizi karakterlerinin reklamlarda oynaması da bu durumun bir başka yönde genişleyen ekonomisini oluşturmaktadır. *Avrupa Yakası* dizisindeki (Binnur Kaya) Dilber Hala karakterinin D-Smart reklamlarında oynayarak aynı esprili yaklaşımları sergilemesi, (Beren Saat) Bihter'in dizideki seksi halini Rexona reklamlarına taşıması, Tanrıverdi ve Gülse Birsal'in Turkcell reklamlarında oynaması da bu duruma verilebilecek güncel örneklerdendir ve “popüler modayı” oluşturmaktadır.

Baudrillard'a göre "popüler moda" başlangıçta sadece elit bir kesim için yaratılmıştı. Ancak ilerleyen süreçte moda herkesin, her kesimin olmuştur. Tüketim mallarının yeni üreticileri pazarı genişletip, malları çoğaltarak ortalama tüketiciye ulaştırmış ve pazarlamıştır. Böylece çok büyük karlar elde edilmiştir. Moda, reklamcılık ve diğer pazarlama tekniklerinin ticarileştirilmesi ortalama tüketici gruplarının oluşturulması sürecinde çok önemli rol oynamıştır (2008: 26).

Tüketimdeki artış, ürün çeşitliliği ve aynılaştırmadan uzaklaşıp daha özgürlükçü yaklaşımlar Türkiye'de özellikle 1970'lerin ikinci yarısında kendini göstermiştir. Kozmetik, moda, müzik ve elektrikli ev aletleri tüketim anlayışını körükleyen alanlar olmuştur. Tunç'un ifadesiyle "kadınlar televizyon dizilerinde gördükleri saç modelleriyle kuaföre koşmuş" ya da ünlü şarkıcıları model almıştır. İyi aile kızları daha klasik ve sıradan olanı, asi ve yenilik arayışında olanlar ise yeniyi tercih etmişlerdir. Tunç, bu dönemin genel karakteristiğini özetlerken moda konusuna ve televizyon dizilerinin toplum üzerindeki yaygın etkisine de dikkat çekmiştir:

Orta sınıflarda giysiler, mümkün olduğunca uzun kullanılır, her yıl gardırop yenilenmez, çoraplar onarılır, sökükler dikilir, aslında onur kırıcı olduğu bilinse de çocuklara yamalı giymenin değil, kirli giymenin, yırtık giymenin ayıp olduğu öğretilirdi. Orta sınıf için temiz ve derli toplu giyinmek önemliydi. Evlerde günlük giysi ve dışarı giysisi ayrımı vardı. Günlük giysilerin de temiz olması şarttı. Televizyon'da *Pasaklı Sally* adlı bir dizi yayınlanıyor, üstüne başına dikkat etmeyenlere *Pasaklı Sally* deniyordu. Ütüsüz giymek söz konusu bile değildi (2009:138).

Orta sınıfa mensup kadınların büyük çoğunluğu ana hatlarıyla modaya uymaya dikkat ederdi. Yaşlıların, hayattan kopmuş insanların modaya uymamaları anlayışla karşılanır, yaşlı, kederli insanların canlı bir moda takipçisi olmaları da tuhaf bulunurdu. Moda o yıllardan beri büyük değişimler geçirdi. Bireyselleşme ve özgürleşme moda izleyicisini böldü. Oysa o yıllarda herkesin kendi tarzını yaratması beklenmez hatta genel geçer bir moda anlayışının

dışına fazlaca çıkılmazdı.[...] Moda bir yılda geçip gitmezdi. Birkaç yıl ana çizgiler korunur, böylece “tutumluluk” çağı insanların yaptırdıkları giysileri eskitecek kadar giyebilmesine zaman tanınırdı (2009: 138).

Türkiye o zamanlar her markanın bulunduğu bir tüketim cenneti değildi (2009: 164) .

Ancak zamanla moda sadece giyim konusunda değil, pek çok alanda kendini kolayca gösterecek zemini yakalamıştır. Modanın toplumsal hayattaki bu hakimiyeti lüks peşinde koşma noktasına taşınmıştır. McKendrick; insanların eskiden “gereksinim”lerini satın alırlarken, bugün “toplumsal rekabetin ustaca kullanımıyla” “lüks peşinde koşmaya” başladıklarını söylemektedir (McKendrick’ten aktaran Chaney, 1996: 26). Bugünün koşullarında, moda kimine göre bu lüks grubunda iken kimine göre özellikle “yeni orta sınıfın” yaşam biçiminin doğal bir parçasıdır.

Avrupa Yakası’nın son sezonunda diziye giren ve kısa sürede abartılı tavırlarıyla dikkati çeken Şahika karakteri üzerinden “moda” konusu dizide sık sık işlenmiş, Kubilay karakteri ile “metroseksüel”lik gündeme getirilmiş, Fatoş’un pahalı zevkleri, Selin’in alışveriş ve marka merakı ile “moda” sürekli gündemde tutulmuştur. *Avrupa Yakası*’nın bir moda dergisi olduğu da dikkatlerden kaçmamalıdır.

Eskinin ayrıcalıklı elitlerinin en önemli lüksü yeni orta sınıfın artık kendileri için de uygun olduğunu düşünmeye başladığı, boş zamanlar ve boş zamanları dolduran eğlencelerden alınan zevklerdi. Modernizmin ilk dönemlerinin Avrupa’ında görülen halk temsilcileri ve şenlikler (bkz. Burke 1978) yavaş yavaş yerlerini ticari olarak desteklenen tiyatro, müzik, dans, spor vs.’ye bıraktı (Chaney, 1999: 26).

Featherstone (aktaran Chaney, 1999: 35) “tüketici kültürü” ile ilgili olarak üç tip yaklaşım tanımlamaktadır. Birinci yaklaşım, tüketimciliğe kapitalist dönemin özel bir modeli ya da evresi olarak bakmaktadır. İkincisi malların kullanımı ile statünün şeklini tanımlamanın yolları arasındaki ilişkilere dayanan daha sosyolojik bir yaklaşımdır. Ve üçüncüsü, tüketici uygulamalarının yaratıcılığı yani tüketimin estetiği ile ilgilenen yaklaşımdır.

Kör Ayna, Kayıp Şark'ta Gürbilek (2007), Ann Douglas'ın tüketim toplumu hakkındaki görüşlerini aktarırken, kadın-edebiyat ve tüketim arasındaki bağın altını çizmektedir:

Ann Douglas, *The Feminization of Amerikan Culture*'da roman okumanın Amerika'nın tüketim toplumu olma yönünde köklü bir değişim geçirdiği 19. yüzyıl sonunda tüketici kadının ana simgelerinden biri olduğundan bu dönemde roman okumanın aylak kadınların ve efemineleşmiş erkeklerin işi olduğundan söz eder. Kültürün ‘kadinsılaştığı’ bir dönemdir bu. Ama bunu iki anlamıyla birlikte anlamak gerekir: Edebiyatın, bir kitle iletişim aracına dönüştüğü daha ticari bir kültürün geliştiği bu yıllar kadınların daha fazla okumaya başladığı yıllardır; kadınların edebiyata yönelmesiyle daha popüler daha hafif türlerin öne çıktığı da doğrudur ama aynı dönemde kadınlığın tanımı da yapılmış, kadınsılık bir yandan duygusallık, öbür yandan moda ve gösterişçi tüketimle sınırlanmıştır. [...] Tarımın endüstrileşmesiyle de kadınların evdeki rollerinde radikal bir değişim yaşanmış, ev kadınları üretici konumdan tüketici konuma geçmişlerdir. Katı, soğuk ve duygusuz, mesafeli ve ticari kafalı erkeğe karşı duyguların alanını artık kadın temsil edecektir (35).

Kadınlara o günün koşullarında tüketim bağlamında yüklenen bu misyonun fazlaca değişmediğini gözlemlemek mümkündür. *Avrupa Yakası*'nın bir moda dergisi olması, “modern” olarak belirlenen karakterlerin hepsinin modaya değer vermesi, eğlenmek için gittikleri mekânların prestij meselesi haline gelmesi ve özenle seçilmesi de bu anlamda dikkati çekmekte, “gösterişçi tüketim”le kadının

kurduğu ilişkiyi yansıtmaktadır. Edebiyata da yansıyan bu durum, özellikle Tanzimattan sonra, “geleneklerimizden uzaklaşıp uzaklaşmadığımız, köklerimizden kopup kopmadığımız, değerlerimizi yitirip yitirmediklerimiz” konularında da sorgulamalar yaratmıştır. Modernleşmenin bozulmaya, yozlaşmaya yol açtığı düşüncesi ile modernleşme çabalarına sıcak bakarlara Batı heveslisi, züppe vb. yakıştırmalar yapılmıştır. Doğu-Batı çatışmasına bir de “yeni dünyalar keşfetmek isteyen kahramanların yaşadığı ikilemler” eklenmiş, bu kaygılar 1980'lere dek sürmüştür (Gürbilek, 2007). 1980'lerdeki dönüşüm ve tüketimin her alanda sıcaklığını hissettirmesi, toplumun dikkatini ve algısını da farklı işlemiştir. Baudrillard için salt bir ekonomik kavram olmayan tüketim, kültürel boyutta özellikle medyalar, cinsellik ve beden açısından yansımaları olan ve bir boş zaman olgusu olarak incelenen bir kavram olmuştur (Kahraman, 2004: 87).

Tüketimin beslenmesi konusunda medyanın da önemli roller üstlendiğini belirten Kahraman'a göre, medya kapitalist sistemin gereklerini yerine getirmiştir:

Türkiye'nin tüketim kültürüyle tanıştığı 1980'lerde, Star-1 televizyonu başta olmak üzere benzeri yayın organları; bireyi üretimden koparmak, medyanın boyunduruğu altında tutmak, kısacası, klasik kapitalist sistemin gereklerini yerine getirmek yönünde çok işlevsel olmuştur (2004: 89).

Tüketim konusu “yeni kimlikler” ve “değerler” ile ilişki içerisindedir. Bu noktada “göç”ün yarattığı yeni kimlikler, kent varoşlarının yeni insanları, kentin bu hareketlilikten etkilenen “eskileri”, aidiyet ihtiyacı ile kurulan hemşeri derneklerinin yarattığı toplumsal roller, cemaatler ve dinsel söylemler “tüketim” bağlamında yeni ufuklar açmışlardır.

Türkiye toplumu'nun 1980 sonrasında kendisine olan güveni artmış, toplum sivilleşmiştir. Kendine has bir dil, kendine özgü bir mimari,

bir yaşama biçimi, bir müzik geliştirmiştir. Öte yandan popüler kültür, bütünüyle kendi haline bırakılmıştır. [...] Susurluk ve benzeri güven sarsıcı olaylar ise yeni bir toplum yeni bir yurttaş bilincinin güçlenmesine aracı olmuştur. Toplum, özellikle kültürel üretiminde devletin dayatmasını gereksinmemekte, aksine onu aşmaktadır. Bu gelişmelerin yarattığı en temel sonuç modernite'nin Türkiye'de de sonunun gelmesidir. 2000'li yıllarda "Türk kimliği" kavramı yeni bir anlam, içerik ve nitelik kazanmıştır (Kahraman, 2004: 122).

Türkiye'nin dönüşümünde ciddi etkileri olan "tüketim" yerli dizilerde genellikle zenginlik ve varlıkla ilişkilendirilse de geri planda kültürel-sosyolojik etkiler de görülür. "Tüketim" maddi-manevi ihtiyaçların karşılanması noktasında gelir düzeyi, kültür seviyesi, alışkanlıklarımız, tercihlerimiz, cinsiyetimiz vb. pek çok değişkene bağlı olarak sonuçlandırılır. *Avrupa Yakası*'nda tüketim meselesi bu değişkenlere de gönderme yapan bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Sadece varlık-yoklukla değil aynı zamanda kültür, zevk ve beğeni ile de ilişkilendirmiştir. Dizinin başında Yaprak'ın sanat eserlerini Aslı'nın evinde sergilemesi için gelen sanatseverlerin tükettikleri ile futbol seyretmek üzere salonun (galerinin) ortasına kurulan Volkan ve arkadaşlarının tükettikleri arasındaki uçurum bu durumun çarpıcı bir örneğidir. Ya da Burhan'ın sadece "bedava" olduğu için alkol bağımlısıyım diyerek akşam Sertaç'ın barına gitmesi ve sürekli "bedava alkol" alması ile para vermek zorunda kalınca bir anda alkol bağımlısı olmadığını hatırlaması ile Sütçüoğlu muhallebicesine gelen müşterinin para verip satın aldığı muhallebiyi tüketmesi de tüketimdeki değişkenleri ortaya koymak açısından ilginç örneklerdir. Tüketim, başlıbaşına bir şeyi para vererek almak değil, tercihlerimizi ve ihtiyaçlarımızı belirleyen kimliğimizle tamamlanan ve sonuçlanan bir eylemdir diyebiliriz.

Avrupa Yakası dergisinin bir moda dergisi olması, başlı başına düz tüketimin beslendiği bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni trendler, son moda kıyafet ve ayakkabılar, yeni mekânlar ve yeni yaşam tarzları *Avrupa Yakası*'nın konularını dolayısıyla dizinin konularını oluşturmaktadır. Dergide yer alacak konuların seçimi bir yana, dergide çalışanların özellikle kadın karakterlerin yaşam biçimleri ve alışkanlıkları “tüketim davranışları” ve sosyo-ekonomik varlıklar açısından bakıldığında önemli bir yer tutmaktadır.

Dizinin ilk sezonunda Kubilay Peynircioğlu'nun Selin'e, ilişkinin ilk evrelerinde hediye ettiği “auamarin” yüzük, Fatoş'a göre çok değerli ve pahalı iken, Selin'e göre 3000 dolardan başlayan fiyatıyla normaldir. Dizinin tüm sezonlarında yer yer farklı durum ve olaylar karşısında gördüğümüz “alış-veriş” ve “moda” yaklaşımları alım gücü ile sınırlandırılmış ve farklılaştırılmıştır. Günümüzde herkese her fırsatın kapısının -alım gücüne bağlı olarak- açılabileceğini ve insanların birbirlerini bu güce göre değerlendirdiğini, kategorize ettiklerini söylemek mümkündür. Günlük yaşantımızda gerçekte olmadığı gibi davranan, mış gibi yapan ve ileri boyutlarda kimlik bunalımı yaşayan bir profille sık sık karşılaşmak da bu durumun doğal sonucunun göstergeleridir. Dizide de benzer örnekler görülmektedir:

- Burhan'ın yalıtı, alıcı gibi görmeye gitmesi,

- Makbule'nin annesinin Dursun'u “nişan yemeklerini bizim muhallebici yapacak ama sen herkese beş yıldızlı otelde yaptırdılar diyeceksin” diyerek sıkıştırması,

- Makbule'nin gündelikçi Aysel Teyze'nin diktiği nişan elbisesi için Dursun'u "sorana olursa Yıldırım Mayruk'a diktirdiler diyeceksin tamam mı?" diyerek tembihlemesi,

- Dergi grubunun "ikinci el" kıyafetleri ve tarzları sevmedikleri halde moda gereği sahiplenişleri

189. bölümde "ikinci el" modasına oldukça geniş yer verilmiştir. Fatoş, Yaprak ve şahika'nın bu modanın peşinde koşması tam bir "tüketim çılgınlığı"dır. Gerek fiyatı ve gerekse sevmedikleri halde aldıkları kıyafetler, üzerlerinde hissettikleri "moda baskısı"nın açıklamasıdır.

şahika'nın ikinci el modasının etkisiyle, kıyafetlerini ikinci el bir dükkândan almasının açıklaması yine bu baskıdır. Geleneksel ve taşralı bir aileden gelen şahika'nın geldiği kültür koşullarında -her ne kadar Türkiye'nin ondördüncü zengini olsa da- ikinci el alması mümkün değilken hatta acınası ve zavallı bir durum iken, satıcının bu türü "retro vintage" olarak pazarlaması konuya açıklık getirmektedir. şahika'nın -karakter özellikleri düşüldüğünde de- bu alışverişi "bu ne be! Paçoz, bitli" gibi ifadelerle karşılaması beklenirken, satıcının "vintage"²³ açıklamasından sonra durum değişmektedir. Açıklamayı memnuniyetle karşılayan şahika "böyle söyleyince daha bir havalı oluyor" cümlesiyle yaptığı işin moda dünyasında bir yeri olduğunu öğrenerek rahatlamaktadır. Farklı algı ve kültür düzeylerinin yapılan alışverişe, tüketime yansımaları noktasında Yaprak'ın aynı mekâna dergi fotoğrafları için kıyafet almaya geldiğinde, şahika'nın denemekte olduğu elbiseyi görür görmez

²³ Vintage; ikinci el kıyafetlerin değerlendirilerek yeniden satışa sunulması, eski moda.

verdiği tepkide kendini göstermektedir. Çünkü Şahika'nın sonradan görme zevki burada da ortaya çıkmıştır:

- Yaprak: Şahika o üzerindeki elbiseyi hemen çıkarıyorsun.
- Şahika: Neden ?
- Yaprak: Çok klasik ve kişiliksiz. Şu balon etekli elbiseyi giyiyorsun altına da şu balerin ayakkabıları...
- Şahika: Balerin pabuçları boyumu kısıyo yaaaa!
- Yaprak: Balon etek altına balerin pabuçları giyilir kural budur.

Yaprak moda konusundaki derin bilgilerini ve detayları arkadaşlarının alış-verişini yönlendirmek için kullanırken şehrli bir zevke sahip Fatoş'a da müdahale etmektedir.

- Yaprak: Fatoş o elindeki takımını almayı düşünmüyorsun değil mi?
- Fatoş: Düşünmüyor muyum?
- Yaprak: Sen şunu alıyorsun. Çünkü senin tarzın İtalyan tarzı bu da çok ünlü bir İtalyan modacının çok ünlü bir koleksiyonunun çok değerli parçası [...] Bunu giyince de topuz yap saçını.
- Fatoş: Topuz mu?

Yaprak, arkadaşlarının alışverişine aşırı müdahale ettiğinin farkına vararak, kendini bir açıklama yapmak zorunda hissetmiştir. Tam bir “şehrli” tam bir “İstanbullu” açıklaması yapan Yaprak, aslında -konuyla ilgili olarak- kendi varlığının açıklamasını yapmaktadır:

- Lütfen, bana güvenmeniz lazım. Ben moda editörüyüm. Moda konusunda bilinçlenmeniz için çalışıyorum.

İkinci el alışveriş, geleneksel-modern karşıtlığında önemli bir noktadır. Farklı algı ve bakış açılarını karşı karşıya getirmekte, bu bakış açılarındaki değişim ve dönüşümleri sembolize etmektedir. İkinci el alışveriş, yeniden yorumlama, yeniden pazara sürülme noktasında tam bir reklam ve pazarlama başarısıdır.

Dizide bu duruma da ayrı bir vurgu yapılmıştır: Yaprak, Fatoş ve Şahika ellerinde alışveriş paketleriyle giderken Sütçüoğlu Muhallebici'si'nin önünde her zamanki zengin olma ve yeni iş fikirleri üzerinde konuşmakta olan Volkan, Tacettin, Sertaç ve İzzet'le karşılaşılırlar. Kızların ikinci el alışveriş yaptıklarını öğrendiklerinde Tacettin'in "bitpazarı gibi mi" sorusuna az önce öğrendiği yarım yamalak bilgiyle Şahika'dan gelen yanıt dönüşümün ifadesidir: "Retro. Ünlü tasarımcıların eski kıyafetleri." Açıklamaya Fatoş devam eder: "Piyasadaki eski ama stil sahibi kıyafetleri toplayıp satıyorlar. Şimdi çok moda."

Volkan ve arkadaşları için durum sadece "yeni bir iş fikri"dir. Dizinin ilerleyen sahnelerinde Nişandan dolayı gardrobunu yenileyen Makbule'nin tüm kıyafetleri Volkan tarafından gizlice toplanarak satışa götürülecektir. Burada, gelir, kültür düzeyi bir yana "erkek" ve "kadın" bakış açısı da bir karşıtlık unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Tüketim" açısından bakıldığında bir başka çarpıcı bir örnekle 188. bölümde karşılaşmaktayız. Burada reklamlar aracılığıyla hayatımıza giren, ihtiyaç olarak tanımlanan, yeni eğlence ya da serbest zaman geçirme olarak formüle edilen cep telefonu ve cep telefonu üzerinden yapılan çeşitli iletişim uygulamalarının ikili ilişkilerimize de yeni bir anlayış getirdiğini görmekteyiz. Üç yıldır internet ortamında

sürekli görüşen iki arkadaş (Tanrıverdi-Sami) kafede buluştuklarında konuşacak bir şey bulamazlar.

- Tanrıverdi: O sadece sigortacı çocuk değil benim kankam... Biz bu çocukla cep telefonundan e-posta olsun, sms olsun hep bağlantıdayız... 10 dakika, 15 dakika her gün bağlantımız var. Telefonla ne bileyim internet şakaları, güzel kız resimleri filan... Böyle bir dostluğumuz var. Yıllardır görüşelim görüşelim diyoruz bir türlü kısmet olmadı... Dur serseriye ben mail atayım...

Hayal kırıklığı yaşayan Sami “bizim bu arkadaşlığımız sanal mıymış yani” diye sorduğunda duruma Tanrıverdi açıklık getirmektedir: Bunun face’i var, maili var [...] askerlik arkadaşlığı gibi bir şey “internet arkadaşlığı”. Tanrıverdi’nin “internet arkadaşlığı” olarak tanımladığı bu ilişki, yeni bir ilişki, yeni bir arkadaşlık anlayışının doğuşunu haber vermektedir. Tükenen diyalogların, sıcaklığın yerini “sanal ortamda geliştirilmiş bir arkadaşlık” türü, yeni bir ilişki almaktadır. Burada, son dönemde hızla güçlenen sosyal medya ağının yeni iletişim kanalı olma yönündeki ipuçları görülmektedir.

Kısaca özetlemek gerekirse; *Kaynanalar* ile başlayan ve bugüne dek uzanan çizgide, durum komedilerinin karakter ayrıştırması ilk yıllarda daha net sınırlarla yapılabilmıştır. Takip eden yıllarda netlik bozulmuş, karakterler çeşitlenmiş, renkli karakterler iç içe geçen özellikleri ile dizilerde yer almıştır.

İlk örneklerde zengin-fakir, iyi-kötü, güzel-çirkin, mutlu-mutsuz şeklinde daha net konabilen çatışma unsurları, özellikle son dönem durum komedilerinde şehirli-bilgili, şehirli-az bilgili, şehirli-varlıklı, bilgisiz, şehirli, orta halli-bilgili, taşralı-teknolojiden uzak, gecekondulu-teknolojiye hakim vb. şeklinde geniş bir yelpazede yaratılmış, farklı türlerde kimlik kurguları yapılabilmıştır.

90'lerden sonra dikkatleri çeken “yenilik”çi yaklaşımlar önceleri sadece karakter, mekân gibi standart alanlarda gözlenirken, teknolojinin gelişmesi, ucuzlaması ile program formatlarına ve farklı iletişim mecralarına da yansımıştır. Dizilerin kendilerine ait web sayfalarının yapılması, izleyici ile bu sayfalar üzerinden sürekli iletişim kurulması, oyuncuların bu sayfalardaki programlar aracılığıyla oylanması popüler bir anlatı olan durum komedilerin yenilikçi yöntemlerle tüketime katkıda bulunmasına imkân sağlamaktadır. Dizilerin satın alınabilmesi ya da herhangi bir dizi promosyonunun sipariş edilebilmesi de tüketime katkı olarak yorumlanabilir.

Yeni iletişim mecraları toplumun geleneksel bazı alışkanlıklarını da etkilemiştir. Bu noktada “ailecek oturup televizyon seyretme” alışkanlığının bireyselleştiğini söylemek mümkündür. Bugün artık, “genç” ya da bilgisayar okuryazarı bir hedef kitle, sevdiği karakteri internetten oylamakta, görüş ve yorumlarını yazabilmekte, dizide gördüğü kıyafetleri internetten sipariş etmektedir. Dizi oyuncularının çoğu zaman dizide canlandırdığı karakterle televizyon reklamlarına çıkması ise, dizide yaratılan “değer”in yeniden sunulmasıdır.

Son dönemlerde yapılan durum komedilerinin içeriklerine bakıldığında genç bir jargonun kullanıldığı, genç bir kitlenin ilgisini çekebilecek içeriklere yer verildiği, özel hayat ve tercihler noktasına kaydığı görülmektedir. Bu noktada, durum komedilerinin, tüketici bir kitle ile bağ kurduğunu ve “tüketim”i desteklediğini söyleyebiliriz.

Televizyonda, komedi programları arasında son dönemde *Çok Güzel Hareketler Bunlar*, *Komedi Dükkânı* gibi özgün yeni formatlar da görmek mümkündür. Özellikle gençler tarafından ilgi gören bu formatlar doğaçlama

yeteneğine dayalı sahne performansları üzerine kurulmuştur. Bu yeni formatlar kendi yeni yıldızlarını, kendi jargonunu ve fan sayfalarını da oluşturmuştur. Facebook, Youtube gibi sosyal medya paylaşımlarının bulunduğu bu programların, kendine ait web sayfası üzerinden aktif olarak sürekli izleyicilerle iletişim halinde olunabilmektedir. Sosyal medya, bireylere, kendilerini sanal ortamda ifade edebilme, düşündüklerini özgürce yazabilme, herhangi bir içeriğin aynı anda ve üstelik çok kısa süre içinde *trend* belirleme gibi işlevsel bir paylaşım alanı yaratmıştır.

2.3.8 Karakter Karşıtlıkları

Mutlu'ya göre, “komedi, denetlenmesi, evcilleştirilmesi en zor dramatik türlerden biridir” ve “televizyon, komediyi, gelenekselcilik ve değişmeye karşıtlık değerlerini eksenine alan anlam haritalarıyla formüle edebilmiştir” (1991: 288) .

Mutlu, Berman'ın öne sürdüğü gibi “televizyon durum komedilerinin özsel güldürü unsurunu, toplumsal değişme ile gelenek arasındaki çatışma oluşturmaktadır” (1991: 288) derken toplumun ortak kabul etme sınırları içine alınan yeniliklerin çoğu kez bu türün anlatılarıyla ekrana getirildiğine de dikkat çekmektedir. Geleneksel-modern karşıtlığı türün genel özellikleri içinde yer alan bir anlatı meselesidir ve “geleneksel değerlerce uyumlu bir biçimde kurulmuş dünyaya ilişkin anlamları özendirecek formel özelliklerle kurulmaktadır” (Mutlu, 1991: 289).

Gelenekseli yükselten bu anlatı metinleri içinde, özellikle Türkiye'deki ilk durum komedisi örneklerine bakıldığında, karakterlerin güçlü yönlerinin abartılarak “gülmece” yaratıldığını gözlemlemek mümkündür. Karakterin güçlü yanı genellikle sahip olduğu kişilik özelliği üzerinden seçilmekte ve işlenmektedir.

Günümüz koşullarında bireyin birden fazla kimliği, günlük hayatta üstlendiği pek çok rolü olduğunu gözlemlemek mümkündür. “The Question of Cultural Identity” (“Kültürel Kimlik Meselesi”, 1992) adlı makalesinde (*multiple identity*) “çoklu kimlik” kavramını ele alan Stuart Hall, aydınlanma, sosyolojik ve postmodern olmak üzere üç tür “özne”nin var olduğunu, yani kimliğin üç açıdan incelenebileceğini öne sürmektedir. (*The enlightenment subject*) “Aydınlanma öznesi”, mantık, bilgi ve bilinç çerçevesinde hareket etmekte ve bu özne kimlik, kişiliğin merkezine oturmaktadır. Yani bir insanın çekirdek kimliği doğuştan gelir, zaman içinde gelişir ama özünde değişmez. “Sosyolojik özne” (*the sociological subject*) nin çekirdek kimliği ise; kendi akıl, bilgi, görgü ve değer yargılarıyla değil, parçası olduğu “kültür”le ilişkilidir ve diğer insanlarla olan ilişkileri sonucu oluşur. “Postmodern özne” (*the postmodern subject*) ise çoklu kimlik kuramına dayanır. Buna göre, insan içinde birbirinden farklı, kimi zaman birbirine zıt birden fazla kimliği barındırır (Hall’dan aktaran Satılmış, 2009: 338-339).

Birey, kendisini özdeşleştirdiği kimlik tanımlamalarını duruma ve konuma göre sürekli değiştirmektedir.

Hayatın getirdiği karmaşa ve bireyin günlük hayatında farklı rolleri (“apartman sakini,” “arkadaş,” “çalışan,” “ebeveyn,” “eş,” “tüketici,” “yönetici” vs.) oynaması gerekliliği, pek çok “kişilik”i olduğu kadar “kimlik”i de beraberinde getirmektedir. Bu tür kimlikler dört ana *alt kimlik* olarak sınıflandırılabilir: Bireyin kendisini, ailesi; yaşadığı coğrafya (bölge, kent, yer); ait olduğu ırk ya da etnik köken ve inandığı dinle tanımladığı kimlikler (Satılmış, 2009: 337).

Avrupa Yakası’nda karşımıza çıkan karakterlerin de bu çerçevede olaylara ve konulara göre farklı kimlikleri sahiplendiğini ve ön plana çıkardığını ya da

gizlediğini görmek mümkündür. Ancak bu çalışmada sözü edilen “kimlik kurguları” daha önce yapılmış çalışmalar ve kimlik tanımlarının yanı sıra modern hayatın koşuşturması ve karmaşası içinde oluşan yeni dinamikleri de barındırmaktadır. Bu çerçevede yeni tanımlamalar yapmak ya da tanımlamalara ipucu olabilecek noktalara dikkat çekmek gerekmektedir. *Avrupa Yakası*, karakterleri gerek üstlendiği roller, gerek toplumsal statüleri ve gerekse arada kalmışlık meselesi nedeniyle kimi zaman birbiriyle çelişen, kimi zaman zıtlıkların uyumuyla komik bir hal alan zengin bir yelpaze sunmaktadır.

Dizi, karakter zenginliği bir yana anlatı yapısında da “geleneksel”in değil modernin kutsanması anlamında da farklılık yaratmayı başarmıştır. *Avrupa Yakası*, kentli-taşralı, modern-geleneksel, geleneksel-taşralı, geleneksel-modern, modern gibi farklılaştırılmış ve bütünleştirilmiş değerlerle yeni tiplere yaratma şansı yakalamıştır.

Yaşam tarzı ile somutlaşan bu değerlerin kişinin alış-veriş yapabilme kabiliyeti, çevre etkisi, üstlendiği rol ya da roller, yetiştiği ortam vb. değişkenlerle şekillendiğini söylemek mümkündür.

Avrupa Yakası genel olarak, öteden beri kentte yaşayan ve kent değerlerini bilen, kente sonradan taşınmış ama kent değerlerinden yoksun ve öteden beri kentte yaşayan ama kent değerlerini benimsemeyen bir dizi “kentlilik” çizgisi etrafında şekillenmiştir.

Dizinin temel karakterleri arasında daha belirgin bir şekilde görülen kentlilik çizgisi, kentli ve kentli olmaya çalışan şeklindeki temel karşıtıktan beslenmektedir. İstanbul’un ünlü Sütçüoğlu Muhallebicisi’nin sahibi, sakin ve kendi halinde

emeklilik hayatı süren Tahsin Bey, gelenek ve göreneklerine bağlı, aile değerlerine önem veren, görmüş geçirmiş bir kentli olarak, çocuklarını da kent değerlerine göre yetiştirmiştir. Dizinin son sezonunda ağırlık kazanan ana karakteri Dilber Hala da geleneklerine bağlı, varlıklı bir ailenin taşra temsilcisidir. Tahsin Bey kentli-geleneksel bir çizgide dururken Dilber Hala taşralı-geleneksel bir çizginin temsilcisidir. Usul, adap bilen, iki çocuğunu da savurganlık, sorumsuzluk ve gereksiz harcama alışkanlıkları nedeniyle eleştiren İstanbul beyefendisi Tahsin Bey'in karşısında, gücünü istediğini elde etmek amacıyla kullanan Dilber Hala karakteri vardır. Her iki karakter arasındaki ahlak anlayışı farklılığı da dikkat çekmektedir.

Sık sık “ben namusun kitabını yazmış, duvara asmışım, arada imza günleri düzenliyorum” diyerek ne kadar namuslu bir kadın olduğuna vurgu yapan Dilber Hala, eski aşığı Azim karşısında farklılaşmaktadır. Yanında çalışan Nilay’a televizyonu emanet ederken “öpüşmeli bölümler çıkarsa bakma kanalı değiştir” uyarısında bulunan, Bülent Onaran’ı rahat tavırları ve açıklığı nedeniyle “arsız” “fırıldak” ilan eden Dilber Hala, (175. bölüm), Azim’i görünce konum değiştirmektedir (178. bölüm). Dizideki genç kızları ilişkilerinden dolayı eleştiren Dilber Hala’nın kendisi bu durum karşısında eleştiri konusu olacak davranışlarda bulunmaktadır.

Dilber Hala, Azim’i “Beyefendi Adana’dan akrabam” diye tanıtmaktadır.

Azim ile Dilber birbirlerine kur yapıp karşılıklı atışmaktadır:

- Azim: 20, 25, 32 yaşlarında pambik işçisi, mart sıpası, çulsuz, anası sarımsak, babası soğan dediler vermediler. Bak Adana’da kendi fabrikamı kurdum. Tekstil işiyle uğraşıyorum. Her şeyim var. Ama bir Dilber’im yok. [...] Arpayı biçemedim su soğuk içemedim ben kendimden geçtim de bu yardan geçemedim.

- Dilber: Kapı dibinde testi, kemer belimi kesti, hiçbir derdim yok iken, yarım belimi kesti...
- Azim: 6 karı boşadım hiçbiriyle mesut olamadım. Seni almadan hiçbir yere gitmem.

Azim'in gizlice Dilber Hala'yı ziyarete gelmesi, evinde kalması ve bunu gizlemek için çevreye türlü yalanların söylenmesi Dilber Hala'yı eleştiri konusu yapmakta ve kendisiyle çelişir bir hale getirmektedir. Dilber Hala kendi içinde bir çatışma yaşamaktadır. "Soykası batasınca, defol giiiiit. Gözüm görmesin seni" vb. cümlelerle Dilber Hala, Azim'i kendinden uzaklaştırmaya çalışmakta, bir yandan da "terledim vallaha!" sözleriyle bu ilişkiyi hala unutamadığını açığa vermektedir.

Dilber Hala gibi aşırı gelenekçi ve namuslu bir kadın için bir yanda yaşanamamış bir gençlik aşkı ve onu yaşayacak fırsat, diğer yanda konu-komşuya karşı ne deneceği meselesi bulunmaktadır. Bu durum sadece Dilber Hala'nın kendi iç çelişkileri değil, aynı zamanda geleneksel olanın ahlak anlayışını da ortaya koymakta, gizlilik altında gayri meşru bir ilişkinin yaşanabilmesi gibi ciddi bir çatışmayı da içinde barındırmaktadır. Bu durum dizide gelenekselin, taşralının iç çatışması ya da zayıf yönü olarak da değerlendirilebilmektedir.

Dizinin ilerleyen bölümlerinde Dilber Hala'nın, Tahsin Bey'e iltifatlar yağdırması ve onu beğendiğini ifade eden cümleler sarfetmesi karşısında Tahsin Bey'in utangaçlığı ve duyduğu rahatsızlık da ahlakçı davranış noktasında dikkate değerdir.

Özellikle birinci sezonda dizide ağırlıklı rolü olan İffet Sütçüoğlu ise ana karakterler arasında kentli-geleneksel bir çizgide durmaktadır. Bakımlı, evine bağlı, becerikli, düzenli, geleneksel değerlere sahip bir ev hanımı olan İffet Hanım (İfot),

naif bir kadındır. Dilber Hala'nın etrafındaki insanları yönlendirme ve yönetme konusundaki otoriter tavrı, İffet Hanım'da görülmemektedir. İffet Hanım, daha çok evi ve evi halkı ile ilgilenmektedir. Misafirlerin ağırlanması ve evin genel düzeninin sağlanması önceliğiyle alışveriş yapmakta, hem kendinin hem evin görünümüne önem vermektedir. Evin bütün düzeninden sorumlu İffet Hanım, kent değerlerini sahiplenmiş eski bir İstanbul hanımefendisidir. İffet Hanım, 18 yaşında evlenmiş ve evin tüm sorumluluğunu üstlenmiştir biraz da bu nedenle Aslı'nın 33 yaşında hala evlenmemiş olmasına üzülme ve evlilik için geç kaldığını sık sık dile getirmektedir. Hiç çalışma yaşamına girmemiş olan İffet Hanım, bu konuda herhangi bir çaba göstermemiş, kadının evde oturup çocuklarına bakmasını, ailenin düzenini sağlamasını başlıca görev kabul etmiştir. Çalışan kadın olmadığı hatta hiç çalışma yaşamına girmediği için eleştirilmiş ve bu durumdan rahatsızlık duymuştur. Beşinci bölümde Tahsin Bey'in;

- İfo'cum, öyle deme. O piyasaya girmek kolay mı zannediyorsun. Senin o işlere aklın ermez. Hayatın boyunca çalışmadın ki
ya da
- Hayır iş hayatını bilmezsin anacım. Para kazanmak kolay mı? Elinin hamuru ile bu işlere karışma. Kadın malı kapı mandalı
cümlelerinin yanısıra Aslı'nın;
- Annecim ama sen de hayatında bir işe girip para kazandın mı? Kazanmadın. Ekmek aslanın ağzında.

cümleleriyle getirdiği eleştiriler İfo'tun kendini “gene ikinci sınıf vatandaş oldum” şeklinde ifade etmesine neden olmaktadır. Ancak, günün birinde Azamet Yenge'nin eve gelip kendi parasını kazanma çabaları hatta kendisine söylediği “genel müdür”

olma fikri hoşuna gitmiştir. Bu durum kadının yerinin ve pozisyonunun sorgulandığı bir dönemin işaretidir.

Dizinin anne, baba ya da aile büyüğü kategorisinde geleneksel davranış biçimini benimsemeyen özgün haliyle Bülent Onaran, Tahsin ve Dilber Hala'dan bu noktada ayrılmakta ve kentli-modern bir çizgide durmaktadır. Bülent Onaran dizinin kendi içinde en tutarlı karakterlerinden biridir. Emekli bir hariciyeci olan ve varlıklı-iyi bir aileden gelen Onaran, alışık olduğumuz bir baba figürü değildir. Kendine, kıyafetine, yediğine içtiğine son derece düşkün, bilinçli ve zevkleri gelişmiş, görmüş-geçirmiş bir beyefendidir. Yurtdışında çeşitli ülkelerde görev yapmasının da getirdiği avantajlarla farklı kültürleri tanımaktadır. Dünyanın neresinde ne yenir, ne içilir hangi ülkenin özelliği nedir vb. konularda görgü-bilgi sahibidir. Bülent Onaran'ın en büyük zaafı kadınlardır. Dizide bu özelliği ile dikkati çeken hatta oğlunun (Cem) mazbut hayatına karşın hareketli bir yaşamı olan orta yaş üzeri bir çapkındır. Mesleği ve üstün zevkleri ile snob olması beklenen Bülent Onaran'ın insanlarla kolay iletişim kurduğu, hayatı dalgaya aldığı, sohbeti-muhabbeti sevdiği görülmektedir. Dilber Hala ile taban tabana zıt olmalarına rağmen yine de bir ilişki geliştirebilmiştir. Esprili bir dille takılma, Dilber Hala'nın utanacağı türden cümlelerle üzerine gitme gibi farklı bir iletişim yöntemi benimsemiştir.

Bülent Onaran ile Dilber Hala'nın dostlukları, modern ile gelenekselin, taşra ile kentin, tabu ile özgür fikrin buluşması, bir çeşit ahengi ya da karşılıklı "anlayış"la ortak bir dil geliştirmenin mümkün olduğu vurgusunun temsilcisidir. Her iki karakterin kırılma noktaları bu zıtlıkların buluşma noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum Osman ile Aslı'nın zıt karakter ve yaşam tercihlerine rağmen bir arada olabilirliği ile de desteklenmektedir.

Dizinin altı sezon boyunca taşıyıcı oyuncularından Volkan ve Aslı ise şehirde ve aynı koşullarda yetişmiş olmalarına rağmen benimsedikleri ve sahiplendikleri değerler anlamında geleneksel-modern karşıtlığına ve öteki olma durumuna iyi bir örnektir. Gelenekçi ve statükocu Volkan Sütçüoğlu, tipik bir Doğulu karakteri canlandırırken, geleneksel tavır ve davranış kalıplarına karşı tepkili Aslı Sütçüoğlu ise modern ve kentli bir kadındır. İyi eğitilmiş, bakımlı, ekonomik özgürlüğü olan, kariyer sahibi Aslı'ya karşılık Volkan üniversiteyi bitirememiş, arayışları olan biridir. Aslı ile Volkan arasındaki karşıtlık durumu dış görünüşlerine de yansımıştır. Aslı sarısışın ve Volkan'ın deyimiyle sıska iken, Volkan obez ve esmerdir. Volkan arabesk-fantezi müzik dinlerken, Aslı arabesk müzikten nefret eder. Aslı'nın tüketim tercihleri de oldukça seçici ve moderndir. Kaliteli yerlerde yemek, kaliteli giyinmek Aslı için önemlidir. Prestijli işlere imza atmak isteyen Aslı'ya karşılık Volkan'ın en büyük hayali kaset yapıp, köşeyi dönmektir. Volkan'ın sık sık en yakın arkadaşı Sertaç'ın proje fikirleri nedeniyle başı belaya girmektedir. Ara ara isyan eden Volkan, kendi kararlarını vermekten ve tek başına ayakta durmaktan acizdir. Aile baskısından kurtulamamış, hala aile desteğine ihtiyaç duymaktadır. Volkan, büyümek ve sorumluluk almak istememekte hatta 179. bölüm'de, sorumluluk almak yerine “evin oğlu” olmayı tercih ettiğini söylemektedir:

- Geç geldiğimde birileri fırça atsin, içki içtiğim zaman başıma kalksınlar, getirdiğim kızlara birileri laf soksun ben evin oğlu olmak istiyorum. [...] Ben bunları istiyorum yaaaa.

Selin, Yaprak ve Şahika olmak üzere üçü de birbirinden farklı kadınlarla beraber olan Volkan, üçüyle de evlenip-yuva kurmayı hayal etmiş ancak hiçbiri onun hayal ettiği “evinin kadını” olamamıştır. Benzer bir hayalle peşinden gittiği kadın ise

“dansöz” çıkmıştır. Volkan’ın hayalinin dizi boyunca gerçekleşmemesi üstü örtük bir şekilde “evinin kadını, çocuklarının anası olacak bir kadın modeli, günümüz dünyasında gerçekçi değildir” mesajını da vermektedir.

Volkan karakteri de bütününe bakıldığında “bölünmüş kimlik” örneği olabilmektedir. Volkan, geldiği kültür ve aile terbiyesi, kent değerleri ile arkadaşlık ettiği kişiler ve onların geldiği kültürlerin etkileri arasında sıkışıp kalmıştır. İyi bir ailede, kent değerleri ile büyümüş Volkan, arabesk-fantezi müzik dinlemektedir. Volkan’ın çelişkileri bunlarla da kalmamaktadır. Volkan bir yandan terbiyeli-temiz bir aile kızıyla evlilik hayali kurarken, diğer yandan Şahika, Yaprak, Selin gibi havalı kızlarla beraber olmaktadır. Ünlü olmak, kaset yapmak, para kazanmak isterken, babasından devraldığı aile muhalebiciisini işletmektedir. Volkan asıl çelişkiyi muhalebiciyi sevmesine, arkadaşları ile orada sade, sıcak bir hayat sürmesine rağmen oradan kurtulmanın yollarını arama noktasında yaşamaktadır. Benzer bir sıkışmışlık duygusu, kız arkadaşlarıyla olan ilişkilerinde de gözlenmektedir. 177. bölümde Makbule’ye bağırarak Burhan’a karşı, Makbule’yi savunurken söylediği sözler Volkan’ın ilişkiler konusundaki görüşlerinin özeti gibidir:

- Bağırma lan Makbule ablaya. Bu zamanda böyle helal süt emmiş kız bulmak kolay mı? Bi bak ya. Sevgilisine bağlı, duygusal, sevecen, neşeli, esprili, insan be! Etrafındaki kızlara bi bak Burhan. Valla adamın göğsünü açıp ciğerini çıkarırlar.

Doğu-Batı değerleri arasında, İstanbul’un yeni dinamikleri içinde, şöhret olmaya, düzen tuturmaya çalışan Volkan, toplumun alışık olduğu bir ahlak ve ilişki anlayışına sahiptir.

Volkan'ın zıt özelliklerine sahip Aslı ile yaşadığı çatışma, dizinin temel çatışmalarından biri olsa da sıkışmışlık ve arada kalmışlık noktasında buluşmaktadırlar. Volkan'ın yaşadığı çelişkilerin bir benzerini Aslı'da yaşamaktadır. Aslı'nın -zaman zaman espri konusu olan- Cem ve Osman gibi birbirine taban tabana zıt iki karakterle beraber olması, arada kalmışlığın bir sembolüdür. Modernden yana tercih kullanan Aslı'nın geleneksel olana da istemese de boyun eğdiği durumlar dikkati çekmektedir. Aslı bir yandan evden çıkmak için ailesinden izin almaya çalışmakta -hatta gizli gizli evden kaçıp eğlenceye gider- diğer yandan modern, ekonomik özgürlüğü olan kadın kimliğiyle, geleneksel değerlere isyan etmektedir. Bu anlamda, güçlü kadın kimliğine rağmen, dizinin en tipik, en vurucu “arada kalmışlığı-sıkışmışlığı” en iyi temsil eden karakteri Aslı'dır. Ailenin değişen yapısına da tepki gösteren Aslı, aslında üstlendiği sorumluluk karşısında ne yapacağını bilmez bir halde içine düştüğü bunalımı 179. bölüm'de Volkan'la yaptığı bir konuşmada özetlemektedir:

[...] Güzel. 3 gün öncesine kadar annesi babası tesadüfen şehir dışına gitmiş, burada böyle özgürlüğün tadını çıkararak evin genç kızıydım. Şimdi ne olduğumu bilmiyorum. Saçma sapan bir şey oldum. Başımızda büyükler olmadığı için evin genç kızı değilim, dışarıda çalışıp kendi evini tutmuş kendi parasını kazanan iş kadını değilim, evinin yerini bilen güzel ev kadını, evli bir kadın değilim. Neyim ben ya? Böyle havada sallanan bi'sey oldum. Ben biz yapıyoruz şimdi burada böyle? Yapıyoruz? Aynı evde dört kişi. [...] Neyiz biz aile miyiz? Aile şöyle bi şey değil midir: İki tane büyük daha sıkıcı daha yaşlı kural koyucu insan, iki tane de böyle zıpır kuralları yıkmaya çalışan, aile böyle bir şey değil midir? Biz neyiz şimdi? Dört tane 30 yaşlarında bir miktar zıpır bir miktar sıkıcı. [...] Böyle bir aile evin içinde. Neyiz biz ya na'pıyoruz burada?

Aslı'nın bu isyanında genç kızlık, çalışan kadın, ev kadını olmak üzere “kadınlık durumu” ve “aile” kavramının Aslı'nın kafasındaki tanımı yer almaktadır.

Geleneksel-modern karşıtlığında diğeri için öteki olan iki karakter Osman Koçarlanlı ile Cem Onaran'dır. Birbirine taban tabana zıt bu iki karakterin tek ortak noktası Aslı ile olan beraberlikleridir. Osman Koçarlanlı, gelenekçi bakış açısıyla Volkan'ın daha kolay benimsediği ve anlaştığı biridir. Osman, Adanalı bir ailenin temsilcisidir. Taşra sermayesi ve onun yarattığı değerlerin taşıyıcısıdır. Osman Koçarlanlı, Anadolu sermayesi ile büyümüş ve işlerini İstanbul'a taşıyarak Türkiye'nin ondördüncü zengini olmuş bir ailenin oğludur.

Osman, iyi eğitilmiş, şehir adabını bilen bir işadamı olmasına rağmen sahiplendiği ve temsil ettiği değerler açısından bakıldığında gelenekseldir. Cem ise, iyi okullarda okumuş, belli standartlarda yetişmiş, beğeni düzeyi yüksek, kibar, zarif biri ve dış görünüşe önem verir. Geleneksel yaklaşımlara uzak, iyi niyetli bir kent beyefendisi olan Cem, zevkleri ve dünyayı algılama biçimi ile gerçek anlamda bir kentlidir. Aslı için ideal bir sevgili hatta ideal bir koca adayıdır. Ancak Cem'in zerafeti ve yaklaşımları Volkan'a uzaktır ve yapmacık gelir. Volkan, cebinde sürekli silah taşıyan Osman'a bile kendini daha yakın hissetmektedir. Osman'ın silah taşıması ve dizide ara sıra sözü edilen mafya durumu, zaman zaman espri konusu olmaktadır. Osman, kimi zaman "Sicilyalı" dır kimi zaman "Polat Alemdar". İçkisi, kumarı ve biraz da hovardalığı vardır. Futbol merakı, sanatın herhangi bir alanıyla ilgilenmemesi, kadına bakış açısı ile tam bir "erkek adam" dır. Osman kent yaşamını bilmesine rağmen ideal anlamda kentin gerektirdiklerini değil, kentin arka sokaklarının gerektirdiklerini sahiplenmiştir. Bu yanıyla bakıldığında Osman da dizinin arada kalmış karakterlerinden biridir.

Cem karakteri üzerinden Cem-Cem'in babası, Cem-Osman, Cem-Volkan ve Cem-Aslı arasında pek çok farklı çatışma noktaları yaratılmıştır. Dizinin en uyumlu ve kentli karakterlerinden biri olan Cem üzerinden bu kadar çatışmanın yaratılmış olması da dikkate değerdir. Ancak burada Bülent Bey'in çapkınlığı ile Cem'in kendi halindeliği, Osman'ın kaba-gelenekçi-tutuculuğu ile Cem'in modern, kibar yanı çatışmaktadır. Volkan'ın dünya görüşü, zevkleri, tutucu ve baskıcı tavrı ile Cem'in naifliği ikinci bir çatışma alanıdır. İdeal olanın Cem olduğu noktada buluşmaktadır. Aslı'nın Cem ile olan çatışması ise kadın-erkek ilişkilerindeki çatışmadır. Hatta Aslı'yı Osman'dan kıskanma noktasında erkeklik duyguları ağır basarak kaba kuvvete bile başvuracak noktaya gelebilmektedir.

Karakterlerin çoğunda görülen çatışma, Cem de görülmez. Cem'in duruşu, eğitimi, hayata bakışı ve yaşam tarzı kendi içinde oldukça tutarlıdır. Kendi içinde tutarlı ve gerçek anlamda şehrili bir kadın olan Fatoş ise dizinin en özgün karakterlerinden biridir. 40'lı yaşlarda, seksi görünümlü, kariyer sahibi, bağımsız bir kadın olan Fatoş, yalnız yaşamaktadır. Hayatın çeşitli renklerini ve yönlerini yaşamayı seven, rahatına düşkün renkli bir karakterdir.

Dizide sürekli ayna karşısında kendine bakan, makyajını, süsünü kontrol eden bir kadın olarak sunulan Fatoş'un zekâsına ve yaptığı işe dair gerçek mesaj, Aslı üzerinden verilmektedir. Aslı'nın Fatoş'un yaptığı işe hakkını verememesi ve Fatoş'un kolay görünen zor bir işi sorunsuzca yürütmesi aslında Fatoş'un çizdiği imajın bizi yanılttığı yönündedir. Fatoş'un ameliyat olması ve yerine dizinin "zeki-akıllı" kadını olarak lanse edilen Aslı'nın bakması izleyici açısından iki beklentiye sürprizle sonlandırmıştır: İzleyici Aslı'nın yaşadığı bu deneyimde, Fatoş'un, sadece aynaya bakmadığını, dergide olan biteni süzgecinden geçirerek, patrona çalışanı,

çalışana patronu -üstelik birbirlerine cephe almadan ve sonuca dönük olarak- koruduğunu, her iki taraf arasında denge kurduğunu fark etmiştir. Üstelik bunu yaparken, bir yandan ekibi çalıştırmakta, bir yandan onlara arkadaşlık etmektedir. Bu noktada günlük hayatta da karşımıza çıkan çoğu zaman bilinip bilinmeden eleştirilen benzer kadınlara bir övgü ve hakkını teslim etme durumu göze çarpmaktadır.

Fatoş, serbestliği, görmüş geçirmişliği, üst düzey tanıdıklardan oluşan çevresi, kendine özeni, yeniliklerin takipçisi olması gibi Batılı pek çok özelliği ile tam bir Nişantaşı kadını olarak resmedilmektedir. Fatoş, cinsellik konusunda da rahat davranan, istediği ilişkiyi serbestçe yaşayan bir kadın olarak, iş yaşamının yanında, hayatın diğer alanlarında da başarılı olmak için çabalayan bir kadındır. Fatoş, dizide daha çok bu yönüyle özellikle “hayattan zevk alma”, “hayatın tadını çıkarma”, “gereksiz şeyleri dert etmeme” yönüyle gündeme gelmektedir. Burada da -kadının özgür seçimlerini yaşamasının güzelliği- mesajları verilmektedir.

Cem gibi Fatoş da, sıkışmışlık ya da bölünmüşlük gibi bir kimlik sorunu yaşamamaktadır. Derginin moda editörü olan Yaprak ise kent yaşamından kır yaşamına dönüşün simgesidir. Sağlıklı yaşam ve doğal ürünler üzerinde kafa yoran, Yaprak da dizinin aradakalmış karakterleri arasındadır. Ancak Yaprak diğer karakterlerden Doğu-Batı değerlerini “gelenek-görenek” anlamında değil daha çok spiritüel anlamda taşıması noktasında ayrılır. İyi aile terbiyesi almış biraz safça biri olan Yaprak, modayı, trendleri yakından takip etmekte ve sıra dışı tarzı ile dikkat çekmektedir. Kahve falına bakmakta, yoga yapmaktadır. Aynı zamanda vejeteryan olan Yaprak, sağlıklı beslenme konusuna özen göstermekte, yeşil çay içmektedir. Pozitif enerjiye inanmakta ve bunu çevresindekilere de uygulamaktadır. Hayatı algılayışı enerjiler üzerindedir. Hayat biçimi, tavır ve davranışlarında Doğu-Batı

çatışması yaşayan Yaprak da zaman zaman “bölünmüş kimlik” özellikleri sergilemektedir. Çelişkileri vardır. Modern bir kadın olmasına rağmen maço erkeklerden hoşlanmaktadır. Geldiği kültür ona “itaat etmeyi” öğretmiştir ki zaman zaman bazı olaylar karşısında kendini “istemese de yapmak zorunda” hisseder:

- Nefret ediyorum, küçülüyorum böyle aşşağlık bir şey oluyorum. Öyle yetiştirdiler ama maskot gibi... Yaprak, Ali Amca'na kek yap. Gül Teyze'ne şarkı söyle. Sebahat Abla'nın negatif elektriğini al. Böyle büyüdüm ben. Büyüklere hizmet için yetiştirildim. Yaşlı geysası gibi ve artık bundan kurtulmak istiyorum (183. bölüm).

diyerek bu durumdan memnuniyetsizliğini açıklamaktadır.

Ötekilik duygusunu dizide en belirgin ve farklı şekiller farklı ruh halleriyle hissettiren karakter Burhan Altıntop karakteridir. Derginin idare müdürü olan Burhan için idare müdürlüğü, hayatta sahip olduğu, tutunduğu en önemli roldür. Burhan, her fırsatta idare müdürlüğü görevini çok önemseydiğini belli etmekte, kendini tanıtırken “idare müdürü” olduğunu mutlaka vurgulamaktadır. Burhan, dizinin en karmaşık, en darmadağın, en akli karışık ve hatta en zavallı karakteridir. Özentileri arasında kaybolmuş, kimliksiz bu adam, başkalarının sahip olduklarına kendi de sahipmiş gibi davranarak kendine has bir varolma biçimi yaratmıştır. Burhan karakterinin çok belirgin bir biçimde soyluluk takıntısı vardır ve her fırsatta bunu sergilemektedir. Kendini İngiliz asilzadeleri ile bir araya getirmekte, kendi de gerçek olmadığını bildiği halde köklerinin saraydan geldiğine dair açıklamalarda bulunmaktadır:

- Ben bazıları gibi göçebe kültüründen gelmiyorum. Ben bir yere gittiğim zaman üç günde olsa, üç ayda olsa gardrobum olsun, özel hatıralarım olsun, özel eşyalarım olsun hepsi yanımda olur. [...]
- Sıradan bir İngiliz vatandaşı tipi olabilir ben de Osman Koçarlanlı kadar bütçem de olmayabilir ama yüksek öğrenimime kimse laf edemez (183. bölüm).

Burhan Altıntop, dizideki diğer karakterler tarafından sevilmemektedir. Bu durumu, Burhan'ın, ait olmadığı ortamlara kendini zorla davet ettirmesi, bu ortamlara davetsiz gitmesi, para vermeden başkalarının sağladığı fırsatlar üzerinden “bedava bir hayat” yaşamaya çalışması, Makbule’yi beğenmezken zengin olduğunu öğrenmesi üzerine birdenbire sevmesi, iyi görüntüsü altında kötülük yapabilme kapasitesine sahip olması gibi nedenlerle açıklamak mümkündür. Burhan tüm bu olumsuzluklara rağmen yine de varolmayı başarmıştır.

Burhan Altıntop, kimi zaman temizlik hastası, kimi zaman hastalık hastası, kimi zaman alkol bağımlısıdır. Seks konusunda zaafiyetleri olan ama bakir bir adamdır. Rahatlıkla sözlü tacizde bulunabilmekte, anlamlı anlamsız dokunmaları olabilmektedir. Duygusaldır. Sürekli pohpohlanmak ve sevilme isteyen “zavallı” biridir. Kendini olmadığı gibi göstermeye çalışmakta, kendi de zaman zaman bu zavallı haliyle yüzleşmektedir.

Karakterin en belirgin özelliklerinden biri de otorite ile olan problemidir. Güçlü karşısında sinen ve gücü kendi ele geçirdiği anda canavarlaşacak kadar kötü olabilen biridir. Soylu ve varlıklı bir hayata özenen Burhan, maddi olanaksızlıklar içinde yaşamakta, Makbule ile olan beraberliğini de onun sahip olduğu mal varlığı üzerine kurmaktadır. Tokat’tan gelerek İstanbul’da her türlü kılığa her türlü ortama girmeye çalışan, hezeyanlar içindeki Burhan, *Avrupa Yakası*’nın en dikkat çekici, en “buhranlı” en “bulanık” karakterlerinden biridir.

Taşradan gelen, gelenekçi bir bakış açısına sahip ancak şehirli hatta “kentsoylu” olmaya özenen Burhan Altıntop ile kentin arka sokaklarında yaşayan, geleneksel değerlere bağlı İzzet arasında da fark vardır. Dizinin ideal ev kadını

Makbule'nin birlikte olduğu bu iki erkek tiplerinde varlık-yokluk karşıtlığından çok üsluplarındaki karşıtlık dikkati çekmektedir. Her iki erkek için de Makbule'nin sahip olduğu mal varlığı cazip ise de İzzet Makbule'yi kendi sefil hayatına ortak etmiş, Burhan ise Makbule'nin ailesi ile yaşamayı tercih etmiştir. İzzet parası olmadığı halde kazanmanın türlü yollarını denerken Burhan, mirasa ortak olmanın hesaplarını yapmaktadır. İzzet deri ceketi, kaytan bıyıkları, kaba tavırları ile tam bir maço erkek iken, Burhan kırılğanlığı ile dikkat çekmektedir. İzzet, kentin arka sokaklarında kötü koşullarda çocukları ile birlikte yaşarken Makbule İzzet'e kapılıp onunla kaçmış ancak yaşadığı “sefil hayata” dayanamayıp evine geri dönmüştür. Makbule'nin geleneksel-varlıklı duruşu İzzet'in geleneksel-yoksul duruşu ile çatışmıştır. Benzer koşullarda ya da kentin varoşlarında yaşayan her kentli için yükselme hayali İzzet için de mevcuttur. İzzet de bulduğu ilk fırsatta kendini bir üst statüye çekmek için çaba harcamaktadır.

Dizinin başından beri ne iş yaptığı belli olmayan “serbest meslek” tanımlamalarıyla geçiştirilen İzzet'in, tanımlı ilk işi “emlakçılık” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada Türkiye'de emlakçılık yapan çok büyük bir kesimin benzer niteliklere sahip olduğuna da dikkat çekilmiştir. İzzet, fırsatını yakaladığında fikir veren, iş geliştiren, adam çalıştıran işadamı İzzet olmaktadır. Sütçüoğlu Muhallebici'sinin önünde Volkan ve Tacettin ile durum değerlendirmesi yaparken, yeni statüsünü gururla paylaşmaktadır:

- Fikir benim sadece... Ben çiçekleri toplayacak ergen elemanları organize eder komisyonumu alırım. Emlakçiyim ben portfolyomu bırakamam... Burhan sen kimsin de beni cepten arıyorsun (176. bölüm).

Ötekilik ilişkisinde dizinin belirgin bir şekilde karşı karşıya kalan bir başka unsuru da modern gelin adayı Aslı ile geleneksel gelin adayı Meryem'dir. Meryem, taşralı-geleneksel çizgide biridir. Adana'dan Nişantaşı'na gelmiş, cilveli, işini bilen taşralı bir kadındır. Aslı ise özgür tercihleri olan biri olarak Dilber Hala tarafından Osman'a uygun görülmemekte ve hiçbir şekilde tasvip edilmemektedir. Dilber Hala'nın diziye girdiği günden beri Osman'a yakıştırdığı gelin adayı Meryem'dir. Meryem bir yandan "ideal tip" rolünü oynamakta, bir yandan da bu idealizmle hiç ilgisi olmayan "gerçek" kişiliğini ortaya koymaktadır. Meryem, ideal gelin adayı olarak, namuslu, becerikli, terbiyeli, güzellik güzeli olarak sunulmuş ancak, Meryem'in içinden cilveli, plancı, sivri dilli bir kadın çıkmıştır. Kendisine biçilen kıyafet ile bedeni arasında ciddi bir çatışma yaşayan Meryem, ikiyüzlülüğün de sembolü olmuştur. Meryem, kendisine başından beri destek olan ve övgüler yağdıran Dilber Hala'yı, Osman'ı ele geçirdiği ilk anda safdışı bırakabilecek kadar işini bilen bir karakterdir. Osman'a Aslı'yı sürekli kötüleyen Dilber Hala, Meryem'in hiç beklenmedik davranışlarından sonra "esas dışı başka içi başka olan başkalarıymış" diyerek Aslı'dan özür dilemekte ve Meryem'in gerçek yüzünü tanımlamaktadır.

Dizide, Meryem karakterinde taşranın saf ve iyi yanının bozulduğunun, geleneksel olanın içinin boşaltıldığıнын sinyalleri verilmektedir.

Avrupa Yakası'nın zengin karakter yelpazesinin en renkli, en sıra dışı karakterlerinden biri de Şahika'dır. Şahika adıyla da ilişkili bir biçimde, gücün, paranın, heybetin insanlar üzerindeki etkisinin hissettirildiği bir karakterdir. Geleneksel-kentli bir çizgide duran Şahika Koçarlanlı, zengin, güçlü, takıntılı, dengesiz, alaycı ve aşırı özgüvenlidir. Esprili ve frapandır. Parasına güvenen

“paramla döverim seni” diyebilecek kadar rahat ve görgüsüzdür. Fiziksel açıklarını parasına güvenerek kapatan, lükse ve alışverişe düşkün bir kadındır. Türkçe’yi bozarak ve kendine ait bir ukalalıkla konuşmaktadır.

Geldiği kültür ile, sosyal çevresi arasında bir uçurum olan Şahika, sıkışmışlık duygusunun dizide en fazla hissedildiği karakteridir. Bir yanda sahip olduğu eğitim-kültür düzeyi, bir yanda ekonomik varlıkları, bir diğer yanda içinden geldiği gibi davranma rahatlığı ve görgsüzlük Şahika’yı “garip” bir ruh haliyle karşımıza çıkarmaktadır. İstanbul’un bu alengirli haline alışamayan Şahika’nın durumuna, 180. bölümde meslek isimleri konusunda yaşanan kaos üzerinden örnekler verilmiştir.

Tezgahtar; satış elemanı, koruma; güvenlik görevlisi, editör; yayın yönetmeni, masöz; fizyoterapist, sekreter; yönetici asistanı olmuştur. Aşağı yukarı aynı işleri daha profesyonelce yapan, yaptığı işin eğitimini almış yeni bir profil vardır artık İstanbul’da. Üstelik eskiden küçümsenen bazı işlerin de aslında bugün popüler olması, gözde meslekler arasına girmesi gibi yeni bir durum daha söz konusudur.

Bu yeni durum, yeni yaşam tarzları, İstanbul’un yeni düzeni içinde fazlasıyla önemslenmektedir. Fatoş tarafından “insanların isimleri gibi mesleklerini ve titrlerini doğru öğrenip söylemen lazım Şahika. Saygısızlık ediyorsun” şeklinde uyarılan Şahika, bu sefer de muhallebiciye “süt ürünleri yöneticisi” gibi bir isim uydurunca komik duruma düşmekte ve bir türlü bu yeni duruma ayak uyduramayarak sinir krizi geçirmektedir:

- Aaa sallandırmayın suratınızı be... Fatoş'a editör denir mi denmez mi diye Sadettin'i arıyorum. Sadettin'in sekreteri açıyor. Sekreteri misiniz diyorum. Hayır asistanıyım diyor ...

Karikatürize edilmiş bu durum Şahika üzerinden, benzerlerine verilmiş bir ders olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gelenekselin eleştirilmesi noktasında Meryem karakteri önemli bir yer tutmaktadır. Dizinin son bölümünde Aslı'nın Cem'le tekrar evlenmesi, Osman'ın tutuklanması, Burhan'ın kaçması gibi olaylar da modernin geleneksele karşı zaferi şeklinde yorumlanabilir. *Avrupa Yakası* bu noktada komedi anlatılarındaki gelenekselden yana tutumu benimsememiş ve ezberi bozmuştur. Ezberi bozan sıradışı üslup ve Gaffur, Burhan, Dilber Hala, Şahika gibi sıradışı karakterler, dizinin benzerlerinden ayrılmasına yardımcı olan unsurlardır.

SONUÇ

“Gülmece de Modern-Geleneksel Karşıtlığının Kullanımı: *Avrupa Yakası* Örneği” adlı bu çalışmada, gülmeceyi yaratan temel unsur olarak “karşıtlık” kavramı çerçevesinde “modern-geleneksel” kavramları incelenmiş, bu kavramlardan bakılarak oluşturulan kimlik kurguları ve bu kurguların oluşumunun tüketim, aile, komşuluk ilişkileri, sorun çözme yaklaşımları, dil kullanımı, mekân kullanımı gibi ana unsurlarda kendini nasıl gösterdiğine bakılmıştır. Değişen toplumsal ve kültürel yapının hareketliliği ve karmaşasının yansıdığı dizide, karakterler üzerinden Türkiye tespiti yapılmaya çalışılmıştır.

Kentlilik vurgusunun ağır bastığı dizide, yaşam tarzları, dil kullanımı, tüketim alışkanlıkları ve ilgi alanları göz önüne alındığında, taşradan gelmiş ve taşralı özelliklerinden sıyrılamamış kentte yaşayan ama kent değerlerinden uzak kimlikleri; “kentli-taşralı”, kentte yaşayan ve kentlilik değerlerini benimsemiş kimlikleri; “kentli-modern”, kentte yaşayan, kentlilik değerlerini bilen benimseyen ama geleneksel değerlerine sıkı sıkıya bağlı kimlikleri ise; “kentli-geleneksel” şeklinde kategorize etmek mümkün olmuştur. Burada amaç yeni bir kuramsal kategorizasyon yapmak değil, Türkiye’nin değişen dinamikleri içinde, kimi zaman uzlaşan kimi zaman çatışan bir üslupla kendini vareden yaşam tarzlarına ve bu tarzların çokluğuna dikkat çekmektir. Kendi özgün koşullarına bağlı olarak ayrışan, zenginleşen yaşam tarzlarımızın “gülmece” formunda nasıl işlendiğine bakmak, altı sezon izleyiciyi sürekleyen özgün bir durum komedisinin “geleneksel”i tartışması, eleştirmesi noktalarında nasıl bir “farklılık” yarattığını ortaya koymaktır.

Poetika’da sözü edilen komedyadan bugüne, karşıtlıklar her dönemin kendine has koşulları üzerinden oluşturulmuştur.

Günlük hayatta yaşadığımız durumlar, televizyonun “ikonik göstergeler” sistemi içinde yeniden sunuma girmektedir. Bir kıyafet, bir davranış, bir cümle ya da üslup bir form içinde bize ulaşmaktadır. Gündelik olanın konu edildiği “durum komedileri”, televizyonun diğer formatlarından farklı olarak ailemizden, bizden birilerini özellikle de yan komşumuzu temsil etmektedir. Ancak bu temsiller Türkiye’nin modernleşme yolculuğunda çok açık biçimde bir çizgiyi –toplumsal hayattaki değişim çizgisini- takip etmiştir. Türkiye’nin ilk durum komedisi olarak kabul edebileceğimiz *Kaynanalar* (1974), köyden kente göçün sonuçlarını, 70’li yılların havasını kentli-köylü karşıtlığı üzerinden anlatmıştır. Burada, komedinin genel tutumu “geleneksel olandan yana”dır. Kentli Hakmen ailesi özellikle Tijen Hakmen, burnu büyük, sevimsiz ve biraz da “gülünç”tür. Kantarlar ise “sonradan görme” zenginleri sembolize etmektedir.

Kuruntu Ailesi’nde 1980 sonrası Türkiye’nin yaşadığı dışa açılımın etkileri hissedilmektedir. *Kuruntu Ailesi* kentli bir ailenin etrafında şekillenmiştir.

Takip eden yıllarda yapılan diziler özellikle 90’lı yıllarla birlikte biraz daha bireylerin iç dünyalarına dönüktür. 2000’li yıllar durum komedilerinde yeni formatları ve zenginleşen içerikleri beraberinde getirmiştir. 2000’lerde kentlilik, özel hayat, alternatif yaşam biçimleri, farklılaştırılmış aileler gibi konuların çoğaldığı gözlenmektedir. *Kaynanalar*’dan bugüne “geleneksel-modern” karşıtlığının işlendiği durum komedilerinde özellikle son yıllarda yapılan yerli yapımlarda yeni yaşam biçimleri, yeni tipler ve yeni üsluplarla karşı karşıya kalmaktayız. Bugüne kadar köy-kent ikilemi ile açıklanagelen durum artık değişmiş sadece bu iki zıt kavramla açıklanamayacak kadar zenginleşmiştir.

Orta sınıf aile hayatının ekranda olduğu durum komedileri arasında, modern Türkiye'nin seçkin yüzünü ekrana taşıyan *Avrupa Yakası*, benzerlerinden hemen ayrılmaktadır. Bir yanda gerçek anlamda İstanbul kültürü almış ancak geleneklerine bağlı bir aile, bir yanda bu ailenin hem Doğu hem Batı değerlerini benimsemiş çocukları, diğer yanda Anadolu'dan gelip İstanbul'a hızlıca adapte olmuş karakterler, Nişantaşı kültürü içinde tam bir şehir hayatı yaşayan özgür kadınlar, bu kadınların karşısında Nişantaşı'nda varlıklı ama geleneksel çizgiden ayrılmamış bir Makbule, bütün bir kaosu içinde barındıran Burhan ve dizinin son sezonunun kahramanları olan Türkiye'nin 14. büyük zengini, Anadolu sermayesinin temsilcisi Koçarlanlı ailesi, son dönemde yükselen değerlerin bir simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Zengin karakter yelpazesi ile dikkati çeken dizide, sözkonusu karakterlerin günlük hayatta üstlendikleri roller de çarpıcı bir şekilde işlenmiştir. Çalışmanın odağında yer alan “modern-geleneksel karşıtlığı ve buradan beslenerek oluşturulan kimlik kurguları”nın *Avrupa Yakası*'ndaki karakterlerde -günlük yaşamımızda olduğu gibi- çalışan, arkadaş, aile bireyi, eş vb. çok sayıda rol üstlendikleri görülmektedir. Her bir rol özellikle iş hayatındaki kişiler için biraz daha fazla sorumluluk, biraz daha durum ve ortama göre hareket etme ihtiyacı anlamına gelmektedir. Öte yandan bazı karakterler, üstlendikleri roller bir yana belirgin kişilik özellikleri ve hayattaki tercihleri ile ön plana çıkmaktadır. Yaprak'ın “doğanın enerjilerine” yoğunlaşması, Şahika'nın “alışverişe” odaklanması, Aslı'nın “biraz asi biraz evcil haliyle arada kalmışlığı”, Burhan'ın diziyeye damgasını vuran “soyluluk özentileri” ve Dilber Hala'nın “namus” kavramıyla özdeşleştirilmesi her bir karaktere yüklenen anlama da dikkat çekmektedir. Bu durum içinde yaşadığımız dönemin bir özelliği olarak “farklılık” ve “bireysellik” vurgusu yapmaktadır. Bu vurgular bize -karakterlerin sahip oldukları eğitim- kültür düzeyi, hayatı algılayış biçimi ve sorun çözme yaklaşımları göz önüne alındığında- “geleneksel-modern”, “geleneksel-taşralı”, “kentli-geleneksel”,

“kentli-taşralı”, “Doğulu-Batılı” gibi ayrıştırmalar yapma imkânı sunmuştur. Sınıf kavramından çok, alım gücüne, yaşadığı ortama-hayat biçimine bağlı olarak benzer ayrıştırmalar yapmak mümkündür.

“Bireysellik” vurgularının ağır bastığı dizide aile kavramı ikinci plandadır. Dikkat “aile” kavramında değil, “birey”in kendisindedir. Birey, ya bağımsız bir halde ya da bir ailenin, bir düzenin parçası şeklindedir. *Avrupa Yakası*’nda her ne kadar Sütçüoğlu ailesi, (Kral ailesi, diziyeye son sezon dahil olmuş ve Sütçüoğlu ailesinin yerini almıştır) Koçarlanlı ailesi, Aksoy ailesi ve Onaranlar olmak üzere temelde dört aile yapısı yer alsa da, olaylar aile bireyleri üzerinde odaklanır.

Sütçüoğlu Apartmanı ve Sütçüoğlu Muhallebici dizinin ana mekânlarıdır ve genellikle ilk sahne Aslı ile Volkan’ın yaşadıkları evde geçmektedir. Evin bibloları, koltukları, yeşil fonlu duvardaki aksesuarları seyirci için altı sezon sonra bile aynıdır. İkinci sahne genellikle muhallebici ya da dergi ofisidir. Az da olsa sokak, Dilber Hala’nın evi, Burhan’ın evi, İzzet’in evi, Tanrıverdi’nin evi, kapıcı dairesi, Soho restaurant gibi mekânlar, diziyeye hareket getirmekte ve yaşam tarzları, ekonomik düzey göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dizide altını çizmemiz gereken bir diğer unsur “tüketim” kavramının alım gücü ile doğrudan ilgili olduğunun vurgulanmasıdır. Bu konuda birinci sezonda Selin, son sezonda Şahika ve her sezon Fatoş adres gösterilmiştir. Selin ve Şahika varlıklı kadınlar, Fatoş ekonomik özgürlüğü olan, yalnız yaşayan bir kadındır. Fatoş’taki “özgür”lük vurgusu ikili ilişkilerinde de sık sık gündeme gelmiştir.

İkili ilişkilerdeki genel yaklaşımlar, dil kullanımı, sorun çözme yaklaşımları, tüketim alışkanlıkları düşünüldüğünde *Avrupa Yakası*’nda günümüzün değişen

sosyal yapısı, kent ve kentliliğin dayattıkları, kendini, kimliğini tanımlamakta güçlük çeken “insan portreleri” ile karşı karşıya kalmaktayız. *Avrupa Yakası* bize gülmece çerçevesinde üstelik gülmecenin tüm unsurlarını kullanarak Türkiye’nin değişen dinamiklerini göstermektedir.

Avrupa Yakası, içeriğine taşıdığı metinler ve karakterler göz önüne alındığında tam bir “Türkiye karmasıdır” diyebiliriz. Sadece aile ve komşuluk ilişkileri etrafında şekillenen geçmiş yılların durum komedileri ele alındığında iş hayatı, kadın-erkek ilişkisi, yaşam tercihleri, moda, ikili ilişkiler, para kazanma yolları gibi yeni konu ve yeni tipler bize önümüzdeki yıllarda yaşayacaklarımız hakkında da fikir vermektedir.

Ekonomik krizler, internet kullanımıyla her yerde her türlü bilgiye kolayca ulaşmanın getirdiği şeffaflık ve siyasal gelişmelerin ardından dünyadaki dengeler değişmektedir. Araştırmacılar “tek bir dünya” dan söz etmekte ve bu dünyanın hangi din, dil, ırk ve milliyetten olursa olsun “ortak değer”ler etrafında birleştiğini söylemektedir. Ekonomide, sosyal hayatta, siyasette, medyada ve entelektüeller dünyasında adeta bir dönüşüm yaşanmaktadır. Güç kaybeden seçkinlerin yanbaşında yeni bir seçkinler grubu yükselmekte, yeni satın alma gücü, yeni bir tüketim alanı yaratmaktadır. Pareto’nun “seçkinlerin dolaşımı”²⁴ teorisinin Türkiye’deki yansımaları tartışılmaktadır. Anadolu’nun güç kazandığı, “unutulmuş”, “devletten yardım bekleyen”, “çaresiz” ve geleneksel iş yöntemleri ile ayakta durmaya çalışan esnafı, çiftçisi, işçisi ve işadami kendi çözüm yollarını, kendi çıkar yollarını bulmaya

²⁴ Seçkinlerin Dolaşımı: Vilfredo Pareto, (İtalyan sosyolog ve ekonomist) *Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü* adlı eserinde tarihi bir “sınıflar çatışması” olarak gören Marx’tan farklı olarak tarih, belirli sınıflar adına hareket eden seçkinlerin iktidarı ele geçirmesi, sürdürmesi ve sonunda güçten düşüp başka bir sınıfın temsilcisi olan başka bir elit gruba terk etmesi şeklinde işleyen bir yapı olarak şablonlaştırır. (Pareto, 2010: 50-51)

ve uygulamaya çalışmaktadır. Anadolu'nun enerjisi, dinamizmi ve istekliliği ile yeni ve itici bir güç oluşmaktadır.

Orta sınıf değil “yeni orta sınıf” tan sözedilmekte ve yeni orta sınıf trend belirleyici olarak yerini almakta, “postmodern toplum” tanımına göre sınıflardan değil, tüketimden alım gücünden ve bunun kültüre yansımalarından sözedilmektedir. Sınırların kalmadığı ve her şeyin fazlasıyla iç içe geçtiği bir dönemde *Avrupa Yakası* dönüşüm sürecindeki Türkiye'nin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir yanıyla köylü-bir yanıyla kentli, bir yanıyla Doğulu, bir yanıyla Batılı, bir yanıyla geleneksel, bir yanıyla modern Türkiye profili: Sıkışmış ve arada kalmış. Bu sıkışmışlık duygusu kendi kültürünü, kendi yaşam biçimini, kendi yaşam pratiklerini oluşturan bir “profil” yaratmıştır. Bir yanıyla bakıldığında eleştirilen, çatışma yaratan bu durum diğer bir yanıyla bakıldığında, kendi içinde bir uyum, bir uzlaşma noktası yaratmış ve yaratmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- AKYÜREK, Feridun (2004). *Senaryo Yazarı Olmak*. 8. Basım. İstanbul: MediaCat Kitapları.
- ARİSTOTELES (2008). *Poetika*. Rifat Samih (Çev.) 3. Basım. İstanbul: Can Yayınları.
- AYGÜN CENGİZ, Serpil (2009). *Modernizm, Otomobil Kültürü ve Reklam*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- BAUDRILLARD Jean (2004). *Tüketim Toplumu*. 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BALİ, Rıfat N. (2009). *Tarz-ı Hayattan Life Style'a*. 8. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BERGSON, Henri (2006), *Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, Yaşar Avunç, (Çev.) 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BERMAN, Marshall (1994), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Ümit Altuğ, B. Peker, (Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık
- B.ARIK, *İnsan ve Toplumu Birarada Düşünmedikçe Popüler Kültürü Tartışamayız*, KARAKOÇ, E. (Edt) *Medya ve Popüler Kültür*, (1-29), Ankara: Literatürk Nüve Kültür Merkezi Yayınları (2009).
- BİLGİN, Vedat (2010). *Türkiye'de Değişimin Dinamikleri*. 3. Baskı. Ankara: Binyıl Yayınevi.
- BİRSEL, Gülse (2008) "Gülse Birsal'den Dilber Hala sözlüğü" *Star* 10 Kasım 2008.
- BÜYÜK TÜRKÇE SÖZLÜK, *İktisat Terimleri Sözlüğü*, (2004)
- CHANEY, David (1996). *Yaşam Tarzları*. İ. Kutluk, (Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- CHION, Michel (2003). *Bir Senaryo Yazmak*. Nedret Tanyolaç Öztokat (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ÇAM, Şerife (2001). *TV Komedilerinde Toplumsal Farklılığın Kuruluşu: Bir Demet Tiyatro Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü

- ÇELENK, Sevilay (2005). *Televizyon Temsil Kültür: 90'lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- ÇELENK, Zehra (2007). *Yerli Durum Komediğinde Sürdürülebilirlik Problemi: Avrupa Yakası Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇİĞDEM, Ahmet (2002). Modernleşme ve Batıcılık. *Modern Türkiye 'de Siyasi Düşünce*. Cilt 3. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- DAĞDAŞ, Banu ve Erdal DAĞDAŞ, (2009). *Medya, Tüketim Kültürü ve Yaşam Tarzları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- DAĞDAŞ, Banu (2009). *Reklam Kültür Toplum*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- EKŞİGİL, Adnan (1997). "Kimlik Bunalımı"nın Edebiyatı ile Bilimi Arasında Türkiye. Birikim Dergisi, Sayı 102 www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi
- FEATHERSTONE, Mike (1991). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. Mehmet Küçük, (çev.), 2. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2007). *Kör Ayna Kayıp Şark*. 2. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜRBİLEK, Nurdan (1993). *Vitrinde Yaşamak*. 2. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2004). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. 2. Basım. İstanbul: Everest Yayınları.
- KAYA, İbrahim (2006). *Sosyal Teori ve Geç Modernlikler Türk Deneyimi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- KEYDER, Çağlar (2009). *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*. 3. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- KÖKER, Levent (2009). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. 11. Baskı. Ankara: İletişim Yayınları.
- LASH, Scott (1994), "Modernite mi Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi", *Modernite Versus Postmodernite*, Der. ve Çev.: KÜÇÜK, Mehmet, 2. Baskı. Ankara: Vadi Yayınları. s.47.
- MARDİN, Şerif (1997). *Türk Modernleşmesi*. 5. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MUTLU, Erol (1991). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- MİLLER, William (2009). *Senaryo Yazımı Sinema ve Televizyon İçin*. İstanbul: Hayalbaz Kitap

- NUTKU, Özdemir (2001). *Dram Sanatı*. 4. Baskı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ÖZAKMAN, Turgut (2009). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. 5. Basım. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- ÖZSOY, Aydan (2005). *Popüler Kültür Ürünü Olarak Durum Komedileri: "Çocuklar Duymasın" Örneğinde Aile Söylemi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara. A. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- PARETO, Vilfredo (2010). "Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü". *Mediacat*, (185): 50-51.
- SATILMIŞ, Demet (2009). "35,5 ya da Karşıyakalı Olmak: Kimlik Oluşumunda Aidiyet Eksenini", *Kimlikler Lütfen Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültürel Kimlik Arayışı ve Temsili*. Gönül PULTAR (Der.) Ankara: ODTÜ Yayıncılık, s. 337.
- SEYLER, Athene, HAGGARD Stephen (2003). *Komedi Sanatı*. Suat Taşer (Çev.). İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- ŞENER, Sevda (2007). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- ŞENER, Sevda (2010). *Diünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- ŞİMŞEK, Ali (2005). *Yeni Orta Sınıf*. İstanbul. L&M Yayınları.
- TANIA, Modleski (1998). *Eğlence İncelemeleri*. Nurdan Gürbilek, (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- TEKELİ, İlhan (2009). *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- TÖRENLİ, Nurcan (2004). *Enformasyon Toplumu ve Küreselleşme Sürecinde Türkiye*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- TUNÇ, Ayfer (2009). *Bir Maniniz Yoksa Anneler Size Gelecek*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- TURAM, Emir (1996). "2000'li Yıllara Doğru" *Türkiye'de TV*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- TÜRK DİL KURUMU, *Türkçe Sözlük*, www.tdk.gov.tr
- TÜRKDOĞAN, Orhan (1988). "Sosyal Hareketlerin Sosyolojisi". Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları no. 858.

YANIKLAR, Cengiz (2010). *Postmodernist Antipati: Postmodernist Sınıf(sızlık) Yaklaşımlarına Eleştirel Bir Bakış*, *SBF Dergisi*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Sayı 65 (1) Ocak-Mart 2010.

YILDIRMAZ, Sinan (Der: ŞEN, Besime, Doğan Ali Ekber) (2010). *Tarih, Sınıflar ve Kent*. Ankara: Dipnot Yayınları.

JEANNIERE, Abel (1994), “*Modernite Nedir?*” *Modernite Versus Postmodernite*, Der. KÜÇÜK, Mehmet, Çev: Nilgün Tural-Küçük, 2. Baskı. Ankara: Vadi Yayınları, s.15.

EK 1: DİZİ (AVRUPA YAKASI) ÖZETİ

Yapımcılığını Sinan Çetin'in yönetmenliğini Jale Atabey Özberk'in üstlendiği ve senaryosunu Gülse Birsnel'in yazdığı *Avrupa Yakası*, *Avrupa Yakası* adlı bir dergide çalışan bir grubun ve bu grubun çevresindeki insanların yaşamlarından kesitler sunan bir durum komedisidir. Geleneksel ve modern karakterlerin, durum ve olayların karşıtlığından faydalanılarak üretilmiş zengin bir içeriğe sahiptir.

Sütçüoğlu ailesi dizinin temel ailesidir. Sütçüoğlu ailesinin Aslı ve Volkan adında iki yetişkin çocukları vardır. Aslı ve Volkan zıt karakterde iki kardeştir. Aslı aile terbiyesi almış, geleneklere göre yetiştirilse de modern yanı ağır basan, yurtdışında eğitim görmüş, akli başında, hedefleri olan, zeki bir dergicidir. Volkan ise babadan kalan muhallebici dükkânını işletmekte, ancak müziğe olan tutkusundan hiç vazgeçmemekte ve sürekli ünlü olma hayalleri kurmakta, hatta planlar yapmaktadır. İffet (Üfot) aile terbiyesi almış iyi ve titiz bir annedir. Tahsin ise sürekli çocuklarına tutumlu olmayı öğreten bir İstanbul Beyefendisidir. Babadan kalma muhallebici dükkânı Tahsin Bey'in en büyük tutkusudur. Tahsin Bey, ilkeleri ile ayakta tuttuğu bu dükkânı çocuklarına özellikle oğlu Volkan'a aynı ilkelerle devam ettirmesi konusunda öğütler vermektedir.

Makbule ve Sacit Gaziantep'ten gelen ve amcalarının evinde kalan kuzenlerdir. Makbule dizinin en evcimen karakteridir. Makbule'nin bütün hayatı ev işleri ile geçmiştir. Ev işlerinde oldukça becerikli biri olan Makbule, biraz safçadır. Kelimeleri sürekli yanlış telaffuz eder, bazen de anlama güçlüğü çekmektedir. Sacit ise, sorumsuz ve çok rahat yalan söyleyebilen, güvenilmez biridir. Hamiyet ve

Tevfik Kral ise Sacit ve Makbule'nin Gaziantep'teki anne-babalarıdır. Katı ve kuralcılardır. Son sezonda geçici olarak İstanbul'a taşınırlar.

Dizinin en dikkat çeken karakteri Burhan'dır. Burhan yan dairedeki kiracıdır. Özentileri yüzünden kendini bulamamış, zayıf biridir. "Sıkışmış, arada kalmış" bir karakterdir. Statü meraklısıdır. Varlıklı olduğunu öğrenmeden önce yüz vermediği Makbule ile varlıklı olduğunu öğrendiği zaman evliliğe kadar ileri gidebilecek birisidir. Burhan aynı zaman da dergide idare müdürüdür ve kendini bu sıfatla tanımlamaktadır. *Avrupa Yakası Dergisi* çalışanları da, güzellik düşününü editör Fatoş, moda editörü Yaprak, önce müdür sonra fotoğrafçı sonra tekrar müdür olan Cem, idare müdürü Burhan Bey, ofisboy olarak ilk sezonlarda Şehsuvar, sonraki sezonlarda Tanrıverdi dizinin temel taşıyıcı karakterlerindendir. Son sezonda Şahika ve Osman Koçarslanlı diziye eklenmiş ardından Gaziantep'ten İstanbul'a taşınan Dilber Hala karakteri gelmiştir. Şahika ve Dilber Hala karakterleri dizinin en özgün karakterlerindendir. Dilber Koçarslanlı geleneksel ve otoriter bir Anadolu kadınıdır. Yeğeni Osman için köyden beğendiği Meryem'i gelin adayı olarak sahiplenir ve Osman ile Meryem'in aralarını yapmak üzere türlü oyunlar çevirir. Şahika ise varlıklı, modaya düşkün, tipik hareketleri olan bir "sonradan görme"dir.

Dizi, genel olarak Sütçüoğlu Ailesi'nin evi, muhallebici ve dergi olmak üzere üç ana mekânda geçmektedir. Bu mekânlara Burhan'ın evi, son sezonda Dilber Halanın evi, kapıcı Aksoylar'ın evi, kafe de eklenebilir. Ancak karakterlerin bir arada oldukları ve dizinin büyük bir bölümünün geçtiği mekân daha çok dergidir. Dergi, başından beri işadamı Sadettin Bey'in olsa da dönem dönem hisse satışları ile ortaklık almış bu durum "yan öyküler kurma"nın bir unsuru olmuştur.

Canlandırdığı renkli karakterden dolayı çok sayıda oyuncu da dizi ile ünlenmiştir. Dizinin popüler isimlerden²⁵ oluşan uzun bir de konuk oyuncu listesi bulunmaktadır. Oyuncuların popülerliği diziye olan ilginin artmasına da katkı sağlamıştır.

²⁵ Bkz. Ek 5: Konuk Oyuncu Listesi

EK 2: DİZİ KARAKTERLERİ

Karakter	Karakter Özellikleri
Aslı Sütçüoğlu	Geleneksel bir aile eğitimi almış ama kendi seçimi modernden yana olmuştur. Bu nedenle zaman zaman kendiyile çelişen durumlarla karşılaşır. Arada kalmış sıkışmış bir karakter. / Yenilikçi / İstanbul'da büyümüş/ Doğulu-Batılı /Modern
Volkan Sütçüoğlu	Kent değerlerini bilen ancak yetiştirildiği geleneksel tarzı benimsemiş / Yeniliklere karşı işine geldiği gibi davranabilen / İstanbul'da büyümüş / Kentli-Geleneksel
İffet Sütçüoğlu	Kentte, geleneksel değerlerle yetişmiş, çocuklarını da bu değerlere göre yetiştirmeye çalışan, görgülü, titiz bir karakter / Bursa'da büyümüş, İstanbul'a yerleşmiş / Kentli-Geleneksel
Tahsin Sütçüoğlu	Kentte, geleneksel değerlerle yetişmiş, çocuklarını da bu değerlere göre yetiştirmeye çalışan, görgülü, titiz bir karakter / Dededen kalma muhalebeciyi aynı prensiplerle devam ettirmeye ve yaşatmaya çalışan, geleneksel değerlere, aile bağlarına önem veren bir karakter / Yeniliklere karşı dirençli / İstanbul'da yetişmiş / Kentli-Geleneksel
Hamiyet Kral	Geleneksel değerlere bağlı bir şekilde yetişmiş, görgülü, kent değerlerini bilen bir kadın / Gaziantep'te büyümüş / Kentli-Geleneksel
Tevfik Kral	Geleneksel değerlere bağlı bir şekilde yetişmiş, görgülü, kent değerlerini bilen, modern bir karakter / Geleneksel-Kentli
Sacit Kral	Kent değerlerini bilen ancak geleneksel değerleri benimsemiş, hileye yatkın bir karakter / Geleneksel-Kentli
Makbule Kral	Geleneksel, görgülü / Gaziantep'te büyümüş / Yeniliklere kapalı / Geleneksel-Kentli
Dilber Koçarlanlı	Adana'da varlıklı bir aileden geliyor. Geleneklere aşırı bağlı ve bunu her fırsatta vurguluyor/ Yeniliklere karşı dirençli / Geleneksel-Taşralı
Şahika Koçarlanlı	Adanalı varlıklı bir ailenin kızı. Geleneksel değerler ve kent değerleri arasında kalmış, kent yaşamının sunduğu cazibelere kapılan, paranın gücünün kendisine sağladıklarının farkında olan kaba ama iyi yürekli sıkışmış bir karakter / Geleneksel-Kentli
Osman	Varlıklı bir ailenin İstanbul'daki mirasçısı. İyi eğitilmiş, kent değerlerini bilen ancak geleneksel değerlerle yetişmiş ve bu

Koçarlanlı	değerleri benimsemiş bir Anadolu delikanlısı / Yeniliklere dirençli / Geleneksel-Kentli
Meryem	Taşrada, Anadolu geleneklerine göre yetişmiş, yetiştiği değerleri pazarlık konusu yapabilen, kurnaz bir karakter / Geleneksel-Taşralı
Sedef Onaran	Kent değerleriyle yetişmiş modern bir kadın / Kentli-Modern
Bülent Onaran	Avrupa kültürü almış, modern, batılı ve birey olma özellikleri ile ön plana çıkmış bir karakter / Baba olmaktan çok Bülent olmak, sadık eş olmaktan çok hayatın tadını çıkarmaya bakan ve güzel kadınlara olan zafiyetini her fırsatta yaşayan bağımsız bir karakter / Yeniliklere açık / Batılı-Kentli-Modern
Cem Onaran	İyi eğitilmiş, geleneksel değerlerden uzak yetişmiş, Batı değerlerini benimsemiş modern bir karakter/ Yenilikçi / Batılı-Kentli-Modern
Yaprak İzmirli	“İyi aile çocuğu” olarak geleneksel değerlerle büyümekle birlikte, kendi bilinçli seçimleri modern’den yana olan bir karakter. Son dönemin modası olan “yeşil hayat”, “spiritüel” yaklaşımlar bilinçli seçimlerdir. Doğu ve Batı değerlerini bilinçli olarak ve tercih ettiği şekilde yaşar / Doğulu-Batılı-Modern
Fatoş	Batı değerlerini benimsemiş, geleneksel olanla dalga geçen, birey olma özellikleri ön plana çıkan, ekonomik özgürlüğü olan, kendi hayatını yaşayan modern bir kadın / Yenilikçi / Batılı-Modern
Tanrıverdi	Taşradan büyük şehre gelmiş, yeniliklere hızlı adapte olan, çabuk öğrenen ve hızlı gelişen bir karakter. Geleneksel değerlerle büyümüş ancak kent hayatına özeniyor. / Yeniliklere hızlı adaptasyon / Taşralı-Modern
Burhan Altıntop	Soyluluk takıntılı, arada kalmış, ezik bir tip. Ne kentli, ne köylü. Ne görgülü, ne görgüsüz. Özentilerle dolu bir karakter. Dizide Burhan’ın sahip olmadığı ama olmak istediklerine karşı duyduğu arzu ve özentilere vurgu yapılmıştır. Yenilikçi / Kentli-Taşralı
Sabit Aksoy	Taşradan İstanbul’a gelmiş, şehir hayatını eleştiren, mutsuz bir karakter. Anadolu geleneklerine bağlı ve kızlarını da bu geleneklere göre yetiştirmeye çalışan tutucu bir baba. Kızların “kent değerlerine” olan özentisi, Sabit Efendi ile dizideki bir diğer çatışma unsurudur / Taşralı-Geleneksel
İzzet	Kentin varoşlarında geleneksel değerlere sahip, büyük şehirde zor koşullarda yaşayan bir karakter / Geleneksel-Kentli

EK 3: DİZİ KÜNYESİ

OYUNCU	SEZONLAR					
	<u>1. SEZON</u> (2004)	<u>2. SEZON</u> (2004-2005)	<u>3. SEZON</u> (2005-2006)	<u>4. SEZON</u> (2006-2007)	<u>5. SEZON</u> (2007-2008)	<u>6. SEZON</u> (2008-2009)
SÜTÇÜOĞLU REZİDANSI						
GAZANFER ÖZCAN	TAHSİN SÜTÇÜOĞLU					
HÜMEYRA	İFFET SÜTÇÜOĞLU					
GÜLSE BİRSEL	ASLI SÜTÇÜOĞLU					
ATA DEMİRER	VOLKAN SÜTÇÜOĞLU				VOLKAN/AZİM/ KIBRISLI NADİR	
HASİBE EREN			MAKBULE KIRAL			
TOLGA ÇEVİK			SACİT KIRAL			
ENGİN GÜNAYDIN		BURHAN ALTINTOP				
MÜŞFİK KENTER					TEVFİK KIRAL	
GÖNÜL ÜLKÜ					HAMİYET KIRAL	
AVRUPA YAKASI DERGİ OFİSİ						
LEVENT ÜZÜMCÜ	CEM ONARAN					
ŞENAY	FATOŞ					

GÜRLER			
YILDIRIM ÖCEK	SADETTİN YEREBAKAN		
HALE CANEROĞLU	YAPRAK İZMİRLİ		
BÜLENT POLAT	ŞEHSUVAR		
EVİRİM AKIN	SELİN		
VURAL ÇELİK		KUBİLAY PEYNİRCİOĞLU	
SARP APAK		TANRIVERDİ	
BİNNUR KAYA		ŞAHİKA	
SÜTÇÜOĞLU MUHALLEBİCİSİ			
VEYSEL DİKER	TACETTİN		
YAVUZ SEÇKİN	SERTAÇ		
TİMUR ACAR		İZZET	
ÖMÜR ARPACI		DURSUN	
SÜTÇÜOĞLU APARTMANI			
PEKER AÇIKALIN		GAFFUR AKSOY	
CELAL BELGİL		SABİT AKSOY	

ŞENSEL UYKAL		HEDİYE AKSOY	
BİHTER ÖZDEMİR		ZEYNEP HACER AKSOY	
ECE CAN GÜMECİ		NİLAY AKSOY	
BİNNUR KAYA		DİLBER HALA	
GÜRGEN ÖZ		CESUR	
DİĞER KARAKTERLER			
RUTKAY AZİZ		BÜLENT ONARAN	
SUNA KESKİN		SEDEF ONARAN	
DİDEM EROL	VICTORIA		
HAKAN YILMAZ		OSMAN	
VURAL ÇELİK		GÜLENAY	

Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Avrupa_Yakası

EK 4: AVRUPA YAKASI'NIN YILDIZLAŞTIRDIĞI İSİMLER

	<p>Vural Çelik</p> <p>Dizideki “Kubilay” tiplmesi ile yıldızı parlamış, son dönemde yapılan başarılı sinema projelerinden biri olan "Bayrampaşa Ben Fazla Kalmayacağım"da başrol üstlenmiştir.</p>
	<p>Timur Acar</p> <p>"Derici İzzet" karakteriyle dikkatleri çekmiş, önemli bir kampanyanın reklam yıldızı olmuştur.</p>
	<p>Hasibe Eren</p> <p>"Makbule" tiplmesiyle oyunculuk kariyerine parlak bir halka eklemiştir.</p>
	<p>Binnur Kaya</p> <p><i>Avrupa Yakası</i>'ndaki "Şahika" ve Dilber Hala gibi iki önemli karakteri başarı ile canlandırarak reklamlarda oynamış, karakterin başarısı nedeniyle D-Smart reklam filmlerinde de dizideki “Dilber Hala” karakteriyle rol almıştır.</p>
	<p>Sarp Apak</p> <p>Dizinin baş karakterlerinden "Tanrıverdi" rolünü canlandırmış, kısa sürede sinema ve reklam sektörünün aranan isimlerinden biri olmuştur. Dizideki başarılı performansının ardından TURKCELL, işteCell reklam filmlerinde rol almıştır.</p>
	<p>Engin Günaydın</p> <p>"Burhan Altıntop" karakteri ile dizinin "olmazsa olmazı" haline gelmiş, reklam filmlerinin yıldızı olmuştur.</p>

	<p>Tolga Çevik</p> <p><i>Avrupa Yakası</i>'ndaki performansı ile Komedi Dükkânı adlı özgün güldürü formatında görev almış, bu doğaçlama mizah programı, televizyon kanallarının da ilgisini çekmiştir.</p>
	<p>Levent Üzümcü</p> <p><i>Avrupa Yakası</i>, Üzümcü'ye sinemada başrol oynama fırsatı getirmiştir.</p>
	<p>Evrin Akın</p> <p>"Selin" karakterini canlandıran Evrim Akın da şöhretler arasındaki yerini almıştır.</p>
	<p>Bülent Polat</p> <p>Bülent Polat da gerçek sıçramasını <i>Avrupa Yakası</i>'ndaki Şehsuvar (Şesu) rolüyle yapmıştır.</p>
	<p>Peker Açıkalm</p> <p>Başarılı bir tiyatro ve sinema oyuncusu iken "Gaffur" karakteri ile adeta bir fenomene dönüşmüş, Gaffur dizinin en çok sevilen ve ses getiren karakterlerinden biri olmuştur.</p>
	<p>Ata Demirer</p> <p>Ata Demirer "Korsan TV" ve sahne şovlarıyla adından söz ettirmiş, ancak gerçek yükselişini <i>Avrupa Yakası</i> dizisindeki "Volkan" karakteri ile yapmıştır.</p>

Kaynak: Vatan / <http://www.cur-cuna.com/tr/kultursanat/televizyon/tele0022.html> Yüksel Aytuğ

EK 5: DİZİDE ROL ALAN ÜNLÜLER ve KONUKLAR

- Şenay Kösem: Ece
- İrfan Hakan Avcı: Orhun
- Esra Soybelli
- Nur Tüzün
- Seçil Mutlu
- Yıldız Asyalı: Burhan Altıntop'un sevgilisi
- Cenk Durmazel: Konuk Oyuncu
- Nedim Doğan: Tacettin'in Babası Hüseyin Antepli
- Mustafa Turan: Müşteri
- Öner Erkan: Fatoş'un sevgililerinden
- Erdal Cindoruk: Fatoş'un sevgililerinden Ergün
- Dolunay Soysert: Melike
- Yeliz Yeşilmen: Konuk Oyuncu
- Yelda Baskın
- Selen Görgüzel
- Deniz Orakçı
- Halil Kumova
- Nurhan Damcıoğlu: Azamet Yenge
- Nuri Alço: Mafya
- Coşkun Göğen: Coşkun Göğen
- Zihni Göktay: Eski günlere özlem duyan amca
- Deniz Seki: Deniz Seki

- Tanyeli: Tanyeli
- Hıncal Uluç: Hıncal Uluç
- Şenay Akay: Şenay Akay
- Tolga Han: Dans hocası
- Seyfettin Dursunoğlu: Süheyla
- Hepsi: Hepsi
- Tunç Yıldırım: Fatoş'un eski kocası
- Vatan Şaşmaz: Sunucu
- Savaş Ay: Savaş Ay
- Yetkin Dikinciler
- Salih Kalyon: Enişte
- Cengiz Küçükayvaz: Resepsiyonist
- Mert Asutay
- Emre Altuğ: Emre Altuğ
- Nil Karaibrahimgil: Nil Karaibrahimgil
- Mahir İpek: Cem'in arkadaşı
- Erkin Koray: Erkin Koray
- Ajda Pekkan: Ajda Pekkan
- Keremcem: Keremcem
- Sezgi Mengi: Alican
- Çiçek Dilligil: Naile
- Tuna Arman: Bülent'in sevgilisi
- Doğa Rutkay: Doğa Rutkay
- Serdar Ortaç: Serdar Ortaç

- Nükhet Duru: Nükhet Duru
- Demet Akalın: Demet Akalın
- Murat Boz: Murat Boz
- Pamela Spence: Pamela Spence
- Nil Burak: Nil Burak
- Özgür Çevik: Manav
- Ümit Besen: Ümit Besen
- Çağla Şikel: Melek
- Acun Ilıcalı: Acun Ilıcalı
- İclal Aydın: Sunucu
- Tuna Kiremitçi: Tuna Kiremitçi
- Sezen Aksu: Sezen Aksu: Tahsin'in arkadaşı
- Aşkın Şenol
- Volkan Ünal
- Fadik Sevin Atasoy
- Görkem Gürsoy: Osman ve Şahika'nın koruması Çetin
- Deniz Çakır
- Turgay Tanülkü
- Ateşböceği Ercan
- Serhan Arslan
- Ece Sükan: Şahika'nın arkadaşı
- Deniz Özerman: Volkan'ın okul arkadaşı
- Aziz Özuysal
- Server Mutlu

- Ayten Uncuoğlu: Fatoş'un teyzesi Ayten Hanım
- Cem Davran: Eczacı: Makbule'nin arkadaşı
- Cem Yılmaz
- Emel Sayın: Emel Sayın

EK 6: DİLBER HALA SÖZLÜĞÜ

- Hoşşık: Yalaka, karakersiz, ukala
- Dinilmek: Ayakta kalmak
- Banadura: Domates
- Gındırık: Aralık
- Gıllık, gıllıcık: Küçük, küçücük
- Sası: Tatsız, yavan
- Zebil gibi: Çok, gereğinden fazla
- Hatın kız: Hanım kız
- Booy boy: Eyvaah eyvah
- Bahele: Bak hele
- Çekticeği damar kurusun: Çektiği damar, soy, kurusun
- Soykası batasıca: Soyu sopusu batasıca
- Zaar: Zahir, herhalde, öyle görünüyor ki
- Kele: Ayol
- Cıvır: Dirî, genç
- Avel: Aptal
- Cibilliyet: Geçmiş
- Bici bici: Adana'ya özgü, nişasta, gül suyu ve buzla yapılan bir tatlı
- Gadasını almak: Derdini, belasını almak
- Zumzuk: Yumruk
- İri ufak, bit yavşak: Tüm komşular, çevredeki değerli değersiz herkes

EK 7: AVRUPA YAKASI JENERİK MÜZİĞİ

Anadolu'dan kop gel düzgit

Ankara'yı geç sağdan

Bursa'nın biraz yukarısı

Altunizade'den sonra

Köprünün hemen aşağısı

Avrupa Yakası

...

Babamın otoritesini, geç!

Annemin damat takıntısı,

Abimin şöhret sevdası,

Gençliği solla

Kariyeri fulle

Çayını da demle son durak

Avrupa Yakası, Avrupa Yakası

Avrupa Yakası. Aşkımın son hatırası. Sağolun. Sağolun

ÖZET

“Gülmece de Modern-Geleneksel Karşıtlığının Kullanımı: *Avrupa Yakası* Örneği” adlı bu tezde, temel bir karşıtlık olan modern-geleneksel karşıtlığının, modern Türkiye’de hangi noktalarda yaşandığı ve bunun durum komedilerinde ne şekilde temsil edildiği üzerinde çalışılmıştır. Geleneksel kavramı, alışageldiğimiz davranış biçimlerimizi, değerlerimizi tanımlarken, modern kavramı değişen, gelişen, ayrışan, çeşitlenen yanımızı kastetmektedir. Bu iki kavram birbirini hem beslemekte hem de çatışmaktadır. Çalışmada, herhangi birini benimseyen kimliklerin yanısıra her iki kavramı da benimseyen, bir yandan değişime ayak uydurmaya çalışırken, bir yandan alışık olduğu değerlerden kopamayan ve bunun yarattığı çelişkilerle *sıkışıp kalan kimliklere* dikkat çekilmiştir.

Çalışmanın temel varsayımı, modernleşme sürecinde toplumdaki karşıtlıkların çoğaldığı, zenginleştiği ve bunun televizyon türlerini özellikle gündelik yaşama ayna tutan durum komedilerini beslediğidir. Tezde, modernleşmenin etkisiyle oluşan yeni yaşam tarzlarının, tüketim alışkanlıklarının, ilişkilerin kimliğimizi nasıl etkilediği ve bunun göstergeleri üzerinde çalışılmıştır. Karakterlerin zenginliği, farklılığı ve durum komedilerinde az rastlanan gelenekselin eleştirilmesiyle *Avrupa Yakası* örneği tercih edilmiştir. Tezde, eleştirel bir metin analizi yöntemiyle geleneksel-modern temel karşıtlığının süreç içerisinde detaylandığını, çeşitlendiğini, zenginleştiğini söylemek mümkün olmuştur. Bu noktada dizideki kimlikleri kentli, kentli-geleneksel, kentli-taşralı, geleneksel-taşralı, Batılı, modern şeklinde kategorize etme şansı doğmuştur.

ABSTRACT

“The use of modern-traditional contrast in situational comedies: *Avrupa Yakası*” thesis, emphasizes on the main contrast which is modern-traditional contrast, and at which points in modern Turkey it is seen and how this contrast is reflected on to situational comedies. The concept of traditional, defines the familiar behavior pattern and values, the concept of modern implies our changing, evolving, discriminating, diversifying sides. These concepts both feed off each other and are also in conflict. This thesis, not only embraces one identity but also draws attention to the *stuck identities* that are formed with conflicts, trying to keep up with changes or clinging on to familiar values.

The hypothesis is that, during the process of modernization, contrasts rise and this feeds television especially situational comedies by reflecting the current agenda. The thesis states, the new life styles that are formed with the effect of modernization, consumer habits, the effect of relations on our character and indicators. The preference was *Avrupa Yakası* because of the richness and variety of the characters and that it is a rare situational comedy that criticizes on tradition. It is safe to say that with a critical copy research method, the contrast of traditional-modern is detailed, diversified and enriched. At this point, it is possible to categorize the identities of the series as, urban, urban-traditional, urban-provincial, traditional-provincial, Western, modern.